hänssler CLASSIC

Orgelwerke
Organ Works

Vol. 86-101

Vol. 86

Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung

Organ Chorales from the Neumeister Collection

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Dirección de grabación:
Wolfgang Mittermaier

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital:
Christoph Breithack

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
15.-18. Mai/May/Mayo 1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Evang. Stadtkirche Walterhausen/Thüringen

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Micheline Wiechert
Traducción al espanõl: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung
Organ Chorales from the Neumeister Collection
Les chorals pour orgue du Recueil de Neumeister
Los corales para órgano de la Colección Neumeister

BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1095, 1097-1120

Kay Johannsen
Trost-Orgel/Organ/Orgue/Órgano
Ev. Stadtkirche Waltershausen/Thüringen

CD 1

45:26

Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 719 This day, it is so full of joy Ce jour est si plein d'allégresse El día, que es tan jubiloso	1	1:57
Wir Christenleut, BWV 1090 We Christian folk Nous les chrétiens Nosotros los cristianos	2	2:00
Das alte Jahr vergangen ist, BWV 1091 The old year has ended now La vieille année est passée Ha pasado el año viejo	3	3:16
Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf, BWV 1092 Lord God, now open Heaven's gates Seigneur Dieu, ouvre à présent le ciel Señor Dios, abre pues el cielo	4	2:22
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, BWV 1093 Dearest Jesus, what hast Thou done Bien aimé Jésus, quel est ton crime Amado Jesús en qué has delinquido	5	2:49
O Jesu, wie ist dein Gestalt, BWV 1094 O Jesus, how is thy form Ô Jésus, comme ton apparence Oh Jesús cómo está tu figura	6	3:20
O Lamm Gottes, unschuldig, BWV 1095 O innocent Lamb of God Toi, l'agneau de Dieu, innocent Oh inocente Cordero de Dios	7	2:18
Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not, BWV 1097 Glory be to thee, Christ, Who art suffering Honneur à Toi, Ô Christ, car tu as souffert Gloria a ti, Cristo, que tantos tormentos padeciste	8	2:21
Wir glauben all an einen Gott, BWV 1098 We all believe in one God Nous croyons tous en un seul Dieu Creemos todos en uns solo Dios	9	2:44

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 1099 In deep distress I cry to Thee Dans ma profonde détresse, je crie vers toi Desde lo profundo clamo a ti	**10**	2:20
Allein zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 1100 Alone to thee, Lord Jesus Christ Rien que vers toi, Seigneur Jésus Christ Sólo a ti, Señor Jesucristo	**11**	2:31
Ach Gott und Herr, BWV 714 O God and Lord Ah Dieu et Seigneur Ay Dios y Señor	**12**	2:42
Ach Herr, mich armen Sünder, BWV 742 Ah Lord, me a poor sinner Hélas, Seigneur, le pauvre pécheur Ay Señor, a mí pobre pecador	**13**	2:14
Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 1101 Through Adam's fall La chute d'Adam a corrompu Por la caída de Adán todo se corrompió	**14**	3:39
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, BWV 1102 Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ Seigneur Jésus Christ, Prince de Paix Tú, Príncipe de la paz, Señor Jesucristo	**15**	2:46
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, BWV 1103 Maintain us Lord, within Thy word Laisse-nous subsister, Seigneur, fidèles à ta parole Manténnos, Señor, en tu palabra	**16**	1:57
Wenn dich Unglück tut greifen an, BWV 1104 If misfortune should befall thee Si le malheur t'assaille Si te ataca la desgracia	**17**	1:57
Jesu, meine Freude, BWV 1105 Jesus, my true pleasure Jésus, my joie Jesús mi alegría	**18**	2:13

CD 2

41:20

Gott ist mein Heil, BWV 1106 God is my salvation Dieu est mon salut Dios es mi salvación	1	1:55
Jesu, meines Lebens Leben, BWV 1107 Jesus, life of my life Jésus, vie da ma vie Jesús, vida de mi vida	2	1:39
Als Jesus Christus in der Nacht, BWV 1108 When Jesus Christ in the night Quand Jésus Christ dans la nuit Cuando Jesucristo en la noche	3	2:29
Ach Gott, tu dich erbarmen, BWV 1109 Oh God, have mercy on me Ah Dieu, prends pitié Ay Dios, apiádate	4	3:14
O Herre Gott, dein göttlich Wort, BWV 1110 Oh Lord God, thy divine word Ô Seigneur Dieu, ta divine parole Oh Señor Dios, tu divina palabra	5	2:18
Nun laßt uns den Leib begraben, BWV 1111 Now, let us bury the body A présent, ensevelissons le corps Demos sepultura al cuerpo	6	3:05
Christus, der ist mein Leben, BWV 1112 Lord Christ, he is my being Le Christ est ma vie Cristo que es mi vida	7	1:40
Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, BWV 1113 I have left all to the Lord J'ai confié ma cause à Dieu Yo he encomendado a Dios mi causa	8	2:56
Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, BWV 1114 Lord Jesus Christ, thou highest good Seigneur Jésus Christ, bien suprême Señor Jesucristo, bien supremo	9	5:10

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, BWV 1115 I love Thee dearly, oh Lord Je t'aime de tout cœur, ô Seigneur De todo corazón te amo, oh Señor, oh Señor	**10**	2:57
Was Gott tut, das ist wohlgetan, BWV 1116 What God doth, that is rightly done Ce que Dieu fait est bien fait Lo que Dios hace bien hecho está	**11**	2:23
Alle Menschen müssen sterben, BWV 1117 All people must die Tous les hommes doivent mourir Todos los humanos han de morir	**12**	2:07
Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt, BWV 957 Do with me as Thou wilt, God, by Thy grace Traite-moi, Dieu, selon ta bonté Trátame, Dios, según tu bondad	**13**	2:21
Werde munter, mein Gemüte, BWV 1118 Wake and be merry, my soul Sois gai, mon cœur Anímate, espíritu mío	**14**	2:00
Wie nach einer Wasserquelle, BWV 1119 Like for a spring of water Comme une biche soupire après les courants d'eau Como a una fuente de agua	**15**	2:28
Christ, der du bist der helle Tag, BWV 1120 Christ, Thou who art the light of day Christ, toi qui es la clarté du jour Cristo, tú que eres el claro día	**16**	2:38
Total Time CD 1 + CD 2:		1:26:46

Die Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung

»Neumeister-Choräle« vom Altmeister der evangelischen Kirchenmusik? Bis vor wenigen Jahren hätte man auf die Frage nach solchen Choralbearbeitungen Bachs bei den Bachforschern nur ein Achselzucken geerntet – der Name Neumeister bezog sich im Zusammenhang mit Bach immer auf jenen Dichter von Kantatentexten, nach dem außerdem eine Reform dieser Gattung benannt ist, die die freien Rezitativ- und Ariendichtungen nach Art der neapolitanischen Oper in die ältere Form der Kantate einbrachte: *Erdmann* Neumeister.

Das Bach-Jubiläumsjahr 1985 brachte eine sensationelle Änderung. Der in Harvard lehrende Bachforscher Christoph Wolff verkündete der staunenden Fachwelt, daß er zahlreiche, bisher unbekannte Choralvorspiele Bachs in einer hervorragend erhaltenen Handschrift der Yale University, New Haven, CT, USA, entdeckt habe. Diese Handschrift (Yale University LM 4708) wurde nach 1790 von *Johann Gottfried* Neumeister (1756-1840) angelegt. Über den Nachbesitzer Christian Heinrich Rinck (1770-1846) gelangte sie im Laufe des 19. Jahrhunderts in die USA, wo sie seit 1873 in einem Magazin der Yale University ruhte und erst anläßlich der Arbeit am »Bach-Compendium« (Hrsg. Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff) wieder entdeckt wurde. Sie enthält insgesamt 82 Orgelchoräle, von denen nicht weniger als 38 von Johann Sebastian Bach stammen. Weitere 28 sind anderen Mitgliedern der Bach-Familie zuzuschreiben, der Rest Zachow, Johann Pachelbel, Daniel Erich und Georg Andreas Sorge. Fünf Sätze sind anonym. Die Entstehungszeit der Bachschen Choräle datiert Wolff vor 1710.

Auf diese Weise erlangte Johann Gottfried Neumeister, ein zu Lebzeiten wenig beachteter Organist, späte Berühmtheit. Er war Schüler von Georg Andreas Sorge (1703-1778), der wiederum, wie Bach, Mitglied der »Mizlerschen Sozietät der musikalischen Wissenschaften« in Leipzig war. Diese Vereinigung von Musikern pflegte die hohe Kunst der Komposition, und ihre erlesenen Mitglieder mußten zur Aufnahme eine musikalische Delikatesse vorlegen – im Falle Bachs waren es 1747 *»Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied »Vom Himmel hoch'«* (BWV 769, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100). Sorge vermittelte vermutlich Bachs Musik an seinen Schüler. In einer ähnlichen Sammlung von Choralvorspielen bezeugt er nämlich selbst als sein Motiv das Anliegen, den Organisten für die wichtige Aufgabe des »Praeludierens« gute und geeignete, das heißt gehalt-, aber technisch nicht zu anspruchsvolle Choralvorspiele zur Verfügung zu stellen.

Mit diesen *Neumeister-Chorälen* waren nun zwei Lücken überbrückt, die sich in der Überlieferung aufgetan hatten. Erste Lücke: Es fehlten nahezu alle Vorstudien des im Autograph erhaltenen *Orgelbüchlein* (s. Vol. 94), dem »Schatzkästlein« der vollendeten Kunst Bachscher Choralvertonung. Zweite Lücke: Das *Orgelbüchlein* war von Bach als Choral-Kompendium mit insgesamt 164 geplanten Choralvorspielen und -bearbeitungen zum Kirchenjahr geplant; ausgeführt hat er davon nur 47 Stücke.

Beide Lücken sind nun durch die *Neumeister-Sammlung* zumindest kleiner geworden. Zum einen zeigen die hier enthaltenen 38 Choralbearbeitungen Bach auf dem Weg von seinen Vorbildern, von Jan Pieterszoon Sweelinck über Johann Pachelbel bis zu Dietrich Buxtehude, hin zum *Orgelbüchlein*. Dies bedeutet nicht, daß bereits hier – wie zu erwarten – das Genie Bachs nicht schon hin und wieder aufblitzen würde. Man kann anhand dieser Stücke also Bachs Entwicklung verfolgen. Zum anderen können die bearbeiteten Choräle einige der Lücken schließen, die das *Orgelbüchlein* in Form leerer Seiten aufweist, die Bach also für dieses Kompendium vorgesehen, aber nicht ausgeführt hatte.

Auf eine engere Zusammengehörigkeit zwischen der *Neumeister-Sammlung* und dem *Orgelbüchlein* deutet weiter die Tatsache hin, daß zwei Choralvorspiele in beiden Sammlungen enthalten sind, nämlich BWV 601 (allerdings in einer früheren Fassung als dort) sowie BWV 639. Sie zählen zu den insgesamt sieben Stücken, die schon vor der Entdeckung der *Neumeister-Sammlung* aus anderen Quellen bekannt waren (die übrigen fünf sind BWV 714, 719, 737, 742, 957) und die deshalb im BWV »reguläre« Nummern innerhalb der Abteilung »Werke für Orgel« zugeteilt bekommen hatten; die übrigen neuentdeckten Choräle wurden 1990 in die zweite Auflage des Bach-Werke-Verzeichnisses aufgenommen und erhielten hier die Nummern BWV 1090 bis 1120. Eines dieser zunächst Bach zugeschriebenen Stücke (BWV 1096) wurde inzwischen als Stück Johann Pachelbels identifiziert und in den Anhang des BWV gestellt. Somit ergibt sich ein noch immer gewichtiges Kompendium von dreißig Choralvorspielen und -bearbeitungen, die nach Bachs Tod für rund zweihundert Jahre vergessen waren.

Formal zeigen die *Neumeister-Choräle* verschiedene Satztypen. Sehr häufig sind Fughette (BWV 1090, 1097, 1101, 1103, 1109, 1111, 1119) und die Fantasie (BWV 1090, 1099, 1114, 1115), aber auch der Kanon (BWV 714), das Bicinium (BWV 1102), der vierstimmige Choralsatz (BWV 1101, 1104 – 1106) oder die Choralfuge (BWV 1111) sind vertreten. Die Bachschen Beiträge zur *Neumeister-Sammlung* bieten also einen weiten Überblick über alle nur denkbaren Formen der Choralbearbeitung, und dies in jener sehr vielfältigen und einfallsreichen Art, die Bachs Stücke von denen der übrigen dort vertretenen Komponisten deutlich abhebt. Es zeigen sich auch erste Ansätze der textbezogenen, musikalischen Rhetorik, wie sie später im *Orgelbüchlein* so vollendet Verwendung gefunden hat. Beispiele sind die Chromatik und die lastende Abwärtsbewegung zu *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (BWV 1101) oder die ausdrucksvoll emporsteigende Linie zum Text »unverweslich hervorgehn« in *Nun laßt uns den Leib begraben* (BWV 1111). Gerade die stilistische Vielfalt, die Kühnheit der Zusammenstellung traditioneller Züge mit ganz neuen, der abrupte Wechsel von streng polyphonen Abschnitten mit freien oder homophonen sowie die außergewöhnliche Harmonik und die Neigung zur Virtuosität machen das Charakteristikum dieser frühen Bachschen Choralbearbeitungen aus –

und wie bei den freien Orgelwerken der Frühzeit auch das Faszinosum: Man denke nur an den mitreißenden Schwung von *Praeludium und Fuge D-Dur* (BWV 532, s. Vol. 93)!

Nicht zuletzt jedoch sind die Choräle der *Neumeister-Sammlung* eine Bereicherung des Repertoires der Organisten, vor allem im Gottesdienst, aber auch im Konzert. Manch schmerzliche Lücke der Kompositionen Bachs zum Bereich der Passionslieder (z. B. *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*) sowie der Buß- und Sterbelieder (etwa *Was Gott tut, das ist wohlgetan* oder *Christus, der ist mein Leben*) kann mit Stücken aus dieser Sammlung geschlossen werden. In dieser Einspielung erklingen die Orgelchoräle der *Neumeister-Sammlung* in der Reihenfolge ihres Erscheinens in der Publikation. Diese ist, ebenso wie das *Orgelbüchlein*, nach dem Kirchenjahr geordnet. Es folgen hier einige kurze Anmerkungen zu Überlieferungsgeschichte, Stil und Charakteristik der einzelnen Stücke:

Der Tag, der ist so freudenreich (oder *Ein Kindelein so löbelich*, BWV 719) war bisher als »schwach beglaubigt« oder »wahrscheinlich unecht« überliefert. Der Satz verknüpft zwei lebhafte, die Freude mitteilende Choralfughetten über die beiden ersten Zeilen des auch aus dem *Orgelbüchlein* bekannten Weihnachtsliedes miteinander. Erste Ansätze für einen festen Kontrapunkt in dieser Choralbearbeitung sind bereits zukunftsweisender als in vergleichbaren Stücken der Vorbilder Bachs.

Wir Christenleut (BWV 1090) ist dreiteilig. Die ersten drei Zeilen sind dreistimmig gesetzt, mit viel Skalen-Laufwerk in den Unterstimmen zum Cantus firmus im Sopran. Eine tänzerische Gigue im 12/8-Takt setzt den Text der vierten Zeile um: »... hat uns erlöst«. Wiederum im geraden Takt schließt sich die Coda an bei den Worten: »... und glaubet fest«. Der punktierte Rhythmus symbolisiert die Glaubensgewißheit. Diesen Text hat Bach ebenfalls im *Orgelbüchlein* vertont wie auch das folgende Lied, ***Das alte Jahr vergangen ist*** (BWV 1091). Hier liegt die Melodie im Sopran eines vierstimmigen Choralsatzes mit Durchgängen und Ansätzen zu freier Imitation in den kurzen Zwischenspielen.

Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf (BWV 1092): Die Nachdichtung des »Nunc dimittis«, des »Lobgesangs des Simeon« ist besonders einfallsreich aus mehreren sehr unterschiedlichen Teilen zusammengefügt. Zunächst erklingt die Anrufung »Herr Gott« im akkordlichen Satz mit tiefem Echo, danach die gesamte erste Zeile im vierstimmigen Satz. Der nächste Abschnitt zu Zeile 2 bringt lebhafte Gegenstimmen zum Cantus im Sopran, zunächst in Sechzehntel-, nach weiteren Akkordblöcken dann in freier, rezitativischer Zweiunddreißigstelbewegung nach Art der sogenannten *Arnstädter Choräle* (z. B. BWV 715, 722, 726, s. Vol. 89), frühen Choralbearbeitungen, mit denen Bach die Gemeinde »zu confundiren« pflegte.

Nach dieser Choralbearbeitung folgen die Stücke zur Fastenzeit und zur Passion. ***Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*** (BWV 1093) zählt zu den

im *Orgelbüchlein* vorgesehenen, aber nicht ausgeführten Liedern. Die vorliegende kontrapunktisch-imitierende Bearbeitung vermag zwar die Lücke zu schließen, aber nicht auszufüllen. Ihre Ausdruckskraft kommt noch nicht an die Stücke des *Orgelbüchlein* heran. Dennoch ist die Leidensthematik unverkennbar umgesetzt: in der Chromatik und einer zum Schluß hin immer intensiveren, drängenderen Rhythmik.

O Jesu, wie ist dein Gestalt (BWV 1094), komponiert über eine anonyme Dichtung »zur Fastenzeit« aus dem Jahre 1627, ist mit »Adagio« überschrieben: eine sehr getragene Meditation also über die Passion nach Art einer Motette. Der Choral erklingt zeilenweise nach freien Zwischenspielen. ***O Lamm Gottes, unschuldig*** (BWV 1095), ein sehr verhaltener Choralsatz, ist von bewegender Ausdruckskraft. Er erinnert an die Liturgie zum Abendmahl. Die Harmonik wirkt farbig, mit reichen Anklängen an den mixolydischen Ton; die Motivik zeigt Tendenz zur Einheitlichkeit.

In der *Neumeister-Sammlung* folgt nun das Morgenlied ***Christe, der du bist Tag und Licht***. Es wurde ins Bach-Werkeverzeichnis unter der Nummer 1096 übernommen; mittlerweile gilt diese Choralbearbeitung als Werk von Johann Pachelbel, wurde in den Anhang gestellt und deshalb hier nicht eingespielt. Eine Fughette über die erste Liedzeile eröffnet die anschließende Bearbeitung ***Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not*** (BWV 1097). Ab Takt 18 erklingt der Cantus dann im Sopran eines vierstimmigen Satzes. Zeilenzwischenspiele und weitere Abschnitte des Cantus firmus im Baß sowie kanonische Stimmführungen beleben den Fluß des Stückes anschließend deutlich; dennoch bleibt es insgesamt für eine Bachsche Choralarbeit zur Passion relativ »emotionslos«. Möglicherweise sang die Gemeinde den Choral mit, dessen Zeileneinsätze jeweils markiert sind. Wie BWV 1093, 1094 und 1096 war auch dieser Text – hier der letzte zur Passion – im *Orgelbüchlein* zur Vertonung vorgesehen.

In der *Neumeister-Sammlung* folgen nun Lieder zum Kirchenjahr, zum Katechismus und zum Glauben. ***Wir glauben all an einen Gott*** (BWV 1098) ist kraftvoll in der Bewegung wie in der Harmonik, die stets einem Ziel zuzustreben scheint. Die hier gewählte Form der Fuge über die erste Choralzeile bis hin zu Ansätzen zu Engführung und Vergrößerung weist auf die Vertonung des gleichen Credo-Liedes im *Dritten Theil der Clavierübung* (s. Vol. 101) voraus. Der Kontrapunkt im Allabreve-Takt ist sorgfältig und schon recht kunstfertig gestaltet. Als Coda wird abschließend noch einmal zum Text »Amen« die erste Zeile wiederholt.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (BWV 1099; zur Durmelodie des Liedes) zeigt wieder die mehrteilige, freie und hier insbesondere an Taktwechseln reiche Form einer Choralfantasie. Nach dem akkordischen Beginn und einem Zeilenzwischenspiel erklingt der Choral zu durchlaufender Achtelbewegung. Eine Gigue im 12/8-Takt setzt die mittleren Choralzeilen um. Nach der Rückkehr zum ge-

raden Takt, mit einigen spielerischen Echo-Effekten, hebt – recht unvermittelt – das Klagelied im »Adagio« mit einer charakteristischen Seufzer-Figur in Sechzehnteln an: »Wer kann, Herr, vor dir bleiben?« ***Allein zu dir, Herr Jesu Christ*** (BWV 1100) wird durch ein lebhaftes Bicinium, also einen zweistimmigen imitierenden Satz, eröffnet. Die rasche Bewegung bleibt nach dem Eintritt der Choralmelodie im Sopran in den Nebenstimmen des dreistimmigen Satzes erhalten. Der Stil der Choralbearbeitungen Johann Gottfried Walthers ist hier nahe.

Es folgt ein Lied, das bereits vor der Entdeckung der *Neumeister-Sammlung* im Jahre 1985 bekannt war und deshalb im Bachwerke-Verzeichnis eine andere (BWV-) Nummer trägt. Aus inhaltlichen Gründen wird es in dieser CD an die richtige Stelle gerückt. Dem Choral »per canonem« **Ach *Gott und Herr*** (BWV 714), über ein um 1600 veröffentlichtes Fastenlied, stellt Bach ein freies Praeludium in Form einer Fantasia voran. Sie verarbeitet das Anfangsmotiv des Cantus firmus in fallenden und steigenden Viertonmotiven. In den Abschnitten mit Choraltext ist die strenge kanonische Stimmführung ein Symbol der im Text angesprochenen Sündenlast, die der Gläubige mit sich schleppt. Die Kontrapunkte gewinnt Bach aus der Melodie. Die sehr dichte Verarbeitung läßt einen Eindruck der Gefangenschaft – nämlich im Netz der Sünden – entstehen. Auch dieser Text war im *Orgelbüchlein* zur Vertonung vorgesehen.

Auch die folgende Choralbearbeitung ***Ach Herr, mich armen Sünder*** (BWV 742), »Poco Adagio« zu spielen, war zuvor schon bekannt. Es ist eine meditative Betrachtung über den bekannten Passions- und Bußchoral. Der Cantus firmus (heute geläufig zu Paul Gerhardts Passionsdichtung »O Haupt voll Blut und Wunden«, der Bach in der Matthäus-Passion ein Denkmal gesetzt hat) ist auf einem gesonderten Manual hervorzuheben, ähnlich wie in der einzeln überlieferten Choralbearbeitung zu derselben Melodie, die aber wieder einem anderen Text gilt, nämlich dem Sterbelied *Herzlich tut mich verlangen* (BWV 727, Vol. 93). Die Begleitstimmen sind durch einfallsreiche Paraphrasierung des Cantus gewonnen. In der Motivik erinnern hier einige Details an Georg Böhm und Johann Gottfried Walther.

Durch Adams Fall ist ganz verderbt (BWV 1101) ist zweiteilig. Als Vorspiel erklingt eine Fughette, danach folgt der vierstimmige Choralsatz. Die Chromatik, triste Motive und fallende Skalen symbolisieren wohl die Trostlosigkeit der durch die Erbsünde Verlorenen. Die Sechzehntelbegleitung insbesondere der Schlußzeilen deutet auf das *Orgelbüchlein* voraus. Besondere Betonung liegt auf der durch ein vierstimmiges Fugato eigens hervorgehobenen Phrase »... ohn' Gottes Trost, der uns erlöst«, also dem zentralen christlichen Glaubensinhalt. ***Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*** (BWV 1102) weist ebenfalls eine deutliche Zweiteiligkeit auf. Einem Bicinium *(Andante)* mit ausgeziertem Cantus firmus folgt eine lebhaftere zweite Strophe *(Allegro)*, mit einer aus der Choralweise abgeleiteten Figuration der Oberstimme. Für »Zeiten des Krieges«

sollte auch dieser Text im *Orgelbüchlein* vertont werden.

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (BWV 1103) folgt als Beispiel für die typische Orgelmotette im Stile Pachelbels in der *Neumeister-Sammlung.* Es wird jedoch nur die erste Liedzeile als Choralfughette im imitatorischen Stil durchgeführt. Die letzte Zeile erklingt paraphrasiert im Sopran. Der wichtige lutherische Choral ist wiederum im *Orgelbüchlein* aufgeführt, ebenso das darauffolgende anonyme Kirchenlied für Zeiten der Not: ***Wenn dich Unglück tut greifen an*** (BWV 1104). Seine Vertonung ist ein vierstimmiger, kaum strukturierter, aber abwechslungsreicher Choralsatz, der ohne eigentliches Thema beginnt und in seinem Verlauf immer mehr Figurationen in den Unterstimmen aufweist.

Jesu, meine Freude (BWV 1105) setzt sogleich im vierstimmigen Choralsatz ein, nach Art der Partiten etwa im Stile Pachelbels. Der Cantus firmus wandert vom Sopran in die tieferen Stimmen. Imitationen und Echo-Wirkungen bewirken zusätzliche Abwechslung. Der ausgedehnte Schluß ist nach einer virtuosen, aufsteigenden Skala, die an das *Praeludium D-Dur (*BWV 532) erinnert, wieder vierstimmig, der vorletzte Akkord höchst ungewöhnlich: Bach deutlich auf der Suche nach Neuem! ***Gott ist mein Heil*** (BWV 1106) belebt den Tenor-Cantus firmus mit einer lebhaften Sechzehntel-Begleitstimme. In den Mittelteilen dagegen übernimmt der Sopran diese Funktion. Verschiedene Echowirkungen und -wechsel setzen farbige Akzente. Der Text ist auch im *Orgelbüchlein* aufgeführt.

Jesu, meines Lebens Leben (BWV 1107) erweist sich als sehr bewegter, fantasieartiger Satz mit wanderndem Cantus firmus, einmal dreistimmig, ein andermal vierstimmig, jeweils zeilenweise unterschiedlich gestaltet. Die Gigue des 2. Teils im 12/8-Takt ist ein schwelgerischer Dankesruf mit dem Cantus firmus als Baß im Pedal (zum Choraltext: »... tausend-, tausendmal sei dir, liebster Jesu, Dank dafür!«). Diese Fantasie ist ganz und gar individuell – typisch für den jungen Bach! Das Abendmahlslied ***Als Jesus Christus in der Nacht*** (BWV 1108) ist heute nicht mehr geläufig. Im vierstimmigen Choralsatz erklingt die erste Strophe mit gleichbleibender Motivik der Figuration in Achteln. Als eine Art Variation folgt sodann eine zweite Strophe mit wechselndem Sopran-/Alt-Cantus firmus, nun dreistimmig und in Sechzehntelfiguration. Den Abschluß bildet eine Coda mit verändertem Material zum Cantus firmus im Baß.

Ach Gott, tu dich erbarmen (BWV 1109) beginnt mit einer Fughette über die erste Liedzeile; Überleitungen und Zeilenzwischenspiele beschleunigen die Bewegung. Der Text – ein Bußlied zum Jüngsten Gericht – ist auch im *Orgelbüchlein* aufgeführt; die auch im Vierertakt überlieferte Melodie wird hier im Tripeltakt vertont. ***O Herre Gott, dein göttlich Wort*** (BWV 1110) ist eine lebhafte Gigue im 9/8-Takt, ein tanzender, springender Satz, der den Jubel der Gläubigen über das durch Paulus »und andere Apostel mehr« erleuchtete Gotteswort

(»O Herre Gott, dein göttlich Wort ist lang verdunkelt blieben ...«) unmittelbar weiter beleuchtet. Formal folgt er der Technik der Vorimitation; deren Thema ist eine Paraphrase der ersten Choralzeile. Sie kehrt zweimal wieder mit anderem Text und daher auch anderer Motivik. Der Text ist im *Orgelbüchlein* als letztes Lied zum Kirchenjahr (De tempore: »für die Heiligen«) verzeichnet.

Es folgen einige Lieder zum Thema Sterben und Begräbnis. ***Nun laßt uns den Leib begraben*** (BWV 1111) ist ein Sopransatz mit lebhafter Bewegung in den Mittelstimmen. Der Zeileneinsatz wird jedesmal sorgfältig vorbereitet. Zeile 1 erscheint als Fughette, Zeile 2 mit eigenem Kontrasubjekt, die dritte schließlich als Fuge mit neuem Thema und neuem Affekt. Leider fehlt die Schlußzeile ganz, möglicherweise aufgrund unvollständiger Überlieferung, wie die abrupte Schlußkadenz vermuten läßt. Der Text des Liedes von Michael Weiße steht auch im *Orgelbüchlein.* ***Christus, der ist mein Leben*** (BWV 1112) zeigt eine ähnliche Form. In dem Sopransatz mit Vorimitation bereiten die etwas ausgezierten Begleitstimmen – nach guter mitteldeutscher Tradition – den Zeileneinsatz jeweils vor. In Zeile 4 ist das »Nunc dimittis«, der Lobgesang des Simeon, aufgegriffen: »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren ...«. Die Schlußkadenz verrät hier ebenso wie die Sequenzbildung ein beachtliches kompositorisches Können. Auch dieses Lied erscheint im *Orgelbüchlein.* ***Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*** (BWV 1113) bringt jeweils zeilenweise ein Vorspiel, einen Choralsatz homophoner Art und ein Echo nacheinander. Wie in verschiedenen anderen Chorälen der *Neumeister-Sammlung* könnte auch hier der Choral von der Gemeinde jeweils in die Zwischenspiele hineingesungen worden sein. Die Choralvertonung in so abwechslungsreicher Art zeigt Individualität und Können.

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (BWV 1114) ist wieder eine vielteilige, sehr abwechslungsreiche Choralfantasie der norddeutschen Tradition mit Vorimitationen, Kolorierungen, Läufen und Arpeggien. Diesen Satztyp hat Bach auch zur Steigerung der Wirkung öfter als Schlußsatz seiner *Choralpartiten* (s. Vol. 88, 93) verwendet. Das alte Bußlied von Bartholomäus Ringwaldt (1588) ist im *Orgelbüchlein* aufgeführt. ***Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*** (BWV 1115) folgt ebenfalls dem Stil einer freien Fantasie. Bach kombiniert auf engstem Raum Elemente wie zum Beispiel Baßsoli, Figurationen, konzertante Wechsel, Arpeggien etc. mit seinen eigenen Vorstellungen und verarbeitet alle Anregungen zu einem abwechslungsreichen Stück. Die einzelnen Abschnitte sind deutlich unterschieden (zweistimmiger Beginn, Gigue, Kolorierung des Cantus in der Schlußzeile etc.). Dieser schwärmerische Text von Martin Schalling (1569) ist ebenso im *Orgelbüchlein* vorgesehen wie der darauffolgende, bekannte Choral von Samuel Rodigast: ***Was Gott tut, das ist wohlgetan*** (BWV 1116). Der Orgelchoral richtet sich zunächst ganz an der Tradition Pachelbels aus. Zum Schluß aber steigert sich die Spannung durch raschere Bewegung.

Alle Menschen müssen sterben (BWV 1117) führt zunächst den Cantus firmus im Tenor. Der Sopran übernimmt das Szepter mit Kolorierungen und viel Figurenwerk; der abschließende akkordische Satz zum Text »... zu der großen Herrlichkeit, die den Frommen ist bereit« ist, diesem entsprechend, sehr feierlich. Das Stück ist sozusagen eine Choralpartita »en miniature«. Diesen Choral wollte Bach ins *Orgelbüchlein* mit zwei Vertonungen einstellen, von denen er jedoch nur eine ausführte. ***Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt*** (BWV 957) ist zunächst als freithematische *Fuge G-Dur* für Klavier bekannt (wenn auch dort der Cantus, in Figurationen aufgelöst, durchaus erscheint!) und als solche im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722 enthalten (Vol. 135). Daß sie die Einleitung zu einer Choralbearbeitung ist, weiß man erst seit der Entdeckung der *Neumeister-Sammlung.* Das lebhafte Praeludium (Sechzehntelbewegung) führt zu der ruhigeren Fuge (Achtelbewegung). Im *Orgelbüchlein* ist der Text unter den »Kirchenliedern für die Sterbenden« zur Vertonung vorgesehen.

Werde munter, mein Gemüte (BWV 1118) zu einem der im *Orgelbüchlein* geplanten »Abendgesänge« weckt schlafende Gemüter tatsächlich durch ungewohnte, überraschende Melodiewendungen, plötzliche Alterationen und einen Taktwechsel zur dahinhüpfenden »Gigue« (12/8-Takt) – hier setzt sich einmal eher die heitere Seite Bachs durch! Die Sechzehntel-Figuration, der vierstimmige Choralsatz, die eingeschobenen Gigue-Takte wie überhaupt der zeilenweise, je nach Text unterschiedliche Affekt weisen deutlich aufs *Orgelbüchlein* voraus.

Wie nach einer Wasserquelle (BWV 1119) ist eine Choralfuge der mitteldeutschen Tradition: Mit Vorimitationen werden die einzelnen Zeilen vorbereitet, die dann im Sopran erklingen. Bach wandte sich später zunehmend von dieser Art der Choralbearbeitung ab, weil die Vielzahl der möglichen Themen eine nicht einheitliche Bearbeitung der Gegenstimmen geradezu fördert. Er handhabt sie hier jedoch in Motivik wie Harmonik sehr gekonnt. Der Text, eine Umdichtung des 42. Psalms, steht auch im *Orgelbüchlein* verzeichnet, ebenso das Schlußstück der Bachschen *Neumeister-Choräle*, das dort unter den »Abendliedern« angeführt ist: ***Christ, der du bist der helle Tag*** (BWV 1120) führt zum Abschluß noch einmal alle Künste der herkömmlichen Choralbearbeitung im Stile Johann Gottfried Walthers oder Georg Böhms sowie Bachs Bemühen um besonderen Ausdruck vor. Akkordfolgen und Echowirkungen, zeilenweise Fugati und Cantus firmus-Variationen, Kontraste von homophonen und polyphonen Teilen, von Haupt- und Nebenwerk stehen auf engstem Raum beieinander. Der Ausdruckswille des Komponisten ist unverkennbar: Bach steht an der Schwelle zu seiner großen expressiven Kunst der Choralinterpretation.

Kay Johannsen

Als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Bruno Walter Memorial Foundation, New York, studierte ***Kay Johannsen*** *Kirchenmusik, Orgel (Solistendiplom mit Auszeichnung) und Diri-*

gieren in Freiburg und Boston. Seine Lehrer waren Hans Musch, Ludwig Doerr und William Porter. Wesentliche Anregungen erhielt er durch seine Assistenz beim Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) von 1983 bis 1987.

Seit 1991 hat er einen Lehrauftrag für Orgel an der Musikhochschule in Karlsruhe inne, 1992/93 übernahm er außerdem eine Professurvertretung an der Musikhochschule in Freiburg. Seit 1994 ist er Kantor und Organist an der Stiftskirche Stuttgart (Hauptkirche der Stadt und Bischofskirche der württembergischen Landeskirche). 1998 wurde ihm der Titel »Kirchenmusikdirektor« verliehen.

Kay Johannsen gewann mehrere Preise bei nationalen und internationalen Orgelwettbewerben, doch vor allem den 1. Preis beim »Deutschen Musikwettbewerb« in Bonn (1988) und die anschließende Aufnahme in die Künstlerliste des Deutschen Musikrats begründete seine ausgeprägte Konzert- und Aufnahmetätigkeit als Organist.

So spielte er Konzerte im Rahmen der 33. Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« 1989/90 und bei renommierten Festivals in Deutschland (z.B. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bach-Konzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd, Bach-Fest Freiburg), daneben auch in der Schweiz, Frankreich, Italien, USA, Lettland (Riga), Rußland (Philharmonie St. Petersburg) und Kenia (Nairobi – auf Einladung des Auswärtigen Amtes). 1999 debütiert er in Tokyo/Japan. Eines seiner bisher größten Projekte war die Aufführung des gesamten Orgelwerks von Johann Sebastian Bach in chronologischer Folge in fünfzehn Konzerten von April bis Juli 97 in der Stuttgarter Stiftskirche (in Zusammenarbeit mit der Internationalen Bachakademie).

Einen besonderen Akzent seiner Programme bildet auch die Improvisation, die sich aus seiner starken Bindung zur Liturgie entwickelt hat.

Als Solist spielte er u.a. mit den Philharmonischen Orchestern in Nürnberg, Gelsenkirchen, Heidelberg, Stuttgart und Ludwigshafen, mit den Rundfunkorchestern Hannover und Prag sowie mit dem Staatsorchester St. Petersburg (Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saens, Förtig, von Bose, Katzer). Er war auch Organist bei den vielbeachteten Aufführungen von Bachs »Matthäuspassion« in Berlin und Salzburg im Frühjahr 97 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado und ist dem Orchester und seinem Dirigenten seither durch Konzerte und Aufnahmen im In- und Ausland verbunden. Daneben ist Johannsen als Organist und Cembalist ein gefragter Kammermusikpartner, z.B. zusammen mit Reinhold Friedrich (Trompete), der Camerata Stoccarda (Ingo Goritzki, Christine Busch, Sergio Azzolini) oder den Berliner Barocksolisten (Reiner Kußmaul). Produktionen und Mitschnitte entstanden bei fast allen deutschen Sendern und beim lettischen Rundfunk. Für die EDITION BACHAKADEMIE der Internationalen Bachakademie Stuttgart und des Hänssler-Verlags ist er für die Programm-Konzeption der Orgelwerke zuständig und trägt als Interpret fünf CDs zu dieser Reihe bei (Sechs Sonaten, Vol. 99; Meisterwerke der Weimarer Zeit,Vol. 93; Clavier Übung Teil III, Vol. 101; Der junge Bach - ein Virtuose, Vol. 89; Neumeister-Choräle, Vol. 86).

ENGLISH

Organ Chorales from the Neumeister Collection

»Neumeister« (= »Newmaster«) chorale preludes by the Old Master of Protestant church music? Until a few years ago, Bach scholars would have but shrugged their shoulders if asked about such chorale adaptations – in relation to Bach, the name »Neumeister« referred to an author of cantata texts and the eponymous reform of the same, which introduced free recitatives and arias in the style of the Neapolitan opera into the older form of the cantata: *Erdmann* Neumeister.

The Bach anniversary year of 1985 brought with it a dramatic change in this situation. The Harvard Bach scholar Christoph Wolff astonished his compeers by announcing that he had discovered a large number of hitherto unknown chorale preludes by Bach in an excellently preserved manuscript at Yale University in New Haven, Connecticut, USA. This manuscript (Yale University LM 4708) was compiled by *Johann Gottfried* Neumeister (1756-1840) sometime after 1790. Through their next owner, Christian Heinrich Rinck (1770-1846), they made their way to America in the course of the nineteenth century, where they had lain in a depository at Harvard University since 1873, and were only rediscovered when work on the »Bach Compendium« (edited by Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff) brought them to light. On the whole, they contain 82 chorale preludes for organ, no less than 38 of which are by Johann Sebastian Bach. Another 28 can be attributed to other members of the Bach family, the rest to Zachow, Johann Pachelbel, Daniel Erich and Georg Andreas Sorge. Five settings are anonymous. Wolff has determined that the chorale preludes by Bach were written before 1710.

This circumstance brought belated fame to Johann Gottfried Neumeister, an organist who attracted little attention while still alive. He was a pupil of Georg Andreas Sorge (1703-1778) who in turn, like Bach, was a member of the »Mizlersche Sozietät der musikalischen Wissenschaften« (»Mizler's Association for Musical Science«) in Leipzig. This association of musicians was dedicated to the high art of composition, and its select members were required to submit a musical delicacy before being accepted – Bach offered BWV 769 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 100) »*Einige canoninsche Veraenderungen ueber das Weynacht-Lied »Vom Himmel hoch'*« (the »*Canonic Variations*« on the Christmas hymn, »*From the Heavens High Come I*«) in 1747. Sorge presumably played an instrumental part in introducing his pupil to Bach's music. In a similar collection of chorale preludes, he affirms that he was motivated by a desire to provide organists with chorale preludes which would be »good and fitting«, i.e., of sound musical substance but not technically not too difficult to play, for teaching them the all-important art of »preluding« a chorale.

Now this Neumeister Collection of Chorale Preludes bridges over two gaps which had appeared in Bach's musical legacy. The first gap: there were practically no extant preliminary studies to the

Orgelbüchlein (see vol. 94), this treasure chest of Bach's consummate artistry in arranging chorales. Second gap: Bach had planned the *Orgelbüchlein* to be a compendium with a total of 164 chorale preludes and adaptations for the entire ecclesiastical year; he completed only 47.

The Neumeister Collection of Chorale Preludes has now closed these gaps, at least somewhat. For one thing, the 38 chorale settings found here show Bach's progress away from his models, from Jan Pieterszoon Sweelinck through Johann Pachelbel to Dietrich Buxtehude, and toward the *Orgelbüchlein*. This is not to say that these early works do not occasionally evince a gleam of Bach's genius – as would only be expected. Hence we can use these pieces to trace Bach's development. For another thing, these chorale adaptations can close some of the gaps which show up as blank pages in the *Orgelbüchlein*, indicating that Bach intended these chorales for his compendium, but never fulfilled his intention.

Another fact points to a close relationship between the Neumeister Collection and the *Orgelbüchlein*: there are two chorale preludes, BWV 601 (albeit in an earlier version) and BWV 639, found in both collections. These are among the seven pieces already known from other sources before the discovery of the Neumeister Collection (the other five are BWV 714, 179, 737, 742 and 957), and which were therefore assigned »regular» numbers in the »Works for Organ» section in the BWV; the other newly discovered chorales were added to the second edition of the BWV in 1990 and received the numbers BWV 1090 to 1120. One of these pieces was at first attributed to Bach (BWV 1096), but has since been identified as being the work of Johann Pachelbel and placed in the appendix to the BWV. This still makes for a substantial compendium of thirty chorale preludes and settings which had languished forgotten for around two hundred years after Bach's death.

As far as their form is concerned, the chorales in the Neumeister Collection come in various types of settings. Fughettas are quite common (BWV 1090, 1097, 1101, 1103, 1109, 1111, 1119) , as are fantasias (BWV 1090, 1099, 1114, 1115), but they also comprise examples of other forms such as the canon (BWV 714), the *bicinium* (BWV 1102), the four-part chorale setting (BWV 1101, 1104-1106), or the chorale fugue (BWV 1111). Hence Bach's contributions to the Neumeister collection offer a comprehensive survey of every conceivable form of chorale adaptation, each revealing the inventiveness and variety which clearly set Bach's works apart from those of the other composers in the collection. They also betoken the beginnings of the text-related musical rhetoric later employed so consummately in the *Orgelbüchlein*. Examples of this are the chromaticism and the oppressively descending passages in BWV 1101 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt (Through Adam's fall)*, or the expressively rising line when the words mention »unverweslich hervorgehn« (»immortally emerge«) in BWV 1111 *Nun laßt uns den Leib begraben (Now, let us bury the body)*. The early chorale settings by Bach are

particularly characterized by stylistic variety, bold combinations of traditional features with entirely new ones, abrupt alternations between strictly polyphonic and free or homophonic sections, as well as the unusual harmony and the tendency toward virtuosity — and by that fascinating aspect typical of the free organ works of Bach's early years: only consider the rousing vivacity of the *Prelude and Fugue in D Major* (BWV 532, see vol. 93)!

The chorale preludes in the Neumeister Collection are not least, however, an enrichment of the organist's repertoire, for the church service above all, but also for concerts. Pieces from this collection can close many a distressing gap in Bach's compositions in the area of passion music (for example, *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (*Dearest Jesus, what hast Thou done?*) and penitential or funeral hymns (such as *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (*What God doth, that is rightly done*) or *Christus, der ist mein Leben* (*Lord Christ, He is my being*)). In this recording, the chorale preludes for organ in the Neumeister Collection are heard in the order in which they appeared at publication. Like the Orgelbüchlein, this is arranged according to the ecclesiastical year. Here are a few brief notes on the style and character of the specific pieces, and how they came down to us:

Der Tag, der ist so freudenreich (***This day, it is so full of joy***; BWV 719) (or *Ein Kindelein so löbelich* (*An infant so commendable*)) has heretofore been considered to be »weakly attested« or »probably inauthentic«. The setting links together two lively, joyous chorale fughettas over the two first lines of the Christmas hymn familiar from the *Orgelbüchlein*. The beginnings of well-wrought counterpoint are more clearly evident in this chorale setting than in comparable pieces by Bach's precursors.

Wir Christenleut (***We Christian folk***; BWV 1090) is divided into three sections. The first three lines are set for three voices, with numerous scales in the lower voices accompanying the cantus firmus in the soprano. A dance-like gigue in 12/8 time illustrates the text of the fourth line: »... hast uns erlöst« (»... hath redeemed us«). A coda, again in duple time, follows at the words: »... und glaubet fest« (»... and believe firmly«). The dotted rhythms symbolize the certainty of faith. Bach also set this text to music in the *Orgelbüchlein*, as well as the following piece, ***Das alte Jahr vergangen ist*** (***The old year has ended now***; BWV 1091). Here, the melody is found in the soprano voice of a four-part chorale setting with transitions and hints of free imitation in its brief interludes.

Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf (***Lord God, now open Heaven's gates***; BWV 1092): This paraphrase on the »Nunc Dimittis«, the »Canticle of Simeon«, consists of several different parts very imaginatively conjoined. First, the address »Herr Gott« (»Lord God«) is heard in chords with a deep echo, then the entire first line in a four-voice setting. The next section, assigned to the second line of text, introduces lively counter-melodies to the cantus firmus in the soprano, first in blocks of sixteenth (semiquaver) chords and then, after addi-

tional chords, in free thirty-second (demisemiquaver) runs reminiscent of a recitative, in the style of the so-called *Arnstadt Chorale Preludes* (for example, BWV 715, 722, 726; see vol. 89), early chorale settings with which Bach was wont to »confound« the congregation.

These chorale settings are followed by pieces for Lent and Passiontide. ***Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*** (***Dearest Jesus, what hast Thou done?***; BWV 1093) is considered to be one of those chorales intended for the Orgelbüchlein but left out in the end. This contrapuntal-imitative arrangement may serve to close the gap, but cannot fill it properly. Its expressive power is a far cry from that of the *Orgelbüchlein*. Nevertheless, the theme of suffering is unmistakable in this music: in the chromatic passages and in a rhythm which becomes ever more intense and urgent toward the end.

O Jesu, wie ist dein Gestalt (O Jesu, how is thy form; BWV 1094), composed on an anonymous text »for the Lenten tide« in 1627, bears the title »Adagio«: accordingly, this is a very stately meditation on the Passion in the style of a motet. The chorale is first played line by line after free interludes. ***O Lamm Gottes, unschuldig*** (***O innocent Lamb of God***; BWV 1095), is a very reserved chorale setting of moving expressive force. It is reminiscent of the Communion liturgy. The harmony makes a colorful impression, with rich allusions to the mixolydian mode; the motifs exhibit a tendency to uniformity.

The following piece in the Neumeister Collection is the morning hymn, ***Christe, der du bist Tag und Licht*** (***Christ, Who art daylight and radiance***). First added to the BWV as number 1096, it has since been relegated to the appendix, opinion now attributing it to Johann Pachelbel, which is why it is not recorded here. A fughetta on the first line introduces the following adaptation of ***Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not*** (***Glory be to thee, Christ, Who art suffering***; BWV 1097). Starting at the eighteenth measure, the cantus is heard in the soprano voice of a four-voice setting. Interludes between the lines and additional portions of the cantus firmus in the bass, as well as canonic techniques, then enliven the flow of the piece considerably; yet it remains on the whole rather »unemotional« compared with Bach's other chorale works for Passiontide. It may be that the congregation sang the chorale together with the organ, and the entries of each of the lines were thus marked. Like BWV 1093, 1094, 1096 and 1097, Bach had also intended to include a chorale on this text, the last one here for Passiontide, in the *Orgelbüchlein*.

At this point in the Neumeister Collection, there follow chorales for the ecclesiastical year, on the Catechism or on the faith. ***Wir glauben all an einen Gott*** (***We all believe in one God***; BWV 1098) is marked by forceful movements and harmonies, which always seem to be aiming at a specific goal. The fact that Bach composed the first line of the chorale in the form of a fugue, even including intimations of stretto and augmentation, prefigures the music to the same Credo hymn in the *Clavier-*

übung Part Three (see vol. 101). The counterpoint in alla breve time is very carefully and artistically crafted. At the end, the first line is repeated as a coda on the word »amen«.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (***In deep distress I cry to Thee***; BWV 1099; to the version of the hymn's melody in a major key) again exhibits the form of a chorale fantasia: it is divided into several sections, is rich in changes of meter and free in its form. After a chordal beginning and an interlude between the lines, the chorale is heard with eighth-note (quaver) passages running through it. A gigue in 12/8 time portrays the internal lines of the chorale. After returning to duple meter, with some playful echo effects, the lamentation begins abruptly in the »adagio« with a characteristic sighing figure in sixteenth notes (semiquavers): »Wer kann, Herr, vor dir bleiben?« (»Who can stand before Thee, Lord?«). ***Allein zu dir, Herr Jesu Christ*** (***Alone to thee, Lord Jesus Christ***; BWV 1100) opens with a lively bicinium, i.e., an imitative, two-part setting. The rapid movement remains in the subordinate parts of this three-part setting after the chorale melody begins in the soprano. Its style is very close to that of the chorale adaptations of Johann Gottfried Walther.

Here follows a chorale which was already known before the Neumeister Collection was discovered in 1985 and hence bears a different BWV number. This CD puts it back in its rightful place, as far as its subject matter is concerned. Bach prefaces the chorale »*per canonem*« on a Lenten hymn published around 1600, ***Ach Gott und Herr*** (***O God and Lord***; BWV 714), with a free prelude in the from of a fantasia. It transforms the initial motif of the cantus firmus into rising and falling four-note motifs. The strictly canonical compositional technique used in the sections with chorale text symbolizes the burden of sin borne by the faithful, as mentioned in the text. Bach gleans his counterpoint from the melody. The impression left by the very dense compositional techniques employed in this piece is one of being imprisoned – in a web of sin, that is. Bach also intended to include this text in the *Orgelbüchlein*.

The following chorale adaptation, ***Ach Herr, mich armen Sünder*** (***Ah Lord, me a poor sinner***; BWV 742), to be played »poco adagio«, was also known earlier. It is a meditation on the well-known penitential chorale for the Passiontide. The cantus firmus (today commonly associated with Paul Gerhardt's Passiontide verse »O Haupt voll Blut und Wunden« (»O sacred head now wounded«), which Bach memorialized in the St. Matthew Passion) must be played on a separate manual for emphasis, rather as in another isolated chorale prelude to the same melody but with a different text, the funeral hymn *Herzlich tut mich verlangen* (I devoutly wish; BWV 727, vol. 93). The accompanying voices are created from an inventive paraphrase of the cantus firmus. Certain details of the motifs are reminiscent of Georg Böhm and Johann Gottfried Walther.

Durch Adams Fall ist ganz verderbt (***Through Adam's fall***; BWV 1101) is divided into two sections. A fughetta serves as a prelude, then follows the

four-voice chorale setting. The chromaticism, the melancholy motifs and the descending scales most probably symbolize those disconsolate souls lost through original sin. The sixteenth-note (semiquaver) accompaniment points ahead to the *Orgelbüchlein*, especially in the final lines. The phrase »... ohn' Gottes Trost, der uns erlöst« (»... bar God's solace, which redeems us«), the core of the Christian faith, is highlighted by a four-part fugato. ***Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ***; BWV 1102) is also clearly divided into two sections. A bicinium with an embellished cantus firmus (andante) is followed by a livelier second verse (allegro), with figuration in the upper voice derived from the chorale melody. This text was also intended for the *Orgelbüchlein*, to be played »in times of war«.

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (***Maintain us Lord, within Thy word***; BWV 1103) then follows as an example of the typical organ motet in the style of Pachelbel found in the Neumeister Collection. However, Bach makes only the first line of the hymn into a chorale fughetta in imitative style. The last line is paraphrased in the soprano. This major Lutheran chorale is again listed in the *Orgelbüchlein*, as is the following anonymous hymn for times of need: ***Wenn dich Unglück tut greifen an*** (***If misfortune should befall thee***; BWV 1104). It is composed as a four-voice chorale setting, exhibiting great variety but little in the way of structure, which begins without the actual theme, and in which the figurations in the lower voices multiply as the piece progresses.

Jesu, meine Freude (***Jesus, my true pleasure***; BWV 1105) now commences in a four-part chorale setting resembling a partita, say, in the style of Pachelbel. The cantus firmus wanders from the soprano down into the lower voices, while imitations and echo effects make for added variety. Following a virtuoso ascending scale reminiscent of the Prelude in D Major BWV 532, the extended finale is again set for four voices, with an extraordinary next-to-last chord: Bach is clearly in quest of new ideas here! ***Gott ist mein Heil (God is my salvation***; BWV 1106) makes use of a lively accompanying voice in sixteenth notes (semiquavers) to enliven the tenor cantus firmus. In the middles sections, by contrast, the soprano assumes this function. Various echo effects and changes provide colorful accents. This text is also included in the *Orgelbüchlein*.

Jesu, meines Lebens Leben (***Jesus, life of my life***; BWV 1107) proves to be a very turbulent, fantasia-like setting with a wandering cantus firmus, now for three voices, now for four, with each line given a different compositional form. The 12/8 gigue in the second section is a profuse cry of thanksgiving, with the cantus firmus as the bass voice played on the pedals (to the words: »... tausend-, tausendmal sei dir, liebster Jesu, Dank dafür!« (»... a thousand, thousand times may you be thanked for this, sweet Jesus!«). This fantasia is entirely the work of an individualist – and thus so typical of Bach in his youth! The communion hymn ***Als Jesus Christus in der Nacht*** (***When Jesus Christ in the night***; BWV 1108) is no longer common nowadays. The first verse is a four-voice chorale setting, whose figura-

tion consists of unchanging eighth-note (quaver) motifs. The second verse follows as a kind of variation with the cantus firmus alternating between the soprano and the alto, now for three voices with sixteenth-note (semiquaver) figuration. The conclusion is formed by a coda with altered material to the cantus firmus in the bass.

Ach Gott, tu dich erbarmen (***Oh God, have mercy on me***; BWV 1109) starts with a fughetta on the first line of the hymn; transitions and interludes between the lines accelerate the pace. The text – a penitential hymn for the Day of Judgment – is also found in the Orgelbüchlein; the melody, also extant in a 4/4 version, is here put to triple meter. ***O Herre Gott, dein göttlich Wort*** (***Oh Lord God, thy divine word***; BWV 1110) is a lively gigue in 9/8 time, a dancing, leaping setting which directly illuminates more clearly the joy of the faithful at the enlightened Word of God (»O Herre Gott, dein göttlich Wort ist lang verdunkelt blieben« (»O Lord God, Thy holy Word has long remained in darkness«)) proclaimed by Paul »und andere Apostel mehr« (»and yet others of the Apostles«). As far as its form is concerned, it holds to the technique of prior imitation; the theme of this imitation is a paraphrase of the first line of the chorale. It returns twice, set to different words and hence with different motifs, as well. In the *Orgelbüchlein*, this text is the last chorale assigned to the ecclesiastical year (de tempore: »für die Heiligen« (»for the saints«)).

Here follow a few hymns dealing with death and funerals. ***Nun laßt uns den Leib begraben*** (***Now, let us bury the body***; BWV 1111) is a soprano setting with lively middle voices. The entry of each line is carefully prepared. The first line appears in the form of a fughetta, the second has its own countersubject, the third and final line is a fugue with a new theme expressing a new sentiment. Unfortunately, the entire last line is missing and may well have been lost in the course of transmission, as the abrupt final cadence suggests. The text of this hymn by Michael Weiße is also in the *Orgelbüchlein*. ***Christus, der ist mein Leben*** (***Lord Christ, he is my being***; BWV 1112) exhibits a similar form. In this soprano setting with prior imitation, the somewhat embellished accompanying voices prepare the entry of each line, in the best Central German tradition. The fourth line contains the Nunc Dimittis, the Canticle of Simeon: »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren ...« (»Lord, now lettest Thou Thy servant depart in peace ...«). The final cadence and the sequences testify to a high level of compositional accomplishment and artistry. This hymn, too, is in the *Orgelbüchlein*. ***Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*** (***I have left all to the Lord***; BWV 1113) prefaces each line with a prelude followed by a homophonic choral setting and, finally, an echo. As with various other chorales in the Neumeister Collection, the congregation would have been able to sing the chorale between the respective interludes. A chorale adaptation with such a great deal of variety is proof of consummate skill and individuality.

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (***Lord Jesus Christ, thou highest good***; BWV 1114) is again a

four-section, extremely varied chorale fantasia in North German style, with prior imitation, colorations, runs and arpeggios. Bach also used this type of setting as a final movement to intensify the effect of his *Chorale Partitas* (see vols. 88 and 93). This old penitential hymn by Bartholomaeus Ringwaldt (1588) is found in the *Orgelbüchlein*. ***Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*** (***I love Thee dearly, oh Lord***; BWV 1115) likewise follows the style of a free fantasia. Within a very small space, Bach combines his own ideas with such elements as bass soli, figurations, concertante changes, arpeggios, etc., thereby creating a highly varied piece of music. The specific sections are clearly differentiated (two-voice beginning, gigue, coloration of the cantus firmus in the final line, etc.). This effusive text by Martin Schalling (1569) was also intended for the *Orgelbüchlein*, as was the following, well-known chorale by Samuel Rodigast: ***Was Gott tut, das ist wohlgetan*** (***What God doth, that is rightly done***; BWV 1116). This organ chorale at first takes its orientation entirely from the tradition of Pachelbel. At the end, however, the excitement grows thanks to more rapid movement.

Alle Menschen müssen sterben (***All people must die***; BWV 1117) first has the cantus firmus in the tenor. The soprano then assumes command with colorations and a great deal of figuration; the concluding chordal setting at the words »... zu der großen Herrlichkeit, die den Frommen ist bereit« (»... to that great glory which is made ready for the devout«) is accordingly quite festive. This piece could be said to be a chorale partita en miniature. Bach had resolved to include two settings of this choral in the Orgelbüchlein, but completed only one. ***Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt*** (***Do with me as Thou wilt, God, by Thy grace***; BWV 957) is widely known as the Fugue in G Major for Harpsichord, with its free themes (the cantus firmus does indeed appear there, albeit broken up into figurations!), and is contained in the Clavier Book for Anna Magdalena Bach of 1722 (vol. 135). Only after the Neumeister Collection came to light was this discovered to be an introduction to a chorale setting. A lively prelude in sixteenth notes (semiquavers) brings us to a less restive fugue in eighth notes (quavers). In the *Orgelbüchlein*, this chorale was intended to be found under the heading of »Church Hymns for the Dying«.

Werde munter, mein Gemüte (***Wake and be merry, my soul***; BWV 1118) was intended to be one of the »evening hymns« in the Orgelbüchlein, and indeed wakes drowsy souls with surprising, unusual turns of melody, sudden alterations and a change of meter to a sprightly »gigue« (12/8 time) – here again, the more jocular side of Bach shows through! The sixteenth-note (semiquaver) figurations, the four-voice chorale setting, the inserted measures of the gigue, as well as the changing sensibility expressed in each line, according to the words, are clear indications of the future *Orgelbüchlein*.

Wie nach einer Wasserquelle (***Like for a spring of water***; BWV 1119) is a chorale fugue in the Central German tradition: the individual lines, heard in the soprano voice, are prepared by prior imitation. Later,

ENGLISH

Bach increasingly turned away from this type of chorale adaptation, because the many possible themes fairly demand a nonuniform treatment of the counter voices. However, he handles both harmony and motif here with great proficiency. The text, a paraphrase of the forty-second Psalm, is also listed in the *Orgelbüchlein*, as is the final piece in the Neumeister Collection of Bach's music as well, found there under the heading of »evening songs«: ***Christ, der du bist der helle Tag*** (***Christ, Thou who art the light of day***; BWV 1120) one last time displays all the artistry of the conventional chorale adaptation in the style of Johann Gottfried Walther or Georg Böhm, as well as Bach's own particular expressiveness. Here we find series of chords and echo effects, line-by-line fugatos and variations on the cantus firmus, contrasts between homophonic and polyphonic sections, as well as between the hauptwerk (great organ) and the nebenwerk, all compressed into the smallest of spaces. The composer's determination to find the appropriate expression is unmistakable: Bach is here already standing on the threshold of great expressive artistry in chorale interpretation.

Kay Johannsen

Thanks to winning scholarships from the Study Foundation of the German People and the Bruno Walter Memorial Foundation, New York, ***Kay Johannsen*** *was able to study church music, organ (soloist diploma with distinction) and conducting in Freiburg and Boston. His teachers were Hans Musch, Ludwig Doerr and William Porter.*

His time as an assistant with the Freiburg Bach Choir (Hans-Michael Beuerle) from 1983 to 1987 was a valuable source of inspiration.
In 1991 he started teaching organ at the Karlsruhe Academy of Music. In 1992/93 he also stood in for a vacant professorship at Freiburg Academy of Music. Johannsen has been cantor and organist of Stuttgart Collegiate Church (the city's main church and episcopal church of Württemberg) since 1994; in 1998 he was appointed church music director.
Kay Johannsen won several awards at national and international organ competitions, but it was the 1st Prize at the German Music Competition in Bonn (1988) and subsequent inclusion in the Artists' List of the German Music Council that led to multiple concert and recording activities as an organist.
He gave concerts at the 33rd German selection of Concerts of Young Artists in 1989/90 and at well-known festivals in Germany (e.g. German Mozart Festival Baden-Baden, Frankfurt Bach Concerts, World Music Week Bonn, European Music Festival Stuttgart, European Church Music Schwäbisch Gmünd, Bach Festival Freiburg), Switzerland, France, Italy, the USA, Latvia (Riga), Russia (St. Petersburg Philharmonic) and Kenya (Nairobi, invitation by the German embassy). In 1999 he made his debut in Tokyo/Japan.
One of his largest projects so far was the performance of Johann Sebastian Bach's complete organ works in chronological order in fifteen concerts from April to July 1997 in Stuttgart's Collegiate Church (in co-operation with Internationale Bachakade-mie).
Based on his strong affinity to the liturgy, improvisation plays a special role in his programmes.

As a soloist, he has performed among others with the Philharmonic Orchestras of Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg, Stuttgart and Ludwigshafen, with the radio orchestras of Hanover and Prague and with the St. Petersburg State Orchestra (works by Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saens, Förtig, von Bose, Katzer). Last spring (1997) he also played the organ in the well-received performances of Bach's St. Matthew's Passion in Berlin and Salzburg with the Berlin Philharmonic directed by Claudio Abbado and has worked with the orchestra and its conductor for concerts and recordings inside and outside Germany. In addition, Johannsen is a popular chamber music organist and harpsichordist, e.g. with Reinhold Friedrich (trumpet), Camerata Stoccarda (Ingo Goritzki, Christine Busch, Sergio Azzolini) or the Berlin Baroque Soloists (Reiner Kußmaul).

He was featured in productions and live recordings of virtually all German broadcasting stations and on Latvian radio. For Internationale Bachakademie Stuttgart's EDITION BACHAKADEMIE he is in charge of compiling the programmes for the complete recording of Bach's organ works and has contributed five CD recordings to the series (Six Sonatas, vol. 99; Masterpieces of the Weimar Period, vol. 93; Part III of the Clavierübung, vol. 101; The Young Bach – a Virtuoso, vol. 89; Neumeister Chorales, vol. 86).

ENGLISH

Les chorals pour orgue du Recueil de Neumeister

»Des chorals de Neumeister de l'ancien maître de la musique liturgique protestante?« Il y a seulement quelques années, si l'on avait demandé aux spécialistes de Bach s'ils connaissaient de tels chorals de Bach, ils auraient répondu en haussant les épaules – à l'époque de Bach, la notion de nouveau maître concernait toujours le librettiste de cantates, ayant, par ailleurs, donné son nom à une réforme du genre et ajouté les récitatifs libres et les textes des arias à la manière de l'opéra napolitain sous la forme ancienne de la cantate: *Erdmann* Neumeister.

1985, l'année du jubilé de Bach, fut celle d'un sensationnel bouleversement. Christoph Wolff, spécialiste de Bach enseignant à l'université de Harvard, annonça aux milieux spécialisés ébahis, qu'il avait découvert de nombreux préludes de cantates jusque là inconnus et ce, dans une version manuscrite parfaitement conservée de l'université de Yale, New Haven, CT, aux Etats-Unis. Ce manuscrit (Yale University LM 4708) fut rédigé postérieurement à 1790 par Johann Gottfried Neumeister (1756-1840). Par l'entremise de son propriétaire ultérieur, Christian Heinrich Rinck (1770-1846), il fit son entrée aux Etats-Unis dans le courant du 19ème siècle où il reposait depuis 1873 dans un dépôt de l'université de Yale et ce n'est que grâce au travail réalisé pour le »Manuel Bach« qu'il fut redécouvert (Editions Hans-Joachim Schulze et Christoph Wolff). Il contient au total 82 chorals pour orgue dont 38 pour le moins sont l'œuvre de Bach lui-même. 28 autres sont à attribuer à l'un ou l'autre des membres de la famille de Bach, le restant est de Zachow, Pachelbel, Daniel Erich et Georg Andreas Sorge. 5 mouvements restent anonymes. Wolff situe la date de composition des chorals de Bach avant 1710.

C'est de cette manière que Johann Gottfried Neumeister, organiste de peu de notoriété de son vivant, acquit une célébrité tardive. Il était l'élève de Georg Andreas Sorge (1703-1778) qui, tout comme Bach, était membre de la »société Mizler des sciences musicales« à Leipzig. Cette association de musiciens entretenait le grand art de la composition, et pour y être acceptés, ses membres exclusifs devaient présenter un morceau de choix – pour ce qui est de Bach, il présenta en 1747 »certaines modifications canoniques sur le chant de Noël »Vom Himmel hoch« (BWV 769, EDITION BACHAKADEMIE volume 100). Sorge enseignait probablement la musique de Bach à ses élèves, car dans une collection similaire de préludes de chorals, il précise que son motif est la volonté de charger l'organiste de la tâche importante de »préluder« des préludes de chorals aussi bons qu'appropriés, donc de valeur, mais non trop exigeants du point de vue technique.

Voilà que les »chorals de Neumeister» permettaient de combler deux lacunes qui étaient apparues lors de leur transmission: Première lacune: on y cherche en vain presque toutes les études préliminaires du »petit livre pour orgue« (cf. Vol 94) contenues dans la version originale, le »coffret au trésor« du talent incomparable de Bach pour l'adaptation du choral. Seconde lacun: selon Bach, le »petit livre pour orgue« devait servir de manuel

de choral, avec 164 préludes et adaptations de chorals destinés à l'année liturgique; il n'exécutera que 47 morceaux.

Aujourd'hui, grâce au »Recueil de Neumeister«, ces deux lacunes sont en partie comblées. D'une part, les 38 adaptations de chorals le montrent encore sur la voie de ses prédécesseurs, de Jan Pieterszoon Sweelinck à Dietrich Buxtehude, en passant par Johann Pachelbel, jusqu'au »petit livre pour orgue«. Cela ne signifie pas que – comme il fallait s'y attendre – le génie de Bach ne puisse y briller de temps à autre.

Ces œuvres permettent donc de suivre l'évolution de Bach. D'autre part, l'arrangement de ces chorals permet de combler quelques lacunes qui se trouvent dans le »petit livre pour orgue« sous forme de pages vides que Bach avait donc prévu pour ce manuel, mais non exécuté.

Le fait que deux préludes de chorals font partie des deux collections, le BWV 601 (toutefois dans une version antérieure à celle-ci) et le BWV 639, révèle un rapport étroit entre le »Recueil de Neumeister« et le »petit livre pour orgue«. Ils font partie des sept morceaux connus grâce à d'autres sources avant même la découverte du »Recueil de Neumeister« (pour les cinq autres, il s'agit des BWV 714, 719, 737, 742, 957) et qui, pour cette raison, s'étaient vu attribuer un numéro »régulier« au sein du chapitre »œuvres pour orgue«; les autres chorals nouvellement découverts ont été ajoutés à la seconde édition du répertoire des œuvres de Bach et reçurent ici les numéros BWV 1090 à 1120. L'une de ces œuvres, tout d'abord attribuée à Bach (BWV 1096) fut ultérieurement identifiée comme œuvre de Johann Pachelbel et mise en annexe du BWV. Il en résulte un manuel – d'encore plus grande importance – de trente préludes et adaptations de chorals qui, après la mort de Bach, ont été oubliés pendant près de deux cents ans.

Quant à la forme, les »chorals de Neumeister« révèlent divers types de mouvements. La fuguette, (BWV 1090, 1097, 1101, 1103, 1109, 1111, 119) et la Fantaisie (BWV 1090, 1099, 1114, 1115) y sont souvent présentes, mais également le canon (BWV 714), le bicinium (phrase à deux voix) (BWV 1102), le mouvement choral à quatre voix (BWV 1101, 1104-1106) ou le choral fugué (BWV 1111): les contributions de Bach au »Recueil de Neumeister« offrent donc un large aperçu de toutes les formes pensables de l'adaptation du choral et ce, de la manière très variée et originale qui distingue nettement les œuvres de Bach de celles des autres compositeurs qui y sont représentés. On y trouve également les premières ébauches de rhétorique musicale se référant au texte, telle qu'elle a trouvé application ultérieurement de manière aussi parfaite dans le »petit livre pour orgue«.

La chromatique et le lourd mouvement descendant vers »la chute d'Adam a corrompu« (BWV 1101) ou la ligne ascendante impressionnante du texte »résulter imputresciblement« dans »à présent, ensevelissons le corps« (BWV 1111) en sont les exemples. Ce sont justement la variété stylistique, l'audace du regroupement de traits traditionnels

avec d'autres, entièrement nouveaux, le brusque passage de morceaux purement polyphoniques à d'autres plus libres ou même homophones, ainsi que l'harmonie extraordinaire et la tendance à la virtuosité, qui caractérisent ces premières adaptations de chorals de Bach – mais aussi la fascination que nous connaissons dans les précédentes œuvres pour orgue plus libres: il suffit de penser à l'élan expansif du prélude et fugue en ré majeur (BWV 532; cf. Vol. 93)!

Les chorals du » Recueil de Neumeister« ne représentent pas seulement un enrichissement du répertoire des organistes pour les services religieux, mais aussi pour les concerts. Certaines graves lacunes des compositions de Bach dans le domaine des cantiques de la passion (»Bien aimé Jésus, quel est ton crime ?« par exemple), des cantiques de pénitence ainsi que des cantiques mortuaires (»Ce que Dieu fait est bien fait« ou »le Christ est ma vie«, par exemple) peuvent être aplanies avec certains morceaux de cette collection. Dans cette version, les chorals pour orgue du »Recueil de Neumeister« sont exécutés dans leur ordre de parution dans la publication. Celle-ci, tout comme le »petit livre pour orgue«, est classée dans l'ordre imposé par l'année liturgique. Voici quelques brèves remarques au sujet de l'histoire de la tradition, du style et du caractère des différents morceaux :

Jusqu'à présent, ***»Ce jour est si plein d'allégresse« (ou »un enfant si méritoire,*** BWV 719) était considéré comme »peu conforme« ou même »probablement falsifié«. Le mouvement associe deux chorals fugués animés et joyeux aux deux premières phrases du célèbre chant de Noël également tiré du »petit livre pour orgue«. Dans cette adaptation du choral, les premières ébauches pour un contrepoint solide sont déjà plus prometteuses que dans des morceaux comparables des prédécesseurs de Bach.

»Nous les chrétiens« (BWV 1090) comprend trois parties: les trois premières phrases sont composées pour trois voix, avec de nombreuses gammes ascendantes et descendantes des voix graves au Cantus firmus chez les sopranos. Une gigue dansante composée sur une mesure à 12/8 transpose le texte de la quatrième phrase: ».... nous a délivrés«. Par contre, le coda se termine sur une mesure binaire par les mots: ».... et croyez fermement«. Le rythme ponctué symbolise la certitude religieuse. Bach a adapté ce texte dans le »petit livre pour orgue«, de même que le suivant: »***La vieille année est passée«*** (BWV 1091). Ici, la mélodie se situe dans le registre d'un mouvement choral à quatre voix avec des passages et des ébauches d'adaptation libre dans les brefs intermèdes.

»Seigneur Dieu, ouvre à présent le ciel« (BWV 1092): l'adaptation du »Nunc dimittis«, des »louanges de Siméon« associe de manière particulièrement originale plusieurs passages absolument différents. Elle commence par l'invocation »Seigneur Dieu« en accords arpégés avec écho profond, ensuite toute la première phrase en un mouvement à quatre voix. Le passage qui suit la seconde phrase permet à des voix animées de s'opposer au Cantus du soprano, tout d'abord dans en doubles croches,

puis en d'autres groupes d'accords libres en triples croches, à la manière des fameux »chorals d'Arnstadt« (BWV 715, 722, 726, cf. Vol. 89, par exemple), anciennes adaptations de chorals, Bach avait l'habitude de les utiliser pour »confondre« les fidèles.

Les œuvres dédiées au carême et à la passion suivent cette adaptation de chorals: ***»Bien aimé Jésus, quel est ton crime?«*** (BWV 1093) fait partie des chorals prévus pour le »petit livre pour orgue« mais qui ne furent jamais exécutés. Certes, la présente adaptation imitant le contrepoint aplanit en quelque sorte la lacune, mais n'arrive pas à la combler entièrement. Sa force d'expression n'atteint pas encore celle des œuvres du »petit livre pour orgue«. Mais la thématique de la passion est évidemment transposée: dans la chromatique et dans une rythmique harcelante de plus en plus intensive, menant vers la fin.

»Ô Jésus, comme ton apparence« (BWV 1094, composé sur un poème anonyme »pour le carême« de 1627, est transcrit avec »Adagio«: Il s'agit donc d'une méditation très solennelle sur la passion, à la manière d'un motet. Certaines phrases du choral retentissent à la suite d'intermèdes libres. ***»Toi, l'agneau de Dieu, innocent«*** (BWV 1095), un mouvement choral très modéré est d'une force d'expression émouvante. Il rappelle la liturgie de la sainte cène. L'harmonie est d'effet coloré, avec de riches réminiscences au son myxolydien; le motif révèle une tendance à l'homogénéité.

Dans le Recueil de Neumeister vient ensuite le chant du matin »Christ, tu es le jour et la lumière«: Au sein du répertoire des œuvres de Bach, le numéro 1096 lui a été attribué; entretemps, cette adaptation de choral est considérée comme une œuvre de Johann Pachelbel, a été ajoutée à l'annexe et n'est donc pas exécutée ici. Ainsi que le morceau précédent, ***»Honneur à Toi, Ô Christ, car tu as souffert«*** (BWV 1097) commence par une fuguette sur les premières phrases. Le Cantus se fait ensuite entendre à partir de la 18ème mesure dans un mouvement à quatre voix au registre soprano. Plus tard, des phrases intermédiaires et d'autres passages du Cantus firmus dans le registre de la basse ainsi que des variations canoniques ravivent nettement le flux du morceau; mais, pour une œuvre chorale de Bach dédiée à la passion, l'ensemble reste plutôt »pauvre en émotions«. Il est possible que les fidèles se soient joints au choral, dont chaque entrée de phrase est marquée. Tout comme pour les BWV 1093, 1094, 1096 et 1097, il était prévu d'adapter ce texte – le dernier dédié à la passion – dans le »petit livre pour orgue«.

Des cantiques pour l'année liturgique, le catéchisme et la foi viennent se greffer au Recueil de Neumeister. ***»Nous croyons tous en un seul Dieu«*** (BWV 1098) est puissant dans le phrasé comme dans l'harmonie, qui semblent poursuivre un seul et même but. La forme de fugue choisie ici, depuis les premières phrases du choral jusqu'aux ébauches d'introduction et d'amplification, rappelle l'adaptation de la mélodie du Credo dans la »troisième partie de l'exercice pour piano« (cf. Vol. 101). Le contrepoint dans la mesure à 2 temps est agencé de manière soi-

gneuse et déjà assez adroite. Pour terminer, la première phrase est encore une fois répétée sur le texte du »Amen«.

»Dans ma profonde détresse, je crie vers toi« (BWV 1099; cf. La mélodie en majeur du cantique) montre une fois de plus la forme composée, libre, particulièrement riche en changements de mesures, d'une fantaisie sur un choral. Après l'ouverture en accords et un entrelacs de phrases, le choral se termine par un mouvement en croches ininterrompu. Une gigue sur une mesure à 12/8 transforme les phrases centrales du choral. Après, le retour à une mesure binaire, avec quelques légers effets d'écho, vient souligner – assez soudainement – la complainte dans l'»adagio« avec un effet de soupir en doubles croches tout à fait caractéristique: »Seigneur, qui peut subsister devant toi?« ***»Rien que vers toi, Seigneur Jésus Christ«*** (BWV 1100) débute par un bicinium (phrase à deux voix) éclatant, donc un mouvement imitatif à deux voix. Après l'attaque du choral en Cantus firmus, la cadence rapide se maintient dans le soprano des voix secondaires du mouvement à trois voix. Ici, le style des travaux mélodiques de Johann Gottfried Walthers se fait ressentir.

Il s'ensuit un cantique, déjà connu avant la découverte du Recueil de Neumeister en 1985, et qui porte donc un autre numéro au sein du répertoire des œuvres de Bach (BWV): ainsi, pour des raisons de structure interne, il s'est vu attribuer une autre place sur le présent CD.

Bach fait précéder le choral »per canonem« ***»Ah Dieu et Seigneur«*** (BWV 714), sur un cantique de carême publié vers 1600 par un prélude libre sous forme de Fantaisie. Cette Fantaisie emprunte le motif du début du Cantus en motifs descendants et ascendants sur un thème à quatre notes. Dans les passages chantés, la ligne mélodique sévèrement canonique symbolise le poids du péché évoqué dans le texte et que le croyant supporte. Bach forge son contrepoint au sein de la mélodie. L'intensité de son travail laisse donc une impression de captivité – dans la confusion des péchés. Ce texte, lui aussi, devait être adapté pour le »petit livre pour orgue«.

L'adaptation suivante, ***»Hélas, Seigneur, le pauvre pécheur«*** (BWV 742), à interpréter »pocco adagio« était déjà connue auparavant. Il s'agit d'une contemplation méditative sur les chorals de la passion et de la pénitence. Le Cantus firmus (mieux connu aujourd'hui par le poème »Ô tête couverte de sang et de plaies« que Paul Gerhard a dédié à la passion et dont Bach s'est généreusement servi pour sa Passion selon Saint Matthieu) est à mettre en évidence sur un manuel séparé semblable à l'unique arrangement transmis de la même mélodie, mais avec un autre livret, à savoir le cantique mortuaire »Je désire de tout cœur« (BWV 727, cf. Vol. 93).
Les voix d'accompagnement proviennent de la paraphrase originale du cantus. Dans ce motif, certains détails rappellent Georg Böhm et Johann Gottfried Walther.

»La chute d'Adam a corrompu« (BWV 1101) comprend deux parties ; tout d'abord une fuguette, ensuite le mouvement choral à quatre voix. La chromatique, les motifs funèbres et les gammes descendantes symbolisent probablement la désolation de tous ceux qui sont perdus suite au péché originel. L'accompagnement en doubles croches, celui de la phrase finale en particulier, fait déjà pressentir le »petit livre pour orgue«. L'accentuation particulière repose sur la phrase volontairement mise en évidence par un fugato à quatre voix »....sans le réconfort de Dieu, notre sauveur« – donc le dogme chrétien élémentaire.

»Seigneur Jésus Christ, Prince de Paix« (BWV 1102) se présente, lui aussi, en deux parties. A un bicinium (»Andante«) avec Cantus firmus sans ornementations suit une seconde strophe plus vivante (»Allegro«), la voix supérieure étant figurée à la manière d'un choral. Pour »En temps de guerre«, ce texte devait, lui aussi, faire partie du »petit livre pour orgue«.

»Laisse-nous subsister, Seigneur, fidèles à ta parole« (BWV 1103) est encore un exemple des motets pour orgue dans le style de Pachelbel typiques du »Recueil de Neumeister«. Cependant, seule la première phrase du choral sera écrite en style imitatif. La dernière phrase est paraphrasée dans le registre soprano. Le choral luthérien de grande importance fait partie du »petit livre pour orgue«, tout comme le cantique religieux anonyme qui suit pour les périodes d'infortune. *»Si le malheur t'assaille«* (BWV 1104). Son adaptation est un mouvement choral à quatre voix, à peine structuré, mais très varié, qui commence sans thème précis et présente de plus en plus de figurations dans les voix graves.

»Jésus, ma joie« (BWV 1105) débute immédiatement par un mouvement choral à quatre voix, dans le genre de la partita, celle de Pachelbel, par exemple. Le Cantus firmus évolue des sopranos aux voix graves. Les imitations et les effets d'écho favorisent encore plus de diversité. Après une gamme ascendante virtuose rappelant le prélude en ré majeur BWV 532, le majestueux final est de nouveau à quatre voix, l'avant dernier accord tout à fait exceptionnel:, Bach était manifestement à la recherche de nouveaux éléments! *»Dieu est mon salut«* (BWV 1106) ajoute une voix accompagnatrice animée en doubles croches au ténor du Cantus firmus. Par contre, dans les passages du milieu, c'est le soprano qui assume cette fonction. Divers effets et changements d'écho imposent des accents colorés. Le texte fait, lui aussi, partie du »petit livre pour orgue«.

»Jésus, vie de ma vie« (BWV 1107) se révèle un mouvement très vivant et plein de fantaisie, au Cantus firmus mutant, une fois à trois voix, une autre fois à quatre, chaque fois agencé de manière différente. La gigue de la seconde partie, sur une mesure à 12/8 est une action de grâce de grande ampleur, le Cantus firmus étant la basse à la pédale (texte du choral: »..... nous te remercions, mille et mille fois, bien-aimé Jésus...«). Cette fantaisie est tout à fait originale – typique pour le jeune Bach ! Le cantique pour la Sainte Cène, *»Quand Jésus Christ dans la nuit«* (BWV 1108) est moins connu actuellement.

Dans le mouvement choral à quatre voix, sa première strophe retentit avec un motif constant de la figuration en croches. Ensuite, une seconde strophe suit, telle un genre de »variation«, avec alternance de soprano/Cantus firmus, à présent à trois voix et en figuration de doubles croches. Le final propose un coda orné d'un matériel autre que celui du Cantus firmus de la basse. Les harmonies audacieuses mais utilisées avec habileté sont typiques pour Bach.

»Ah Dieu, prends pitié« (BWV 1109) débute par une fuguette sur les premières phrases du choral; les transitions et les intermèdes entre les phrases permettent des mouvements de plus en plus rapides. Le texte – cantique de pénitence du jugement dernier – fait lui aussi partie du »petit livre pour orgue«. Ici, la mélodie, également transmise en mesure à quatre temps est adaptée en mesure ternaire. *»Ô Seigneur Dieu, ta divine parole«* (BWV 1110) est une gigue animée sur une mesure à neuf-huit, un mouvement dansant, sautillant, divulguant directement la félicité qu'inspire aux croyants la parole de Dieu transmise par Saint Paul et »les autres apôtres« (» Seigneur Dieu, ta parole divine est longtemps restée dans l'ombre...«). Pour la forme, il suit la technique de »remploi», dont le thème est une paraphrase de la première ligne du choral. Elle revient à deux reprises avec un autre texte et donc un autre motif. Ce texte est mentionné au »petit livre pour orgue« comme dernier cantique de l'année liturgique (De tempore: »pour les saints«).

Suivent quelques cantiques sur le thème de la mort et de l'inhumation. *»A présent, ensevelissons le corps«* (BWV 1111) est un phrasé pour soprano avec un mouvement animé des voix moyennes. Chaque entrée de phrases est consciencieusement préparée. La première phrase se présente sous forme de fuguette, la seconde avec un propre contre-sujet, et pour terminer, la troisième sous forme de fugue avec nouveau thème et nouvelle ardeur.

Malheureusement, la phrase finale manque entièrement, probablement en raison d'une transmission incomplète, ainsi que le laisse deviner la soudaine cadence finale. Le texte du cantique de Michael Weiße fait également partie du »petit livre pour orgue». *»Le Christ est ma vie«* (BWV 1112) révèle une forme similaire. Dans le mouvement pour soprano avec pré-imitation, les voix d'accompagnement ornementées – selon la fidèle tradition du centre de l'Allemagne – accompagnent chacune leur propre entrée. La phrase 4 permet de reprendre le »nunc dimittis«, louange de Siméon: »Seigneur, laisse ton serviteur partir en paix ....« Tout comme l'élaboration de séquences, la cadence finale requiert une technique de composition perfectionnée. Ce cantique fait lui aussi partie du »petit livre pour orgue«. *»J'ai confié ma cause à Dieu«* (BWV 1113) fait retentir, l'un après l'autre, un prélude, un mouvement choral de type homophone et un écho. Tout comme beaucoup d'autres chorals du »Recueil de Neumeister«, le choral pourrait, ici, avoir été chanté en partie par les fidèles. Une adaptation de choral aussi variée fait preuve d'individualité et de savoir-faire.

»Seigneur Jésus Christ, bien suprême« (BWV 1114) est à nouveau une fantaisie chorale très variée de la tradition de l'Allemagne du Nord, en quatre parties, avec pré-imitation, thèmes colorés, passages de notes rapides et arpèges. Bach a déjà souvent utilisé ce type de phrase pour le mouvement final de ses partitas de choral (cf. Vol. 88, 93) afin d'en augmenter l'effet. L'ancien cantique de pénitence de Bartholomée Ringwaldtt (1588) fait partie du »petit livre pour orgue«. ***»Je t'aime de tout cœur, ô Seigneur«*** (BWV 1115) s'appuie, lui aussi, sur le style d'une Fantaisie libre. Bach associe étroitement les éléments de l'époque baroque tels que le solo pour basse, les figurations, les variations concertantes, les arpèges, etc. avec ses propres idées et traite tous ces éléments pour en faire une œuvre à facettes multiples. Chaque partie est entièrement différente (début à deux voix, gigue, coloration du Cantus dans la phrase finale, etc.). Ce texte exalté de Martin Schalling (1569) était, lui aussi, prévu pour le »petit livre pour orgue«, tout comme le choral suivant, bien connu, de Samuel Rodigast : ***»Ce que Dieu fait est bien fait«*** (BWV 1116). L'adaptation vient tout d'abord se rattacher à la tradition du choral pour orgue de Pachelbel. Vers la fin, la tension monte du fait des mouvements de plus en plus rapides.

»Tous les hommes doivent mourir« (BWV 1117) soutient tout d'abord le Cantus firmus chez les ténors. Le soprano reprend le sceptre avec colorations et nombre de figures; le mouvement en accords qui suit et accompagne le texte »...la grande gloire à laquelle l'homme pieux se prépare« est donc très solennelle. Ce qui permet de désigner le morceau sous le nom de partita de choral »en miniature«. Ce choral devait faire partie du »petit livre pour orgue« avec deux adaptations, dont une seule a été exécutée. **»Traite-moi, Dieu, selon ta bonté«** (BWV 957) est connu grâce à la fugue en sol majeur pour piano à thème libre (même si le Cantus apparaît manifestement, résolu en figurations!) et fait donc partie du petit livre pour clavier d'Anna Magdalena Bach (1722). Mais ce n'est que depuis la découverte du »Recueil de Neumeister« que l'on sait qu'elle est l'introduction à une adaptation de choral. Le prélude animé (mouvement en doubles croches) mène à la fugue, plus paisible (mouvement en croches). Dans le »petit livre pour orgue«, il est prévu d'adapter le texte et de l'attribuer aux »chants liturgiques pour les mourants«.

»Sois gai, mon cœur« (BWV 1118), destiné à l'un des »chants vespéraux«, réveille effectivement les esprits assoupis avec des revirements de mélodie inhabituels et vifs, de soudaines altérations et un changement de mesure juste avant la »gigue« sautillante (mesure à 12/8) – le côté enjoué de Bach s'impose pour une fois ! La figuration en doubles croches, le mouvement choral à quatre voix, les mesures de gigues insérées, tout comme les émotions diverses qui changent à chaque ligne font fortement pressentir le »petit livre pour orgue«.

»Comme une biche soupire après les courants d'eau« (BWV 1119) est un choral fugué dans la tradition du Centre de l'Allemagne: les différentes phrases sont ébauchées par des pré-imitations, pour retentir ensuite dans le soprano. Plus tard, Bach

s'est de plus en plus détaché de ce genre d'adaptation de choral, car la variété des thèmes possibles exige réellement une adaptation hétérogène du contre-chant. Mais il les manie tout à fait habilement, dans le motif comme dans l'harmonie. Le texte, une adaptation du 42ème psaume, est lui aussi mentionné dans le »petit livre pour orgue«, tout comme dans la partie finale des »chorals de Neumeister« de Bach, qui y figure parmi les »cantiques vespéraux«. Vers la fin, **»Christ, toi qui es la clarté du jour«** (BWV 1120) met encore une fois en évidence toutes les techniques classiques de l'adaptation de choral dans le genre de Johann Gottfried Walther, Georg Böhm et de beaucoup d'autres ainsi que la volonté de Bach de s'exprimer d'une manière tout à fait particulière.
Les suites d'accords et les effets d'écho, les phrases fuguées et les variations pour Cantus firmus, les contrastes entre les passages homophones et polyphones des compositions principales et secondaires sont très étroitement reliés. La volonté d'expression du compositeur est évidente: Bach se trouve au seuil de l'immense talent qu'il avait pour interpréter le choral.

FRANÇAIS

Kay Johannsen

En tant que bénéficiaire d'une bourse à la Studienstiftung des deutschen Volkes (Fondation d'études du peuple allemand) et de la Bruno Walter Memorial Foundation, New York, ***Kay Johannsen*** *fit des études de musique d'église, d'orgue (diplôme de soliste avec mention) et de conduite d'orchestre à Freiburg et Boston. Hans Musch, Ludwig Doerr et William Porter ont été ses professeurs.*

C'est grâce à la période où il fut assistant du Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) de 1983 à 1987 qu'il a pu réunir l'essentiel de ses inspirations. Depuis 1991, il est chargé de cours d'orgue au Conservatoire de musique de Karlsruhe, en 1992/93, il se chargea en outre d'un remplacement au poste de Professeur au Conservatoire de musique de Freiburg. Depuis 1994, il est cantor et organiste de l'Église Collégiale de Stuttgart (Principale église de la ville et église épiscopale des églises du land du Wurtemberg). Le titre de »Kirchenmusikdirektor« (Directeur de musique d'église) lui a été attribué en 1998.

Kay Johannsen remporta plusieurs prix au cours de concours d'orgue au niveau national et international, mais ce sont en premier lieu, le Premier Prix du »Deutschen Musikwettbewerb« (Concours allemand de musique) à Bonn (1988) et l'admission qui suivit au sein de la Künstlerliste (Liste des artistes) du Conseil allemand de musique qui furent à l'origine de ses activités au niveau des concerts et des enregistrements en tant qu'organiste.

Ainsi il interpréta des concerts dans le cadre de la 33^{e} sélection au niveau national de »Konzerte junger Künstler« (Concerts de jeunes artistes) en 1989/90 et lors de Festivals de renommée en Allemagne (par ex. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bach-Konzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Eu-

ropäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd, Bach-Fest Freiburg), en plus aussi en Suisse, en France, en Italie, aux U.S.A., en Lettonie (Riga), en Russie (Philharmonie St. Pétersbourg) et au Kenya (Nairobi – sur l'invitation du Ministère des Affaires étrangères). En 1999, il fit ses débuts à Tokyo/Japon.

L'un de ses plus grands projets jusqu'à présent a été l'exécution de l'intégralité de l'œuvre pour orgue de Johann Sebastian Bach, dans un ordre chronologique, en quinze concerts, répartis du mois d'avril au mois de juillet 97, à l'Église Collégiale de Stuttgart (en collaboration avec l'Académie Internationale Bach).

L'improvisation qui s'est développée à partir de ses fortes attaches à la liturgie constitue également unaccent particulier de son programme.

En tant que soliste, il joua entre autres avec les Orchestres Philharmoniques de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg, Stuttgart et Ludwigshafen, avec les Orchestres radiophoniques de Hanovre et de Prague ainsi qu'avec l'Orchestre nationale de St-Pétersbourg (Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saens, Förtig, von Bose, Katzer). Il était également l'organiste des exécutions très appréciées de la »Passion selon saint Matthieu« à Berlin et Salzburg au printemps 97 avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Claudio Abbado et au travers des concerts et des enregistrements faits à l'intérieur du pays et à l'étranger, il reste depuis très attaché à cet orchestre et à son chef d'orchestre. Johannsen est en outre un partenaire de musique de chambre recherché en tant qu'organiste et que claveciniste, par ex. avec Reinhold Friedrich (trompette), la Camerata Stoccarda (Ingo Goritzki, Christine Busch, Sergio Azzolini) ou les Barocksolisten de Berlin (Reiner Kußmaul).

Il a réalisé des productions et des enregistrements dans presque toutes les stations de radio allemandes et à la radio lettonne. Il est responsable de la conception du programme d'œuvres pour orgue pour l'EDITION BACHAKADEMIE de l'Académie Internationale Bach Stuttgart et de la maison Hänssler Verlag et il participe aussi à l'élaboration de cette série en tant qu'interprète de cinq CD (Six Sonates, Vol. 99; Chefs d'œuvre de l'époque de Weimar, Vol. 93; Clavier Übung Partie III, Vol. 101; Le jeune Bach - un virtuose, Vol. 89; Les Chorals Neumeister, Vol. 86).

Los corales para órgano de la Colección Neumeister

¿Los »Corales Neumeister« del viejo Maestro de música de la Iglesia evangélica? Hasta hace pocos años no habríamos cosechado más que un encogerse de hombros si hubiéramos preguntado por este tipo de composiciones corales. El nombre de Neumeister va relacionado siempre, en el entorno de Bach, con aquel compositor de textos de cantatas cuyo nombre se impuso además a una reforma de este género que insertaría las composiciones libres de recitativos y arias al estilo de la ópera napolitana en la forma – más antigua – de la cantata: *Erdmann Neumeister*.

El año del tercer centenario de Bach trajo consigo un cambio sensacional. El estudioso de Bach Christoph Wolff, profesor en Harvard, anunció ante el atónito mundo especializado que había descubierto numerosos preámbulos corales de Bach, hasta entonces desconocidos, en un manuscrito que se conservaba magníficamente en la Universidad norteamericana de Yale, New Haven, CT. Este manuscrito (Yale University LM 4708) había sido empeñado en 1790 por *Johann Gottfried Neumeister* (1756-1840). Pasando por su siguiente propietario Christian Heinrich Rinck (1770-1846), en el transcurso del siglo XIX llegó a los Estados Unidos, y allí descansaba desde 1873 en un almacén de la Universidad de Yale, hasta que fue descubierto con motivo del trabajo realizado en el »Compendio de Bach« (ed. Hans-Joachim Schulze y Christoph Wolff). Contiene un total de 82 corales para órgano, de los que no menos de 38 son obra de Johann Sebastian Bach. Otros 28 deben atribuirse a miembros de la familia Bach y el resto a Zachow, a Johann Pachelbel, a Daniel Erich y a Georg Andreas Sorge. Cinco movimientos son anónimos. La fecha de origen de los corales bachianos está datada por Wolff antes de 1710.

De este modo adquiriría una retardada notoriedad el organista Johann Gottfried Neumeister que en vida había sido escasamente valorado. Fue alumno de Georg Andreas Sorge (1703-1778), quien a su vez, igual que Bach, era miembro de la »Sociedad Mizleriana de las Ciencias Musicales« con sede en Leipzig. Esta asociación de músicos cultivaba el elevado arte de la composición y sus eximios integrantes debían presentar una »delicadeza« musical para ingresar en ella: en el caso de Bach lo fueron en 1747 *»Algunas variaciones canónicas sobre el villancico »Desde el alto cielo«* (BWV 769, EDITION BACHAKADEMIE vol. 100). Probablemente fue Sorge quien entregó a su discípulo la música de Bach, porque en una colección de preámbulos corales confiesa como propia motivación el propósito de poner a disposición del organista para la importante tarea de »preludiar«, toda una serie de excelentes y adecuados preámbulos corales que tenían un contenido – que no una técnica – muy exigente.

Con estos *Corales Neumeister* quedaban puenteadas dos lagunas que se habían abierto en la transmisión de la obra de Bach. La primera era la ausencia de casi todos los estudios previos del *Librito para órgano* (véase vol. 94) contenido en el autógrafo, es decir en el »estuche del tesoro« del consumado arte

bachiano de la composición coral. Segunda laguna: *Librito para órgano* fue diseñado por Bach como compendio coral con un total de 164 preámbulos y composiciones corales planificados para el año litúrgico, y de los cuales solo interpretó 47 piezas.

Ambas lagunas han quedado al menos reducidas gracias a la *colección Neumeister*. Por una parte, las 38 composiciones corales que contiene muestran a Bach recorriendo el camino desde sus modelos, desde Jan Pieterszoon Sweelinck hasta Dietrich Buxtehude pasando por Johann Pachelbel, hasta llegar al *Librito para órgano*. Esto no quiere decir que no emitiera ya aquí por uno u otro lado sus destellos – como podía esperarse – el genio de Bach. Podríamos seguir la evolución de Bach guiándonos por estas piezas. Por otra parte, los corales elaborados podía sellar algunas lagunas que acusa el *Librito para órgano* en forma de páginas en blanco, y que por tanto habría previsto Bach para este compendio sin haberlas interpretado.

Por lo demás sugiere una estrecha interconexión entre la *Colección Neumeister* y el *Librito para órgano* el hecho de que dos preámbulos corales aparezcan en ambas colecciones, a saber: el BWV 601 (aunque en una versión más antigua) y el BWV 639. Ambas pertenecen al conjunto de un total de siete piezas que ya eran conocidas por otras fuentes antes del descubrimiento de la *colección Neumeister* (las cinco restantes son: BWV 714, 719, 737, 742, 957) y a las que por ello se habían asignado números »regulares« en el catálogo BWV dentro del capítulo de »Obras para órgano«; los restantes corales recientemente descubiertos se recogieron en 1990 en la segunda edición del catálogo de obras de Bach asignándoseles en ella los números BWV 1090 hasta 1120. Una de estas piezas inicialmente atribuidas a Bach (BWV 1096) se ha identificado entre tanto como perteneciente a Johann Pachelbel y se ha ubicado en el anexo del catálogo BWV. Así se obtiene un compendio que no deja de ser importante, de treinta preámbulos y composiciones corales que tras la muerte de Bach habían estado olvidados durante un período de unos doscientos años.

Formalmente, los *corales Neumeister* acusan gran diversidad de tipos de movimiento. Muy frecuentemente se trata de fuguetas (BWV 1090, 1097, 1101, 1103, 1109, 1111, 1119) y fantasías (BWV 1090, 1099, 1114, 1115), aunque también están representados el canon (BWV 714), el bicinio (BWV 1102), el movimiento coral a cuatro voces (BWV 1101, 1104 – 1106) o la fuga coral (BWV 1111). Las aportaciones bachianas a la *colección Neumeister* ofrecen por lo tanto una amplia perspectiva sobre todas las formas pensables de composición coral, extremo que se hace patente en aquel estilo variado y ocurrente que hace que destaquen en ella las piezas de Bach destaquen por encima de las de los restantes compositores. También aparecen los primeros indicios de la retórica musical ceñida al texto, que hallaría posteriormente tan consumada aplicación en el *Librito para órgano*. Son ejemplos el cromatismo y el oneroso movimiento descendente en la pieza titulada *Por la caída de Adán todo se corrompió* (BWV 1101) o la línea expresivamente ascendente para el texto »incorruptiblemente exaltados» que

aparece en *Demos sepultura al cuerpo* (BWV 1111). Precisamente la multiplicidad estilística, la osadía de reunir rasgos tradicionales con otros totalmente nuevos, el cambio abrupto de fragmentos estrictamente polifónicos con otros abiertos u homófonos, así como la extraordinaria armonía y la inclinación al virtuosismo... constituyen el cúmulo de características de estas primitivas composiciones corales bachianas y también su aspecto fascinante, como ocurre en las obras libres para órgano de los primeros tiempos: piénsese simplemente en el ímpetu patético del *Preludio y fuga en Re-mayor* (BWV 532, véase vol. 93).

Pero no en vano los corales de la *colección Neumeister* son un enriquecimiento del repertorio del organista, sobre todo en el servicio religioso, aunque también en el concierto. Alguna que otra lamentable laguna de las composiciones de Bach en el área de los cánticos de Pasión (por ejemplo *Amado Jesús, ¿en qué has delinquido?*) así como en la de los cánticos funerarios y de penitencia (como por ejemplo *Lo que Dios hace bien hecho está* o *Cristo que es mi vida*) se puede sellar con piezas de esta colección. En esta adaptación suenan los corales para órgano de la *colección Neumeister* siguiendo el orden sucesivo con el que fueron publicados. Dicha colección, igual que el *Librito para órgano*, está ordenada guiándose por el calendario litúrgico. A continuación exponemos algunas breves anotaciones sobre la historia de la transmisión, el estilo y las características de algunas de estas piezas:

El día, que es tan jubiloso (o *Un Niño tan amable,* BWV 719) se nos ha transmitido hasta el presente como »de dudosa legitimidad« o »probablemente no auténtica«. Este movimiento enlaza dos fuguetas corales muy estimulantes que transmiten alegría y que se relacionan con los dos primeros versos del villancico también conocido gracias al *Librito para órgano*. Los primeros impulsos hacia un contrapunto fijo en esta composición coral aparecen ya como premoniciones del futuro igual que en las piezas comparables de los modelos de Bach.

Nosotros los cristianos (BWV 1090) tiene tres partes. Los tres primeros versos van dispuestos a tres voces con gran aparato de escalas en las voces bajas para el cantus firmus del soprano. Una giga coreográfica en compás de 12/8 da cuerpo al texto del cuarto verso: »... nos ha salvado«. De nuevo en el verso par se cierra la coda con las palabras: »... y creed firmemente«. El ritmo punteado simboliza la seguridad de la fe. Bach dio música igualmente a este texto en el *Librito para órgano*, como sucede también en la siguiente pieza titulada ***Ha pasado el año viejo*** (BWV 1091). Aquí la melodía descansa en el soprano de un movimiento coral a cuatro voces con transiciones e impulsos hacia una imitación libre en los breves intermedios.

Señor Dios, abre pues el cielo (BWV 1092): el trasunto poético del »Canto de alabanza de Simeón« titulado »Nunc dimittis«, se ha compuesto de manera especialmente sugestiva con varias partes diferentes. En primer lugar suena la invocación »Señor Dios« en el movimiento de acorde con eco profun-

do y, a continuación, todo el primer verso en el movimiento a cuatro voces. El siguiente apartado que se aplica al verso 2 aporta unas contravoces estimulantes hacia el cantus del soprano, primero en bloques de semicorcheas, después en acordes y a continuación en un movimiento libre y recitativo de fusas al estilo de los llamados *corales de Arnstadt* (por ejemplo B. BWV 715, 722, 726, véase vol. 89), antiguas composiciones corales con las que Bach acostumbraba »a confundir« a la comunidad.

Tras esta composición coral siguen las piezas para Cuaresma y tiempo de Pasión. ***Amado Jesús, ¿en qué has delinquido?*** (BWV 1093) se cuenta entre los cánticos previstos pero no interpretados en el *Librito para órgano*. La presente elaboración de imitación contrapunteada puede sellar ciertamente esta laguna pero sin llenarla. Su fuerza expresiva no asoma todavía en las piezas del *Librito para órgano*. sin embargo, la temática de la Pasión cristaliza de manera inconfundible: en el cromatismo y en una técnica rítmica imponente que hasta el final adquiere cada vez mayor intensidad.

Oh Jesús cómo está tu figura (BWV 1094), compuesta sobre una pœsía anónima »para la Cuaresma« del año 1627, está encabezada con el término »Adagio«: es por tanto una meditación muy ponderada sobre la Pasión en la línea típica de un motete. El coral suena verso a verso entre intermedios libres. ***Oh inocente Cordero de Dios*** (BWV 1095), movimiento coral muy contenido, alberga una fuerza expresiva realmente agitada. Recuerda la liturgia de la Eucaristía. La técnica armónica tiene un efecto cromático dotado de abundantes reminiscencias de la tonalidad mixolídica; el conjunto de motivos muestra tendencia a la unicidad.

En la *colección Neumeister* sigue a continuación el cántico matinal ***Cristo, tú que eres el día y la luz***. Esta pieza se recogió en el catálogo de las obras de Bach con el número 1096; posteriormente esta composición coral se ha considerado obra de Johann Pachelbel, por lo cual se ubicó en el anexo y ya no aparece aquí grabada. Una fugueta sobre el primer verso de la canción sirve de inicio a la elaboración subsiguiente titulada ***Gloria a ti, Cristo, que tantos tormentos padeciste*** (BWV 1097). A partir del compás 18 suena el cantus en el soprano de un movimiento a cuatro voces. A continuación dan claramente vida al fluir de esta pieza los intermedios entre versos y demás apartados del cantus firmus en el bajo, así como la conducción canónica de las voces; sin embargo, dentro del conjunto de la obra bachiana de corales en torno a la Pasión, no deja de ser ésta una pieza relativamente »carente de emoción«. Es posible que la comunidad cantase al mismo tiempo el coral cuyos versos aparecen marcados al comienzo. Igual que BWV 1093, 1094, 1096 y 1097, aparecía también en este texto – que aquí es el último sobre la Pasión – contenido en el *Librito para órgano* como pieza prevista para la interpretación musical.

En la *colección Neumeister* siguen a continuación cánticos destinados al calendario litúrgico, al catecismo y a la fe. ***Creemos todos en un solo Dios*** (BWV 1098) es una pieza vigorosa, tanto en el mo-

vimiento como en la armonía, que siempre parece aspirar a una meta. La forma de fuga aquí elegida sobre el primer verso coral, hasta los ataques de entrada y ampliación, es la premonición de la composición musical del mismo Credo, que se incluye en la *Tercera parte del ejercicio para piano* (véase vol. 101). El contrapunto incluido en el compás allabreve está configurado con todo esmero y exhibe ya desde el principio una gran perfección artística. A continuación se reitera como coda el primer verso para el texto »Amen«.

Desde lo profundo clamo a ti (BWV 1099; para la melodía del cántico en tono mayor) vuelve a mostrar la forma múltiple y libre de una fantasía coral tan abundante sobre todo en variaciones de compás. Después del comienzo de acorde y de un intermedio entre versos suena el coral en un movimiento mantenido de corcheas. Una giga en compás de 12/8 da cuerpo a los versos centrales del coral. Tras el retorno al compás par con algunos caprichosos efectos de eco, se destaca – realmente sin mediación alguna – el canto implorante en el »Adagio« con una característica figura de gemido en semicorcheas: »¿Quién puede, Señor, mantenerse ante ti?«. ***Sólo a ti, Señor Jesucristo*** (BWV 1100) se abre con un estimulante bicinio, es decir, con un movimiento imitativo a dos voces. Este rápido movimiento se mantiene tras la entrada de la melodía coral del soprano en las voces secundarias del movimiento a tres voces. El estilo de la composición coral de Johann Gottfried Walther se insinúa aquí como muy próximo.

Sigue un cántico que ya se conocía antes del descubrimiento de la *colección Neumeister* en el año 1985 y que por eso mismo lleva un número BWV distinto en el catálogo de obras de Bach. Por razones de contenido, se ha grabado en este CD en el sitio correcto. Al coral »per canonem« ***Ay Dios y Señor*** (BWV 714), sobre un cántico de Cuaresma publicado en 1600, Bach hace preceder un preludio libre en forma de fantasía. Ésta elabora el motivo inicial del cantus firmus en motivos intertonales descendentes y ascendentes. En los apartados del texto coral la estricta conducción canónica de las voces representa un símbolo de la carga del pecado a que hace referencia el texto, carga que acarrea consigo el creyente. Bach obtiene los contrapuntos de la melodía. Esta elaboración tan densa produce la impresión de estar aprisionado en las redes del pecado. También la interpretación musical de este texto estaba prevista en el *Librito para órgano*.

Igualmente la siguiente composición coral ***Ay Señor, a mí pobre pecador*** (BWV 742), que ha de interpretarse »poco adagio«, era conocida ya anteriormente. Se trata de una contemplación meditativa sobre el conocido coral de Pasión y penitencia. El cantus firmus (que hoy día es habitual en la obra poética pasionista de Paul Gerhardt »Oh cabeza llena de sangra y heridas«, a la que Bach puso un monumento en la Pasión según san Mateo) debe destacarse en un manual aparte de manera parecida a como sucede en la composición coral de la misma melodía, que sin embargo vuelve a aplicarse a otro texto: el canto fúnebre titulado *He de implorar de todo corazón* (BWV 727, vol. 93). Las voces acom-

pañatorias se han conseguido mediante una paráfrasis muy sugestiva del cantus. En el conjunto de motivos hay algunos detalles que evocan a Georg Böhm y a Johann Gottfried Walther.

Por la caída de Adán todo se corrompió (BWV 1101) es una pieza en dos partes. Como preámbulo suena una fugueta y a continuación sigue el movimiento coral a cuatro voces. El cromatismo, los motivos tristes y las escalas descendentes simbolizan quizá lo inconsolable de la pérdida que supuso el pecado original. El acompañamiento de semicorcheas, especialmente en los versos finales, es una referencia anticipada al *Librito para órgano.* Se pone un acento especial en la frase auténticamente destacada con un fugato a cuatro voces »... sin el consuelo de Dios que nos salva«, es decir, que se pone el acento sobre el contenido central de la fe cristiana. La pieza ***Tú, Príncipe de la paz, Señor Jesucristo«*** (BWV 1102) hace igualmente referencia a una clara composición bipartita. A un bicinio (*andante*) con engalanado cantus firmus sigue una segunda estrofa más estimulante (*allegro*), con una figuración de la voz superior derivada de la forma coral. Para »tiempos de guerra« debió componerse también este texto en el *Librito para órgano*.

Manténnos, Señor, en tu palabra (BWV 1103) sigue como ejemplo del típico motete para órgano al estilo de Pachelbel en la *colección Neumeister.* No obstante, solo se ejecuta el primer verso del cántico como fugueta coral en estilo imitativo. El último verso suena parafraseado en el soprano. El importante coral luterano aparece interpretado de nuevo en el *Librito para órgano*, igual que el subsiguiente cántico religioso anónimo para tiempos de tribulación: ***Si te ataca la desgracia*** (BWV 1104). Su composición musical es un movimiento coral a cuatro voces apenas estructurado pero cargado de abundantes alternancias, el cual comienza sin un tema propiamente dicho, y en cuyo desarrollo se manifiestan cada vez más figuraciones en las voces bajas.

Jesús mi alegría (BWV 1105) empieza inmediatamente en el movimiento coral a cuatro voces en la línea de las partitas al estilo de Pachelbel. El cantus firmus se desplaza desde el soprano hasta las voces profundas. Las imitaciones y efectos de eco producen una alternancia adicional. El prolongado final vuelve a ser a cuatro voces después de una virtuosa escala ascendente que recuerda el *Preludio en Re-mayor* BWV 532, mientras que el penúltimo acorde resulta sumamente insólito: aquí aparece Bach claramente a la búsqueda de lo novedoso. ***Dios es mi salvación*** (BWV 1106) da vida al cantus firmus del tenor con una vigorosa voz acompañatoria de smicorcheas. En cambio, en los segmentos centrales es el soprano quien asume esta función. Diversos efectos y cambios de eco ponen acentos cromáticos. El texto aparece también relacionado en el *Librito para órgano*.

Jesús, vida de mi vida (BWV 1107) se manifiesta como movimiento trepidante a modo de fantasía con un cantus firmus que se desplaza, y se configura un vez a tres voces y otra a cuatro alternando así de verso a verso. La giga de la segunda parte en compás de 12/8 constituye una exuberante voz de

acción de gracias con el cantus firmus como bajo en el pedal (aplicado al texto coral: »... mil y mil gracias te sean dadas, amado Jesús«). Esta fantasía es total y absolutamente aislada y típica del Bach juvenil. El cántico eucarístico ***Cuando Jesucristo en la noche*** (BWV 1108) ha dejado de ser habitual en la actualidad. En el movimiento coral a cuatro voces suena la primera estrofa con un conjunto uniforme de motivos de figuración en corcheas. En la línea de una especie de variación sigue a continuación una segunda estrofa con cantus firmus alternándose entre el soprano y el contralto, y después a tres voces en figuración de semicorcheas. El final forma una coda con material modificado para el cantus firmus en el bajo.

»Ay Dios, apiádate« (BWV 1109) comienza con una fugueta en el primer verso de la canción; salteados intermedios entre los versos viene a acelerar el movimiento. El texto – un cántico de penitencia sobre el Juicio final – aparece también en el *Librito para órgano*; la melodía, también transmitida en compás de cuatro por cuatro aparece aquí interpretada en compás de tres por cuatro. ***Oh Señor Dios, tu divina palabra*** (BWV 1110) es una giga estimulante en compás de 9/8, un movimiento exultante y danzarín que sigue proyectando inmediatamente su luz sobre el júbilo de los creyentes ante la palabra de Dios ilustrada por Pablo »y demás apóstoles« (»Oh Señor Dios, tu divina palabra ha permanecido mucho tiempo velada ...«). Formalmente sigue la técnica de la preimitación. Su tema es una paráfrasis del primer verso coral. Retorna dos veces con otro texto y por eso mismo cambia también de motivos. El texto está relacionado en el *Librito para órgano* ocupando el último lugar de las canciones aplicadas al santoral (De tempore: »para los santos«).

Siguen algunas canciones sobre el tema »muerte y sepultura«. ***Demos sepultura al cuerpo*** (BWV 1111) es un movimiento de soprano con dinamismo trepidante en las voces medias. La aplicación a cada verso se prepara con sumo cuidado en cada caso. El verso 1 aparece como fugueta y el verso 2 con su propio contratema, mientras que finalmente el tercero se nos presenta como fuga con nuevo tema y nuevo afecto. Lamentablemente falta el verso final en su totalidad, posiblemente debido a una transmisión incompleta como permite suponer la abrupta cadencia final. El texto del cántico de Michael Weiße aparece también en el *Librito para órgano.* ***Cristo que es mi vida*** (BWV 1112) acusa una forma semejante. En el movimiento de soprano con preimitación las voces acompañatorias algo engalanadas – siguiendo la buena tradición del centro de Alemania – preparan la aplicación a cada verso. En el verso 4 se recurre al cántico de alabanza de Simeón titulado »Nunc dimittis«: »Señor, deja ya marchar a tu siervo en paz ...«. La cadencia final delata aquí, igual que la formación de secuencias, la considerable capacidad de su compositor. También este cántico aparece en el *Librito para órgano.* ***Yo he encomendado a Dios mi causa*** (BWV 1113) aporta en cada verso un preámbulo, un movimiento coral de tipo homófono y un eco a continuación. Como en otros corales distintos de la *colección Neumeister* también aquí se podía haber cantado el coral por parte de la comunidad intercalándose en los intermedios. La

composición coral en este estilo tan rico en alternancias es una muestra de individualidad y maestría.

Señor Jesucristo, bien supremo (BWV 1114) vuelve a ser una fantasía coral en cuatro partes, sumamente rica en alternancias y ubicada en la tradición norte-alemana con preimitaciones, matizaciones, escalas y arpegios. Este tipo de movimiento fue utilizado por Bach también para potenciar el efecto muchas veces como movimiento final de sus *partitas corales* (véase vol. 88 y 93). El antiguo cántico de penitencia de Bartholomäus Ringwaldt (1588) viene relacionado en el *Librito para órgano*. ***De todo corazón te amo, oh Señor*** (BWV 1115) sigue igualmente el estilo de una fantasía libre. Bach combina en el mínimo espacio elementos como son por ejemplo los solos de bajo, las figuraciones, los cambios concertantes, los arpegios, etc., con sus propias ideas, al tiempo que elabora todos los estímulos para conseguir una pieza rica en alternancias. Cada uno de los apartados se diferencia claramente de los demás (comienzo a dos voces, giga, matización del cantus en el verso final etc.). Este texto embelesado de Martin Schalling (1569) está igualmente previsto en el *Librito para órgano* igual que el siguiente y famoso coral de Samuel Rodigast: ***Lo que Dios hace bien hecho está*** (BWV 1116). El coral para órgano se orienta plenamente en un principio por la tradición de Pachelbel, pero al final aumenta la tensión mediante un movimiento más rápido.

Todos los humanos han de morir (BWV 1117) lleva primeramente el cantus firmus en el tenor. Después toma la batuta el soprano a base de cromatismos y gran entramado figurativo. El movimiento de acorde final para el texto »... a la gran bienaventuranza que está preparada para los piadosos«, con toda solemnidad como corresponde. La pieza es, por así decirlo, una partita coral »en miniatura«. Bach quiso encajar este coral en el *Librito para órgano* con dos tonalidades de las que él, sin embargo, solo compuso una. ***Trátame, Dios, según tu bondad*** (BWV 957) es conocida inicialmente como *Fuga en Sol-mayor* para piano y de tema libra (si bien apenas aparece en ella el cantus disuelto en figuraciones) y como tal se incluye en el Álbum de música dedicado a Anna Magdalena Bach en 1722 (vol. 135). El hecho de que sea la introducción a una composición coral solo se conoce desde el descubrimiento de la *colección Neumeister.* El estimulante preludio (movimiento de semicorcheas) nos lleva a la fuga más tranquila (movimiento de corcheas). En el *Librito para órgano* también está prevista la interpretación musical de este texto dentro de la sección de »Cantos religiosos para los moribundos«.

Anímate, espíritu mío (BWV 1118) es una de las »Canciones vespertinas« planificadas en el *Librito para órgano* para despertar los ánimos adormecidos efectivamente a base de insólitos y asombrosos giros melódicos, bruscas alteraciones y cambios de compás de la exultante »Giga« (compás de 12/8) ... aquí se impone más bien la faceta jubilosa de Bach. La figuración de semicorcheas, el movimiento coral a cuatro voces, los compases de giga intercalados, como también, en suma, el afecto desigual según el texto, representan una clara referencia anticipada al *Librito para órgano*.

Como a una fuente de agua (BWV 1119) es una fuga coral de la tradición germano-central: con preimitaciones se prepara cada uno de los versos que después suenan en el soprano. Bach se fue alejando cada vez más de este tipo de composición coral porque la multiplicidad de los temas posibles fomentaba una elaboración nada unitaria de las voces contrapuestas. Pero aquí las maneja con gran dominio tanto en el conjunto de motivos como en la técnica de la armonía. El texto es una forma de parafrasear el salmo 42 y aparece también relacionada en el *Librito para órgano* igual que la pieza final de los bachianos *Corales Neumeister*, que aparece en ellos clasificada entre los »Cánticos vespertinos«: ***Cristo, tú que eres el claro día*** (BWV 1120) hace gala otra vez al final de todas las artes de la tradicional composición coral al estilo de Johann Gottfried Walther o de Georg Böhm, así como de la aspiración de Bach por conseguir una expresión especial. Series de acordes y efectos de eco, variaciones verso a verso de fugatos y cantus firmus, contrastes de fragmentos homófonos y polifónicos y de la obra principal con la obra secundaria... aparecen en la más estrecha cercanía. La voluntad expresiva del compositor es inconfundible. Bach se encuentra en el umbral de su gran arte expresivo de la interpretación coral.

Kay Johannsen

Becado por la Fundación de Estudios del Pueblo Alemán y por la Bruno Walter Memorial Foundation de Nueva York, ***Kay Johannsen*** *estudió música litúrgica, órgano (diploma de solista distinguido) y dirección orquestal en Freiburgo y Boston. Fue alumno de Hans Musch, Ludwig Doerr y William Porter.*

Su carrera musical se vio estimulada durante sus años de asistente del coro Bach de Freiburgo (Hans-Michael Beuerle) de 1983 a 1987.

Desde 1991 se desempeña como profesor de órgano en la Escuela Superior de Música de Karlsruhe; en 1992/93 fue además catedrático suplente en la Escuela Superior de Música de Freiburgo. Desde 1994 es cantor y organista de la Colegiata de Stuttgart (iglesia principal de la ciudad e iglesia episcopal de la Iglesia Regional de Wurttemberg). En 1998 le fue concedido el título de »Director de música litúrgica«.

Kay Johannsen ha ganado varios premios en concursos nacionales e internacionales de órgano, pero fueron sobre todo el primer premio que obtuvo en el »Concurso Alemán de Música« de Bonn (1988) y su consiguiente admisión a la Nómina de Artistas del Consejo Alemán de Música los que sentaron las bases de su intensa actividad concertante y discográfica como organista.

Ha ofrecido recitales en el marco del 33° certamen selectivo alemán »Conciertos de artistas noveles« 1989/90 y en renombrados festivales en Alemania (p. ej. el Festival Alemán Mozart de Baden-Baden, los Conciertos Bach de Frankfurt, World Music Week Bonn, el Festival Musical Europeo de Stutt-

gart, la Música Litúrgica Europea de Schwäbisch Gmünd, el Festival Bach de Freiburgo), y asimismo en Suiza, Francia, Italia, EE.UU., Letonia (Riga), Rusia (Filarmónica de San Petersburgo) y Kenia (Nairobi, por invitación del Ministerio del Exterior). En 1999 debuta en Tokio/Japón.

Uno de sus proyectos más ambiciosos hasta la fecha ha sido la interpretación del repertorio completo para órgano de Johann Sebastian Bach en orden cronológico a lo largo de quince recitales de abril a julio de 1997 en la Colegiata de Stuttgart (en cooperación con la Academia Internacional Bach).

En sus programas destaca particularmente la improvisación derivada del estrecho vínculo que mantiene con la liturgia.

En calidad de solista ha tocado entre otras con las orquestas filarmónicas de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg, Stuttgart y Ludwigshafen, con las orquestas radiofónicas de Hannover y Praga y con las Orquestas del Estado de San Petersburgo (Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saens, Förtig, von Bose, Katzer). Actuó también en la primavera de 1997 como organista en las interpretaciones de »La Pasión según San Mateo« que concitaron mucha atención en Berlín y Salzburgo con la Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Claudio Abbado y mantiene desde entonces una estrecha relación con orquesta y director a través de conciertos y grabaciones dentro y fuera de Alemania. Como organista y clavecinista Johannsen es asimismo un acompañante muy solicitado para música de cámara junto con Reinhold Friedrich (trompeta), la Camerata Stoccarda (Ingo Goritzki, Christine Busch, Sergio Azzolini), los Solistas Barrocos de Berlín (Reiner Kußmaul) y otros.

Ha realizado producciones y grabaciones en casi todas las radioemisoras alemanas y en la radiodifusión letona. Para la EDITION BACHAKADEMIE de la Academia Internacional Bach de Stuttgart y de la Editorial Hänssler tiene a su cargo la concepción del programa de composiciones para órgano y ha contribuido a esta serie como intérprete en la grabación de cinco discos compactos. (Seis sonatas, vol. 99; Obras maestras del periodo de Weimar, vol. 93; Ejercicios para clave, Parte III, vol. 101; El joven Bach, un virtuoso, vol. 89; Corales del nuevo maestro, vol. 86).

ESPAÑOL

Die Orgel in der evangelischen Stadtkirche »Zur Gotteshilfe« Waltershausen/Thüringen

Erbaut: Heinrich Gottfried Trost, Altenburg, 1724 – 1730
Umgebaut: Michael Hesse 1855/Hugo Böhm 1897/Hermann Eule 1959
Restauriert: Joachim Stade/Orgelbau Waltershausen, 1995 – 1998

Dieses Instrument ist die größte erhaltene Orgel der Bachzeit in Thüringen. Mit ihrem Bau wurde begonnen, als Bach gerade das Amt des Thomaskantors in Leipzig angetreten hatte; Waltershausen liegt etwa 30 km östlich von Bachs Geburtsstadt Eisenach. Bach kannte den Orgelbauer durch seine Begutachtung der Trost-Orgel in der Schloßkapelle zu Altenburg im September 1739.

Organ of the Protestant church »Zur Gotteshilfe« in Waltershausen/Thuringia

Built: by Heinrich Gottfried Trost of Altenburg, from 1724 to 1730
Converted: by Michael Hesse in 1855/Hugo Böhm in 1897/Hermann Eule in 1959
Restored: by Joachim Stade of Orgelbau Waltershausen, from 1995 to 1998

This instrument is the largest preserved organ from Bach's day in Thuringia. Trost started building it when Bach had just entered service as the new cantor of Leipzig's Thomas church; Waltershausen lies some 30 km to the east of Bach's native town of Eisenach. Bach knew the organ builder through his appraisal of the Trost organ in Altenburg's palace chapel in September 1739.

L'orgue de l'église évangélique »Au secours de Dieu« de la ville de Waltershausen en Thuringe

Construction:	Heinrich Gottfried Trost, Altenburg, 1724–1730
Transformation:	Michael Hesse 1855/Hugo Böhm 1897/Hermann Eule 1959
Restauration :	Joachim Stade / facture d'orgue de Waltershausen, 1995–1998

Cet instrument est le plus grand orgue contemporain de Bach encore conservé en Thuringe. Sa construction fut entreprise alors que Bach venait d'entrer en fonction comme cantor de l'église Saint-Thomas à Leipzig ; Waltershausen se trouve à 30 km environ à l'est de Eisenach, ville natale de Bach. Celui-ci connaissait le facteur pour avoir expertisé en septembre 1739 l'orgue construit par Trost dans la chapelle du château d'Altenburg.

El órgano de la iglesia municipal evangélica del »Auxilio divino« Waltershausen/Turingia

Construcción:	Heinrich Gottfried Trost, Altenburg, de 1724 a 1730
Reconstrucción:	Michael Hesse 1855/Hugo Böhm 1897 / Hermann Eule 1959
Restaurado:	Joachim Stade/construcción de órganos de Waltershausen, de 1995 a 1998

Este instrumento es el mayor de todos los órganos conservados en Turingia de la época de Bach. Se inició la construcción del órgano poco después de que Bach iniciara su cargo de cantor de Santo Tomás en Leipzig. Waltershausen se encuentra a unos 30 km al este de la ciudad natal de Bach, Eisenach. Bach conoció al constructor del órgano al realizar su dictamen acerca del órgano Trost de la capilla del palacio de Altenburg en septiembre de 1739.

Windanlage
Die Orgel verfügt über zwei unabhängige Windanlagen, eine restaurierte Balganlage nach Trost auf dem Kirchenboden mit sehr langen Windkanälen sowie eine Gebläseanlage bei der Orgel. Bei dieser Aufnahme werden beide Windanlagen verwendet, wobei bei dem historischen Windsystem mit seinem schön atmenden Wind gelegentliche Nebengeräusche und eine gewisse Windstößigkeit nicht zu vermeiden sind.

Wind system
The organ has two independent wind generators, a restored bellows system, built after Trost on the church floor with very long wind trunks and a blower system on the organ. Both wind generators have been used for this recording, with the historical wind system and its pleasant airflow occasionally producing inevitable noises and gusts of wind.

Soufflerie
L'orgue dispose de deux souffleries indépendantes l'une de l'autre: un soufflet restauré d'après Trost avec de très longs porte-vents se trouve à même le sol de l'église et une soufflerie est située près de l'orgue. On a employé les deux souffleries pour cet enregistrement, sachant qu'avec le système historique et la belle respiration de son souffle, il n'est pas possible d'éviter des bruits étrangers occasionnels et une certaine irrégularité du souffle.

Mecanismo de viento
El órgano dispone de dos mecanismos de viento independientes entre sí, un mecanismo de fuelle restaurado según Trost sobre el suelo de la iglesia con canales de viento muy largos así como un mecanismo de soplado junto al órgano. En la grabación se emplean ambos mecanismos de viento. Ha de tenerse en cuenta que los mecanismos históricos producen un bello viento siseante y que, a veces, no pueden evitarse ciertos ruidos y percusiones de aire.

Disposition/Specification/Disposición

Hauptwerk, C-c3, (II. Manual)

1.	Portun-Untersatz	16’
2.	Groß Qvintadena	16’
3.	Principal	8’
4.	Gemshorn	8’
5.	Viol d’Gambe	8’
6.	Portun	8’
7.	Qvintadena	8’
8.	Unda maris	8’
9.	Octava	4’
10.	Salcional	4’
11.	Röhr-Flöta	4’
12.	Celinder-Qvinta	3’
13.	Super-Octava	2’
14.	Sesqvialtera	2 fach
15.	Mixtura	8 fach
16.	Fagott	16’
17.	Trompetta	8’

Koppel Oberwerk-Hauptwerk (Hakenkoppel)
Koppel Brustwerk-Hauptwerk (Schiebekoppel)

Oberwerk, C-c3 (III. Manual)

18.	Flöte Dupla	8’	
19.	Hohl-Flöte	8’	
20.	Vagarr	8’	
21.	Flöte travers	8’	(klingend 4’)
22.	Geigen-Principal	4’	

(eigener Ventilkasten über dem Spieltisch)

23.	liebl. Principal	4’
24.	Spitzflöte	4’
25.	Gedackt Qvinta	3’
26.	Wald-Flöte	2’
27.	Vox humana	8’

Brustwerk, C-c3 (I. Manual)

28.	Gedackt	8’
29.	Nachthorn	8’
30.	Principal	4’
31.	Flöte douce	4’
32.	Nachthorn	4’
33.	Gemshorn	4’
34.	Spitz-Qvinta	3’
35.	Nassad-Qvinta	3’
36.	Octava	2’
37.	Sesqvialtera	zwey fach
38.	Mixtura	4 fach
39.	Hautbous	8’

Pedal, C-d1

40.	Groß Principal	16’
41.	Sub-Bass	16’
42.	Violon-Bass	16’
43.	Octaven-Bass	8’
44.	Celinder-Qvinta	6’
45.	Posaunen-Bass	32’
46.	Posaunen-Bass	16’
47.	Trompetten-Bass	8’
48.	Qvintadenen-Bass (Transmission)	16’
49.	Viol d’Gamben-Bass (Transmission)	8’
50.	Portun-Bass (Transmission)	8’
51.	Super-Octava (Transmission)	4’
52.	Röhr-Flöten-Bass (Transmission)	4’
53.	Mixtur-Bass (Transmission)	6 f.

Koppel Hauptwerk-Pedal (Windkoppel)
Koppel Brustwerk-Pedal (Hakenkoppel)

Nebenzüge

Tremulant zu allen Manualen
2 Cymbelsterne
Calcant
Zug für die Sperrventile

Stimmtonhöhe: 466,8 Hertz

Registrierungen/Registrations/ Registros:

CD 1

1 **Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 719**
3, 6, 9, 13 / 41, 43, 49, 51

2 **Wir Christenleut, BWV 1090**
6, 7
T 16 28, 29
T 22 3, 6, 7

3 **Das alte Jahr vergangen ist, BWV 1091**
5, 6

4 **Herr Gott, nun schleuß … BWV 1092**
18, 24
Echos: 4

5 **Herzliebster Jesu, BWV 1093**
4 / 28 / BW/HW

6 **O Jesu, wie ist dein Gestalt, BWV 1094**
6 / 19 / OW/HW

7 **O Lamm Gottes unschuldig, BWV 1095**
4, 6, 11

8 **Ehre sei dir, Christe, BWV 1097**
3, 6, 9, 12, 13 / 40, 43, 50, 51

9 **Wir glauben all an einen Gott, BWV 1098**
1, 3, 6, 9, 15 / 28, 30 / 40, 43, 46, 50, 51, 53 / BW/HW

10 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 1099**
3, 4 / 41, 43
T 4: + 42
T 21: 18, 23
T 31: 28, 30 / 41, 43

11 **Allein zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 1100**
28, 30 / 41, 43

12 **Ach, Gott und Herr, BWV 714**
5, 6 / 41, 49
Choral 5, 6 / 18 / 41, 49, 50 / OW/HW

13 **Ach Herr, mich armen Sünder, BWV 742**
r. Hand 28, 35
l. Hand 4

14 **Durch Adams Fall, BWV 1101**
3, 5, 9

15 **Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, BWV 1102**
r. Hand: 28, 34
l. Hand: 18, 19

16 **Erhalt uns, Herr … BWV 1103**
6 / 29 / 41, 49, 50 / BW/HW

17 **Wenn dich Unglück … BWV 1104**
3

18 **Jesu, meine Freude, BWV 1105**
3, 5, 6 / 41, 42, 43
Echos: 19, 21

CD 2

1 **Gott ist mein Heil … BWV 1106**
28, 36

2 **Jesu, meines Lebens Leben, BWV 1107**
18, 23 / 41, 43

3 **Als Jesus Christus in der Nacht, BWV 1108**
28, 33 / 41 / BW/Ped
Variatio 4, 11 / 41, 43

4 **Ach Gott, tu dich erbarmen, BWV 1109**
5 / 41, 49

5 **O Herre Gott, BWV 1110**
28, 30

6 **Nun laßt uns den Leib begraben, BWV 1111**
19, 20
T 20: 31
T 30: 6, 9, 13 / 41, 43

7 **Christus, der ist mein Leben, BWV 1112**
6 / 28, 31, 30, 36 / 41, 43, 51 /
BW/HW

8 **Ich hab mein Sach … BWV 1113**
3, 4, 9 / 41, 43
1. Echo 28, 33
2. Echo 24

9 **Herr Jesu Christ … BWV 1114**
r. Hand 23, 24 (Oktave tiefer gespielt)
l. Hand 5
T 14 29
T 27 wie Anfang

10 **Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, BWV 1115**
18, 23 / 28, 30, 37 /41, 43

11 **Was Gott tut, das ist wohlgetan, BWV 1116**
6, 8 / 19 / OW/HW

12 **Alle Menschen müssen sterben, BWV 1117**
18, 24 / 41, 43

13 **Machs mit mir, Gott … BWV 957**
6 / 28, 36 / BW/HW

14 **Werde munter, mein Gemüte, BWV 1118**
6, 9

15 **Wie nach einer Wasserquelle, BWV 1119**
9, 10 / 31 / BW/HW

16 **Christ, der du bist der helle Tag, BWV 1120**
3, 4 / 41, 42
Echo: 19, 24

Vol. 87

Ohrdruf, Lüneburg & Arnstadt

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/ Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Pere Casulleras

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
14.-17.6.1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Klosterkirche Muri, Aargau (CH)

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Susanna Bartilla, Michelle Wiechert
Traducción al espanõl: Julián Aguirre Muñoz de Morales, Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Ohrdruf, Lüneburg & Arnstadt

BWV 531, 535, 535 a, 549, 569, 570, 588, 589, 700, 702,
705, 707, 708, 716, 724, 741, 744, 747, 749, 750,
756, 757, 758, 764, 765, 1085, 1121, deest

Andrea Marcon
Orgel/Organ/Orgue/Órgano
Klosterkirche Muri (Aargau/CH)

CD 1

Total Time: 55:29

Präludium a-Moll, BWV 569 Prelude A Minor/Prélude en la mineur/Preludio en la menor	1	5:39
***O Lamm Gottes, unschuldig*, BWV deest** O lamb of God unspotted Dieu, quant sous croix tu défailles Cordero inocente de Dios	2	3:25
O Lamm Gottes, unschuldig, BWV 1085 O lamb of God unspotted Dieu, quant sous croix tu défailles Cordero inocente de Dios	3	2:25
Fantasie c-Moll, BWV 1121 Fantasia C Minor/Fantaisie en ut mineur/Fantasía en do menor	4	4:28
***Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 705** Through Adam's fall was corrupted La chute d'Adam a corrompu Por la caída de Adán se corrompió por completo	5	3:02
***Christus, der uns selig macht*, BWV 747** Christ is He who blesses us Christ qui nous rend heureux Cristo, el que nos hace bienaventurados	6	4:36
Präludium und Fuge c-Moll, BWV 549 Prelude and Fugue C Minor/Prélude et fugue en ut mineur/Preludio y fuga en do menor	7 & 8	6:19
Fuga super *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, BWV 716* Glory be alone to God on high A Dieu seul dans les cieux l'honneur Sólo a Dios gloria en las alturas	9	2:39
***Gott, durch deine Güte*, BWV 724** God through thy mercy/Dieu par ta bonté/Oh Dios, por tu bondad	10	1:47
O Vater, allmächtiger Gott*, BWV 758 O Father, almighty God/Ô Père, Dieu tout-puissant/Oh Padre, Dios todopoderoso	11	4:43
Canzona, BWV 588	12	5:15
***Wir glauben all an einen Gott*, BWV 765** We all believe in one God	13	4:14

Nous croyons tous en uns seul Dieu
Creemos todos en un sólo Dios

Allabreve, BWV 589 14 6:57

CD 2

Total Time: 52:30

Präludium und Fuge g-Moll, BWV 535 a 1 1:45
Prelude and Fugue G Minor/Prélude et fugue en sol mineur/Preludio y fuga en sol menor

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, BWV 749 2 1:05
Lord Jesus Christ, turn to us
Seigneur, Jésus-Christ, tourne-toi vers nous
Señor Jesucristo, vuélvete hacia nosotros

***Das Jesulein soll doch mein Trost*, BWV 702** 3 2:53
Little Jesus shall be my comfort
Que le petit Jésus soit mon réconfort
Pero el Buen Jesús será y seguirá siendo

***Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, BWV 741** 4 6:24
Ah God, from heaven look on us
Ah! Dieu, du ciel jette un regard sur nous
Ay Dios, mira desde el cielo

Auf meinen lieben Gott / Alio modo*, BWV 744 5 & 6 2:48
In my dear God / Alio modo
En mon bon Dieu / Alio modo
En mi amado Dios / Alio modo

Fantasie C-Dur, BWV 570 7 2:54
Fantasia C Major/Fantaisie en ut majeur/Fantasía en Do mayor

O Herre Gott, dein göttlichs Wort*, BWV 757 8 2:20
O Lord God, thy divine word
Ô Seigneur, ta divine parole
Oh Señor Dios, tu voz divina

***Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, BWV 707** 9 6:30
I have left all to the Lord
J'ai confié ma cause à Dios
Yo he confiado a Dios mi causa

***Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, BWV 708**	**10**	1:18
Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht*, BWV 750 O Jesus Christ, light of my life Seigneur Jésus-Christ, lumière de ma vie Señor Jesucristo, luz de mi vida	**11**	1:06
Präludium und Fuge g-Moll, BWV 535 Prelude and Fugue G Minor/Prélude et fugue sol mineur/ Preludio y fuga den sol menor	**12** & **13**	9:06
***Vom Himmel hoch, da komm ich her*, BWV 700** From the heavens high come I Du haut du ciel, je suis venu Vengo de lo alto de los cielos	**14**	4:02
Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BWV 764 (Fragment) How beauteous beams the morning star L'étoile du matin brille d'une telle beauté Qué bien brilla el lucero del alba	**15**	1:22
Nun ruhen alle Wälder*, BWV 756 Now all the woods are silent A présent, tous les bois reposent Ya calan todos los bosques	**16**	1:20
Präludium und Fuge C-Dur, BWV 531 Prelude and Fugue C Major/Prélude et fugue en ut majeur/ Preludio y fuga en Do mayor	**17** & **18**	7:37
Total Time (CD 1 + CD 2)		1:47:59

** Das Notenmaterial wurde für diese Aufnahme freundlicherweise von Dr. Reinmar Emans, der die Herausgabe dieser Stücke innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) vorbereitet, vorab zur Verfügung gestellt.*

** The sheet music for this recording was kindly provided prior to publication by Dr. Reinmar Emans, who is currently editing these pieces for the New Bach Editions (NBA).*

** Dr. Reinmar Emans qui prépare la publication de ces morceaux au sein de la Nouvelle Édition Bach (NBA), a eu l'amabilité de nous fournir au préalable la notation pour ces enregistrements.*

** El material de música escrita fue amablemente facilitado previamente para esta grabación por el Dr. Reinmar Emans, quien prepara la edición de estas piezas dentro de la Nueva Edición Bach (NBA).*

DEUTSCH

Ohrdruf, Lüneburg & Arnstadt

Der meist weise Volksmund verkündet nicht umsonst: »Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen.« Auch Johann Sebastian Bach war in seinen Jugendjahren darauf angewiesen, zu lernen und zu üben – selbst wenn sich bei ihm schon sehr früh das Genie nicht verleugnen ließ. Auf der vorliegenden CD sind solche Jugend- und Studienwerke aus seiner Schüler- und Studienzeit in Ohrdruf und Lüneburg sowie aus jenen Jahren enthalten, in denen er seine erste Organistenstelle in Arnstadt innehatte.

Das einzeln überlieferte *Praeludium a-Moll* BWV 569 wirkt wie eine Etüde im Gebrauch aller Tonarten, die sich aber nicht zwingend wie beim späten Bach aus harmonischen Fortschreitungen ergeben, sondern nur mechanisch in Form von abwärtssteigenden Sequenzen aneinandergereiht werden. Das reizvollste Element an diesem Werk ist der konzertante Schluß. Tatsächlich mag das *Praeludium* der Zeit angehören, da Bach und sein Vetter Johann Gottfried Walther in Weimar bewußt die »figurae« der barocken Tradition studierten und sich darin übten.

Der Choral »*O Lamm Gottes, unschuldig*« ist in Art eines Vorspiels mit koloriertem Choralsatz überliefert. Nur der Choralsatz hat mittlerweile eine BWV-Nummer (1085) erhalten. Das Vorspiel (BWV deest) ist ein dreistimmiger Satz mit cantus firmus im Sopran. Die Unterstimmen imitieren die Choralmelodie vor, finden im Verlauf des Stücks aber zu freierer Motivik. Auch im folgenden Satz liegt der Cantus firmus des Passionsliedes, mit ariosen Auszierungen, im Diskant über akkordischer Begleitung der Unterstimmen. Bis zur Ausdruckskraft der großen Vertonung dieses Textes »per omnes versus« in den »Leipziger Chorälen« BWV 656 (s. Vol. 97) war es noch ein weiter Weg!

O Lamm Gottes, unschuldig,
am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
allzeit erfunden geduldig,
wiewohl du warst verachtet,
all Sünd hast du getragen,
sonst müßten wir verzagen.
erbarm dich unser, o Jesus.
(Nicolaus Decius 1539)

Die darauf folgende *Fantasie c-Moll* BWV 1121 (s. auch Vol.109), überliefert im Andreas-Bach-Buch, galt lange Zeit (ohne BWV-Nummer) als das Werk eines »Anonymus der norddeutschen Schule«. Die Bachforscher Seiffert und Keller wollten Buxtehude beziehungsweise Bach zum Autor »dieses wundersamen Stückes« machen. Tatsächlich besticht die Kantabilität der Stimmen, ebenso auch die formale Anlage. Stilistisch steht die *Fantasia* der Canzona nahe, insbesondere durch den chromatischen Kontrapunkt. Das Pedal ist nicht obligat.

Die Choralbearbeitung *»Durch Adams Fall ist ganz verderbt«* BWV 705, früher in der sogenannten »Kirnberger-Sammlung« überliefert, ist – obwohl ihre Echtheit stark angezweifelt wurde und wird – ein interessantes Stück, zeigt sie doch die Faktur der alten »Orgel-Motette« im Stil Samuel

Scheidts, bis hin zur Figuration in halben Noten. Sie steht manchen Kantatensätzen so nahe, daß gelegentlich vermutet wurde, es könne sich um eine Transkription handeln. Jede der acht Zeilen wird einzeln vorimitiert. Die an sich modale, also noch kirchentonartliche Weise wird überwiegend in ein diatonisches System gebracht, aber auch einzelne dorische Wendungen kommen vor. Die Tonwiederholungen des Themas nutzt Bach zu Engführungen, ähnlich wie im Ricercar oder Capriccio üblich. Der Choraltext lautet:

Durch Adams Fall ist ganz verderbt
menschlich Natur und Wesen;
dasselb Gift ist auf uns geerbt,
daß wir nicht konnten g'nesen
ohn Gottes Trost, der uns erlöst
hat von dem großen Schaden,
darein die Schlang Eva bezwang,
Gotts Zorn auf sich zu laden.
(*Lazarus Spengler 1524*)

Mit einem Choralsatz »*Christus der uns selig macht*« eröffnet Bach den zweiten Teil der Johannes-Passion BWV 245 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 75). Eine ebensolche Bekanntheit hätte die einzeln überlieferte Orgelbearbeitung dieses Chorals (BWV 747) verdient. Sie bietet wie kaum ein anderes Stück Einblick in die Werkstatt Bachs, und zwar auf die Rohformen des Ausdrucksmaterials, mit dem junge Musiker zu Beginn des 18. Jahrhunderts umzugehen hatten. Zunächst greift Bach zu einem langsamen Konzert- (auch Kantaten-)satz italienischen Stils, der den Cantus firmus der ersten vier Choralzeilen untermauert. Dann wendet er sich, in Triolen, freier Auszierung der Melodie und im Wechsel der Manuale, der Choralfantasie norddeutscher Prägung zu. Schließlich, zur letzten Choralzeile, verdoppelt sich die Rückpositivstimme; ein fünfstimmiges Tableau nach französischer Art erklingt und bringt das Stück fantasieartig zu Ende. Daß die Solostimme nach unten weist, mag mit dem Text des Passionsliedes zusammenhängen:

Christus, der uns selig macht,
kein Bös' hat begangen,
ward für uns zur Mitternacht
als ein Dieb gefangen,
geführt vor gottlose Leut
und fälschlich verklaget,
verlacht, verhöhnt und verspeit,
wie denn die Schrift saget.
(Michael Weisse 1531)

P*raeludium und Fuge c-Moll* BWV 549 ist ein Jugendwerk von schwungvoller Gestik. Ursprünglich stand es einen Ton höher und trug den Titel *Praeludium ô Fantasia (d-Moll)* (BWV 549 a). Weshalb Bach oder ein anderer Kopist es später tiefer transponierten, ist nicht bekannt. Das Stück wird in norddeutscher Manier von einem virtuosen Pedalsolo eröffnet und nach der *Fuge* durch eine freie Coda beschlossen; zur ausgebildeten Form der norddeutschen Orgeltoccata fehlen jedoch die dort sonst übliche zweite Fuge im ungeraden Takt und die gliedernden Zwischenspiele. Es dürfte in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sein, ein Werk also des etwa Zwanzigjährigen. Die

formal dreiteilige Anlage Praeludium – Fuge – Postludium erinnert an Böhm, die Gestaltung: Pedalsolo mit Manualbeantwortung im *Praeludium* – Fuge – Coda ähnelt dem Werkpaar in C-Dur BWV 531. Im vorliegenden Fall ist der vorherrschende Eindruck jener der Erprobung verschiedener Motive und Stile wie zum Beispiel jenes der »Durezza« mit ihren starken Vorhaltsbildungen, der dreiteiligen Form der norddeutschen Orgeltoccata und anderer mehr. Die Vielfalt der Motive hebt sich deutlich ab von Bachs späterer Tendenz zur Einheit. Die gesamte *Fuge* mit einem ausgedehnten Thema ist von der Konzeption her manualiter und wird beim Einsatz des Pedals wieder zur Orgeltoccata, die dann den Schluß des Werkes bildet.

Die *Fuga super: »Allein Gott in der Höh sei Ehr«* BWV 716 ist dreistimmig. Zunächst wird die erste Zeile des Glorialiedes fugiert bearbeitet, danach ein neues Thema, das aus der zweiten Zeile abgeleitet ist, in doppelter Geschwindigkeit. Nach mehreren Durchführungen dieser beiden Themen erklingt der Cantus firmus im Pedal mit den beiden ersten Zeilen. Das von Bach vielfach vertonte Glorialied beginnt mit der Strophe:

> Allein Gott in der Höh sei Ehr
> und Dank für seine Gnade,
> darum, daß nun und nimmermehr
> uns rühren kann kein Schade.
> Ein Wohlgefalln Gott an uns hat,
> nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
> all Fehd hat nun ein Ende.
> (*Nicolaus Decius 1539*)

Eine vierstimmige Orgelmotette Bachs behandelt das Lied *Gott, durch deine Güte* (BWV 724). Sie wird eingeleitet durch eine kurze Vorimitation; der Cantus firmus erklingt sodann im Sopran, kontrapunktiert von freien Stimmen in einem insgesamt sehr klangschönen Satz mit kantabler Stimmführung. Sehr wirkungsvoll ist auch der fünfstimmige Schluß des Werkes. An einzelnen Stellen setzt Bach zu Imitationen an: Er experimentierte mit der Gattung der Orgelmotette. Der originale, heute nicht mehr geläufige Text (später auch analog zum *Orgelbüchlein* durch »Gottes Sohn ist kommen« ergänzt) lautet:

> Gott, durch deine Güte
> wollst uns'r armen Leute
> Herz, Sinn und Gemüte
> vor des Teufels Wüten
> im Leben und Tode
> gnädiglich behüten.
> (*Johann Horn 1544*)

Die Choralbearbeitung *»O Vater, allmächtiger Gott«* BWV 758 gilt vielen nicht als Werk Johannes Sebastian Bachs. Die Harmonien in den vier auskomponierten Strophen sind altertümlich, andererseits tritt ein Orgelpunkt ein, der stilistisch ins 18. Jahrhundert gehört.

Die *Canzona d-Moll* BWV 588 ist deutlich vom italienischen Stil beeinflusst. Es ist bekannt, daß Bach die 1635 publizierten *Fiori musicali* von Girolamo Frescobaldi besaß, eine Sammlung liturgischer und freier Stücke. 1714 befasste er sich in

Weimar sehr intensiv mit diesen Stücken, kannte sie aber vermutlich schon früher. Bach greift die Form der zweiteiligen Canzon auf, deren erster Teil im Zweier-, der zweite dann im Dreiertakt steht. Eine neue Dimension der Expressivität erreicht Bach aber dadurch, daß er das Canzonenthema mit einem chromatisch abwärtssteigenden Kontrasubjekt verbindet.

Die darauf folgende Choralbearbeitung zum Credo-Lied »*Wir glauben all an einen Gott*« BWV 765 ist wieder eine vierstimmige Orgelmotette im Stil derartiger Choralarbeiten von Samuel Scheidt. Der Cantus firmus im Sopran in großen, meist ganztaktigen Notenwerten wird begleitet von überwiegend freien polyphonen Stimmen. Untypisch für die Orgelmotette und typisch für die Kreativität Bachs ist jedoch die abschließende Figuration; ebenso ist Scheidts Allabreve-Stil weiterentwickelt: Bach behält nur für die ersten beiden Zeilen die Vorimitation bei; die dritte wird nur noch unvollständig, die vierte überhaupt nicht mehr vorausimitiert. Die Kontrasubjekte werden zu selbständigen Themen. Da nur die ersten vier Zeilen des Glaubensliedes vertont sind, ist anzunehmen, daß das Stück als Choralvorspiel diente. Die vier Zeilen lauten:

> Wir glauben all an einen Gott,
> Schöpfer Himmels und der Erden,
>
> der sich zum Vater geben hat,
> daß wir seine Kinder werden (...)
> (*Martin Luther 1524*)

Das darauf folgende freie Stück trägt den Titel *Allabreve D-Dur*, Werkverzeichnis Nummer 589. Im allgemeinen wird eine frühe Entstehungszeit angenommen, vereinzelt aber sogar Bachs Zeit in Weimar – ein Zeichen für die beträchtliche Reife des Werkes. Es ist eine im 2/2-Takt (= Allabreve) schreitende, ebenmäßige Fuge, mit einer überwiegend in Sekundschritten verlaufenden Melodiefortschreitung. Dazwischen gibt es charakteristische Sprünge sowie eine sorgsame Dissonanzbehandlung (mit vielen Vorhalten auf halben Noten!) und eine charakteristisch dahinströmende Viertel- und Achtelbewegung. So klingt der gemessene »Stylus antiquus« etwa eines Girolamo Frescobaldi an, ebenso auch der festliche Choralchor aus *Kantate 28 »Nun lob, mein Seel, den Herren«* (s. Vol. 9). Ähnlich wie in diesem Choralsatz zu jeder neuen Zeile verwendet Bach hier für jeden neuen Themenabschnitt ein eigenes Kontrasubjekt.

Das Werkpaar *Praeludium und Fuge g-Moll* BWV 535 a ist in der sogenannten 'Möllerschen Handschrift' überliefert, die keine Datierung zuläßt (s. Vol. 102). BWV 535 a weicht in einigen Details von BWV 535 ab, so vor allem in den viel lebhafteren Figurationen. In jedem Fall ist BWV 535 a eine Frühfassung. Das an sich schlichte *Praeludium* mündet in sechseinhalb Takte vom Charakter der »Durezza«, also Vorhaltsbildungen, die möglicherweise improvisatorisch auszuführen waren. Insgesamt verarbeitet das *Praeludium* in vier Abschnitten Elemente der Kompositionen dieses Typs wie zum Beispiel eine Solomelodie über einem (gedachten) Orgelpunkt, Arpeggien, Akkorde und Figurationen.

Die Substanz der Fuge ähnelt stark der Fuge in BWV 535 (s. Track 13) und wurde hier nicht noch einmal gespielt. Andere Werke aus dieser Zeit (1704-1708) zeigen ähnliche Merkmale; Bach durchlief demnach in den Jahren von 1708 bis 1714 eine ganz gewaltige stilistische Entwicklung.

Es folgen zwei Choralfughetten im Stil der »Choräle zum Praeambulieren« des Ohrdrufer Bruders Johann Christoph Bach; ein sehr bekannter Vertreter dieser Gattung ist auch Johann Pachelbel.

Die Fughette über *»Herr Jesu Christ, dich zu uns wend«* BWV 749 zeigt den originellen Einfall, daß Bach bereits beim dritten Einsatz des Choralthemas dieses verändert und beim vierten dann eine Modulation und Sequenz einbringt, immer auf der Suche nach Neuem. Beim Pedaleinsatz erklingt sodann der volle vierstimmige Manualsatz, und der Schluß ist sogar fünfstimmig, mit einem doppelten Orgelpunkt im Pedal. Der bis heute bekannte Choraltext, den Bach häufig vertonte, lautet:

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
dein' Heilgen Geist du zu uns send,
mit Hilf und Gnad er uns regier
und uns den Weg zur Wahrheit führ.
(*Wilhelm II. Herzog zu Sachsen-Weimar 1648*)

Das Neujahrslied *»Das Jesulein soll doch mein Trost«*, BWV 702 ist ebenfalls eine kleine Choralfughette »zum Praeambulieren«. Ihr Doppelthema ist eine Engführung der beiden ersten Liedzeilen. Beim dritten Themeneinsatz leitet Bach zu einer Sechzehntelfigur über, die in ein Pedalsolo mündet, das wiederum in der ganzen Fughettenliteratur einzigartig ist – Zeichen für Bachs Originalität? Verschiedene Indizien deuten wirklich auf Bach hin, so der geschickte Umgang mit Doppelthema und Engführungen, Tonarten und Kadenzen sowie die rhythmische Vielfalt. Auch die flüssige Faktur der Kontrasubjekte weist bereits auf das *Orgelbüchlein* voraus. Der Text des heute nicht mehr bekannten Chorals lautet:

Das Jesulein soll doch mein Trost,
mein Heiland sein und bleiben,
der mich geliebet und erlöst,
kein Gwalt soll mich abtreiben.
Ihm tu ich mich
ganz williglich
von Herzensgrund ergeben,
es mag mir sein
weh oder fein,
mag sterben oder leben.
(*Bartholomäus Helder, 1585-1635*)

Die vierstimmige Choralfuge *»Ach Gott, vom Himmel sieh darein«* BWV 741 ist eine große Form, zusammengefügt aus einzelnen Fughetten über die sieben Zeilen des Lutherliedes. Dieser allein schon gewichtige Text lautet:

Ach Gott, vom Himmel sieh darein
und laß dich des erbarmen:
Wie wenig sind der Heilgen dein,
verlassen sind wir Armen!

Dein Wort man läßt nicht haben wahr,
der Glaub ist auch verloschen gar
bei allen Menschenkindern.
(*Martin Luther 1524*)

Dazuhin weist die *Choralfuge* die Expressivität eines bedeutenden Werkes auf, weshalb Bach sie vermutlich auch bei der späteren Überarbeitung in ihren Grundzügen trotz mancher Schwächen unverändert ließ. Sie zeigt die Entwicklung der Individualität Bachs durch wechselnde Stimmenzahl, im Charakter der Themen, in der Behandlung des Chorals und in einfallsreicher Harmonik. Ihre große Ausdruckskraft beruht auf häufiger Chromatik der Stimmführung und stürmischen rhythmischen Figuren sowie auf dem Cantus firmus im Pedal. Er ist im vollen Werk zu spielen (»In Organo pleno«) vom vierstimmigen Beginn bis zur Fünfstimmigkeit mit Doppelpedal am Schluß, wo die beiden letzten Choralzeilen im Kanon erklingen. Auch hier fühlt man sich im voraus an Zukünftiges erinnert, nämlich an die große sechsstimmige fugierte Orgelmotette »*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*« aus dem *Dritten Theil der Clavierübung* BWV 686 (s. Vol. 101).

Es folgt die Choralbearbeitung »*Auf meinen lieben Gott*« BWV 744, ein vierstimmiger Satz, dessen Gerüst durch den Kanon der Choralweise in den beiden Außenstimmen gegeben ist. Die Überschrift lautet: »*Auf meinen lieben Gott per Canonem*«; es handelt sich also, ähnlich wie bei »*Ach Gott und Herr*« BWV 714 (s. Vol. 86) um eine Kanonstudie. Das Begleitmotiv wird sowohl imitierend als auch in Sextparallelen verwendet. Die erste Liedstrophe lautet:

Auf meinen lieben Gott
trau ich in Angst und Not;
er kann mich allzeit retten
aus Trübsal, Angst und Nöten,
mein Unglück kann er wenden,
steht alls in seinen Händen.
(*Lübeck vor 1603*)

Die *Fantasie C-Dur* BWV 570 ist ein frühes Beispiel für die Erprobung des freien, fantastischen Stils – aber wie unvorstellbar weit ist noch die Genialität der *Fantasie g-Moll* BWV 542 (s. Vol 93)! Man glaubt bei der »braven« Motivik im Sinne der Fantasien Pachelbels oder auch der »Plein jeu«-Sätze in französischen Orgelmessen sowie der Eröffnungssätze von Messen Frescobaldis im vorliegenden Werk kaum, wie großartig sich später der fantastische Stil bei Bach entfalten sollte! Das daktylische Hauptmotiv ist vom italienischen Stil beeinflußt; es erinnert deutlich an die *Fuge h-Moll* BWV 579 nach Corelli (s. Vol. 91).

Die *Choralbearbeitung »O Herre Gott, dein göttlichs Wort«* BWV 757 ist auf einer Fassung des Liedes im Dreiertakt begründet. Der Cantus firmus liegt im Baß, jeweils durch Vorimitationen eingeleitet; er wird dann von zwei freien Oberstimmen begleitet. Die kleingliedrigen Imitationen und Sechzehntel-Figurationen weisen auf die Tradition der Choralpartiten Johann Pachelbels hin. BWV 757 könnte ein einzeln überlieferter Satz einer derarti-

gen Partita sein. Die erste Strophe des Chorals lautet:

O Herre Gott, dein göttlich Wort
ist lang verdunkelt blieben,
bis durch dein Gnad uns ist gesagt,
was Paulus hat geschrieben
und andere Apostel mehr
aus dei'm göttlichen Munde;
wir danken dir mit Fleiß, daß wir
erlebet han die Stunde.
(*Anarg zu Wildenfels 1526*)

BWV 707 und 708 sind eine Choralfuge und ein Choralsatz über *»Ich hab mein Sach Gott heimgestellt«* .

Ich hab mein Sach Gott heimgestellt,
er mach's mit mir, wie's ihm gefällt.
Soll ich allhier noch länger lebn,
ohn Widerstrebn
sei'm Willen tu ich mich ergeben.
(*Johann Leon 1582*)

Die *Choralfuge* ist mit starker Chromatik durchsetzt, was eine geradezu packende und ergreifende Harmonik ergibt; man bedenke, daß es sich um ein Begräbnislied handelt! Jede Zeile ist eine Fughette mit eigenem Kontrasubjekt, bei deren Erfindung Bach in der Metrik, Harmonik und Motivik großen Einfallsreichtum beweist. Der Cantus firmus liegt im Sopran mit großen Notenwerten; der Baß wird teils kanonisch dazu geführt. Das daktylische Zuversichtsmotiv wirkt einheitsstiftend. Die *Fuge* mündet in eine Harmonisierung des Chorals, die vermutlich der Liedbegleitung diente.

Einem weniger bekannten Choraltext gehört die *Fughette »Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht«* BWV 750 an, und sie ist das einzige Orgelwerk Bachs zu diesem Lied:

Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht,
mein Hort, mein Trost, mein Zuversicht;
auf Erden bin ich nur ein Gast,
und drückt mich sehr der Sünden Last.
(*Martin Behm 1610*)

In dieser Choralfughette wählt Bach die zweite Zeile zur Grundlage der Themenfortspinnung.

Das Werkpaar *Praeludium und Fuge g-Moll* BWV 535 unterscheidet sich deutlich von der Frühfassung BWV 535 a. Das *Praeludium* setzt nun mit Arpeggien in implizierter Mehrstimmigkeit nach Art eines Satzes für Violoncello solo oder für Laute ein. Diese führen zum Orgelpunkt auf der Dominante, an den sich glitzernde Figurationen in Zweiunddreißigsteln anschließen. Sie spielen mit Septakkordbrechungen über chromatisch mehr als eine Oktave absteigenden Tönen, teils mit enharmonischen Verwechslungen, bis wieder die Dominante im Baß erreicht ist und die Zweiunddreißigstelfiguration in eine stärker ausgezierte Fassung der letzten sechseinhalb Takte von BWV 535 a mündet. Dieses Spiel mit chromatisch gerückten Septakkorden ist faszinierend, aber im Vergleich zur späteren *Fantasie g-Moll* BWV 542 (s. Vol. 93) fällt auf, daß

Chromatik und Enharmonik noch nicht so – fast spätromantisch! – kühn gebraucht, sondern spielerisch-mechanisch durch Sequenzbildungen hervorgerufen sind. Bach schätzte dieses Werk so sehr, daß er sich später wieder damit befaßte. Die *Fuge* – hier wie in der Frühfassung mit »Allegro« bezeichnet – ist mit dem *Praeludium* organisch verbunden, zum einen durch das angedeutete Erscheinen ihres Themas im ersten Abschnitt des *Praeludiums*, zum andern durch die angefügte Coda, die auf die Figurationen des *Praeludiums* zurückgreift. Die *Fuge* allerdings verrät eine noch größere Meisterschaft als jenes, denn die Beantwortung des Themas setzt schon ein, bevor es zu Ende ist. Dadurch schafft Bach sich fast unzählige Möglichkeiten, bei jedem Themeneinsatz neue Kreativität in der Erfindung des Kontrasubjekts zu zeigen (ein derart »unvollendetes Thema« ist – auch bei Bach – sonst selten). In manchen Wendungen wie zum Beispiel dem kühnen Pedalsprung über zwei Oktaven hinauf vor dem letzten Themeneinsatz kündet sich in der Ferne schon das große Schwesterwerk BWV 542, 2 an! Formal besteht die *Fuge* aus einer Exposition in der Grundtonart, Zwischenspiel, weiteren Themeneinsätzen in der Tonika und Dominante in den Manualstimmen, jeweils mit Zwischenspiel, bis sie sich zur Durparallele, nach B-Dur, wendet; in dieser Tonart erscheint das Thema auch wieder im Pedal. Mit weiteren Einsätzen auf der Dominante und Tonika wird die Coda vorbereitet, die über ein kurzes Pedalsolo, Skalen und Arpeggien zum ausfigurierten Schluß über dem Orgelpunkt auf der Tonika führt.

Die *Choralbearbeitung »Vom Himmel hoch, da komm ich her«* BWV 700 ist eine vierstimmige Fuge mit Baß-Cantus firmus zu Martin Luthers Dichtung:

> »Vom Himmel hoch, da komm ich her,
> ich bring euch gute, neue Mär;
> der guten Mär bring ich so viel,
> davon ich singn und sagen will.«
> (*Martin Luther 1535*)

Im Unterschied zur Pachelbelschen Fughette, mit der sie die Technik der Vorimitation teilt, hält Bachs *Choralfuge* stets die erste beziehungsweise letzte Choralzeile räsent, obwohl die Themen zu den einzelnen Zeilen wechseln. Das Pedal führt den Cantus firmus als »ausgespielte Oktavkoppel« wie bei Pachelbel, und der Rhythmus des Weihnachtsliedes ist ganz »gerade« , also ohne kurzen Auftakt oder ähnliche Belebung. Noch ein wenig schülerhaft wirken auch die stets gleichen Abstände der Einsätze in den Vorimitationen. Originell jedoch ist die Erfindung neuer Themen durch Techniken wie die Verkleinerung sowie die Engführung am Schluß über dem Orgelpunkt auf der Tonika. Sie schließt auch Chromatik und Diminution mit ein – und hierin weist die klangprächtige *Choralfuge* wiederum bereits auf die *Canonischen Veränderungen* zum selben Lied (BWV 769, s. Vol. 100) voraus!

Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 764 ist Fragment geblieben; das Stück folgt in der Quelle direkt auf die gleichnamige *Fantasie à 2 clav. et pedale* BWV 739. Das Fragment ist ebenfalls als Fan-

tasie angelegt. Die originelle Harmonik und Bildung neuer Motive deuten ziemlich eindeutig auf Bach als Autor. Philipp Nicolais Choral lautet:

Wie schön leuchtet der Morgenstern
voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
die süße Wurzel Jesse!
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam,
hast mir mein Herz besessen;
lieblich, freundlich,
schön und herrlich, groß und ehrlich,
reich an Gaben,
hoch und sehr prächtig erhaben.
(*Philipp Nicolai 1599*)

Die darauf folgende *Choralbearbeitung »Nun ruhen alle Wälder«* BWV 756 ist wieder eine kleine Choralfughette im Stil der »Choräle zum Praeambulieren«. Der Choraltext zu Heinrich Isaacs »Innsbruck-Lied« kommt bei Bach nur hier vor. Die *Fughette* zeigt eine ungewöhnlich frühe Hinwendung zur Subdominante: Wie erwähnt, bringt Bach auch als junger Mann und in die einfachsten Formen immer wieder ungewöhnliche und originelle Züge ein. Hier der Text des Abendlieds:

Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menschen, Städt und Felder,
es schläft die ganze Welt;
ihr aber, meine Sinnen,
auf, auf, ihr sollt beginnen,
was eurem Schöpfer wohlgefällt.
(*Paul Gerhardt 1647*)

Abschließend erklingt *Praeludium und Fuge C-Dur* BWV 531. Es ist ein frühes lückenhaft überliefes Werkpaar des Typs Praeludium und Fuge, hier noch mit angefügtem Toccatenschluß als »Postludium«. Ein Pedalsolo eröffnet das Werk und gliedert das *Praeludium* auch durch die zweimalige Wiederkehr in verkürzter Form zwischen den Manualabschnitten. In der Möllerschen Handschrift ist es – ob zufällig oder nicht – gemeinsam mit BWV 549 a überliefert; gewisse Parallelen bestehen und könnten auf eine etwa gleichzeitige Entstehung hinweisen. Die *Fuge* lebt von »norddeutschen« Tonrepetitionen im Thema, deren Schwung durch einen Oktavsprung in Geigenartikulation noch intensiviert ist. Das Stück ist eine Art 'Perpetuum mobile'. Seine Wirkung läßt sich durch Tutti – Ripieno-Kontraste noch steigern. Ungewöhnlich sind die fallenden Themeneinsätze. Die *Fuge* ist im Grunde dreiteilig angelegt: Beginn Manualiter-Exposition – Durchführung – Exposition (mit Coda). Im etwas modulierenden Mittelteil ab Takt 28 erklingt der einzige vollständige Themeneinsatz im Pedal. Als Schlußteil folgt die *Coda*, mit Orgelpunkt-Pedal und ab Takt 55 in Figurationen aufgelöst. Harmonisch wird sogar die Mollvariante eingeführt. Mit ihren Klavierfigurationen weist die *Fuge* schon auf die große *Fuge C-Dur* BWV 547 (s. Vol. 96) voraus.

Andrea Marcon

wurde 1985 beim Wettbewerb in Brugge ausgezeichnet und gewann 1986 den ersten Preis beim Internationalen Orgelwettbewerb »Paul Hofhaimer« in Innsbruck sowie 1991 beim Cembalowettbewerb in Bologna.

Er wurde 1963 in Treviso geboren. Von 1983 bis 1987 studierte er an der Schola Cantorum Basiliensis Alte Musik, Orgel und Cembalo unter anderem bei Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall und Hans-Martin Linde. Wichtige Impulse erhielt er auch bei Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel und Ton Koopman.

Kurse und Seminare gab er in ganz Europa, so in Amsterdam, Toulouse, Hamburg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburg und Kopenhagen. Ferner wurde er zur Mitwirkung in zahlreichen Jurys eingeladen, etwa bei den Orgelwettbewerben in Toulouse, Brugge, Alkmaar, Amsterdam, Nürnberg sowie in Tokio.

Andrea Marcon verfolgt eine intensive Konzerttätigkeit bei den wichtigsten Festivals und in den Musikzentren Europas: als Organist, als Cembalist, aber auch als Dirigent. Für das Teatro La Fenice in Venedig hat er die erste Wiederaufführung der Oper »Orione« von Francesco Cavalli seit ihrem Entstehen vorbereitet und dirigiert.

Von 1990 bis 1997 unterrichtete er an der Musikhochschule in Trossingen historisches Orgelspiel sowie Basso continuo. Seit 1998 ist er Dozent für Cembalo, Orgel und Aufführungspraxis an der Basler Schola Cantorum Basiliensis.

Verschiedene Rundfunk,- Fernseh- und CD-Aufnahmen erhielten internationale Preise: den »Premio Internazionale del Disco Vivaldi« der Fondazione Cini für Alte Musik Italiens, den Diapason d'Or sowie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. 1997 gründete er das Orchestra Barocco di Venezia, mit dem er mehrere unveröffentlichte Opern von Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello und Antonio Vivaldi aufführte und einspielte.

Für die EDITION BACHAKADEMIE nimmt Andrea Marcon drei Orgel-CDs auf: Vol. 87 mit frühen Werken (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), Vol. 90 (»Neue Ideen in Weimar«) und Vol. 92 (»Blütezeit in Weimar«).

ENGLISH

Ohrdruf, Lüneburg & Arnstadt

As always, the old proverb rings true: «Practice makes perfect.« Even the young Johann Sebastian Bach had to learn and practice – although glimpses of his genius already shone through at a very early age. This CD contains early works such as these for purposes of study written during his student days in Ohrdruf and Lüneburg, as well as from his time in Arnstadt, where he had his first position as organist.

The solitary *Prelude in A Minor* BWV 569 seems like a study in the use of all keys, which do not inevitably ensue from harmonic progression as in Bach's late works, but are simply mechanically lined up in the form of descending sequences. The most attractive part of this composition is the concertante end. Indeed, the prelude may be from the period when Bach and his cousin Johann Gottfried Walther studied and deliberately practised the *figurae* of the Baroque tradition in Weimar.

The chorale »*O lamb of God unspotted*« has come down to us in the form of a sort of prelude with an ornate chorale setting. Only the chorale setting has so far received a BWV number (1085). The prelude (BWV deest) is a three-voice setting with the cantus firmus in the soprano. The lower voices anticipate the chorale melody, but find their way to more autonomous motifs in the later course of the piece. The cantus firmus of the Passion hymn, this time with arioso embellishment, is also found in the descant in the following movement, above accompanying chords in the lower voices. It is still a long way to the expressive force of the admirable arrangement of this text »*per omnes versus*« in the »Leipzig Chorales« BWV 656 (see vol. 97)!

O lamb of God unspotted,
upon the Cross Thou art slaughtered.
Serene and ever patient,
Tho' scorned and cruelly tortured.
All sin for our sake bearing,
else would we die despairing.
Have pity on us, o Jesus.
(Nicolaus Decius 1539)

The following *Fantasia in C Minor* BWV 1121 (s. vol.105), recorded in the Andreas Bach Book, was long believed to be (without a BWV number) by an »anonymous composer of the north German school«. Bach researchers Seiffert and Keller considered Buxtehude or Bach the author »of this wondrous composition«. Indeed, it is striking for the cantability of its voices and formal structure. Stylistically the fantasia is evocative of the canzona, in particular due to its chromatic counterpoint. The pedal is not obbligato.

The chorale arrangement *Through Adam's Fall* BWV 705, formerly recorded in the so-called Kirnberg Collection, is – although strong doubts were and still are raised as to its authenticity – an interesting piece, as it shows the structure of the old organ motet in the style of Samuel Scheidt including minim figurations. It is so evocative of some cantata movements that it was sometimes assumed to be

a transcription. Each of the eight lines receives an anticipatory imitation. Most of the originally modal – church mode – hymn is conveyed into a diatonic system, with individual Doric idioms. Bach uses the tonal repetitions of the theme for stretto sections, as was usual for ricercar or capriccio. The chorale text reads:

Through Adam's fall was corrupted
The nature and being of mankind;
This poison we inherited,
And can never recover
Without God's comfort that has saved us
From the great damage done,
When the Serpent forced Eve,
To incur God's wrath.
(Lazarus Spengler 1524)

Bach opens the St. John Passion BWV 245 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 75) with the chorale setting *Christus der uns selig macht* (roughly: *Christ is He Who blesses us*). The separate arrangement of this chorale for organ (BWV 747) would merit at least as much fame. Better than any other piece, it offers us a chance to watch Bach at work, in particular, to see what sort of raw material was available for artistic expression to this young composer at the beginning of the eighteenth century. First, Bach goes back to a slow concerto (and cantata) setting in the Italian style to provide a foundation for the cantus firmus of the first four lines of the chorale. Then he turns to a freer ornamentation of the melody in triplets and, by changing the manual, to the northern German chorale fantasia. Finally, for the last line of the chorale, he doubles the voice of the choir organ; a five-part French *tableau* brings the piece to its fantasia-like end. The fact that the voice points down may be related to the text of this Passion hymn:

Christ is He Who blesses us
who has done no evil,
who for our sake was captured
like a thief at midnight,
then led before ungodly folk
and falsely stood accused,
laughed at, scorned and spat upon,
as the Scripture tells it.
(Michael Weisse 1531)

P*relude and Fugue in C Minor* BWV 549 is an early work full of verve. Originally it was set a note higher and titled *Prelude ô Fantasia (D Minor)* (BWV 549 a). We do not know why Bach or a different copyist transposed it to a lower key. Following the north German style, this composition starts with a virtuoso pedal solo and ends with a free coda after the fugue; but for a fully fledged 'north German organ toccata' it lacks the usual second fugue in triple time and structuring episodes. It was probably written in the early years of the 18th century, when Bach was around twenty. The formal tripartite structure, consisting of prelude – fugue – postlude, is evocative of Böhm, while the arrangement: pedal solo with manual response – prelude – fugue – coda is similar to the dual composition in C Major BWV 531. In this case, the predominant impression is one of experimentation with different

motifs and styles like the »durezza« with its powerful suspensions, the tripartite form of the north German organ toccata and lots of others. The great variety of motifs stands out from Bach's later preference of uniformity. The entire fugue with its extended theme is *manualiter* in its conception and returns to an organ toccata in the pedal sections, which form the conclusion of the piece.

ENGLISH

The *Fuga super: Glory be alone to God on high* BWV 716 is a three-part piece. It starts with a fugue arrangement of the first line, continues with a new theme derived from the second line, at double speed. After several executions of the two themes, the cantus firmus appears in the pedal with the first two lines. Often arranged by Bach, the Gloria hymn starts with the following verse:

Glory be alone to God on high
And give thanks for his kindness;
So that now and for all our days
No harm will us distress.
God does love us dearly,
Now eternal peace has come,
And all the fighting's done.
(Nicolaus Decius 1539)

Another four-part organ motet by Bach deals with the hymn *God through thy mercy* (BWV 724). It starts with a short anticipatory imitation; followed by the cantus firmus in the soprano, with free contrapuntal voices in a very harmonic movement with cantabile voice leading. The five-part finale of the composition is highly effective. Now and again Bach introduces an imitation: He experimented with the genre of the organ motet. The original, now unfamiliar text (to which *God's son has come* was later added by analogy to the *Orgelbüchlein*) goes:

God, through thy mercy
Thou wouldst for thy poor people
Save heart, mind and soul
From the devil's raging
Both in life and death
How gracious thou art.
(Johann Horn 1544)

The chorale arrangement *O Father, almighty God* BWV 758 is widely held to be inauthentic. The harmonies in the four fully composed verses are antiquated, while the use of organ point stylistically belongs to the 18th century.

The *Canzona in D Minor* BWV 588 is clearly influenced by the Italian style. It is a well-known fact that Bach had a copy of Girolamo Frescobaldi's *Fiori musicali*, a collection of liturgical and free compositions published in 1635. At Weimar in 1714 he studied these compositions in depth, but he was probably already familiar with them before then. Bach takes up the form of the two-part canzona, with a first part in duple, a second in triple time. But he reaches new dimensions of expression by combining the canzona theme with a chromatically descending countersubject.

The following chorale arrangement of the credo *We all believe in one God* BWV 765 is another four-part organ motet in the style of such chorale works by Samuel Scheidt. The cantus firmus in the soprano in long notes, mostly extended over a whole bar, is accompanied by predominantly free polyphonic voices. But the final figuration is just as atypical of an organ motet as it is typical of Bach's creativity; also, Bach takes Scheidt's allabreve style a step further by limiting full anticipatory imitation to the first two lines, imitating the third only in parts and dispensing with an imitation of the fourth. The countersubjects become independent themes. As Bach only used the first four lines of the hymn, we can assume that the piece served as a chorale prelude. The four lines go as follows:

> We all believe in one God,
> Creator of heaven and earth,
> Who gave himself unto the Father,
> So we may his children be (...)
> *(Martin Luther 1524)*

The following free composition is titled *Allabreve in D Major* BWV 589. It is generally assumed that Bach composed this piece at an earlier date, some even believe in his Weimar period – a sign of the considerable maturity of this work. It is a well-proportioned fugue in striding 2/2 time (= Allabreve) with a melody progressing mostly in second steps but interjected with characteristic leaps and a careful dissonance treatment (with lots of suspensions on minims!) and a characteristically flowing crotchet and quaver movement. This is evocative of the sedate *stylus antiquus* of a Girolamo Frescobaldi, and of the festive chorale choir in cantata *28 Now praise my soul, the Master* (s. vol. 9). Like in this chorale setting on every new line, Bach employs an individual countersubject for each new thematic section.

The double work *Prelude and Fugue in G Minor* BWV 535 a is preserved in the so-called *Möllersche Handschrift,* which cannot be dated (s. vol. 102). BWV 535 a deviates from BWV 535 in a few details, above all in its much more vivid figurations. In any case, BWV 535 a is an early version. The simple prelude leads to 6 1/2 bars with *durezza-style* suspensions that may have been intended for improvisation. In four different sections the prelude features elements of this type of composition such as a solo melody over a (fictional) organ point, arpeggios, chords and figurations. The substance of this fugue bears a strong resemblance to the fugue in BWV 535 (see Track 13), and was not played again here. Other works from this period (1704-1708) show similar hallmarks; From 1708 to 1714 Bach underwent a great stylistic development.

This is followed by two chorale fughettas in the style of the *Chorales for Preambulation* by his brother from Ohrdruf Johann Christoph Bach; Johann Pachelbel is also a very well-known representative of this genre.

The first fughetta on *Lord Jesus Christ turn to us* BWV 749 features a highly original idea in that Bach already changes the chorale theme on its third

appearance and adds a modulation and sequence on its fourth entry, always on the lookout for something new. When the pedal enters we hear the full four-part manual setting, and the finale is even five-part with a double organ point in the pedal. The chorale text, which is still well-known today and which Bach often set to music, goes as follows:

Lord Jesus Christ, turn to us,
Send us thy Holy Spirit,
That he may reign with help and mercy
and lead us the way to verity.
(William II. Duke of Saxony-Weimar 1648)

The New Year's hymn *Little Jesus shall be my comfort* BWV 702 is arranged as a little chorale fughetta »for preambulation«. Its double theme is a stretto version of the first two lines of the hymn. For the third theme Bach introduces a semi-quaver figure leading into a pedal solo, which is unique among fughetta compositions – proof of Bach's originality? Various indications actually point to Bach, such as the skilful use of double theme and stretto, keys and cadences and rhythmic variety. The fluent structure of the countersubjects also heralds the *Orgelbüchlein.* The lyrics of the now unfamiliar chorale read as follows:

Little Jesus shall be my comfort,
And always stay my saviour,
Who loveth and redeemeth me,
No harm shall befall me.
To him I shall
Most willingly
And from my heart succumb
For better or
for poorer, whether
I die or live.
(Bartholomäus Helder, 1585-1635)

The four-part chorale fugue *Ah God, from heaven look on us* (BWV 741) is a large-format composition, combining individual fughettas over the seven lines of the Luther hymn. Its solemn text goes as follows:

Ah God, from heaven look on us
And grant us yet thy mercy!
How few are found thy saints to be,
Forsaken are we wretches!
Thy word is not upheld as true,
And faith is also now quite dead
Among all mankind's children.
(Martin Luther 1524)

Moreover, the chorale fugue is expressive enough to be a major work, which is probably why Bach left if more or less unchanged – despite some weak points – even when he rearranged it later. The composition shows how Bach developed his individuality through a changing number of voices, characteristic themes, chorale treatment and inventive harmony. It owes its great expressiveness to frequently chromatic voice leading, tempestuous rhythmic figures and to the cantus firmus in the pedal. It should be played in *organo pleno* from the four-part beginning to the five-part end with the double pedal intoning the last two lines of the chorale in a canon.

Again, this reminds us of Bach's later compositions, to be precise of the major six-part fugue-like organ motet *Out of the depths I have cried* unto thee from the *Third Part of the Clavierübung* BWV 686 (s. vol. 101).

This is followed by the chorale arrangement In *my dear God* BWV 744, a four-part setting, with a framework provided by the canon of the chorale melody in the two outer voices. The title is *In my dear God per Canonem;* So, like *Oh God and Master* BWV 714 (s. vol. 86) this is a canonic study. The accompanying motif is used both in imitations and in sixth parallels. The first verse of the hymn goes as follows:

In my dear God
I will trust in fear and grief;
He can save me always
From despair, fear and misery
He can change my misfortune,
It is all in his hands.
(Lübeck before 1603)

The *Fantasia in C Major* BWV 570 is an early example of experimentation with free fantasia style – but it is still a far cry from the genius of the *Fantasia in G Minor* BWV 542 (s. vol 93)! In view of the »staid« motifs of this composition, following the style of Pachelbel fantasias, the *plein jeu* movements of French organ masses or the opening movements of Frescobaldi's masses, it's hard to believe how magnificently Bach's fantasia style was yet to develop! The dactylic main motif is influenced by the Italian style and evokes the *Fugue in B Minor* BWV 579 after Corelli (s. vol. 91).

The chorale arrangement *O Lord God, thy divine word* BWV 757 is based on a version of the hymn in triple time. The cantus firmus is in the bass, introduced by anticipatory imitation; it is then accompanied by two free upper voices. The detailed imitations and semi-quaver figurations point to the tradition of Johann Pachelbel's chorale partitas. BWV 757 could be a lone surviving movement of such a partita. The first line of the chorale goes as follows:

O Lord God, thy divine word
Long remained in darkness,
Till through thy grace we learnt,
What Saint Paul did write
And other apostles more
From thy divine mouth;
We thank thee duly that we
Lived to see that hour.
(Anarg zu Wildenfels 1526)

BWV 707 and 708 are a chorale fugue and a chorale setting on *I have left all to the Lord*.

I have left all to the Lord,
To do with me as he may please.
If I should live any longer,
Without resistance
I will act according to his will.
(Johann Leon 1582)

The chorale fugue is marked by intense chromatics, resulting in a thrilling and poignant harmony; one should remember that this is a dirge! Every line is a fughetta with its own countersubject, for the invention of which Bach displayed great inventiveness in metre, harmony and motifs. The cantus firmus is in the soprano with long notes; the bass accompanies it partly in a canon. The dactylic confidence motif creates unity. The fugue ends in a harmonisation of the chorale which probably served as an accompaniment to the hymn.

The chorale text of the second fughetta *O Jesus Christ, light of my life* BWV 750 is less well-known and it is Bach's only organ composition on this hymn:

> O Jesus Christ, light of my life,
> My refuge, my comfort, and my joy;
> On earth I am but a guest,
> And by the burden of sin oppressed.
> *(Martin Behm 1610)*

Bach uses the second line to spin out the theme in his chorale fughetta.

The *Prelude and Fugue in G Minor* BWV 535 differs significantly from its early version BWV 535 a. The *Prelude* now starts with arpeggios in implied polyphony modelled on a movement for a solo cello or lute. They lead to an organ point on the dominant, followed by sparkling figurations in demisemiquavers. The latter play around with seventh cord arpeggios over notes that fall chromatically over more than an octave, partly with enharmonic changes, returning to the dominant in the bass and with the demisemiquaver figuration ending in a more embellished version of the last six and a half bars of BWV 535 a. This interplay with chromatically shifted seventh chords is fascinating, but what strikes us in comparison with the later *Fantasia in G Minor* BWV 542 (s. vol. 93), is that Bach doesn't yet employ chromatics and enharmony in the same bold – almost late romantic! – manner but generates them playfully and mechanically through sequences. Bach was fond enough of this composition to revive it again at a later date. The *Fugue* – termed as allegro like in the early version – is organically connected to the *Prelude*, firstly through the allusion to its theme in the first part of the *Prelude*, secondly through the added coda that takes up the figurations of the *Prelude*. However, the *Fugue* betrays even greater proficiency, as the response to the theme already sets in before the latter has been completed. With this device Bach finds countless ways to explore new creative avenues of countersubject invention for every entrance of the theme (such an »unfinished theme« is quite rare otherwise – even for Bach). Some turns like the bold pedal leap over two octaves before the last entrance of the theme already show glimpses of the major sister composition BWV 542, 2 in the distant future! Formally the *Fugue* consists of an exposition in the basic key, an episode, further theme entrances in the tonic and dominant in the manual voices, each with an episode, until turning to its parallel major key, B flat major; in this key the theme appears in the pedal again. Further entrances

on the dominant and tonic prepare the coda, which leads through a short pedal solo, scales and arpeggios to the fully figured end over the organ point on the tonic.

The chorale arrangement on *From the heavens high come I* (BWV 700) is a four-part fugue with cantus firmus in the bass on Martin Luther's hymn:

From the heavens high come I,
And bring you good and worthy news;
So abundant is my good news
That I must sing and tell of it
(Martin Luther 1535)

Unlike Pachelbel's fughetta, which also uses the device of anticipatory imitation, the last and first lines of the chorale are always present in Bach's chorale fugue, although the themes alternate on the individual lines. The pedal leads the cantus firmus as a »fully played octave coupler« like in the Pachelbel version, and the rhythm of the carol is completely »straight« , without any upbeat or similar invigorating device. The completely identical intervals between entrances in the anticipatory imitations also seem a bit textbook-like. But we find original inventions of new themes through devices like diminution and stretto in the final organ point over the tonic. This includes the use of chromatics and diminution – and in this respect the rich chorale fugue already heralds the *Canonic Variations* on the same hymn (BWV 769, s. vol. 100)!

How beauteous beams the morning star BWV 764 remains a fragment; in the source it follows the eponymous *Fantasia à 2 clav. et pedale* BWV 739. The fragment is also composed as a fantasia. The original harmonies and formation of new motifs point rather clearly to Bach's authorship. Philipp Nicolai's chorale goes as follows:

How beauteous beams the morning star
With truth and blessing from the Lord,
The darling root of Jesse!
Thou, David's son of Jacob's stem,
My bridegroom and my royal king,
Art of my heart the master;
Lovely, kindly
Bright and glorious, great and righteous,
rich in blessings,
High and most richly exalted.
(Philipp Nicolai 1599)

The following chorale arrangement *Now all the woods are silent* BWV 756 is another little chorale fughetta in the style of the *Chorales for Preambulation*. This was the only time Bach used the chorale lyrics of Heinrich Isaac's »Innsbruck song«. The *Fughetta* shows an unusually early preoccupation with the subdominant: As mentioned, even as a young man Bach was able to contribute unusual and original ideas even to the simplest of forms. Here is the text of this evening hymn:

Now all the woods are silent,
Beasts, men, towns and fields,
The whole world is asleep;

But ye, my senses,
Arise, and embark on
Whatever pleases your creator.
(Paul Gerhardt 1647)

The final piece is the *Prelude and Fugue in C Major* BWV 531, of which only parts have survived. It is an early double work of the prelude and fugue type, with an added toccata as a »postlude«. The composition starts with a pedal solo, which structures the prelude also by two abbreviated repetitions between the manual sections. In the *Möllersche Handschrift* it is recorded – whether by coincidence or not – together with BWV 549 a; there are certain parallels that could point to a simultaneous creation. The fugue is full of »north German« tonal repetitions in the theme, and it gains even more drive by a leap of an eighth in violin articulation. This piece is a kind of perpetuum mobile. Its effect can be intensified by tutti – ripieno contrasts, and it is unusual for its descending theme introductions. The fugue actually features three parts: beginning with manualiter exposition – execution – exposition (with coda). In the somewhat modulated middle part from bar 28 we hear the only complete entry of the theme in the pedal. The *coda* follows at the end with an organ point pedal and is broken down into figurations from bar 55. Harmonically it is even featured in a minor version. With its clavier figurations the fugue already points to the great *Fugue in C Major* BWV 547 (s. vol. 96).

Andrea Marcon

Received an award at the Bruges Competition in 1985 and won Innsbruck's International Paul Hofhaimer Organ Competition in 1986 and the Bologna Harpsichord Competition in 1991.

He was born in Treviso in 1963. From 1983 to 1987 he studied old music, organ and harpsichord at the Schola Cantorum Basiliensis with Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall, and Hans-Martin Linde among others. He also received important inspiration from Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel and Ton Koopman.

He has taught classes and seminars all over Europe, in Amsterdam, Toulouse, Hamburg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburg and Copenhagen. In addition, he has been invited to sit in on the panel of numerous organ competitions in Toulouse, Bruges, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg and Tokyo, to name a few.

Andrea Marcon has an intensive concert schedule, taking him to the most important festivals and music centres of Europe as an organist, harpsichordist, and as a conductor. For the Teatro La Fenice in Venice he prepared and conducted the first performance of the opera »Orione« by Francesco Cavalli since its creation.

From 1990 to 1997 he taught historical organ playing and basso continuo at the Trossingen College of Music. Since 1998 he has been a lecturer for harpsichord, organ and performance practice at the Basel Schola Cantorum Basiliensis.

He received international awards for various radio, television and CD recordings: the Premio Internazionale del Disco Vivaldi of Fondazione Cini for old Italian music, the Diapason d'Or and the Preis der Deutschen Schallplattenkritik. In 1997 he founded the Orchestra Barocco di Venezia, with which he performed and recorded several unpublished operas of Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello and Antonio Vivaldi.

For Edition Bachakademie Andrea Marcon will record three organ CDs: vol. 87 with early works (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), vol. 90 (»New Ideas in Weimar«) and vol. 92 (»Heyday in Weimar«).

Ohrdruf, Lunebourg & Arnstadt

Mille fois sur le métier remets ton ouvrage«, ce n'est pas pour rien que la sagesse populaire nous l'enseigne. Dans sa jeunesse, Jean-Sébastien Bach, lui aussi, était obligé d'apprendre et de s'exercer – bien que très tôt, son génie ait été indéniable.Vous trouverez sur le CD présent des œuvres de jeunesse et d'études provenant de la période d'écolier et d'étudiant à Ohrdruf et Lüneburg ainsi que des œuvres datant des années où il occupait son premier poste d'organiste à Arnstadt.

Le *Prélude en la mineur* BWV 569, transmis séparément, ressemble à une étude de l'utilisation de toutes les tonalités, mais ce n'est pas, comme plus tard chez Bach, le résultat forcé du développement harmonique, mais plutôt une juxtaposition mécanique sous forme de séquences descendantes. L'élément le plus charmant de cette œuvre est la fin concertante. En effet, le *Prélude* appartient peut-être à l'époque où Bach et son cousin Johann Gottfried Walther s'appliquaient à étudier les »figurae« de la tradition baroque et à s'y exercer.

Le choral »*Dieu, quant sous croix tu défailles*« est transmis sous la forme d'un prélude au mouvement choral coloré. Seul le mouvement choral porte entre-temps un numéro BVW (1085). Le prélude (BWV deest) est un mouvement à trois voix avec le cantus firmus en soprano. Les voix inférieures préimitent la mélodie choral, se développent ensuite au cours du morceau vers des motifs plus libres. Dans le mouvement suivant également, le cantus firmus du cantique de la Passion, aux ornements en arioso, se trouve en déchant au-dessus de l'accompagnement en accords des voix inférieures. Il y avait encore un long chemin à faire pour arriver à la force d'expression des grands arrangements sur ce texte »per omnes versus« que l'on retrouvera dans les »Chorals de Leipzig« BWV 656 (cf. Vol. 97)!

Dieu, quand sous croix tu défailles,
tu pries encore pour ceux
qui t'ont frappé,
qui te raillent.
O Christ, Sauveur des âmes,
Espoir, divine flamme,
Nos voix t'implorent, ô Jésus.
(Nicolaus Decius 1539)

La pièce suivante, la *Fantaisie en ut mineur* BWV 1121 (v. aussi vol. 105), transmise dans le livre d'Andreas Bach, a longtemps été considérée (sans numéro de BWV) comme l'œuvre d'un »anonyme de l'école de l'Allemagne du Nord«. D'après Seiffert et Keller, chercheurs en la matière, Buxtehude ou Bach devaient être l'auteur de »cette pièce singulière«. En effet, la cantabilité des voix est séduisante de même que la disposition formelle. Du point de vue du style, la *Fantaisie* se rapproche de la canzone, surtout à cause du contrepoint chromatique. Le pédalier n'est pas obligatoire.

Le choral »*La chute d'Adam a corrompu*« BWV 705, transmis plus tôt dans la »collection de Kirn-

berger«, est, bien que son authenticité ait été et soit toujours mise en doute, une pièce intéressante, étant donné qu'elle montre la facture des vieux »motets d'orgue« dans le style de Samuel Scheidt, y compris dans sa présentation en blanches. Il est si proche de certaines phrases de cantate que l'on a présumé parfois qu'il s'agissait d'une transcription. Chacune des huit phrases est séparément imitée au préalable. L'aspect modal, c'est à dire encore dans la tradition ecclésiastique, est introduit dans un système diatonique, mais on trouve également quelques tournures doriques. Bach se sert des répétitions de notes du thème pour créer des enchaînements fugués, un peu comme cela se fait dans le ricercar ou le capriccio. Le texte du choral est le suivant :

La chute d'Adam a corrompu
La nature et les êtres humains ;
Nous avons hérité de ce même poison,
Et ne pouvons en guérir
Sans le réconfort de Dieu qui nous a délivrés
De ce grand mal,
Où le serpent triompha d'Eve,
Qui amena la colère de Dieu sur elle.
(*Lazare Spengler 1524*)

Bach ouvre la deuxième partie de la Passion selon saint Jean avec le mouvement choral *»Christ qui nous rend heureux«* BWV 245 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 75). L'arrangement d'orgue de ce choral (BWV 747) qui a été transmis séparément, aurait mérité une tout aussi grande célébrité que le choral lui-même. En effet, il nous offre, comme aucun autre morceau, l'occasion de jeter un regard sur la manière de travailler de Bach, à savoir sur le matériel d'expression dont les jeunes musiciens du début du XXVIII^{ème} siècle disposaient, sous sa forme brute. Bach a tout d'abord recours à un mouvement lent concertant (aussi mouvement de cantate) dans le style italien qui consolide le cantus firmus des quatre premiers vers de choral. Il se tourne ensuite vers la fantaisie chorale au caractère typique d'Allemagne du nord en employant des triolets, une mélodie aux ornements libres et l'alternance des claviers. Finalement, sur le dernier vers de choral, il double le registre du positif ; un tableau à cinq voix à la française retentit alors et achève le morceau à la manière d'une fantaisie. Le mouvement descendant de la voix du soliste semble être une interprétation du texte du lied de la Passion:

Christ qui nous rend heureux,
Qui n'a rien fait de mal,
A été capturé pour nous à l'heure de minuit,
Comme un simple voleur,
A été amené devant des infidèles
Et accusé à tort,
On s'est moqué de lui,
l'a bafoué et a craché sur lui,
Comme le dit l'Écriture.
(Michael Weisse 1531)

P*rélude et Fugue en ut mineur* BWV 549 est une œuvre de jeunesse à la gestuelle entraînée. A l'origine, elle était un ton plus haut et portait le titre *Praeludium ô Fantasia* (*ré mineur*) BWV 549a. On ne sait pas pourquoi Bach ou un autre copiste l'a transposée par la suite. L'œuvre débute, dans le style de

l'Allemagne du Nord, par un solo de pédalier d'une grande virtuosité et se conclut après la fugue par une coda libre ; mais l'habituelle deuxième fugue en ternaire et les intermèdes structurants manquent à la forme-type de la 'toccata d'orgue d'Allemagne du Nord'. Elle a probablement été créée dans les premières années du 18ème siècle, ce serait donc l'œuvre d'un jeune homme d'à peu près vingt ans. La disposition formelle en trois parties prélude-fugue-postlude fait penser à Böhm, la configuration : solo de pédalier avec réponse manuelle dans le prélude-fugue-coda n'est pas sans rappeler le diptyque *Prélude et fugue en ut majeur* BWV 531. Dans le cas présent, l'impression prédominante est celle d'une expérimentation de différents motifs et styles, comme par exemple celui de la »durezza« avec ses fortes formations de retards, de la forme en trois parties de la toccata d'orgue de l'Allemagne du Nord et de beaucoup d'autres. La variété des motifs se distingue nettement de la tendance à l'unité dans l'œuvre ultérieure de Bach. Du point de vue de sa conception, toute la *Fugue* avec un thème étendu est plus manuelle et redevient à l'entrée du pédalier une toccata d'orgue formant la fin de l'œuvre.

La *Fuga Super: »A Dieu seul dans les cieux l'honneur«* BWV 716 est une œuvre à trois voix. D'abord, la première ligne du chant de gloire est traitée en fugue, puis un nouveau thème, déduit de la deuxième ligne, deux fois plus vite. Après plusieurs exécutions de ces deux thèmes, le cantus firmus résonne dans le pédalier avec les deux premières lignes. Le chant de gloire, souvent mis en musique par Bach, commence par le couplet :

A Dieu seul dans les cieux l'honneur,
Et merci pour sa grâce,
Parce que maintenant et à tout jamais,
Aucun mal ne saurait nous atteindre.
Dieu nous aime,
Maintenant, la grande paix est éternelle,
Et maintenant, la guerre a une fin.
(Nicolas Decius 1539)

Un autre motet d'orgue à quatre voix de Bach traite l'air »*Dieu par ta bonté*« BWV 724. Il est introduit par une brève imitation préalable ; puis le cantus firmus résonne au soprane, contrepointé librement dans une phrase très harmonieuse avec une conduite des voix »cantabile«. La fin de l'œuvre à cinq voix fait aussi beaucoup d'effet. Par moments, Bach se lance dans des imitations : il expérimentait le genre motet d'orgue. Les paroles d'origine, qui ne sont plus usuelles aujourd'hui (complétées par la suite en analogie à l'*Orgelbüchlein* par »*Le fils de Dieu est venu*«) sont:

Dieu, par ta bonté,
Protège-nous, pauvres gens,
Protège notre cœur, notre esprit et notre âme
De la fureur du diable
Dans la vie comme dans la mort
Par ta grâce.
(Johann Horn 1544)

L'authenticité du choral *»Ô Père, Dieu tout-puissant«* BWV 758 paraît douteuse au yeux de beaucoup. Les harmonies des quatre couplets composés

sont démodées, d'un autre côté on y trouve un point d'orgue qui, du point de vue stylistique, appartient au 18ème siècle.

La *Canzone en ré mineur* BWV 588 est clairement influencée par le style italien. On sait que Bach possédait les *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi, publiés en 1635, un recueil de pièces liturgiques et autres. A Weimar, en 1714, il s'est penché de près sur ces pièces, mais probablement, les connaissait-il déjà avant. Bach reprend la forme de la canzone en deux parties dont la première partie est en binaire puis la seconde en ternaire. Mais Bach atteint une nouvelle dimension de l'expressivité en liant le thème de la canzone à un contresujet descendant par chromatismes.

Le choral suivant d'après le credo »*Nous croyons tous en un seul Dieu*«BWV 765 est à nouveau un motet d'orgue à quatre voix dans le même style que les chorals de Samuel Scheidt. Le cantus firmus du soprane, avec, la plupart du temps, une valeur longue par mesure, est accompagné principalement par une polyphonie libre aux autres voix. La formule cadencielle en conclusion, pourtant, est atypique pour un motet d'orgue et typique de la créativité de Bach ; de la même manière, le style alla breve de Scheidt a connu une évolution: Bach ne conserve l'imitation préalable que pour les deux premières phrases ; la troisième est pré-imitée de façon incomplète seulement et la quatrième plus du tout. Les contresujets deviennent des thèmes indépendants. Comme seules les quatre premières phrases du credo sont mises en musique, on peut en conclure que la pièce servait de prélude de choral. Les quatre phrases sont les suivantes:

> Nous croyons tous en un seul Dieu,
> Créateur du ciel et de la terre,
> Qui s'est donné comme père,
> Pour que nous devenions ses enfants (…)
> *(Martin Luther 1524*)

La pièce suivante de forme libre porte le titre *Alla breve en ré majeur*, BWV 589. En général, on présume qu'elle date de la jeunesse de Bach, mais parfois aussi de son époque à Weimar – signe de la grande maturité de cette œuvre. Il s'agit d'une fugue régulière, avançant à 2/2 (alla breve) avec une mélodie qui se développe surtout en sauts de seconde mais entremêlée de sauts caractéristiques et avec un traitement soigneux des dissonances (avec beaucoup de retards sur des blanches!) et un mouvement caractéristique qui coule en noires et en croches. Cela rappelle le »stilus antiquus« mesuré de Girolamo Frescobaldi par exemple ainsi que le choral solennel de la cantate 28 »*Loue le Seigneur, mon âme*« (v. vol. 9). Comme il le fait dans ce choral pour chaque nouvelle phrase, ici Bach utilise un contresujet différent pour chaque nouvelle partie du thème.

Le diptyque *Prélude et fugue en sol mineur* BWV 535a a été transmis dans le manuscrit dit de Möller qui ne permet pas de datation (v. vol. 102). Quelques détails du BWV 535a diffèrent du BWV 535, par exemple dans les développements figurés beaucoup plus vivants. Dans tous les cas, le BWV 535a est une version antérieure. Le *Prélude*, assez

simple en soi, aboutit à six mesures et demie présentant le caractère de la »durezza«, à savoir des formations de retards qui étaient peut-être à exécuter en improvisant. Au total, le *Prélude* utilise dans quatre sections des éléments de composition de ce type, comme par exemple une mélodie soliste au dessus d'un point d'orgue (pensé), des arpèges, des accords et des formules figurées. La substance de la fugue ressemble beaucoup à celle de la fugue BWV 535 (cf. Vol. 92) et n'a pas été enregistrée une nouvelle fois à cet endroit. D'autres œuvres de cette époque (1704-1708) présentent des caractéristiques semblables ; cela signifie que, de 1708 à 1714, Bach a connu une évolution stylistique énorme.

Puis viennent deux fughettes de choral dans le style des *Chorals pour préluder* de son frère Johann Christoph Bach d'Ohrdruf; un autre représentant très connu de ce genre est Johann Pachelbel.

La première fughette sur »*Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous*« BWV 749 illustre l'idée originale qu'a Bach de changer le thème du choral dès sa troisième entrée et d'introduire une modulation et séquence à la quatrième, toujours à la recherche de la nouveauté. A l'entrée du pédalier, résonne le jeu manuel complet à quatre voix et la fin est même à cinq voix, avec un double point d'orgue au pédalier. Le texte du choral, connu jusqu'à ce jour et que Bach mit en musique à plusieurs reprises, est le suivant :

Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous,
Envoie-nous l'esprit saint,
Pour qu'il règne sur nous, avec secours
et grâce,
Et nous mène sur le chemin de la vérité.
(*Guillaume II, Duc de Saxe-Weimar 1648*)

Le chant du Nouvel An »*Que le petit Jésus soit mon réconfort*« a été mis en musique sous le N° BWV 702 comme fughette de choral »pour préluder«. Son double thème se présente en enchaînement fugué des deux premières lignes du texte. Lors de la troisième entrée du thème, Bach passe à une figure de doubles croches qui mène à un solo de pédalier unique dans toute la littérature de la fughette – un signe de l'originalité de Bach ? Différents indices font effectivement penser à Bach, tels que l'utilisation adroite du double thème et les enchaînements fugués, les tonalités et les cadences ainsi que la variété rythmique. De même, la facture fluide des contre-sujets annonce déjà *l'Orgelbüchlein.* Les paroles du choral, tombées dans l'oubli aujourd'hui, sont:

Que le petit Jésus soit mon réconfort,
Qu'il soit et reste mon Sauveur,
Qui m'a aimé et délivré,
Qu'aucune force ne me détourne de lui,
C'est à lui que je me rends
De mon plein gré
Du fond du cœur,
Que j'aille
Bien ou mal,
Que je meure ou vive.
(*Bartholomée Helder 1585-1635*)

La *fugue de choral* à quatre parties *Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Ah ! Dieu, du ciel jette un regard sur nous)* BWV 741 est une vaste forme ras-

semblant différentes fuguettes sur les sept lignes du cantique de Luther. Ce texte, qui a déjà beaucoup de poids par lui-même, est le suivant :

Ah ! Dieu, du ciel jette un regard sur nous
Et prend pitié :
Qu'ils sont peu nombreux, tes saints,
Quel abandon, pauvres de nous !
Ta parole n'est pas écoutée
Et la foi est éteinte complètement
Chez tous les humains.
(Martin Luther 1524)

De plus, la *fugue de choral* présente l'expressivité d'une œuvre d'importance, ce qui explique probablement pourquoi Bach, lorsqu'il la remania plus tard, n'en a pas modifié les traits principaux malgré mainte faiblesse. Elle montre l'évolution de l'individualité du compositeur par le nombre changeant de voix, le caractère des sujets, la manière dont le choral est traité et l'harmonie pleine d'invention. Sa grande force d'expression repose sur un chromatisme fréquent de la conduite des voix, sur des figures rythmiques impétueuses ainsi que sur le cantus firmus au pédalier. Il doit être joué en plein jeu (»In Organo pleno«) du début à quatre voix jusqu'à la conclusion à cinq voix avec double pédalier qui fait résonner les deux dernières lignes du choral en canon. Ici aussi, on est obligé de penser à ce qui viendra plus tard, à savoir le grand motet fugué pour orgue à six voix *Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Dans ma profonde détresse, je crie vers toi)* figurant dans la *Troisième partie de la Clavier-Übung* BWV 686 (voir vol. 101).

Vient ensuite le choral »*En mon bon Dieu*« BWV 744, une phrase à quatre voix, dont la charpente est assurée par le canon de l'air du choral dans les deux voix extrêmes. Le titre en est »*En mon bon Dieu per canonem*«, il s'agit donc, semblable au »*Ah Dieu et Seigneur*« BWV 714 (v. vol. 86), d'une étude de canon. Le contresujet est utilisé aussi bien en imitation qu'en sixtes parallèles. Les paroles du premier couplet sont :

En mon bon Dieu
J'ai confiance dans la peur et la détresse ;
Il peut me sauver en tous temps
De la tristesse, de la peur et de la misère,
Il peut prévenir mon malheur,
Tout est entre ses mains.
(*Lübeck avant 1603*)

La *Fantaisie en ut majeur* BWV 570 est un exemple précoce de l'expérimentation du style de la fantaisie mais on est encore à cent lieues du génie de la *Fantaisie en sol mineur* BWV 542 (v. vol 93) ! On a peine à croire, devant le motif »sage« dans l'esprit des fantaisies de Pachelbel ou des phrases »plein jeu« des messes d'orgue françaises ainsi que des phrases d'ouverture de messes de Frescobaldi présentes dans cette œuvre, de quelle façon grandiose le style de la fantaisie devait se développer chez Bach par la suite ! Le motif principal, basé sur un rythme dactyle, est influencé par le style italien ; il rappelle clairement la *Fugue en si mineur* sur un thème d'Arcangelo Corelli BWV 579 (v. Vol. 91).

Le choral »*Ô Seigneur Dieu, ta divine parole*« BWV 757 repose sur une version à trois temps du thème. C'est la basse qui assure le cantus firmus, introduit à chaque fois par des imitations préalables, puis accompagné librement par deux voix supérieures. Les imitations fines et la présence de doubles croches font référence à la tradition des partitas de choral chez Johann Pachelbel. Le BWV 757 pourrait être une phrase d'une telle partita transmise de façon isolée. Le premier couplet du choral est le suivant :

Ô Seigneur, ta divine parole,
Est restée occultée longtemps,
Jusqu'à ce que par ta grâce nous ait été révélé
Ce que Paul a écrit
Et d'autres apôtres aussi
Par ta bouche divine ;
Nous te remercions par notre zèle,
D'avoir vécu cette heure.
(Anarg de Wildenfels 1526)

BWV 707 et 708 sont une *fugue de choral* et un *mouvement choral* sur *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (J'ai confié ma cause à Dieu).

J'ai confié ma cause à Dieu,
Qu'il en fasse de moi comme il lui plaira.
S'il faut qu'ici-bas plus longtemps je vive,
Sans résister
À sa volonté je me rends.
(Johann Leon 1582)

La *fugue de choral* est imprégnée d'un fort chromatisme, ce qui donne une harmonie vraiment captivante et émouvante ; n'oublions pas qu'il s'agit d'un cantique pour des funérailles ! Chaque ligne est une fuguette avec son propre contre-sujet que Bach invente avec une inspiration très riche quant à la métrique, l'harmonie et les motifs. Le cantus firmus est au soprano avec des valeurs longues ; la basse forme en partie un canon avec le cantus. Le motif d'espoir dactylique a un effet unifiant. La *fugue* débouche sur une harmonisation du choral qui servait probablement à accompagner le chant du cantique.

La deuxième fughette appartient à un texte de choral moins connu: »*Seigneur Jésus-Christ, lumière de ma vie*« BWV 750 et il s'agit de la seule œuvre d'orgue que Bach ait écrite sur ce texte :

Seigneur Jésus-Christ, lumière de ma vie,
Mon asile, mon réconfort, ma confiance,
Je ne suis qu'un hôte sur la terre,
Et le poids des péchés m'écrase.
(*Martin Behm 1610*)

Dans cette fughette, Bach choisit la deuxième phrase comme base au développement du thème.

Le diptyque *Prélude et fugue en sol mineur* BWV 535 est nettement différent de sa version primitive BWV 535 a. Le *prélude* commence ici par des arpèges en polyphonie implicite à la manière d'une composition pour violoncelle seul ou pour luth. Ils conduisent à une pédale de dominante à laquelle s'enchaînent des figurations étincelantes en triples-

croches. Elles jouent avec des accords de septième arpégés sur des sons descendant de plus d'une octave par demi-tons chromatiques, en partie avec des substitutions enharmoniques, jusqu'à ce que la dominante réapparaisse à la basse et que la figuration en triples-croches débouche sur une version plus ornée des six dernières mesures et demie de BWV 535 a. Ce jeu avec des accords de septième déplacés par demi-tons chromatiques est fascinant, mais en comparant le passage à la *Fantaisie en sol mineur* BWV 542 plus tardive (voir vol. 93), on remarquera que chromatisme et enharmonie n'y sont pas encore utilisés aussi hardiment – presque comme dans la dernière phase du romantisme ! – mais qu'ils sont produits ici de manière joueuse et mécanique par des répétitions. Bach appréciait tant cette œuvre qu'il s'y consacra de nouveau plus tard. La *fugue* – portant ici comme dans la version primitive l'indication « Allegro« – est reliée de manière organique au *prélude*, d'une part par l'apparition ébauchée de son sujet dans la première section du *prélude*, d'autre part par la coda rajoutée qui reprend les figurations du prélude. Mais la *fugue* dénote une maîtrise encore plus grande que le *prélude*, car la réponse au sujet y apparaît avant même que le sujet soit terminé. Bach se donne ainsi un nombre de possibilités quasi illimité de faire preuve, à chaque entrée du sujet, d'une créativité nouvelle dans l'invention du contre-sujet l'accompagnant (un tel « sujet inachevé » est rare, même chez Bach). Certaines tournures, comme par exemple le saut de pédalier audacieux bondissant de deux octaves avant la dernière entrée du sujet, annoncent déjà au loin la grande œuvre sœur, BWV 542, 2 ! La *fugue* se compose d'une exposition à la tonalité de base, suivie d'un divertissement, d'autres entrées du sujet à la tonique et à la dominante dans les parties de manuel, suivie chacune d'un divertissement, jusqu'à une modulation au ton majeur relatif, si bémol majeur ; dans cette tonalité, le sujet fait à nouveau son entrée au pédalier. D'autres entrées dans la dominante et la tonique préparent la coda qui mène par un bref solo de pédalier, des gammes et des arpèges, à la conclusion figurée sur pédale de tonique.

Le choral harmonisé *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (Du haut du ciel je suis venu) BWV 700 est une fugue à quatre voix avec cantus firmus à la basse sur le texte de Martin Luther :

> »Du haut du ciel, je suis venu
> Vous apporter bonne nouvelle;
> La bonne nouvelle, il y en a tant,
> Je veux la chanter et la dire.«
> *(Martin Luther 1535)*

A la différence de la fuguette écrite par Pachelbel, avec laquelle elle partage la technique de l'imitation préalable, *la fugue de choral* de Bach garde toujours présente la première ou la dernière ligne du choral, bien que les sujets des différentes lignes changent. Le clavier de pédale mène le cantus firmus en qualité d'« accouplement à l'octave », comme chez Pachelbel, et le rythme du cantique de Noël est tout « droit », c'est-à-dire sans brève anacrouse ni autre stimulation analogue. Les écarts toujours identiques séparant les entrées dans les imitations font eux aussi un effet quelque peu scolaire. Cependant,

il y a de l'originalité dans l'invention de nouveaux sujets grâce à des techniques comme la diminution ou la strette précédant la conclusion sur pédale de tonique. Bach recourt aussi au chromatisme – et c'est en cela que la *fugue de choral* à la sonorité splendide annonce déjà les *Variations canoniques* sur le même cantique (BWV 769, voir vol. 100) !

L*'étoile du matin brille d'une telle beauté* » BWV 764 est resté à l'état de fragment ; dans la source, il suit directement la *Fantaisie à deux claviers et pédale* BWV 739 du même nom. Le fragment est également disposé sous forme de fantaisie. Les harmonies originales et la formation de nouveaux motifs indiquent assez clairement Bach comme auteur. Les paroles du choral de Philippe Nicolai sont :

L'étoile du matin brille d'une telle beauté
Pleine de la grâce et de la vérité du Seigneur,
Doux arbre de Jessé!
Toi, le fils de David de la lignée de Jacob,
Mon roi et mon époux,
Tu as pris possession de mon cœur,
Doux, aimable,
Beau et magnifique, grand et sincère,
riche de dons,
Altier et très superbement noble.
(Philippe Nicolai 1599)

Le choral suivant *»A présent, tous les bois reposent«* BWV 756 est à nouveau une petite fugue de choral dans le style des *Chorals pour préluder*. Chez Bach, il n'y qu'ici que l'on trouve le texte du choral d'après le *Chant d'Innsbruck* d'Heinrich Isaac. La fughette montre une tendance inhabituelle à la sous-dominante: Comme il a été dit plus haut, même jeune, Bach apporte souvent des traits inhabituels et originaux jusque dans les formes les plus simples. Voici le texte de la sérénade :

A présent, tous les bois reposent,
Bêtes, hommes, villes et champs,
Le monde entier est endormi ;
Mais vous, mes sens,
Debout, debout, et commencez,
Ce qui plaît à votre créateur.
(Paul Gerhardt 1647)

Ensuite on entend le *Prélude et fugue en ut majeur* BWV 531, transmis avec des lacunes. C'est une œuvre précoce de type prélude et fugue, présentant ici encore une fin en toccata rajoutée en tant que »postlude«. Un solo de pédalier ouvre l'œuvre et articule le *Prélude*, aussi par son remploi à deux reprises sous une forme abrégée entre les parties manuelles. Que ce soit par hasard ou non, dans le manuscrit de Möller, elle est transmise ensemble avec le BWV 549a ; certains parallèles pourraient indiquer une origine simultanée. La *Fugue* se nourrit des répétitions de notes à la manière de l'Allemagne du Nord dont l'élan est encore renforcé par un saut d'octave dans l'articulation des violons. La pièce est une espèce de 'perpetuum mobile'. Son effet peut encore être augmenté par des contrastes tutti-ripieno. Les entrées descendantes des thèmes sont inhabituelles. En fait, la *Fugue* est disposée en trois parties: Début exposition manuelle – exécution – exposition (avec coda). Dans la partie centrale, un peu

modulante à partir de la mesure 28, on entend la seule entrée complète du thème au pédalier. La coda suit comme partie finale, avec un point d'orgue au pédalier et une résolution de cadence à partir de la mesure 55. Une variante mineure est même introduite dans l'harmonie. Avec ses formules cadencielles au clavier, la *Fugue* annonce déjà la grande *Fugue en ut majeur* BWV 547 (v. vol. 96).

Andrea Marcon

s'est qualifié en 1985 lors du concours de Bruges et a gagné en 1986 le premier prix au concours international d'orgue, le concours »Paul Hofhaimer« à Innsbruck ainsi qu'en 1991 au concours de clavecin à Bologne.

Il est né à Treviso en 1963. De 1983 à 1987, il a suivi les cours de musique ancienne, d'orgue et de clavecin à la Schola Cantorum Basiliensis, notamment sous la direction de Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall et Hans-Martin Linde. L'enseignement que lui conférèrent Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel et Ton Koopman lui donna en outre de fortes impulsions.

Il a dirigé des cours et des séminaires dans toute l'Europe, à Amsterdam, Toulouse, Hambourg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Fribourg et Copenhagen, par exemple.
Il a également été invité à faire partie de nombreux jurys, par exemple lors de concours d'orgue à Toulouse, Bruges, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg et Tokyo.

Andrea Marcon poursuit une intensive activité de concert lors des festivals les plus importants et dans la plupart des grands centres musicaux d'Europe : en tant qu'organiste, claveciniste et également comme chef d'orchestre. Pour le Teatro La Fenice de Venise, il a adapté et dirigé la première reprise d' »Orion«, opéra de Francesco Cavalli qui fut réalisée depuis sa création.

De 1990 à 1997, il a enseigné au conservatoire de Trossingen l'orgue classique et le Basso continuo. Depuis 1998, il est chargé de cours pour le clavecin, l'orgue et la pratique d'exécution à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle.

Plusieurs de ses enregistrements pour la radio, la télévision et pour CD ont obtenu des prix internationaux : le »Premium Internazionale del Disco Vivaldi« de la Fondatione Cini pour la musique ancienne d'Italie, le Diapason d'Or ainsi que le prix de la Deutsche Schallplattenkritik. En 1997, il a fondé l'Orchestra Barocco di Venezia, avec lequel il a exécuté et étudié plusieurs opéras inédits de Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello et Antonio Vivaldi.

*Andrea Marcon enregistre pour l'*EDITION BACH-AKADEMIE *trois CD d'orgue : le vol. 87 avec des oeuvres plus anciennes (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), vol. 90 (»Nouvelles idées à Weimar«) et vol. 92 (»Apogée à Weimar«).*

Ohrdruf, Lüneburg & Arnstadt

No yerra el dicho popular, tan sabio muchas veces, cuando proclama que »ningún maestro ha caído del cielo«. También a Johann Sebastian Bach se le instruyó en sus años juveniles para que aprendiera y practicase aunque en su caso no se le regateó el genio desde muy pronto.En el presente disco compacto se encuentran aquellas obras de juventud y años de estudios transcurridos en Luneburgo así como de los años en los que ocupaba su primer puesto de organista en la localidad de Arnstadt.

El *Preludio en la menor* BWV 569, transmitido de forma individualizada, produce el efecto de un estudio al uso de todas las tonalidades que sin embargo no son necesariamente el resultado de progresiones armónicas como ocurre en el Bach tardío, sino que forman series consecutivas tan sólo mecánicamente en forma de secuencias descendentes. El elemento más estimulante de esta obra es la conclusión concertante. De hecho el *preludio* puede pertenecer a la época en la que Bach y su primo Johann Gottfried Walther estudiaban y se ejercitaban en Weimar de modo consciente en las »figurae« de la tradición barroca.

El coral »Cordero inocente de Dios« viene a ser una especie de preludio que nos ha llegado con movimiento cromático de coral. Hasta ahora solamente al movimiento de coral le ha sido asignado un número BWV (índice de las obras de Bach), a saber, el 1085. El preludio (BWV deest) es un movimiento a tres voces con *cantus firmus* en soprano. La voces bajas *preimitan* la melodía coral si bien a lo largo de la obra evolucionan hacia unos motivos libres. También el siguiente movimiento cuenta con el *cantus firmus* del Lied de la Pasión con ornamento arioso en discanto sobre acompañamiento acorde de las voces bajas. Habrá de recorrerse todavía un largo camino hasta que tenga lugar el despliegue de toda la fuerza expresiva de la gran musicalización del texto »per omnes versus« según encontramos en las obras »Corales de Leipzig« BWV 656 (véase vol. 97).

Cordero inocente de Dios
en la cruz sacrificado,
siempre manso y paciente
meintras eras maltratado.
Las culpas y los males
Sufres de los mortales.
Piedad de nosotros, Jesús amando.

La subsiguiente *Fantasía en do menor* BWV 1121 (v. también vol. 109), transmitida en el libro de Andreas Bach, se consideró durante mucho tiempo (sin número BWV) como la obra de un »anónimo de la escuela nortealemana«. Seiffert y Keller, investigadores de Bach, querían atribuir la autoría de »esta prodigiosa pieza« a Buxtehude o a Bach. Realmente seduce la cantabilidad de las voces igual que su disposición formal. Estilísticamente la *Fantasia* se aproxima a la Canzona por el cromático contrapunto. El pedal no es obligado.

La configuración coral *»Por la caída de Adán se corrompió por completo«* BWV 705, transmitida antes en la llamada »Colección Kirnberger«, es una

ESPAÑOL

obra muy interesante pese a que se ha dudado y se sigue dudando de su autenticidad si bien pone de relieve la factura del antiguo »motete para órgano« en el estilo de Samuel Scheidt, hasta la figuración en notas blancas. Se aproxima a algún que otro movimiento de cantata hasta el punto de que algunas veces se sospechaba que podría tratarse de una transcripción. Cada uno de los ocho versos recibe una preimitación individualizada. La forma de por sí modal, es decir, articulada todavía en tonos eclesiásticos, se transporta en un sistema diatónico aunque también se producen giros dóricos aislados. Las repeticiones tonales del tema son aprovechadas por Bach para convertirlas en conductos parecidos a los que son habituales en el Ricercar o en el Capriccio. El texto dice así:

Por la caída de Adán se corrompió
por completo
la naturaleza y el ser del hombre;
el mismo veneno hemos heredado,
que nos impide gozar
sin el consuelo de Dios que nos salva
de la gran desdicha
de cargar con la ira divina
por la coacción de la serpiente a Eva.
(*Lazarus Spengler 1524*)

Con el movimiento coral *Christus der uns selig macht* (Cristo, el que nos hace bienaventurados) inaugura Bach la segunda parte de la Pasión según san Juan BWV 245 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 75). La elaboración para órgano de este coral (BWV 747) que se nos ha transmitido de forma aislada hubiera merecido un grado de celebridad semejante. Apenas puede hallarse otra pieza que nos ilustre tan certeramente sobre las interioridades del taller de Bach, es decir, de las formas primarias del material expresivo del que se ocupaban los músicos jóvenes de comienzos del siglo XVIII. Inicialmente Bach recurre a un movimiento lento de concierto (y también de cantata) de estilo italiano que sirve de armazón al cantus firmus de los cuatro primeros versos del coral. Después encara la melodía en triolos de ornamentación libre y en cambios de los manuales, de la fantasía coral de cuño nortealemán. Finalmente, hacia el último verso del coral, se duplica la voz positiva de retorno; suena un retablo a cinco voces de estilo francés y la pieza es llevada a su final en forma de fantasía. El hecho de que la voz del sol apunte en tono descendente puede estar relacionado con el texto del canto de la Pasión:

Cristo, el que nos hace bienaventurados,
no cometió mal alguno,
fue por nosotros apresado
como un ladrón a media noche
y conducido por gente impía,
siendo acusado en falso,
burlado, escarnecido y escupido,
tal como dice la Escritura.
(Michael Weisse 1531)

El *Preludio y fuga en do menor* BWV 549 es una obra de juventud dotada de un impulsivo registro de gestos. Originalmente apareció en un tono superior y llevaba el título de *Praeludium o Fantasia (re menor)* (BWV 549 a). No se sabe por qué Bach u

otro compositor transportó esta pieza a un tono inferior. Se inicia a la manera nortealemana con un virtuoso solo de pedal y, después de la *fuga,* se cierra con una coda libre; no obstante para la forma ya configurada de la 'tocata nortealemana para órgano' falta la segunda fuga en la que por lo demás suele ser habitual el compás de número non y los juegos intermedios articuladores. Podía tener su origen en los primeros años del siglo XVIII, es decir, que se trata de una obra de alrededor de los años 20. La disposición formal en tres piezas, preludio – fuga – postludio, recuerda a Böhm, mientras que la configuración de solo de pedal con respuesta manual en el *preludio* – fuga – coda se asemeja a la obra doble en Do mayor BWV 531. En el presente caso la impresión dominante es la de la experimentación de diversos motivos y estilos como por ejemplo el de la »durezza« con sus fuertes formaciones de reserva, la forma tripartita de la tocata nortealemana para órgano y otras más. La variedad de motivos se distingue claramente de la posterior tendencia de Bach hacia la unidad. La totalidad de la *fuga* con un tema extenso se ejecuta ya desde su concepción manualiter y vuelve a formar con la utilización del pedal una tocata para órgano que posteriormente constituye la conclusión de la obra.

La *Fuga super: Sólo a Dios gloria en las alturas* BWV 716 es a tres voces. En primer lugar la primera línea de la canción del Gloria funciona de manera elaborada y a continuación se desarrolla a doble velocidad un nuevo tema que se deriva del segundo verso. Después de varias ejecuciones de estos dos temas suena el Cantus firmus en el pedal con los dos primeros versos. El cántico del Gloria tan frecuentemente musicalizado por Bach comienza con la siguiente estrofa:

> Sólo a Dios gloria en las alturas
> y gratitud por su gracia,
> porque ni ahora ni nunca
> podrá afectarnos daño alguno.
> Dios se complace en nosotros
> y tenemos gran paz sin desidia,
> ya acabó toda disputa.
> (*Nicolaus Decius 1539*)

Hay otro motete para órgano a cuatro voces de Bach que se ocupa del cántico titulado *Oh Dios, por tu bondad* (BWV 724). Está introducido por una breve preimitación; el Cantus firmus suena en el soprano contrapunteado por voces libres en un movimiento que en su conjunto suena magníficamente con una conducción cantable de las voces. Muy eficiente es también el final a cinco voces de la obra. En determinados puntos Bach coloca imitaciones, pues experimentaba con el género del motete para órgano. El texto original ya hoy día inaccesible (y completado posteriormente de forma análoga al *Librito para órgano* por »El hijo de Dios ha venido«) dice así:

> Oh Dios, por tu bondad
> concédenos, pobres mortales,
> protegernos con tu gracia
> el corazón, ánimo y sentidos
> de las iras del demonio
> en la vida y en la muerte.
> (*Johann Horn 1544*)

La configuración coral *»Oh Padre, Dios todopoderoso«* BWV 758 carece para muchos de autenticidad. Las armonías de las cuatro estrofas compuestas son antiguas; por otra parte interviene un punto de órgano que estilísticamente pertenece al siglo XVIII.

La *Canzona en re menor* BWV 588 está claramente influida por el estilo italiano. Es conocido que Bach poseía las *Fiori musicali de* Girolamo Frescobaldi publicadas en 1635, una colección de piezas litúrgicas y libres. En 1714 se ocupó muy intensivamente en Weimar de estas piezas, si bien previsiblemente las conocía ya antes. Bach asume la forma de la canción en dos piezas, la primera de las cuales aparece en compás de dos por dos y la segunda en compás de tres por cuatro. Pero Bach alcanza una nueva dimensión de la expresividad por el hecho de establecer la unión entre el tema de la canción con un contratema cromáticamente descendiente.

La configuración coral subsiguiente sobre la canción del Credo *»Creemos todos en un sólo Dios«* BWV 765 vuelve a ser un motete para órgano a cuatro voces dentro del estilo de este tipo de trabajos corales realizados por Samuel Scheidt. El Cantus firmus del soprano es acompañado en grandes valores de notas que en su mayoría ocupan el compás, por unas voces preferentemente polifónicas y libres. Pero no es típico del motete para órgano y sí es típico de la creatividad de Bach la figuración de cierre; igualmente se desarrolla el estilo Allabreve de Scheidt: Bach sólo retiene la preimitación para los dos primeros versos; el tercero sólo es preimitado de manera incompleta mientras que el cuarto no lleva preimitación alguna. Los contratemas se convierten en temas independientes y, puesto que sólo se pone música a los primeros cuatro primeros versos del cántico del Credo, hay que suponer que la pieza sirvió como preámbulo coral. Esos cuatro versos dicen así:

> Creemos todos en un sólo Dios
> creador de cielo y tierra
> que se ha brindado como padre
> para que seamos sus hijos (...)
> (*Martin Lutero 1524*)

La pieza libre subsiguiente lleva el título *Allabreve en Re mayor* con el número 589 del índice de obras. En general se supone su origen en una época muy temprana y sin embargo se señala en particular la época que pasó Bach en Weimar... lo que representa un signo de la considerable madurez de la obra. Se trata de una fuga uniforme que se desarrolla en compás de dos por dos (= Allabreve) con una progresión melódica que preferentemente avanza en intervalos de segunda, si bien entre tanto lo hace con impulsos característicos y con un cuidadoso tratamiento de disonancias (con muchas reservas frente a las notas blancas) y con un característico movimiento de negras y corcheas que aboca en el mismo punto. De esta forma suena el mesurado »stylus antiquus« por ejemplo de un Girolamo Frescobaldi, igual que el festivo conjunto coral de la *Cantata 28 »Alaba mi alma al Señor «* (v. vol. 9). De modo semejante a como ocurre en este movimiento coral, para cada nuevo verso utiliza aquí Bach un contratema propio para cada nuevo apartado temático.

La obra doble *Preludio y fuga en sol menor* BWV 535a, se nos ha transmitido en el llamado 'Manuscrito de Möller' que no permite establecer su fecha de origen (v. vol. 102). La obra BWV 535a difiere en algunos detalles de la BWV 535, por ejemplo y ante todo en las muchas figuraciones de mayor vitalidad. En todo caso BWV 535a es una visión antigua. El de por sí escueto *Preludio desemboca en* 6 compases de 1/2 dotados del carácter de la »durezza«, es decir, figuraciones de reserva que posiblemente habrían de interpretarse de forma improvisada. En su conjunto el *Preludio* elabora en cuatro apartados los elementos de las composiciones de este tipo, tales como por ejemplo una melodía de solista sobre un punto de órgano (considerado) arpegios, acordes y figuraciones. La substancia de la fuga semeja mucho la fuga contenida en la obra BWV 535 (véase vol. 92), razón por la que no es aquí ejecutada. Otras obras de esta época (1704-1708) muestran características semejantes; Bach atravesaba, según vemos, en los años de 1708 a 1714 una evolución estilística sumamente vigorosa.

Siguen dos fuguetas corales al estilo de los »Corales para obra preambular« obra del hermano Johann Christoph Bach, de Ohrdruf; otro conocidísimo representante de este género es también Johann Pachelbel.

La primera fugueta sobre *Señor Jesucristo, vuélvete hacia nosotros* BWV 749 muestra la ocurrencia original de que Bach ya en el tercer movimiento del tema coral cambia éste y en el cuarto introduce una modulación y secuencia siempre buscando lo novedoso. Al utilizar el pedal suena entonces el movimiento manual pleno a cuatro voces y la conclusión es incluso a cinco voces con un punto doble de órgano en el pedal. El texto del coral hasta hoy día conocido y al que muchas veces puso en música Bach es como sigue:

> Señor Jesucristo, vuélvete hacia nosotros,
> envíanos tu Santo Espíritu,
> que nos guíe con su gracia y su ayuda
> llevándonos por el camino de la verdad.
> (*Guillermo II. Duque de*
> *Sajonia -Weimar 1648*)

La canción de Año Nuevo titulada »*Pero el Buen Jesús será y seguirá siendo mi consuelo*« aparece compuesta con el número 702 del índice de obras en forma de pequeña fugueta coral »para preambular«. Su doble tema es una concreción de los dos primeros versos de la canción. En la tercera aplicación temática Bach pasa a una figura de semicorchea que desemboca en un solo de pedal, el cual a su vez resulta muy curioso en toda la literatura de fuguetas (¿será esto un símbolo de la originalidad de Bach?). Diversos indicios remiten claramente a Bach, como por ejemplo el experto manejo del doble tema y los estrechamientos, tonalidades y cadencias así como la variedad rítmica. También la factura fluida de los contratemas remite ya por anticipado al *Librito para órgano*. El texto del coral, que ya actualmente nos es desconocido, dice así:

> Pero el Buen Jesús será y seguirá siendo
> mi consuelo y mi salvador
> porque me amó y me salvó.

No hay poder que me destierre.
A él me entrego
de plena voluntad
desde el fondo del corazón,
aunque me asalte
el dolor o el placer
en la vida o en la muerte.
(*Bartolomé Helder, 1585-1635*)

La *Fuga coral* a cuatro voces *»Ay Dios, mira desde el cielo«* BWV 741 es una forma de grandes dimensiones compuesta de varias fuguetas que recorren los siete versos del pœma de Lutero. Éste es el texto tan importante de por sí:

Ay Dios, mira desde el cielo
y déjate llevar por la misericordia:
¡Qué pocos son tus santos,
porque estamos abandonados,
pobres de nosotros!
No se presta atención a tu palabra,
y la fe está totalmente diluida
entre todos los hijos del género humano.
(*Martín Lutero 1524*)

Ahí dirige la *Fuga coral* la expresividad de una obra importante, motivo por el cual probablemente Bach la dejó inalterada incluso en una posterior reelaboración en cuanto a sus rasgos básicos, pese a que acusara algún que otro punto débil. En ella se manifiesta la evolución de la individualidad de Bach gracias a un cambiante número de voces, en el carácter de los temas, en el tratamiento del coral y en la ingeniosa técnica de la armonía. Su gran potencia expresiva se apoya en el frecuente cromatismo con que se conducen las voces y en tempestuosas figuras rítmicas, así como en el cantus firmus del pedal. Éste ha de tocarse en toda la obra (: »In Organo pleno«) desde el comienzo a cuatro voces hasta la pentafonía con el pedal doble del final donde los dos últimos versos corales suenan en el canon. También aquí se siente el anticipado recuerdo del futuro, es decir, el gran motete para órgano fugado a seis voces que se titula »*Desde lo profundo clamo a ti* » integrado en la *Tecera parte del ejercicio para piano* BWV 686 (v. vol. 101).

Sigue la configuración coral *»En mi amado Dios«* BWV 744, un movimiento a cuatro voces cuyo armazón viene dado por el canon de estilo coral en las dos voces extremas. El título reza: »*En mi amado Dios per Canonem«*; por lo tanto se trata – de modo semejante al caso de »*Oh Dios y Señor«* BWV 714 (v. vol. 86)- de un estudio en canon. El motivo acompañatorio se utiliza tanto de forma imitativa como también en forma de paralelos de sexta. La primera estrofa de la canción dice así:

En mi amado Dios
confío pese al miedo y la miseria;
él puede salvarme en todo momento
de la aflicción, el miedo y la miseria,
él puede cambiar mi desgracia
pues todo está en sus manos.
(*Lübeck antes de 1603*)

La *Fantasía en Do mayor* BWV 570 es un ejemplo precoz de experimentación del estilo libre y fantás-

tico... pero ¡cuánto más inimaginable es la genialidad de la *Fantasía en sol menor* BWV 542 (v. vol. 93)! Apenas nos creemos que la presente obra se encuentre con sus »bravos« motivos en el sentido de las fantasías de Pachelbel o también de los movimientos a »Plein jeu« de las misas francesas para órgano, o de los movimientos de entrada de las misas de Frescobaldi, hasta qué grado tan grandioso se desarrollaría después el estilo fantástico en Bach. El motivo principal dactílico tiene influencia del estilo italiano; recuerda claramente la *Fuga en si natural* BWV 579 según Corelli (vol. 91).

La configuración coral *»Oh Señor Dios, tu voz divina«* BWV 757 se fundamenta en una versión de la canción en compás de tres por cuatro. El Cantus firmus radica en el bajo introducido siempre a base de preimitaciones; posteriormente viene acompañado por dos voces altas libres. Las imitaciones menudas y las figuraciones en semicorchea nos remiten a la tradición de las partidas corales de Johann Pachelbel; la obra BWV 757 podría ser un movimiento aislado que se nos ha transmitido de semejante 'partita'. La primera estrofa del coral dice así:

Oh Señor Dios, tu voz divina
quedó mucho tiempo velada
hasta que se nos dijo por tu gracia,
lo que Pablo escribiera
junto a otros apóstoles
por tu boca divina;
te damos rendidas gracias
por haber vivido esta hora.
(*Anarg de Wildenfels 1526*)

BWV 707 y 708 son una *fuga coral* y un *movimiento coral* sobre *»Yo he confiado a Dios mi causa«.*

Yo he confiado a Dios mi causa,
y él obra conmigo según le place.
Si he de vivir aquí más tiempo,
sin violencia alguna
me entrego plenamente a su voluntad.
(*Johann Leon 1582*)

La *Fuga coral* está transida de un fuerte cromatismo que arroja como resultado una envolvente y sobrecogedora armonía. Téngase en cuenta que se trata de un canto fúnebre. Este verso es una fugueta con su propio contratema, en cuyo descubrimiento Bach demostró una gran riqueza mental tanto en lo que se refiere a la métrica como a la armónica y al conjunto de motivos. El cantus firmus radica en el soprano con valores de notas grandes. El bajo se lleva a ese punto parcialmente en forma canónica. El motivo dactílico de confianza produce el efecto de generar unidad. La *Fuga* desemboca en una armonización del coral que presumiblemente servía de acompañamiento a la canción.

A un texto de coral menos conocido pertenece la segunda *fugueta »Señor Jesucristo, luz de mi vida«* BWV 750 , y es la única obra para órgano de Bach compuesta para esta canción:

Señor Jesucristo, luz de mi vida,
mi tesoro, mi consuelo, mi confianza;
no soy más que un viajero por la tierra,

y mucho me oprime la carga de los pecados.
(*Martin Behm 1610*)

En esta fugueta coral elige Bach el segundo verso como base de la urdimbre temática.

La doble obra titulada *Preludio y Fuga en sol menor* BWV 535 se diferencia claramente de la versión inicial BWV 535 a. El *Preludio* empieza pues con arpegios en implícita polifonía al estilo de un movimiento para violoncello solo o para laúd, instrumentos que llegan al punto de órgano en la dominante a la cual se conectan en figuraciones fulgurantes a base de notas fusas. Suenan con quiebros de acorde de séptima por encima de tonos descendentes cromáticamente en más de una octava, en parte con intercambios de armónicos hasta que se recupera la dominante en el bajo y la figuración de fusas desemboca en la versión intensamente engalanada de los últimos seis compases y medio de BWV 535 a. Esta ejecución con los septacordes cromáticamente desplazados resulta fascinante, pero en comparación con la posterior *Fantasía en sol menor* BWV 542 (v. vol. 93) llama la atención que no se utilice el cromatismo y la enarmonía de una forma tan atrevida –casi de romanticismo tardío –, sino que aparezcan enfatizadas de modo interpretativo/mecánico a base de figuraciones secuenciales. Bach estimaba tanto esta obra, que posteriormente volvería a ocuparse de ella. La *Fuga* – designada aquí con la palabra »Allegro« igual que en la versión inicial – está orgánicamente unida al *Preludio* primeramente al sugerir la aparición de su tema en el primer apartado del *Preludio*, y en segundo lugar por la coda añadida que hace a su vez referencia a las figuraciones del *Preludio*. De todos modos, la *Fuga* deja entrever aún mayor maestría que aquél, ya que la respuesta del tema se aplica ya antes de llegar al final. De este modo crea Bach casi innumerables posibilidades de exhibir en cada aplicación temática una renovada creatividad en el descubrimiento del contratema (y semejante »tema incompleto« resulta difícil de encontrar en cualquier otro sitio, incluso en Bach). En algunos giros como por ejemplo en el atrevido salto de pedal, superior a dos octavas, antes de la última aplicación temática, preanuncia ya de lejos la gran obra hermanada BWV 542, 2. Formalmente, la *Fuga* consta de una exposición en la tonalidad básica, además de intermedio, otras aplicaciones temáticas en la tónica y dominante de las voces manuales, y el correspondiente intermedio hasta que retorna al paralelo en tono mayor después del si bemol mayor; en esta tonalidad aparece de nuevo el tema también en el pedal. Con otras aplicaciones en la dominante y la tónica, se prepara la coda que, pasando por un breve solo de pedal, por escalas y por arpegios, nos lleva al final prefigurado a través del punto de órgano en la tónica.

La *configuración coral »Vengo de lo alto de los cielos«* BWV 700 es una fuga a cuatro voces con cantus firmus para bajo, aplicada al poema de Martín Lutero:

»Vengo de lo alto de los cielos,
y os traigo la buena y nueva noticia;
os traigo tan buenas noticias,
que os cantaré y contaré.«
(*Martín Lutero 1535*)

En contraste con la fugueta de Pachelbel, con la que comparte la técnica de la preimitación, la *Fuga coral* de Bach mantiene siempre a tope el primero y el último verso del coral, a pesar de que los temas se van alternando en cada uno de los versos. El pedal lleva el cantus firmus como »enlace consumado de octavas« igual que en Pachelbel, y el ritmo de villancico es completamente »recto« , es decir, sin antecompás ni preámbulo semejante. Todavía dan la impresión un poco estudiantil los tramos siempre iguales de las aplicaciones en las preimitaciones. Pero es original el descubrimiento de nuevos temas mediante técnicas como la minoración y la angostura al final, pasando por el punto de órgano en la tónica. También incluye el cromatismo y la disminución, y esto es lo que vuelve a preanunciar la *Fuga coral* dotada de tanto brillo acústico, en las *Modificaciones canónicas* de la misma canción (BWV 769, v. vol. 100).

Q*ué bien brilla el lucero del alba* BWV 764 se ha quedado en mero fragmento; sigue en las fuentes inmediatamente después de la *Fantasie à 2 clav. et pedale* BWV 739 del mismo nombre. El fragmento tiene igualmente disposición de fantasía. La armonía original y la formación de nuevos motivos apuntan con cierta claridad a Bach como autor. El coral de Philipp Nicolai dice así:

Qué bien brilla el lucero del alba
lleno de gracia y de verdad ante el Señor,
la dulce raíz de Jessé.
Tú, hijo de David, de la estirpe de Jacob,
mi rey y mi amante,
has poseído mi corazón;
amable y amigo,
hermoso y bello, grande y glorioso
y colmado de dones,
elevado y muy subido de esplendor.
(*Philipp Nicolai 1599*)

La configuración coral subsiguiente *»Ya callan todos los bosques«* BWV 756 vuelve a ser una pequeña fugueta coral al estilo de los »corales para preambular«. El texto coral del »Canto de Innsbruck« de Heinrich Isaac sólo aparece en Bach en esta ocasión. La *fugueta* muestra una inclinación insólitamente precoz hacia la subdominante: como ya hemos dicho, Bach también aporta en su juventud, y en las formas más sencillas permanentemente, unos rasgos insólitos y originales. He aquí el texto de la canción vespertina:

Ya callan todos los bosques,
animales, hombres, campo y ciudad,
ya duerme el mundo entero;
pero vosotros, mis sentidos,
levantaos, pues tenéis que emprender
lo que agrade a vuestro Creador.
(*Paul Gerhardt 1647*)

A continuación suena el *preludio y fuga en Do mayor* BWV 531, que se nos ha transmitido con omisiones. Se trata de una antigua obra doble del tipo del preludio y fuga que aquí aparece todavía con un final de tocata añadido como »postludio«. Un solo de pedal da inicio a la obra y articula el *preludio* también mediante el doble retorno en forma abreviada entre los sectores manuales. En el manuscrito de Möller se ha transmitido – por casualidad o

no – la pieza BWV 549; persisten ciertos paralelismos que podrían remitir a un origen aproximadamente simultáneo. La *fuga* vive de las repeticiones tonales del tema, típicas del norte de Alemania, cuyo impulso resulta intensificado más aún por un intervalo de octava en la articulación de violín. La pieza es una especie de »Perpetuum mobile«. Su efecto se puede ampliar mediante los contrastes de Tutti – Ripieno. Son insólitas las aplicaciones que se hacen del tema. La *fuga* tiene una disposición de tres partes: comienzo manualiter-exposición –ejecución- exposición (con Coda). En la pieza central algo moduladora suena a partir del compás 28 la última aplicación temática completa de pedal. Como parte final sigue la coda con el pedal de punto de órgano y a partir del compás 55 se disuelve en figuraciones. Armónicamente se introduce incluso la variante en tono menor con sus figuraciones para piano, esta *fuga* preanuncia ya la gran *fuga* en Do mayor BWV 547 (v. vol. 96).

Andrea Marcon

ha sido premiado el año de 1985 en el concurso de Brugge así como obtuvo en 1986 el primer premio del Concurso internacional de Organo »Paul Hofhaimer« de Innsbruck y en 1991 del Concurso de Cémbalo de Bologna.

Nació en 1963 en Treviso. De 1983 a 1987 estudió en la Schola Cantorum Basiliensis música antigua, órgano y cémbalo con los enseñantes Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall, Hans-Martin Linde (entre otros). Le han alentado también en su carrera Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel y Ton Koopman.

Ha ofrecido cursos y seminarios en toda Europa: Amsterdam, Tolosa, Hamburgo, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburgo y Copenhage. Además ha sido invitada frecuentemente a participar como juez, por ejemplo, en los concursos de órgano de Tolosa, Brugge, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg así como Tokio.

Andrea Marcon desarrolla una intensa actividad concertística en los más importantes festivales y en centros musicales de Europa: en tanto organista y cembalista, mas también en tanto directora de orquesta. Para el Teatro La Fenice de Venedig ha preparado y dirigido el primer restreno de la ópera »Orione« de Francesco Cavalli (el primer reestreno desde la creación de la obra misma).

De 1990 a 1997 enseñó interpretación histórica del órgano así como del bajo continuo en la Escuela Superior de Música de Trossingen. Desde 1998 es docente en las especialidades de cémbalo, órgano y práctica ejecutoria en la Schola Cantorum Basiliensis.

Diversas grabaciones de radio, televisión y discos compactos han recibido premios internacionales: el »Premio Internazionale del Disco Vivaldi« de la Fondazione Cini para música antigua italiana, el Diapason d'Or así como el premio de la Crítica Alemana del Disco (Deutsche Schallplattenkritik). En 1997 fundó la orquesta Barocco di Venezia, con la cual representó y participó como instrumentista en varias óperas inéditas de Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello y Antonio Vivaldi.

Para la EDITION BACHAKADEMIE graba Andrea Marcon tres discos compactas de órganos: Vol. 87 con obras tempranas (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), Vol.90 (»Nuevas ideas de Weimar«) y Vol. 92 (»Epoca dorada de Weimar«).

ESPAÑOL

Disposition der Orgel der Klosterkirche von Muri (Aargau)

Erbauer: Thomas Schott 1619- 1630, Umbau: V.F. Bossart 1744, restauriert von Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Organ of the monastery church of Muri (Aargau)

Built by: Thomas Schott from 1619 to 1630, Altered by: V.F. Bossart in 1744, restored by Metzler, Edskes, Brühlmann from 1966 to 1971

Disposition de l'orgue de l'église du couvent de Muri (Argovie)

Facteur d'orgue: Thomas Schott 1619-1630, Transformations: V.F. Bossart 1744, restaurée par Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Disposición del órgano de la iglesia del Monasterio de Muri (Aargau)
Constructor: Thomas Schott 1619- 1630, Modificación: V.F. Bossart 1744, restaurado por Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Hauptwerk:
Bourdon 16'
Principal 8'
Rohrflöte 8'
Octava 4'
Spitzflöte 4'
Kleingedackt 4'
Quinte 3'
Quintflöte 3'
Superoctava 2'
Waldflöte 2'
Terz 1 3/5'
Mixtur IV-V 1 1/3'
Hörnli II
Trompete 8'

Rückpositiv:
Bourdon 8'
Quintatön 8'
Principal 4'
Flauto (offen, Holz) 4'
Octava 2'
Spitzflöte 1 1/3'
Sesquialtera II
Cimbel III-IV 1'
Vox humana 8'

Pedal:
Principalbass 16'
Subbass (Holz) 16'
Octavbass 8'
Bassflöte 8'
Quintadenbass 8'
Octava 4'
Mixtur VI 2 2/3'
Bauerflöte 2'
Posaune 16'
Trompete 8'
Trompete 4'

Tremulant im Manual,
Vogelsang,
Schiebekoppel,
Zwei Pedalkoppeln

Registrierungen/Registrations/Registros:

CD 1

1 **Praeludium in a BWV 569**
HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mixt, T 8
RP: B 8, P 4, O 2, Cimb, Vh, RP/HW
Ped: O 8, O 4, Mixt, Pos 16, T 8, T 4, Ped/HW, Ped/RP

2 & **3** **Lamm Gottes, unschuldig BWV deest & 1085**
RP: B 8, Fl 4

4 **Fantasia ex c dis BWV 1121**
HW: B 16, P 8

5 **Fuga sopra Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 705**
HW: P 8, Spfl 4

6 **Christus, der uns selig macht BWV 747**
HW: P 8, Rfl 8, Spfl 4
RP: B 8, P 4, Vh 8
Ped: P 16, O 8, O 4

Praeludium et Fuga in c BWV 549

7 Prael.: HW: P 8, O 4, SO 2, Mixt, Bourdon
RP: B 8, P 4, O 2, RP/HW
Ped: O 8, O 4, Mixt, Pos 16, T 8, T 4

8 Fuga: HW: P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mixt
RP: B 8, P 4, O 2, Cimb, RW/HW
Ped: O 8, O 4, Pos 16, T 8, T 4, Ped/HW, Ped/RP
Takt 52: HW: + T 8

9 **Fuga super Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 716**
HW: B 16, O 4, Rfl 8, Qfl 3, T 8
RP: B 8, P 4, RP/HW
Ped: Pos 16, T 8, Ped/HW, Ped/RP

10 **Gott, durch deine Güte BWV 724**
RP: B 8, Q 8, P 4
Ped: P 16, O 8

11 **O Vater, allmächtiger Gott BWV 758**
Verso 1 HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mixt, T 8
Verso 2 RP: B 8, P 4, Vh 8, Sesq
Verso 3 RP: B 8, P 4, O 2, Vh 8, Sesq
Verso 4 HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mixt, T 8
RP: B 8, P 4, O 2, Vh 8, RP/HW
Ped: P 16, T 8, Ped/HW

12 **Canzona BWV 588**
1. Teil RP: Fl 4
2. Teil HW: Klg 4
RP: Fl 4, RW/HW

13 **Wir glauben all an einen Gott BWV 765**
HW: T 8, P 8, O 4, Q 3

14 **Allabreve BWV 589**
HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mixt, T 8
RP: B 8, P 4, O 2, RP/HW

Ped: P 16, O 8, O 4, Pos 16, T 8, T 4,
Ped/HW, Ped/RP

CD 2

1 **Praeludium in g BWV 535**
HW: B 16, P 8, O 4, SO 2, Mixt
RP: B 8, P 4, O 2, RP/HW
Ped: O 4, O 2, Pos 16, T 8, Ped/HW

2 **Herr Jesu Christ dich zu uns wend BWV 749**
HW: B 16, O 4, Q 3, Rfl 8, T 8
RP: B 8, P 4, Vh, RP/HW
Ped: Pos 16, Ped/HW

3 **Das Jesulein soll doch mein Trost BWV 702**
HW: P 8, Trem
Ped: P 16, O 8, Ped/HW

4 **Ach Gott vom Himmel sieh darein BWV 741**
HW: B 16, P 8, O 4, SO 2, Mixt, T 8
RP: B 8, P 4, O 2, RP/HW
Ped: O 4, O 2, Grmix, Pos 16, T 8, T 4,
Ped/RP

5 **Auf meinen lieben Gott BWV 744**
HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2,
HW/RP
RP: B 8, P 4, Sesq
Ped: Pos 16, T 8, Ped/HW

6 alio modo: HW: P 8, Trem

7 **Fantasia in C BWV 570**
HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mixt, T 8,
HW/RP
RP: B 8, P 4, O 2, Sesq
Pedal: P 8, O 4, O 2, Mixt, Pos 16, T 8

8 **O Herre Gott, dein göttlichs Wort BWV 757**
RP: B 8, Vh
Ped: Ped/RP

9 **Ich hab mein Sach Gott heimgestellt BWV 707**
HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, T 8
RP: B 8, P 4, Sesq, RP/HW

10 **BWV 708:** + Ped: Pos 16, T 8, T 4, Ped/HW

11 **Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht BWV 750**
RP: B 8, P 4, Vh

Praeludium et Fuga in g BWV 535

12 Prael.: HW: P 8,
Ped. P 8, O 4
RP: P 4, Takt 33: + RP/HW

13 Fuga: HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2,
RP: B 8, P 4, RP/HW
Ped: P 8, O 4, O 2, T 8, Ped/HW

14 **Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 700**
RP: B 8, P 4, Vh 8
Ped: O 8, Pos 16

15 **Wie schön leuchtet der Morgenstern (Fragment) BWV 764**

RP: B 8, Fl 4, Spfl 11/3
Ped: Ped/RP

16 **Nun ruhen alle Wälder BWV 756**

RP: B 8
Ped: S 16, Bfl 8

Praeludium et Fuga in C BWV 531

17 Prael. HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mixt, Hörnli
RP: B 8, P 4, O 2, RP/HW
Ped: O 8, O 4, Pos 16, T 8, T 4, Ped/HW

17 Fuga: HW: B 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mixt, T 8
RP: B 8, P 4, O 2, RP/HW
Ped:O 8, O 4, Mixt, Pos 16, T 8, T 4, Ped/HW
Takt 72: RP: + Sesq

Vol. 88

Einflüsse durch Böhm & Buxtehude

Influences of Böhm & Buxtehude

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Wolfgang Mittermaier

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital:
Christoph Herr

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Petruskerk, Leens (NL)

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
16.-17. September/Septembre/Setiembre 1999

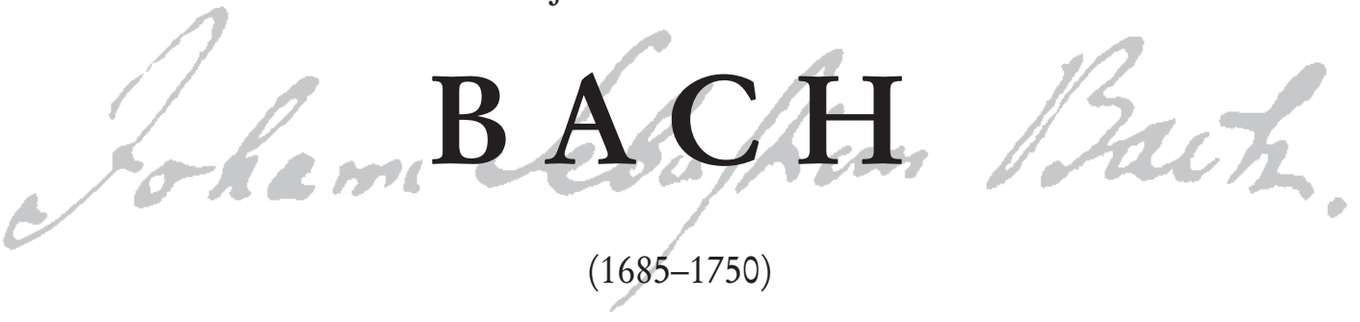
Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer / Prof. Wolfgang Zerer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Micheline Wiechert
Traducción al español: Juan Aguilar Sánchez

Johann Sebastian

BACH



(1685–1750)

Einflüsse durch Böhm und Buxtehude
Influences of Böhm and Buxtehude
Influences de Böhm et de Buxtehude
Influencias de Böhm y Buxtehude

BWV 533, 551, 566, 574, 575, 743, 762, 766, 767, 770

Wolfgang Zerer
Hinsz-Orgel/Organ/Orgue/Órgano (1733)
Petruskerk, Leens (NL)

Präludium und Fuge a-Moll, BWV 551 Prelude and Fugue A Minor/Prélude et fugue en la mineur/Preludio y fuga en la menor	1	5:17
Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag, BWV 766 Partite diverse sopra: Christ, who art the light of day Partite diverse sopra: Christ, tu es la clarté du jour Partite diverse sopra: Cristo, que eres el dia luminoso	2-8	9:23
Fuge c-Moll über ein Thema von Giovanni Legrenzi, BWV 574 Fugue on a Theme of Legrenzi in C Minor La fugue en ut mineur sur un thème de Giovanni Legrenzi Fuga en do menor sobre un tema de Giovani Legrenzi	9	5:46
Partite diverse sopra: O Gott, du frommer Gott, BWV 767 Partite diverse sopra: O God, Thou righteous God Partite diverse sopra: Ô Dieu, Dieu pieux Partite diverse sopra: Oh Dios, piadoso Dios	10-18	15:56
Fuge c-Moll, BWV 575 Fugue C Minor/Fugue en ut mineur/Fuga en do menor	19	3:38
Vater unser im Himmelreich, BWV 762 Our Father, Who art in Heaven Notre Père qui es aux cieux Padre nuestro en el reino de los cielos	20	3:17
Ach, was ist doch unser Leben, BWV 743 Ah, what is our life Ah qu'est-ce que notre vie Ah qué es nuestra vida	21	3:25
Präludium und Fuge e-Moll, BWV 533 Prelude and Fugue E Minor/Prélude et fugue en mi mineur/Preludio y fuga en mi menor		4:50
Präludium	22	2:14
Fuge	23	2:36

Partite diverse sopra: Ach, was soll ich Sünder machen, BWV 770 Partite diverse sopra: O what should I, a sinner, do Partite diverse sopra: Hélas, que puis-je faire, pauvre pécheur Partite diverse sopra: Ah, qué haré yo, pecador	**24-33**	13:42
Präludium und Fuge E-Dur (Fassung in C-Dur), BWV 566 Prelude and Fugue E Major/Prélude et fugue en mi majeur/Preludio y fuga Mi mayor	**34**	10:21
Total Time:		75:35

Einflüsse durch Böhm und Buxtehude

Wäre Johann Sebastian Bach einer unserer Zeitgenossen, so zählte er zweifellos zu den musikalisch hochbegabten Talenten, die frühe Förderung erfahren und schon als Kinder den Unterricht der größten Meister ihres Fachs im privaten Bereich oder an Musikhochschulen genießen, um dann künstlerisch vollendet zu sein in einem Alter, in dem andere ihr Studium erst aufnehmen.

Dem früh verwaisten Sohn des Ratsmusikers Ambrosius Bach dagegen war nie eine jahrelange planmäßige Ausbildung in der Musik beschieden. Er war darauf angewiesen, sich die nötigen Kenntnisse und Fertigkeiten selbst anhand des Studiums der Werke seiner Vorgänger anzueignen – aber diese Erweiterung seines künstlerischen Horizonts war ihm stets ein wichtiges Anliegen. Eine wesentliche Grundlage für sein lebenslanges Interesse an der Musik bildete dabei das häusliche Umfeld, in dem er mit der Musik und in sie hinein aufwuchs. Nach dem Tod der Eltern vom älteren Bruder Johann Christoph in Ohrdruf aufgenommen, vervollkommnete er bei ihm sein Clavier- und Orgelspiel und lernte u.a. die Werke Pachelbels kennen, dessen Schüler der Bruder gewesen war. Außerdem berichten die Quellen ja, daß Bach sich dort heimlich auch Kompositionen Frescobaldis, Kerlls, Frobergers und anderer berühmter Meister kopiert habe.

Während seiner späteren Schulzeit als Chorknabe an der Michaelisschule in Lüneburg war zweifellos der Einfluß des dortigen Johannisorganisten Georg Böhm sehr groß, und mehrfach begab sich Bach auch von Lüneburg nach Hamburg, um Johann Adam Reincken hören zu können. Zu Dietrich Buxtehude schließlich, dem zu der Zeit alle überragenden Organisten an der Marienkirche in Lübeck, pilgerte Bach im Jahr 1705, um den Meister während eines längeren Studienaufenthalts hören und seine Werke genauer kennenlernen zu können. Die Einflüsse Dietrich Buxtehudes in freien wie choralgebundenen Werken sowie jene Georg Böhms insbesondere in den Choralpartiten sind denn auch in den frühen Orgelwerken Bachs deutlich zu erkennen. Einige Kompositionen jener frühen Entstehungszeit erklingen auf dieser CD.

Praeludium und Fuge a-Moll BWV 551 orientiert sich in der formalen Anlage an der norddeutschen Orgeltoccata nach Art Buxtehudes. Charakteristisch sind das Abwechseln freier rezitativischer Teile (im sog. »stylus phantasticus«) mit streng polyphonen Abschnitten und eine stark an die barocke Rhetorik angelegte Tonsprache. Der Beginn dieses Praeludiums besteht vorwiegend aus Doppelschlägen und Tiraten, wie man sie ähnlich in Buxtehudes Praeludium in a-Moll (BuxWV 153) antrifft. Es folgt eine erste Fuge, deren Thema durch Wechselnoten und Chromatik charakterisiert ist. Sie besteht aus zwei Durchführungen mit jeweils absteigender Einsatzfolge. Nach einer freien Überleitung und einem bis zur Fünfstimmigkeit erweiterten Satz im *stile di durezza e ligature* folgt die wesentlich länger durchgeführte, zweite Fuge mit chromatischem Thema und einem obligaten Kon-

trasubjekt. Der Schlußteil in Toccaten-Manier scheint ganz Buxtehude nachempfunden zu sein.

Es folgt der choralgebundene Zyklus **Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag** BWV 766. Der Choraltext – ein lateinischer Hymnus zur Fastenzeit, ins Deutsche übertragen von Erasmus Alber und später als Abendlied gebräuchlich – lautet:

> Christ, der du bist der helle Tag,
> vor dir die Nacht nicht bleiben mag.
> Du leuchtest uns vom Vater her
> und bist des Lichtes Prediger.
> (*Erasmus Alber, um 1500-1553*)

Bachs früheste Choralpartiten (man nennt den Gesamtzyklus ebenso »Partita« wie die einzelnen Strophen) entstanden vermutlich bereits in Lüneburg. Wahrscheinlich wurden sie nicht nur auf der Orgel, sondern auch auf anderen, damals üblichen Tasteninstrumenten wie Cembalo oder Clavichord gespielt. Die Vorbilder dafür waren vor allem Werke von Johann Pachelbel und Georg Böhm, beispielsweise in der freien Handhabung der Stimmenzahl in den vollgriffigen Choralsätzen, in der häufig verwendeten, cembalistischen Schreibweise oder in der Figurierung des Choral-Cantus firmus. Bach entwickelte diese Satztechniken weiter und erreichte in Figuration wie Affektdarstellung eine ausdrucksstarke Ausdeutung des Textes, wie wir sie später noch eindringlicher, z.B. im *Orgelbüchlein* (Edition Bachakademie Vol. 94) antreffen.

Der Zyklus besteht aus sieben Teilen: 1) Choralharmonisierung im vollstimmigen Satz – 2) Bicinium in der Art einer italienischen *Aria* – 3) Vierstimmiger Satz mit ostinatem, rhythmisch prägnantem Motiv (*figura corta*) in Originalgestalt und Umkehrung – 4) Dreistimmiger Satz mit Sechzehntel-Figuration des Chorals – 5) Drei- bis vierstimmiger Satz mit Cantus firmus im Tenor – 6) Variation im Charakter einer Gigue, im 12/8-Takt, mit großem Ambitus (Umfang einer Stimme vom tiefsten bis zum höchsten Ton) und abrupten Lagenwechseln – 7) vollgriffiger Satz mit leicht figuriertem Cantus firmus im Baß. Er kann *ad libitum* im Pedal verdoppelt werden. Die Größe des Satzes deutet möglicherweise auf den Text »Du heilige Dreifaltigkeit, wir loben dich in Ewigkeit.« hin.

Die **Fuge c-Moll über ein Thema von Giovanni Legrenzi** BWV 574 ist eine Doppelfuge mit einem freien, toccatenhaften Schlußteil. Welchem Werk Legrenzis, einem venezianischen Komponisten des 17. Jahrhunderts, das Thema bzw. die Themen entnommen sind, wissen wir leider nicht – es ist nicht erhalten. Die formale Anlage der Doppel- oder Zweithemenfuge behielt Bach auch später noch bei (s. z. B. Fuge F-Dur BWV 540, Vol. 98): jedes Thema wird zuerst einzeln durchgeführt, bevor die beiden miteinander verbunden werden. In der c-Moll-Fuge sind beide Themen sehr kontrastierend gestaltet: das erste, durch Tonwiederholungen geprägt, sehr rhythmisch, das zweite eher kantabel-expressiv. Der formale Aufbau und die Ausarbeitung der Fuge zeigen Bach bereits früh als Meister der Fugenkunst. Der freie Schlußteil, ganz im *stylus phan-*

tasticus geschrieben, greift Elemente der vorausgegangenen Fuge auf und bildet so ein affektbetontes, organisches Ende dieses Werks.

Mit BWV 767 **Partite diverse sopra: O Gott, du frommer Gott** folgt wieder eine Choralpartita. Sie beruht auf einem Lied von Johann Heermann; inhaltlich ist diese Dichtung eine Bitte um den göttlichen Schutz in allen Lebenslagen bis zum Tod:

> O Gott, du frommer Gott,
> du Brunnquell guter Gaben,
> ohn den nichts ist, was ist,
> von dem wir alles haben:
> gesunden Leib gib mir
> und daß in solchem Leib
> ein unverletzte Seel
> und rein Gewissen bleib.
> (*Johann Heermann 1630*)

Die von Bach verwendete Choralweise ist die ältere, dorische, die einen anderen Affekt vermittelt als die heute eher gebräuchliche, schwärmerische Dur-Melodie. Wie in BWV 766 wird der Choral auch hier zunächst im vollstimmigen Satz vorgestellt; acht Partitensätze schließen sich an. Die Art der Figuration und Ausarbeitung deutet darauf hin, daß dieses Werk später entstanden ist als *Christ, der du bist der helle* Tag BWV 766. Die Folge der Sätze ist: 1) Fünf- bis sechsstimmiger Choralsatz – 2) Bicinium in der Art einer italienischen Da capo-Arie mit einem aus dem Cantus firmus gewonnenen Baß-Ritornell – 3) Drei- bis vierstimmige Variation mit durchgehender Sechzehntel-Bewegung in der Art einer *Allemande* – 4) Bicinium mit Sechzehntel-Figurierung des Cantus firmus und einem häufig durch Pausen unterbrochenen Achtel-Baß – 5) Fortspinnung und Erweiterung der Partita 3 – 6) Dreistimmiger Satz mit reich figuriertem Baß-Solo und einem meist in Sexten- oder Terzenparallelen geführten Sopran-Cantus firmus – 7) einzige Variation im Dreiertakt, geprägt von absteigender, expressiver Achtelbewegung und punktierten Rhythmen im Mittelteil – 8) Variation mit kühnen harmonischen Fortschreitungen, Chromatik, Querständen, Seufzerfiguren etc., möglicherweise inspiriert vom Text »Laß mich an meinem End auf Christi Tod abscheiden.« – 9) Norddeutsche Choralfantasie in drei Teilen in Anlehnung an Dietrich Buxtehude, dessen Fantasie über *Nun freut euch, lieben Christen gmein* Bach hier wörtlich zitiert. Der ruhige Mittelteil und der impulsive Presto-Schlußteil weisen vermutlich auf den Choraltext hin: » ...und führ ihn schön verklärt zum auserwählten Haus.«

Die **Fuge c-Moll** BWV 575 ist eine *manualiter* auszuführende Fuge mit einer *attacca* anschließenden, freien, toccatenhaften Conclusio. Das Thema, auf der Moll(!)-Sext beginnend und latent zweistimmig, ist sehr charakteristisch: die durchgehende Sechzehntelbewegung wird zweimal durch rhetorische Pausen unterbrochen, die das Kontrasubjekt ausfüllt – eine Satztechnik, wie sie uns später wieder in der C-Dur-Fuge BWV 564 (Vol. 91) begegnet. Dieser rhetorische Dialog prägt die ganze Fuge, deren permanente, lebendige Bewegung plötzlich durch den Pedaleinsatz des Schlußteils

abgebrochen wird. Reiche Figuration, punktierte Rhythmen, schnelle Tiraten und ein großes Pedalsolo beschließen dieses einzigartige Werk.

Die Choralbearbeitung **Vater unser im Himmelreich** BWV 762 ist über das bekannte Lutherlied geschrieben:

> Vater unser im Himmelreich,
> der du uns alle heißest gleich
> Brüder sein und dich rufen an
> und willst das Beten von uns han:
> gib, daß nicht bet allein der Mund,
> hilf, daß es geh von Herzensgrund.
> (*Martin Luther 1539*)

Unter den zahlreichen Bachschen Vertonungen dieses Katechismusliedes des Reformators zählt die vorliegende zweifellos zu den frühen. Ihre Echtheit wird zum Teil angezweifelt. Die einzelnen Choralzeilen werden zunächst vorimitiert, dann folgt jeweils der reich verzierte Cantus firmus. Die Anlage erinnert stark an ebenfalls reich kolorierte Bearbeitung dieses Chorals von Georg Böhm.

Die Choralbearbeitung **Ach, was ist doch unser Leben** BWV 743 über einen Text aus dem 17. Jahrhundert:

> Ach, was ist doch unser Leben?
> Nichts als nur im Elend schweben:
> Wenn es gut gewesen ist,
> ist es Müh zu jeder Frist.
> (*Johann Rosenthal 1661*)

ist ein kleinerer, dreiteiliger Zyklus: kurze *manualiter*-Einleitung mit Sechzehntelfiguration – Choralsatz, durch Skalen und *Arpeggiandi* unterbrochen – Trio mit Cantus firmus im Baß. Die Echtheit dieser Choralbearbeitung wird häufig angezweifelt.

Das Werkpaar **Praeludium und Fuge e-Moll** BWV 533 zählt zu den bekanntesten und beliebtesten der Bachschen Jugendwerke. Der Bachforscher Spitta pries seine Qualitäten, andere wollten es gar unter die reifen Orgelwerken einreihen. Dagegen sprechen jedoch einige Freiheiten im Umgang mit den Regeln des Tonsatzes, die Bach in späteren Jahren zu vermeiden pflegte. In jedem Fall dürfte es sich hier um eines der ersten Beispiele für die Zweiergruppe Praeludium und Fuge bei Bach handeln.

Das *Praeludium* setzt mit einer Sololinie ein, die, hierin ganz »norddeutsch«, die Grundtonart e-Moll präsentiert und festigt. Die Trillerfiguren, Skalen, Sequenzbildungen und Akkordfolgen sowie das gegen den Schluß hin kraftvoll aufsteigende Pedal boten den Forschern reichlich Anlaß zu den unterschiedlichsten Interpretationen wechselnder Stimmungen; von »Schwermut« und »düsterem Stolz« im *Praeludium* sowie von »Ergebung« in der *Fuge* war die Rede! Auffallend ist die affektbetonte Musiksprache des *Praeludiums*, die Bach durch die vorwärtsdrängenden, kurzen Phrasen erzeugt und abschließend durch die harmonischen Wirkungen verminderter Septimen unterstreicht. Die vierstimmige *Fuge* besteht aus zwei Durchführungen. Das Thema setzt, rhythmisch prägnant, mit Ton-

wiederholungen auf der fünften Stufe (h) ein und umspielt anschließend den e-Moll-Dreiklang in Achteln. Die Themenfortspinnung und die Gegenstimme in Sechzehnteln bieten reichlich Gelegenheit zur Chromatik; diese nutzt Bach intensiv, um einen gleichmäßigen, zum vollstimmigen Schluß strebenden Fluß zu erzielen.

Der Choralzyklus **Partite diverse sopra: Ach, was soll ich Sünder machen** BWV 770 wurde erst spät in die alte Bach-Gesamtausgabe (BG) aufgenommen, seine Echtheit bis heute manchmal angezweifelt. Stilistisch jedoch weist er einige Ähnlichkeiten mit den übrigen Choralvariationszyklen Bachs auf. Der Cembalostil des späten 17. Jahrhunderts herrscht vor. Wieder ist besonders der Einfluß Böhms spürbar. Er hatte selbst ebenfalls eine Partita zu diesem Lied komponiert, dessen Text lautet:

> Ach, was soll ich Sünder machen,
> ach, was soll ich fangen an?
> Mein Gewissen klagt mich an.
> Es beginnet aufzuwachen,
> dies ist meine Zuversicht.
> Meinen Jesum laß ich nicht.
> (*Johann Flittner 1661*)

Das Werk besteht aus zehn Sätzen: 1) Vollgriffige Choral-Harmonisierung – 2) Bicinium mit koloriertem Cantus firmus im Sopran und einem *basso andante* – 3) figurierter Cantus firmus im Sopran mit Generalbaß-Aussetzung in der linken Hand – 4) cembalistische *Arpeggiando*-Variation – 5) vierstimmiger Satz mit Cantus firmus im Sopran und figuriertem Baß – 6) kolorierter Cantus firmus im Sopran mit *basso continuo* der linken Hand – 7) Giguen-Variation im 12/8-Takt – 8) Dialog zwischen Sopran mit Zweiunddreißigstel-Figuration und ostinatem Baß – 9) *Adagio*-Variation in Anlehnung an eine Sarabande – 10) großangelegte Choralfantasie mit Dialog zwischen Oberwerk und Rückpositiv und stark kontrastierender Figurierung. Insgesamt weist dieser Zyklus gewisse Ähnlichkeit mit einigen der *Neumeister-Choräle* (s. Vol. 86) auf.

Praeludium und Fuge **BWV 566** ist in den alten Quellen sowohl in E-Dur als auch in C-Dur überliefert, wobei die ältesten Abschriften das Werk in C-Dur wiedergeben. Aufgrund dieser Quellenlage und aus klanglichen Gründen wurde in dieser Einspielung der C-Dur-Fassung der Vorzug gegeben. Der formale Aufbau entspricht genau dem Typus der norddeutschen Orgeltoccata, wie sie Buxtehude pflegte: freier Beginn im *stylus phantasticus* – erste Fuge (im geraden Takt) – rezitativischer Mittelteil, in der Rhetorik häufig als *Confutatio* bezeichnet – zweite Fuge (im ungeraden Takt), übergehend in eine groß angelegte Schlußtoccata als *Conformatio* des Werks. Möglicherweise ist dieses Praeludium nach Bachs Studienreise zu Dietrich Buxtehude entstanden.

Bereits der erste Teil besteht aus mehreren verschiedenen Elementen. Nach einer einstimmigen Einleitung, die fast den gesamten Manualumfang ausfüllt, folgt über dem Orgelpunkt E ein monumentaler, vollgriffiger, akkordischer Satz, dem sich wiederum ein einstimmger Satz, diesmal als Pedal-

solo, anschließt. Nach diesem *Exordium* wird der monumentale, akkordische Satz wieder aufgegriffen und weiterentwickelt, voll von harmonischen Kühnheiten und Überraschungen. Das Thema der ersten Fuge ist vor allem durch Tonrepetitionen und Doppelschläge geprägt und weist damit ebenfalls große Verwandtschaft mit norddeutschen Vorbildern auf. Das obligate Kontrasubjekt ergänzt das Thema vor allem durch seinen prägnanten, häufig synkopischen Rhythmus. Nach einem Pedaltriller zum Halbschluß auf der Dominante schließt sich die zweite Fuge an, gemäß dem norddeutschen Stil nun mit dem Thema im Dreiertakt. Die Tonrepetitionen des Themenkopfes sind beibehalten, die rhythmische Struktur ist jetzt jedoch von Punktierungen geprägt. Hinzu tritt ein Kontrasubjekt in komplementärer Viertel- und Achtelbewegung, die die Wirkung der Punktierung verstärkt. Schon bald löst sich die strenge Anlage der Fuge auf: die Stimmenzahl ist sehr variabel, die Bewegung wird immer schneller (von Achtel- zur Zweiunddreißigstel-Bewegung), so daß die Fuge mehr und mehr den Duktus einer Toccaten-Schreibweise annimmt. Ein kurzes Pedalsolo, vollgriffige Akkorde und in Sechzehntelbewegung aufgelöste *Arpeggiandi* beschließen dieses gewaltige Werk.

Wieviel Bach von den Vorgängern lernte und was er aus ihren Vorbildern zu entwickeln verstand, zeigt schlaglichtartig diese zweite Fuge, die von vielen Forschern als »unüberbietbar«, als Glanzpunkt bezeichnet wird. Der große, französische Orgelkomponist und -virtuose Charles-Marie Widor pries sie sogar mit den Worten: »Sie beginnt als Fuge, wird Choral und schließt als Konzert.« Wenn nicht als Beschreibung des Stückes, so doch zumindest als Würdigung der unaufhaltsamen Entwicklung der Bachschen Kompositionskunst in den frühen Jahren dürfte dieser Satz seine Gültigkeit erweisen.

Wolfgang Zerer,
Jahrgang 1961, stammt aus Passau. Ersten Orgelunterricht erhielt er beim Passauer Domorganisten Walther R. Schuster. 1980 begann er sein Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien: Orgel bei Michael Radulescu, Dirigieren bei Karl Österreicher, später Cembalo bei Gordon Murray sowie Kirchenmusik. Außerdem absolvierte er ein zweijähriges Cembalostudium bei Ton Koopman in Amsterdam und ein Kirchenmusik-Studium in Stuttgart u.a. bei Ludger Lohmann. Wolfgang Zerer war Preisträger bei mehreren Wettbewerben, u.a. 1982 in Brügge und 1983 in Innsbruck. Nach Lehrtätigkeiten an den Musikhochschulen in Stuttgart und Wien wurde er 1989 Professor für Orgel an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Als Gastdozent ist er außerdem am Konservatorium in Groningen tätig. Konzerte und Kurse führten ihn in die meisten Länder Europas, die USA und nach Japan. Für die EDITION BACHAKADEMIE *hat Wolfgang Zerer auch das »Orgelbüchlein« (Vol. 94) aufgenommen.*

Influences of Böhm and Buxtehude

If Johann Sebastian Bach were alive today, he would doubtless be considered one of those highly talented musicians whose abilities are promoted at an early age and who enjoy music lessons from one of the great masters in their field at music academies or in private instruction, and are hence consummate artists at an age at which others are only beginning their studies.

Orphaned in his early childhood, this son of the wait (town musician) Ambrosius Bach, by contrast, never had the opportunity to receive years of regular, methodical instruction in music. He was left to acquire the necessary knowledge and skills by familiarizing himself with the works of his predecessors –although broadening his horizons as an artist was always important to him. One of the reasons he was so interested in music throughout his life was his home environment, in which he grew up with, and into, music. Taken in by his older brother, Johann Christoph, in Ohrdruf after the death of his parents, he perfected his skills on the organ and other keyboard instruments, and acquainted himself with the music of Pachelbel, his brother's former teacher. In addition, our sources tell us that Bach also secretly copied compositions by Frescobaldi, Kerll, Froberger and other famous masters.

Later, when he was a choir boy at St. Michael's School in Lüneburg, he will certainly have been strongly influenced by Georg Böhm, the organist at the town's Church of St. John, and Bach at the same time made frequent trips to Hamburg, where he could hear Johann Adam Reincken. In 1705 finally, Bach made his pilgrimage to the Church of St. Mary in Lübeck to see Dietrich Buxtehude, who towered above all other organists of his day, and with whom Bach spent quite some time studying the master's works. Accordingly, Bach's early works for organ clearly show the influence of Dietrich Buxtehude both in the free works as well as those wedded to a chorale, and that of Georg Böhm, especially in the chorale partitas. Some of these early compositions are also heard on this CD.

Prelude and Fugue in A Minor BWV 551 has a form whose framework is oriented toward the North German organ toccata in the style of Buxtehude. Characteristic of this style is that it changes between free sections reminiscent of recitative (in the so-called »stylus phantasticus«) and strict polyphonic sections, and speaks a musical language which closely adheres to the precepts of Baroque rhetoric. The beginning of this prelude consists largely of the turns and tirades, very similar to Buxtehude's Prelude in A Minor (BuxWV 153). Then follows the first fugue, whose subject is characterized by chromaticism and auxiliary notes. It consists of two episodes, in each of which the voices enter in descending sequence. After a free transition and a setting expanded to five voices in the *stile di durezza e ligature*, the second fugue begins with considerably longer episodes, a chromatic subject and an obbligato countersubject. The final toccata-like section appears to be entirely in the spirit Buxtehude.

Here follows the chorale-related cycle **Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag** BWV 766 (Chorale Partita Christ who are the light of the day). The words to the chorale – a Latin hymn for Lent, translated into German by Erasmus Alber and later used as an evening hymn – are:

> Christ, who art the light of day,
> makest dark night go away.
> Thou shinest down from Heav'n above
> and preachest of the Light of Love.
> *(Erasmus Alber, c. 1500-1553)*

Bach's earliest chorale partitas (both the entire cycle as well as the individual stanzas are referred to as »partita«) had presumably already been written in Lüneburg. They were probably not played on the organ, but on other keyboard instruments common at the time, such as the harpsichord or clavichord. The models for this were primarily works by Johann Pachelbel and Georg Böhm, in their free treatment of the number of voices in the dense chorale settings, for instance, which tax all ten of an organist's fingers, or in their idiom, which is frequently well accommodated to a harpsichord, or in the figuration of the chorale's cantus firmus. Bach never ceased to develop these compositional techniques, thus acquiring an ability to use figurations or emotive passages in giving a text an expressive interpretation, something we will encounter in even more intensity later, in the *Orgelbüchlein*, for example (EDITION BACHAKADEMIE vol. 94).

This cycle consists of seven sections: 1) a polyphonic harmonization of the chorale – 2) a bicinium in the style of an Italian aria – 3) a four-part setting with a rhythmically striking ostinato motif (*figura corta*) both in its original form and inverted – 4) a figurate three-part setting of the chorale in sixteenth notes (semiquavers) – 5) a three- to four-part setting with the cantus firmus in the tenor – 6) a variation in the style of a gigue in 12/8 time with a large ambitus (compass of a voice from its lowest to highest note) and abrupt changes of position – 7) a full polyphonic setting with a slightly figurate cantus firmus in the bass. It can be doubled by the pedal *ad libitum*. The dimensions of this setting may be a reference to the words »Du heilige Dreifaltigkeit, wir loben dich in Ewigkeit« (»Thy praises, Holy Trinity, we sing throughout eternity«).

The **Fugue on a Theme of Legrenzi in C Minor** BWV 574 is a double fugue with a free, toccata-like conclusion. Unfortunately, we do not know which work by Legrenzi, a Venetian composer of the seventeenth century, supplied the theme or themes – it has not survived. Later, Bach continued to abide by this formal structure for a double fugue (see, for example, the Fugue in F Major BWV 540, vol. 98): each subject is first elaborated on its own before the two combine. In the Fugue in C Minor, the two subjects offer a great deal of contrast: the first, marked by repeated notes, is very rhythmic, while the second tends to be more expressively *cantabile*. The formal structure and conception in this fugue show Bach to have been a master of the art of fugue at a very early date. The free conclusion, written

entirely in *stylus phantasticus*, incorporates elements of the preceding fugue and thus creates an emotional, organic ending to the work.

This is followed by BWV 767 **Partite diverse sopra O Gott, du frommer Gott**, again a chorale partita. It is based on a hymn by Johann Heermann; the subject of this piece of verse is a plea for divine protection in all of life's eventualities until death:

> O God, Thou righteous God,
> Thou source of every good thing,
> without Whom naught would be,
> for us, Thou art a wellspring:
> give me a body hale,
> a healthy soul within,
> to keep my conscience clear
> and free of any sin.
> *(Johann Heermann 1630)*

Bach here uses the chorale's older, doric melody, thus producing a different emotional effect than the effusive melody in D major common today. As in BWV 766, the chorale is first presented in a polyphonic setting; eight partita movements follow. The character of the figuration and elaboration hint at a later date for this work than *Christ, der du bist der helle* Tag BWV 766. The order of the movements is: 1) a five- to six-part chorale setting – 2) a bicinium in the style of an Italian da capo aria with a bass ritornello taken from the cantus firmus – 3) a three- to four-voice variation in sixteenth notes (semiquavers) throughout, reminiscent of an *allemande* – 4) a bicinium with sixteenth-note (semiquaver) figurations of the cantus firmus and a bass line in eighth notes (quavers) frequently interrupted by rests – 5) a continuation and expansion of partita 3 – 6) a three-part setting with a richly figured bass solo and with the cantus firmus of the chorale mainly in parallel sixths or thirds in the soprano – 7) the only variation in triple meter, marked by expressive, descending eighth notes (quavers) and dotted rhythms in its middle section – 8) a variation with bold harmonic progressions, chromaticism, cross relations, sighing figures, etc., possibly inspired by the words »Laß mich an meinem End auf Christi Tod abscheiden« (»Let me at my life's end depart as Christ's death bids me«) – 9) a North German chorale fantasia in three sections along the lines of Dietrich Buxtehude, whose fantasia on *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (*Now rejoice, ye Christians all*) is quoted literally here. The tranquil middle section and the impulsive *presto* of the conclusion may well refer to the words: » ... und führ ihn schön verklärt zum auserwählten Haus« (» ... and take him, so enlightened, to the chosen house«).

The **Fugue in C Minor** BWV 575 is to be played *manualiter* and has a free, *attacca* ending in the manner of a toccata. The subject, which begins on the minor (!) sixth and suggests two voices, is quite characteristic: sixteenth notes (semiquavers) interrupted only twice by rhetorical rests fill out the countersubject –a compositional technique we will later encounter in the Fugue in C Major BWV 564 (vol. 91). This rhetorical dialogue puts its stamp on the entire fugue, whose ongoing, lively movements

are suddenly broken off when the pedal sets in announcing the conclusion. Rich figuration, dotted rhythms, rapid tirades and an extensive pedal solo bring this unique work to a close.

The chorale adaptation **Vater unser im Himmelreich** BWV 762 (Our Father, Who art in Heaven), is based on the well-known hymn by Luther:

> Our Father, Who art in Heaven,
> Thou shewest us that we are even
> Brothers all, who call to Thee,
> and Thou commandest that we pray:
> let not our mouths alone rejoice,
> but help us sing with our heart's voice.
> *(Martin Luther, 1539)*

Of the numerous compositions Bach wrote on this catechism hymn by the father of the Reformation, this one is undoubtedly one of the earlier settings. Some even question its authenticity. Each line of the chorale is introduced by prior imitation followed by a richly embellished cantus firmus. The structure strongly resembles the ornate adaptation of this chorale by Georg Böhm.

The text of the chorale adaptation **Ach, was ist doch unser Leben** BWV 743 (Ah, what is our life) is from the seventeenth century:

> Ah, what is our life?
> Naught but suffering and dearth:
> And even if it be thought fair,
> it is but toil from year to year.
> *(Johann Rosenthal, 1661)*

and is a smaller-scale cycle in three sections: a short introduction played *manualiter* with sixteenth-note (semiquaver) figuration –a chorale setting often interrupted by scales and arpeggios –a trio with the cantus firmus in the bass. The authenticity of this chorale adaptation is frequently challenged.

The brace of works **Prelude and Fugue in E Minor** BWV 533 is counted among the best-known and best-loved of Bach's early works. The Bach scholar Spitta lauded its qualities, others wanted to go so far as to accord it a place among the works of Bach's maturity. However, certain liberties taken with the rules of composition, such as Bach would hardly have countenanced in his later years, speak against this hypothesis. In any case, this is most probably one of the first examples of Bach's combining prelude with fugue.

The *prelude* begins with a solo line which, in keeping with the »North German« tradition, presents and affirms the principal key of E minor. Trills, scales, sequences and chord progressions, as well as the pedal increasing in intensity toward the end, all offered scholars no lack of occasion to propose the widest conceivable variety of interpretations for the changing moods; suggestions ranged from »melancholy« and »dark pride« in the *prelude*, to »submission« in the *fugue* ... Remarkably, the musical language of the *prelude* emphasizes emotionality which Bach creates first through brief, forward-driving phrases and underscores at the end by using diminished seventh chords to create the desired harmonic impression. The

four-voice *fugue* consists of two episodes. The rhythmically striking subject begins with repeated notes on the fifth degree (B) and then winds eighth notes (quavers) around an E-minor triad. The elaboration of the subject and the counter voices in sixteenth notes (semiquavers) offer ample opportunity for chromaticism; Bach makes liberal use of this to achieve a uniform momentum streaming toward the fully polyphonic conclusion.

The chorale cycle **Partite diverse sopra Ach, was soll ich Sünder machen** BWV 770 (O what should I, a sinner, do) was a later addition to the original complete edition of Bach's works (BG), and it is still today considered inauthentic by some. However, it does indeed exhibit many a stylistic similarity to Bach's other cycles of chorale variations. The harpsichord style of the late seventeenth century predominates. Again, the particular influence of Böhm can be detected. He himself composed a partita on just this hymn, whose words are:

> O what should I, a sinner, do
> O what new task is worth a start,
> My conscience blames me in my heart.
> It now begins to wake anew,
> and bring this solace as reward.
> I shall never leave my Lord.
> *(Johann Flittner, 1661)*

This work consists of ten movements: 1) the chorale in full polyphonic harmony – 2) a bicinium with an embellished cantus firmus in the soprano and a *basso andante* – 3) a figured cantus firmus in the soprano while the left hand of the thorough bass rests – 4) an *arpeggiando* variation in harpsichord style – 5) a four-part setting with the cantus firmus in the soprano and figuration in the bass – 6) an embellished cantus firmus in the soprano with the basso continuo in the left hand – 7) a variation in the form of a gigue in 12/8 meter – 8) a dialogue between the thirty-second (demisemiquaver) figuration in the soprano and the ostinato bass – 9) an adagio variation along the lines of a sarabande – 10) a large-scale chorale fantasia with a dialogue between the upper unit and the choir organ, and strongly contrasting figuration. On the whole, this cycle reveals a certain similarity to some of the chorale preludes in the *Neumeister Collection* (see vol. 86).

Prelude and Fugue **BWV 566** has survived in the old sources in two versions, one in E major and the other in C, although the very oldest copies are of the C-major version. For this reason and others grounded on the music itself, this recording gives preference to the version in C major. Its formal structure matches precisely that of the North German organ toccata as practiced by Buxtehude: a free beginning in *stylus phantasticus* –the first fugue (in duple meter) –a recitative-like middle section, frequently known in musical rhetoric as *confutatio* –the second fugue (in triple meter) leading into a large-scale final toccata as the work's *conformatio*. Bach may well have composed this prelude shortly after returning from his studies with Dietrich Buxtehude.

The first section consists of several different elements: after a monophonic introduction requiring nearly the entire manual, we hear a fully polyphonic, chordal setting above E as a pedal point followed by another monophonic setting, this time as a pedal solo. Once this *exordium* is finished, the monumental chordal setting is again taken up and elaborated, full of daring harmonies and other surprises. The subject of the first fugue is marked primarily by repeated notes and turns, thus likewise disclosing its proximity to North German models. The obbligato countersubject complements the subject mainly through its striking, often syncopated rhythm. After a trill in the pedal accompanying a half cadence on the dominant, the second fugue commences with the subject now in triple meter, in conformance with the North German style. The repeated notes at the head of the subject are retained, while the rhythmic structure is now characterized by dotted notes. Added to this is a countersubject in complementary quarter and eighth notes (crochets and quavers) which amplifies the effect of the dotted notes. Soon the strict formal design of the fugue begins to break down: the number of voices varies greatly, and the speed increases (from eighth to thirty-second notes (quavers to demisemiquavers)), thereby increasingly changing the fugal character of the piece to that of a toccata. A brief pedal solo, full polyphonic chords and arpeggios broken up into sixteenth notes (semiquavers) conclude this powerful work.

This second fugue highlights how much Bach learned from his predecessors and how he continued to develop what he had learned from their models, and is thus referred to by many scholars as a »*non plus ultra*«, a crowning achievement. As the great French organ virtuoso and composer Charles-Marie Widor put it: »It begins as a fugue, changes into a chorale, and ends as a concerto«. If not as a description of the piece, then at least in appreciation of the great strides in compositional skill made by Bach in his early years, lies the truth of this assertion.

Wolfgang Zerer,
was born in Passau in 1961. He received his first organ lessons from Passau Cathedral organist Walther R. Schuster. In 1980 he started studying at the College of Music and Performing Arts in Vienna: organ with Michael Radulescu, conducting with Karl Österreicher, and later harpsichord with Gordon Murray and church music. In addition he studied harpsichord for two years with Ton Koopman in Amsterdam and church music in Stuttgart, with Ludger Lohmann among others. Wolfgang Zerer has won awards at several competitions, among others at Bruges in 1982 and at Innsbruck in 1983. After *teaching at colleges of music in Stuttgart and Vienna he was appointed professor of organ at Hamburg's College of Music and Theatre in 1989. He also gives guest lectures at Groningen Conservatory. Concerts and classes have taken him virtually all over Europe, the USA and to Japan. For* EDITION BACHAKADEMIE *Wolfgang Zerer recorded also the Orgelbüchlein (vol. 94).*

Influences de Böhm et de Buxtehude

Si Jean Sébastien Bach avait été l'un de nos contemporains, il aurait sans aucun doute compté parmi ces grands talents musicaux encouragés dès la plus tendre enfance et qui bénéficiant dès leur plus jeune âge de l'enseignement des grands maîtres, que ce soit par cours particuliers ou dans le cadre d'un conservatoire de musique, atteignant la perfection artistique à l'âge ou d'autres commencent tout juste leurs études.

Par contre, pour le fils du musicien Ambrosius Bach, orphelin dès la petite enfance, aucune formation musicale approfondie n'avait été prévue à long terme. Il fut donc obligé d'acquérir lui-même les connaissances et aptitudes nécessaires en se penchant sur les œuvres de ses prédécesseurs – mais le développement de son horizon artistique avait toujours été crucial pour lui. Le cadre familier – il y grandit avec et pour la musique – représente la base fondamentale de l'intérêt qu'il porta toute sa vie à cet art. Après la mort des parents, il fut recueilli par son frère aîné Johann Christoph à Ohrdruf, où il perfectionna sa vélocité au piano et à l'orgue et étudia entre autres les œuvres de Pachelbel, dont son frère avait été l'élève. Les sources précisent également que Bach y avait copié en cachette les compositions de Frescobaldi, Kerll, Froberger et d'autres grands maîtres.

Au cours de sa scolarité ultérieure – il était petit chanteur de l'école St Michel à Lüneburg – l'influence de Georg Böhm, à l'époque organiste de l'église Saint Jean fut sans aucun doute considérable, et Bach se rendit plusieurs fois de Lüneburg à Hambourg, afin de pouvoir entendre Johann Adam Reincken. C'est en 1705 que Bach alla enfin en pélerinage à Lüneburg chez Dietrich Buxtehude, le plus célèbre organiste de l'époque, exerçant son art à l'église Sainte Marie, afin de pouvoir entendre le maître pendant un séjour d'études prolongées et de faire une connaissance plus approfondie de ses œuvres. Les influences de Dietrich Buxtehude dans les genres libres comme dans ceux qui sont issus du choral, et de Georg Böhm, particulièrement dans les partitas pour choral, se manifestent également dans les premières œuvres pour orgue. Vous pouvez entendre sur le présent CD plusieurs compositions de cette première période.

Quant à sa classification par la forme, le **prélude et fugue en la mineur BWV 551** s'inspire de la toccata pour orgue de l'Allemagne du Nord dans le style de Buxtehude. L'alternance de passages récitatifs libres (selon le style dit »fantastique«) avec des intermèdes purement polyphoniques et le langage musical fortement inspiré de la rhétorique baroque sont tout à fait caractéristiques. Le début de ce prélude se caractérise essentiellement par ses doublés et des *tirate* tels qu'on les rencontre dans le prélude en la mineur (buxWV 153) de Buxtehude. Une première fugue vient s'y emboîter, les notes changées et la chromatique sont caractéristiques pour le thème. Elle comporte deux développements, chacun d'elle accompagné d'une suite d'ordres d'entrée descendants. Un épisode libre et un mouvement amplifié jusqu'à cinq voix en *stile di*

durezza e ligature mènent à la seconde fugue, nettement plus longue, à thème chromatique et un contre-sujet de rigueur. La partie finale, à la manière d'une toccata, semble être intégralement inspirée de Buxtehude.

Le cycle issu du choral **Partite diverse sopra: Christ, tu es la clarté du jour** BWV 766 vient s'y ajouter. Le texte du choral – un hymne latin pour le carême, traduit en allemand par Erasmus Alber et plus tard couramment utilisé comme chant vespéral – est le suivant :

> Christ, tu es la clarté du jour,
> la nuit même ne te résiste pas.
> Ta clarté est celle de notre Père
> et tu es le prédicateur de la lumière.
> *(Erasmus Alber, 1550-1533 environ)*

Les premières partitas de choral de Bach (l'ensemble du cycle est aussi bien appelé »partita« que les différentes strophes) ont probablement déjà été composées à Lüneburg. Elles n'ont certainement pas seulement été jouées à l'orgue, mais également sur d'autres instruments à clavier courants à l'époque, tels que le clavecin ou le clavicorde. Elles s'inspiraient principalement des œuvres de Johann Pachelbel et de Georg Böhm, dans la libre réglementation du nombre de voix, dans les mouvements chorals de grande vigueur, dans l'exécution des passages au clavecin ou encore dans la figuration du Cantus firmus du choral, par exemple. Bach a continuellement perfectionné ces techniques et, dans la figuration comme dans l'expression des passions, il réussit une interprétation parfaite du texte, ainsi que nous la rencontrons plus tard sous une forme encore plus impressionnante, par exemple dans le *petit livre pour orgue* (EDITION BACHAKADEMIE vol. 94).

Le cycle se compose de sept parties : 1) l'harmonisation du choral dans une structure à riche apport vocal – 2) le bicinium à la manière d'un *aria* italien – 3) le mouvement à quatre voix avec motif obstiné au rythme saisissant (figura corta) dans la forme initiale et dans le renversement – 4) le mouvement à trois voix avec figures en doubles croches du choral - 5) le mouvement à trois ou à quatre voix avec Cantus firmus au ténor – 6) la variation à la manière d'une gigue, en mesure à 12/8, avec Ambitus impressionnant (le registre d'une voix de la note la plus grave à la note la plus élevée) et changement abrupt de registre – 7) le mouvement de grande intensité avec apparition discrète du Cantus firmus à la basse. Il peut être doublé *ad libitum* par la pédale. La puissance du mouvement est probablement en connexion avec le texte »Sainte Trinité, nous te louerons en toute éternité«.

La Fugue en ut mineur sur un thème de Giovanni Legrenzi BWV 574 est une fugue en deux parties dont le mouvement final est libre, à la manière d'une toccata. Malheureusement, nous ne savons pas à quelle œuvre de Legrenzi, un compositeur vénitien du 17ème siècle, le ou les thèmes ont été empruntés – nous ne disposons d'aucune littérature à ce sujet. Bach a même conservé ultérieurement la structure formelle de la double fugue ou fugue à deux thèmes (voir par exemple la fugue en fa majeur BWV 540,

vol. 98) : chaque thème est exposé séparément au début, avant d'être lié à l'autre ensuite. Dans la fugue en ut mineur, les deux thèmes sont agencés de manière très contrastante : le premier, caractérisé par des notes répétées, est très rythmique, dans le second, c'est surtout l'expression chantante qui domine. La construction formelle et l'élaboration raffinée de la fugue confirment que Bach s'est révélé très tôt un maître de l'art de la fugue. La partie finale libre, intégralement écrite dans le style fantastique, reprend plusieurs éléments de la fugue précédente, aboutissant donc au final organique riche en émotions de cette œuvre.

Le BWV 767 **Partite diverse sopra : Ô Dieu, Dieu patient**, est, lui aussi, une partita de choral. Elle s'inspire d'un cantique de Johann Heermann; Ce poème est une prière implorant la divine protection dans toutes les circonstances de la vie et jusqu'à la mort :

> Ô Dieu, Dieu pieux,
> tu es la source des dons merveilleux
> sans lesquels rien ne serait ce qui est,
> source de tout ce que nous possédons :
> accorde-moi un corps sain
> et que dans cette enveloppe
> repose une âme intacte
> et une conscience pure.
> *(Johann Heermann 1630)*

Pour la technique du choral, Bach a eu recours à l'ancienne mode »dorique«, qui procure une autre émotion que celle que suscite la mélodie en majeur exaltante, plus courante de nos jours. Ainsi que dans le BWV 766, toutes les voix du choral font leur entrée dès le début ; huit autres mouvements suivent: la structure formelle et l'élaboration particulière portent à croire que la composition de cette œuvre est ultérieure à celle de *Christ, tu es la clarté du jour* BWV 766. Les mouvements se présentent dans l'ordre suivant : 1) mouvement choral à cinq et à six voix – 2) bicinium à la manière d'un aria italien *da capo* avec ritournelle à la basse extraite du Cantus firmus – 3) variation à trois et quatre voix avec long mouvement en doubles croches à la manière d'une *allemande* – 4) bicinium avec intervention du Cantus firmus en doubles croches et, à la basse, un mouvement de croches souvent interrompu par des silences – 5) prolongation et élargissement de la 3ème partita – 6) mouvement à trois voix avec solo pour la basse à riches configurations et Cantus firmus pour soprane le plus souvent en superposition de sixtes ou de tierces – 7) seule variation en mesure à trois temps, soutenue par un mouvement de croches descendant très expressif et des rythmes ponctués dans la partie centrale – 8) variation avec prolongations harmoniques audacieuses, chromatique, fausses relations, effets de soupirs, etc.., probablement inspirée du texte »dans mes dernières heures, laisse-moi trépasser comme le Christ« – 9) Fantaisie sur un choral du Nord de l'Allemagne, en trois parties, inspiré de Dietrich Buxtehude, dont Bach cite ici mot à mot la Fantaisie *Réjouissez-vous, vous les chrétiens*. La partie centrale, plus paisible et la partie finale impulsive (*presto*) rappellent probablement le texte du choral : »....et mène-le transfiguré à la maison bénie«.

La Fugue en ut mineur BWV 575 est une fugue à exécuter *manualiter* avec une conclusion libre *attacca* à la manière d'une toccata. Le thème aux deux voix latentes qui débute sur une sixte en mineur (!) est très caractéristique : le mouvement de doubles croches est interrompu à deux reprises par des silences rhétoriques que vient combler le contre-sujet – une technique que nous retrouverons plus tard dans la fugue en ut majeur BWV 564 (vol. 91). Ce dialogue rhétorique domine toute la fugue dont le mouvement permanent et vif est soudain interrompu par l'intervention de la pédale dans la partie finale. De riches figures, des rythmes ponctués, des *tirate* rapides et un long solo à la pédale clôturent cette œuvre exceptionnelle.

L'adaptation du choral **Notre Père qui es aux cieux** BWV 762 est écrite sur un célèbre texte de Luther :

> Notre Père qui es aux cieux,
> pour toi, nous sommes tous pareils
> nous sommes frères et nous t'appelons
> dans notre prière :
> donne-nous notre pain quotidien,
> protège notre âme

Parmi les nombreuses adaptations que Bach a faites de ce cantique du réformateur, la présente fait sans aucun doute partie des plus anciennes. Certains mettent en doute son authenticité. Les différentes phrases du choral interviennent tout d'abord sous forme d'imitation, un Cantus firmus richement coloré vient s'y greffer.L'agencement rappelle fortement l'adaptation aussi colorée du choral de Georg Böhm.

L'adaptation du choral **Ah, qu'est-ce que notre vie** BWV 743 sur un texte du 17ème siècle :

> Ah, qu'est-ce que notre vie ?
> Seulement survivre dans la misère:
> Si cela vaut la peine,
> tout temps est bon
> *(Johann Rosenthal 1661)*

est un cycle plus petit en trois parties : une courte introduction en *manualiter* présentée en doubles croches – mouvement choral interrompu par des gammes et des arpèges – trio avec Cantus firmus à la basse. L'authenticité de cette adaptation du choral est souvent mise en doute.

Le prélude et fugue en mi mineur BWV 533 œuvre en deux parties, compte parmi les œuvres précoces de Bach les plus connues et les plus populaires. Le musicologue Spitta a souvent vanté ses qualités, d'autres allaient même jusqu'à vouloir le classer parmi les œuvres tardives pour orgue. Pourtant, certaines libertés prises avec les règles de la composition, que Bach a toujours soigneusement évité dans les années ultérieures, s'opposent à cette classification. Dans tous les cas, il doit s'agir ici de l'un des premiers cas dans lequel Bach regroupe le prélude et la fugue.

Le *prélude* débute sur un solo qui ici, tout à fait du Nord de l'Allemagne, présente et renforce même la tonalité fondamentale, le mi mineur. Les effets de triolets, les gammes, les formations de séquences et les enchaînements d'accords, ainsi que la pédale

fortement ascendante vers la fin, ont, pour le chercheur, justifié les interprétations les plus différentes des états d'âme ; il était question de »mélancolie« et de »sombre fierté« dans le *prélude* ainsi que de »soumission« dans la *fugue*...Ce qui frappe, c'est le langage musical émotionnel du *prélude* que Bach encourage par ses courtes phrases ascendantes et accentue ensuite par l'effet harmonieux des septimes diminuées. *La fugue* à quatre voix comprend deux développements. Le thème, au rythme soutenu, s'engage avec des répétitions de notes sur le cinquième degré (si) et encadre ensuite de croches l'accord parfait en mi mineur. La prolongation du thème et le contre-chant en doubles croches laissent assez de place à la chromatique ; Bach en profite largement pour composer un mouvement régulier au flux continu, aboutissant au final avec toutes les voix.

Le cycle de choral **Partite diverse sopra Hélas, que puis-je faire, pauvre pécheur** BWV 770 a été ajouté ultérieurement aux éditions complètes de Bach (BG), son authenticité est encore mise en doute actuellement. Pour ce qui est du style toutefois, il présente une certaine ressemblance avec les autres cycles de variations sur un choral de Bach. Le style de clavecin du 17ème siècle finissant domine. De nouveau, l'influence de Böhm se fait nettement ressentir. Il avait lui-même composé une partita sur ce cantique: (Johann Flittner, 1661)

Hélas, que puis-je faire, pauvre pécheur,
ah, que puis-je faire ?
Ma conscience me pèse.
Je commence à croire,
j'en suis maintenant certain,
que Jésus ne m'abandonnera pas.

L'œuvre se compose en dix mouvements : 1) harmonisation chorale à grand apport vocal – 2) bicinium avec Cantus firmus coloré au soprane et un *basso andante* – 3) Cantus firmus figuré au soprane avec réalisation de la basse continue à main gauche – 4) variation *Arpeggiando* au clavecin – 5) mouvement à quatre voix avec Cantus firmus dans le soprane et basse figurée – 6) Cantus firmus coloré au soprane avec *basse continue* à la main gauche – 7) variation sur une gigue sur une mesure à 12/8 – 8) dialogue entre le soprano avec figure en triples croches et basse obstinée – 9) variation *adagio* à la manière d'une sarabande – 10) vaste Fantaisie sur un choral avec dialogue entre le récit et le positif et figures fortement contrastantes. Dans l'ensemble, ce cycle présente une grande ressemblance avec plusieurs chorals du *Recueil de Neumeister* (voir vol. 86).

Selon les sources les plus anciennes, le **prélude et fugue** BWV 566 a été transmis aussi bien en mi majeur qu'en ut majeur, les plus anciennes copies redonnant l'œuvre en ut majeur. Compte tenu de l'importance de ces sources et pour des raisons de sonorité musicale également, la version en ut majeur s'est vue accorder la préférence. Pour la forme, il correspond exactement à la manière de la toccata pour orgue du Nord de l'Allemagne, celle de Buxtehude : ouverture libre en *style fantastique* – première fugue (mesure binaire) – récitatif central, souvent désigné en rhétorique sous le nom de *Con-*

futatio – deuxième fugue (mesure ternaire), pour aboutir dans une gigantesque toccata finale, *Conformatio* de cette œuvre. Il est probable que ce prélude a été composé à la suite de la visite que Bach avait faite à Buxtehude.

La première partie se compose déjà de plusieurs éléments différents : après une entrée à une seule voix, qui occupe presque tout le registre du clavier, suivi d'un mouvement en accords monumental et de grande vigueur au-dessus d'une pédale de tonique E, auquel vient se greffer un épisode solo, cette fois pour pédale. Le monumental mouvement en accords est repris et encore perfectionné après cet *Exordium*, débordant d'audaces et de surprises harmoniques.
Le thème de la première fugue est surtout marqué par les notes récurrentes et des doublés et présente donc une grande ressemblance avec ses modèles de l'Allemagne du Nord. Le contre-chant de rigueur vient compléter le thème par son rythme marquant, souvent syncopé. Se conformant à la manière du Nord de l'Allemagne, la deuxième fugue intervient après une trille à la pédale et une cadence suspendue sur la dominante, mais cette fois-ci, le thème se retrouve surtout dans la mesure à trois temps. Les notes récurrentes du début du thème sont conservées, mais ici, la structure rythmique est marquée de ponctuations. Un contresujet vient s'ajouter à une phrase complémentaire de noires et de croches, qui intensifie encore l'effet de la ponctuation. La structure stricte de la fugue se dissipe bientôt : le nombre des voix est très variable, le mouvement de plus en plus rapide (passant des croches aux triples croches), la fugue adopte de plus en plus le style d'écriture de la toccata. Un bref solo à la pédale, des accords généreux et des *arpeggiandi* en doubles croches, accomplissant la résolution, clôturent cette œuvre gigantesque.

Cette deuxième fugue, souvent qualifiée d' »insurpassable« par les musicologues démontre d'une manière évidente à quel point Bach s'est inspiré de ses prédécesseurs et ce qu'il a été à même de développer grâce à leur modèle. Le grand compositeur et virtuose français Charles-Marie Widor l'a même louée avec les mots suivants : »elle débute par une fugue, devient un choral et se termine en concert«. Cette phrase devrait prouver sa validité, peut-être pas pour définir le morceau, mais du moins en hommage à l'évolution irrésistible de l'art de la composition de Bach dans les premières années.

Wolfgang Zerer,
né en 1961, à Passau. C'est l'organiste de la cathédrale de Passau, Walther R. Schuster, qui lui donna son premier cours d'orgue. En 1980, il commença ses études au Conservatoire de musique et des arts descriptifs de Vienne : l'orgue chez Michael Radulescu, la conduite d'orchestre chez Karl Österreicher, plus tard le clavecin chez Gordon Murray ainsi que la musique d'église. Il fit en outre deux années d'études de clavecin chez Ton Koopman à Amsterdam et des études de musique d'église à Stuttgart, entre autres, chez Ludger Lohmann. Wolfgang Zerer remporta des prix lors de plusieurs concours,

*entre autres, en 1982 à Bruges et en 1983 à Innsbruck. Après un professorat aux Conservatoires de Stuttgart et de Vienne, il fut nommé en 1989 au poste de professeur d'orgue au Conservatoire de musique et de théâtre de Hambourg. Il remplit en plus les fonctions de professeur invité à Groningen. Ses concerts et les cours qu'il donna lui permirent de se rendre dans la plupart des pays d'Europe, aux U.S.A. et au Japon. Wolfgang Zerer a enregistré pour l'*EDITION BACHAKADEMIE *aussi l'Orgelbüchlein (Vol. 94).*

FRANÇAIS

Influencias de Böhm y Buxtehude

Si Johann Sebastian Bach hubiera sido contemporáneo nuestro, se encontraría sin duda entre los talentos musicales más dotados, aquellos que reciben el impulso necesario desde una edad temprana y disfrutan desde su niñez de las lecciones privadas o en el conservatorio de los más grandes maestros en su especialidad y alcanzan su madurez artística a una edad en la que otros no habrían hecho más que iniciar sus estudios.

Al hijo del músico municipal Ambrosius Bach, huérfano desde muy temprana edad, no le fue dado en cambio, recibir una formación musical planificada durante años, sino que tuvo que conformarse con adquirir los conocimientos y aptitudes necesarios mediante el estudio de las obras de sus antecesores, a pesar de que la ampliación de su horizonte artístico siempre fuera un deseo suyo. Una base fundamental de su interés por la música a lo largo de toda su vida la constituyó su entorno familiar mismo, en el que creció literalmente rodeado de música. Tras la muerte de sus padres fue adoptado por su hermano mayor Johann Christoph, organista en Ohrdruf, en cuya casa perfeccionó su técnica al piano y al órgano y donde conoció la obra de Pachelbel, del que su hermano había sido discípulo. Asimismo, diversas fuentes nos cuentan que el joven músico copiaba a escondidas las composiciones de Frescobaldi, Kerll y Froberger, entre otros famosos maestros.

Durante su última etapa escolar como corista en la escuela de San Miguel de Luneburgo fue muy grande sin duda la influencia del que por entonces era allí organista de la iglesia de San Juan, Georg Böhm, y más de una vez se desplazó desde Luneburgo hasta Hamburgo para poder oír a Johann Adam Reincken. Finalmente, también peregrinó en 1705 en busca de Dietrich Buxtehude, eminente organista de la Marienkirche en Lübeck, para oír al maestro durante una larga estancia de estudios y poder conocer más profundamente su obra. La influencia de Dietrich Buxtehude en sus obras tanto libres como corales, así como la de Georg Böhm, especialmente en las partitas corales, es claramente reconocible también en sus primeras obras para órgano. En este CD pueden oírse algunas composiciones de aquella temprana época de sus comienzos.

El **Preludio y fuga en la menor** BWV 551 se orienta en cuanto a su disposición formal por la tocata para órgano típica del norte de Alemania, al estilo de Buxtehude. Es característica la alternancia de partes recitativas libres (en el llamado »stylus phantasticus«) con otras partes de polifonía estricta, así como un lenguaje musical fuertemente basado en la retórica barroca. El comienzo de este preludio consta principalmente de semitrinos y tiratas como las que aparecen en el Preludio en la menor de Buxtehude (BuxWV 153). A ello le sigue una primera fuga cuyo tema se caracteriza por sus notas intercambiables y su cromática, y que consta de dos interpretaciones con efecto descendente. A una transición libre y una frase ampliada hasta cinco voces en *stile di durezza e ligature* le sigue la segunda

fuga, sensiblemente más larga, con tema cromático y un contrasujeto obligado. La parte final, con cierre en forma de tocata, parece ajustarse completamente al estilo de Buxtehude.

Sigue el ciclo coral **Partite diverse sopra: Cristo, que eres el día luminoso** BWV 766. El texto coral, un himno latino de cuaresma, traducido al alemán por Erasmus Alber, es el siguiente:

> Cristo, que eres el día luminoso,
> ante ti la noche se desvanece.
> Nos alumbras desde el Padre
> y eres el predicador de la luz.
> (*Erasmus Alber, aprox. 1500-1553*)

Las primeras partitas corales de Bach (también se llama a todo este ciclo completo »Partita«, como cada una de las estrofas) parece ser que fueron compuestas ya en Luneburgo. Probablemente se interpretaban no sólo al órgano sino también con otros instrumentos de teclado por entonces habituales como el clavicémbalo o el clavicordio. Los modelos a seguir eran principalmente las obras de Johann Pachelbel y Georg Böhm, en aspectos como, por ejemplo, la libertad en el número de notas empleadas en las partes corales a dos manos, la forma de escritura para clavicémbalo tan frecuentemente utilizada o la figuración del cantus firmus coral. El maestro alemán llevó más lejos el desarrollo de estas técnicas, consiguiendo tanto en la figuración como en la representación de las emociones una interpretación del texto de gran fuerza expresiva, como la que encontraremos más claramente después, por ejemplo en el *Librito para órgano* (EDITION BACH-AKADEMIE vol. 94).

El ciclo consta de siete partes: 1) armonización coral en el movimiento vocal – 2) bicinium al estilo del *aria* italiana – 3) movimiento a cuatro voces con motivo ostinato y lleno de ritmo (*figura corta*) en forma original y conversión – 4) movimiento a tres voces con figuración de la coral en semicorcheas – 5) movimiento a tres y cuatro voces con cantus firmus para tenor – 6) variación con carácter de giga, en compás de 12/8, con gran ámbito (alcance de una voz desde la nota más baja hasta la más alta) y cambios bruscos de tonalidad – 7) movimiento a dos manos con cantus firmus figurado en el bajo. Ésta puede doblarse *ad libitum* con el pedal. El tamaño de la frase llama posiblemente la atención sobre el texto »Tú, Santísima Trinidad, te alabamos por toda la eternidad«.

La **Fuga en do menor sobre un tema de Giovanni Legrenzi** BWV 574 es una doble fuga con una parte final libre en forma de tocata. Desgraciadamente no sabemos de qué obra de Legrenzi, compositor veneciano del siglo XVII, se extrae el tema o los temas, ya que no se ha conservado. Bach siguió manteniendo más tarde la disposición formal de la fuga doble o de dos temas (véase, por ejemplo, la Fuga en Fa mayor BWV 540, vol. 98): los temas se interpretan primero por separado antes de unirse entre sí. En la Fuga en do menor, los dos temas están estructurados formando un gran contraste entre sí: el primero pleno de repeticiones de sonidos y muy rítmico, y el segundo más bien cantable-expresivo. La estructura formal y el desarrollo nos

muestran a un compositor convertido ya en maestro en el arte de la fuga. La parte final libre, escrita en el más puro *stylus phantasticus*, utiliza elementos de la fuga anterior, creando así un final orgánico y lleno de emoción para esta obra.

Con **Partite diverse sopra: Oh, Dios, piadoso Dios** BWV 767, nos volvemos a encontrar con una partita coral basada en una canción de Johann Heermann. Desde el punto de vista de su contenido, esta canción es una súplica de protección divina en todas las situaciones de la vida hasta la muerte:

> Oh, Dios, piadoso Dios,
> manantial de buenos dones,
> sin el cual nada es,
> todo lo que tenemos:
> un cuerpo sano dame
> y que en este cuerpo
> un alma intacta
> y una conciencia limpia aniden.
> (*Johann Heermann 1630*)

Bach emplea la antigua forma coral dórica, que transmite una emoción diferente a la mística melodía en tonalidad mayor, bastante habitual en la actualidad. Al igual que en BWV 766, también aquí se presenta la coral con un movimiento plenamente vocal, uniéndose ocho frases de partita. El tipo de figuración y el desarrollo nos muestran que esta obra está compuesta después de *Cristo, que eres el día luminoso* BWV 766. La secuencia del movimiento es la siguiente: 1) movimiento coral de entre cinco y seis voces – 2) bicinium al estilo del aria da capo italiana con un ritornelo de bajo tomado del cantus firmus – 3) variación de entre tres y cuatro voces con movimiento continuado en semicorcheas al estilo de una *alemana* – 4) bicinium con figuración en semicorcheas del cantus firmus y un bajo en corcheas a menudo interrumpido con pausas – 5) continuación y ampliación de la partita 3 – 6) movimiento a tres voces con solo de bajo profuso en figuración, y un cantus firmus para soprano principalmente en intervalos de tercera y de sexta – 7) única variación en compás de tres por cuatro, salpicada por el movimiento descendente y expresivo en corcheas y ritmos puntados en la parte central – 8) variación con una armonía osada en progresiones, cromática, transversales, figuras quejumbrosas, etc., inspirada posiblemente en el texto »Déjame en mi final morir como Cristo« – 9) fantasía coral del norte de Alemania en tres partes, basándose en Dietrich Buxtehude y citando literalmente su fantasía sobre *Alegraos, cristianos*. La tranquila parte central y la impulsiva parte final en Presto llaman la atención sobre el texto coral »...y le conduce ya glorificado hacia la morada elegida«.

La **Fuga en do menor** BWV 575 es una fuga *manualiter* para interpretar seguida de una conclusio *attaca* libre en forma de tocata. El tema, que empieza con una sexta... ¡menor! y latentemente a dos voces es muy característico: el movimiento continuado de semicorcheas se interrumpe dos veces mediante pausas retóricas rellenadas por el contrasujeto; una técnica de fraseado como la que encontraremos más tarde en la Fuga en Do mayor BWV 564 (vol. 91). Este diálogo retórico impregna toda la fuga,

cuyo permanente movimiento de gran viveza se interrumpe por la entrada del pedal en la parte final. La gran riqueza en la figuración, el ritmo puntado, las rápidas tiratas y un gran solo de pedal ponen fin a esta extraordinaria obra.

La adaptación coral **Padre nuestro en el reino de los cielos** BWV 762 está escrita a partir de la conocida canción de Lutero, dice así:

> Padre nuestro en el reino de los cielos,
> para el que nosotros todos
> somos iguales y te llamamos
> y escuchas nuestras oraciones:
> haz que no rece sólo la boca,
> ayúdanos a del fondo del corazón surja.
> (*Martín Lutero 1539*)

Entre las numerosas versiones musicales que el gran compositor alemán realizó sobre esta canción de catecismo del reformador, ésta que nos ocupa es sin duda una de las primeras que compuso. Se ha dudado en parte de su autenticidad; las líneas corales por separado habrían sido imitadas, seguidas del profusamente adornado cantus firmus. La estructura recuerda fuertemente a la adaptación de esta coral realizada por Georg Böhm, igualmente llena de colorido.

La adaptación coral **Ah, qué es nuestra vida** BWV 743 sobre un texto del siglo XVII dice así:

> Ah, qué es nuestra vida,
> Sino un valle de lágrimas:
> Y si es buena en todo caso,
> es un esfuerzo sin fin.
> (*Johann Rosenthal 1661*)

Se trata de un pequeño ciclo de tres partes: pequeña introducción *manualiter* con figuración en semicorcheas – movimiento coral interrumpido mediante escalas y *arpeggiandi* – trío con cantus firmus en el bajo. Se ha puesto en duda numerosas veces la autenticidad de esta adaptación coral.

El par de obras **Preludio y fuga en mi menor** BWV 533 es uno de sus trabajos de juventud más conocidos y apreciados. El estudioso Spitta alaba sus cualidades, mientras que otros pretendían incluso situarla entre las obras para órgano de su madurez, lo cual se contradice con algunas libertades en el tratamiento de las reglas de la frase musical que el compositor alemán se ocupó de eludir en los años siguientes. En cualquier caso, podríamos considerar éste como uno de sus primeros ejemplos de parejas de obras formadas por un preludio y una fuga.

El *Preludio* se inicia con una línea de solo que presenta y fortalece la tonalidad básica de mi menor en el más puro estilo del norte de Alemania. Las figuras de trino, escalas, organización de secuencias y sucesiones de acordes, así como el poderoso pedal ascendente cerca del final, ofrecen al investigador la base suficiente para las más diferentes interpretaciones sobre los estados de ánimo cambiantes; trata de »melancolía« y »ánimo sombrío« en el *preludio*, así como de »resignación« en *la fuga*. Llama la atención el emotivo lenguaje musical del *preludio*, creado mediante frases cortas que empujan hacia delan-

te y que al final se subrayan con los efectos armónicos de las séptimas disminuidas. La *fuga* a cuatro voces consta de dos ejecuciones: el tema se inicia lleno de ritmo con repeticiones de la quinta (Si), para interpretar a continuación el trítono de mi menor en corcheas. La continuación del tema y la segunda voz en semicorcheas proporcionan ocasión más que suficiente para la cromática, que Bach emplea intensivamente para conseguir un flujo equilibrado que acaba en un final con todas las voces.

El ciclo coral **Partite diverse sopra: Ah, qué haré yo, pecador** BWV 770 tardó en incluirse en las antiguas Obras Completas de Bach (BG), y su autenticidad sigue poniéndose en duda aún hoy. Desde el punto de vista estilístico, sin embargo, presenta algunas similitudes con el resto de sus ciclos de variaciones corales. Predomina el estilo de clavicémbalo de finales del siglo XVII; se hace patente una vez más la influencia sobre todo de Böhm. Él mismo había compuesto una partita sobre esta canción, cuyo texto era el siguiente:

Ah, qué haré yo, pecador,
Ah, qué puedo hacer.
Mi conciencia me acusa.
Comienza a despertar,
ésta es mi esperanza.
A mi Jesús no abandonaré.
(*Johann Flittner 1661*)

La obra consta de diez movimientos: 1) armonización coral a dos manos – 2) bicinium con cantus firmus para soprano de gran colorido, y *basso andante* – 3) cantus firmus para soprano figurado, con interrupción en el bajo continuo de la mano izquierda – 4) variación en *arpeggiando* del clavicémbalo – 5) movimiento a cuatro voces con cantus firmus para soprano y bajo figurado – 6) cantus firmus para soprano con colorido, con *basso continuo* en la mano izquierda – 7) variación en forma de giga con compás de 12/8 – 8) diálogo entre el soprano con figuración en fusas y el bajo ostinato – 9) variación en *adagio* basada en una zarabanda – 10) fantasía coral de gran envergadura, con diálogo entre el tema principal y el contrapunto, y figuración de fuertes contrastes. Este ciclo completo guarda cierta similitud con algunas de las *Neumeister Choräle* (véase vol. 86).

El **Preludio y fuga** BWV 556 nos ha llegado a través de las antiguas fuentes tanto en Mi mayor como en Do mayor (las copias más antiguas reproducen esta obra en Do mayor). Debido a esta variedad de fuentes, y por motivos de sonoridad, hemos preferido para esta interpretación la versión en Do mayor. La estructura formal se corresponde exactamente con el tipo de tocata para órgano del norte de Alemania tal como la cultivaba Buxtehude: comienzo libre en *stylus phantasticus* – primera fuga (en compás binario) – parte central recitativa a menudo denominada *confutatio* en la retórica – segunda fuga (en compás ternario), desembocando en una tocata final de gran envergadura como *conformatio* de la obra. Puede ser que Bach creara este preludio tras el viaje de estudios que realizó para conocer la obra de Dietrich Buxtehude.

La primera parte consta de varios elementos diferentes: tras una introducción de una sola voz que abarca casi por completo todo el teclado del órgano, sigue alrededor de la tecla de Mi del órgano un acorde monumental a dos manos seguido a su vez por una frase de una sola voz, esta vez como solo de pedal. Tras este *exordium*, vuelve a aparecer el acorde monumental, desarrollándose ahora con grandes osadías armónicas y sorpresas. El tema de la primera fuga está impregnado principalmente de repeticiones de notas y semitrinos, guardando con ello un gran parentesco con el modelo del norte de Alemania. El contrasujeto obligado completa el tema principalmente con su ritmo sincopado. Tras un trino del pedal sobre la nota dominante, comienza la segunda fuga, al estilo del norte de Alemania, esta vez con el tema en compás de tres por cuatro. Las repeticiones de notas de la cabecera del tema se mantienen, pero la estructura rítmica está ahora impregnada de punteados. A ello se añade un contrasujeto con movimiento complementario en negras y corcheas, lo que refuerza el efecto del punteado. Pronto desaparece la estricta ordenación de la fuga: el número de voces es muy variable y el movimiento es cada vez más rápido (de corcheas a fusas), de forma que la fuga va adoptando cada vez más el carácter de escritura de una tocata. Un pequeño solo de pedal, acordes a dos manos y un *arpeggiandi* resuelto con un movimiento en semicorcheas pone fin a esta majestuosa obra.

Esta segunda fuga, calificada por muchos expertos como »insuperable« y punto culminante de su carrera, muestra claramente cuánto aprendió Bach de sus antecesores, y cómo supo desarrollarse a partir de sus modelos. El gran compositor francés de obras para órgano y virtuoso de este instrumento, Charles-Marie Widor, la elogió con estas palabras: »Comienza como una fuga, se convierte en una coral, y acaba como un concierto«. Esta frase sigue siendo vigente, si no como descripción de la obra, sí al menos como ensalzamiento del incontenible desarrollo del arte de la composición del maestro alemán en sus primeros años.

Wolfgang Zerer,
nació en Passau en 1961. Recibió sus primeras clases de órgano de Walther R. Schuster, organista de la Catedral de Passau. En 1980 emprendió estudios en la Escuela Superior de Música y Arte Escénico en Viena: clases de órgano con Michael Radulescu, dirección con Karl Österreicher, posteriormente clavecín con Gordon Murray así como música litúrgica. Cursó además dos años de estudio del clavecín con Ton Koopman en Amsterdam y estudió música litúrgica en Stuttgart entre otros con Ludger Lohmann. Wolfgang Zerer fue premiado en varios concursos, uno de ellos en Brujas 1982 y en Innsbruck 1983. Cumplidos sus periodos de docencia en las Escuelas Superiores de Música de Stuttgart y Viena fue nombrado catedrático de órgano en la Escuela Superior de Música y Teatro de Hamburgo. Imparte clases asimismo en el Conservatorio de Groningen en calidad de profesor invitado. Los conciertos y clases magistrales le han conducido a la mayoría de los países europeos, a Estados Unidos y al Japón. Wolfgang Zerer ha grabado el Libro de órgano (Vol. 94) para la EDITION BACHAKADEMIE.

Die Orgel der Petruskerk/Leens (NL)

Erbaut: Albertus Anthonie Hinsz 1733
Restauriert: Gebr. Van Vulpen,
Utrecht, 1968

Organ of the Petruschurch/Leens (NL)

Built by: Albertus Anthonie Hinsz 1733
Restored: Gebr. Van Vulpen,
Utrecht, 1968

L'orgue de l'église Saint Pierre/Leens (NL)

Facteur d'orgue:
Albertus Anthonie Hinsz 1733
Restaurateurs: Gebr. Van Vulpen,
Utrecht, 1968

El órgano de la iglesia de San Pedro/Leens (NL)

Construido por
Albertus Anthonie Hinsz 1733
Restaurado por los hermanos
Van Vulpen, Utrecht, 1968

Disposition / Specification / Disposición

Hoofdwerk (HW)		Rugwerk (RP)		Pedaal (Ped)	
Prestant	8’	Prestant	4’	Prestant	8’
Quintadeen	16’	Fluit dous	8’	Bourdon	16’
Roerfluit	8’	Holpijp	4’	Roerquint	6’
Spitsfluit	4’	Nasard	3’	Octaaf	4’
Octaaf	4’	Octaaf	2’	Mixtuur	4-5-6 st.
Quint	3’	Quint	1 1/3’	Bazuin	16’
Octaaf	2’	Sexquialter	2 st.	Trompet	8’
Mixtuur	4-5-6 st.	Scherp	4 st.	Cornet	2’
Trompet	8’	Dulciaan	8’		
Vox humana	8’				

Tremulant/Schiebekoppel RP/HW/Pedalkoppel (Ped-K)

Registrierungen / Registrations / Registros

Praeludium und Fuge a-Moll BWV 551

1	T. 1	HW:	Pr 8, O 4, Q 3, O 2, Mix
		Ped:	Baz 16, Pr 8, O 4
	T. 12	RP:	Fl 8, Pr 4, Naz
		Ped:	Pr 8, O 4
	T. 29	RP:	Fl 8, Pr 4, O 2, Sq
		Ped:	Baz 16, Pr 8, O 4
	T. 39	HW:	Pr 8, O 4, Qu 3, O 2
		Ped:	Pr 8, Tr 8, O 4
	T. 75	HW:	+ Mix, RP/HW
		RP:	Fl 8, Pr 4, O 2
		Ped:	+ Baz 16, Ped-K

Partita »Christ, der du bist der helle Tag« BWV 766

2	Part. 1	HW:	Pr 8, O 4
		Ped :	Bd 16, Rq 6
3	Part. 2	RP:	Fl 8, Hp 4, Nas (r. Hd.)
		HW:	Pr 8 (l. Hd.)
4	Part. 3	HW :	Rfl 8, O 4
5	Part. 4	HW:	Rfl 8
		RP:	Fl 8
6	Part. 5	HW:	Pr 8, Sp 4

7	Part. 6	RP:	Hp 4
8	Part. 7	HW:	Pr 8, O 4, RP/HW
		RP:	Fl 8, Pr 4
		Ped :	Bd 16, Pr 8, O 4

Fuge c-Moll über ein Thema von Legrenzi BWV 574

9	T. 1	RP:	Fl 8, Pr 4
		Ped :	Bd 16, Pr 8, O 4
	T. 105	RP :	+ O 2, Qu 1 1/3, Sch
		Ped:	+ Tr 8

Partita »O Gott, du frommer Gott« BWV 767

10	Part. 1	HW:	Pr 8, O 4, Q 3
		Ped :	Bd 16, Pr 8, Rq 6
11	Part. 2	HW:	Pr 8
		RP :	Hp 4 (eine Okt. tiefer)
12	Part. 3	RP:	Fl 8, Hp 4
13	Part. 4	HW:	Qd 16, Rfl 8 (l. Hd.)
		RP:	Fl 8, Nas (r. Hd.)
14	Part. 5	HW:	Rfl 8, Sp 4
15	Part. 6	RP:	Dulc 8, Hp 4 (r. Hd.)
		HW:	Pr 8, O 4, Qu 3 (l. Hd.)
16	Part. 7	HW:	Pr 8, Vh 8
17	Part. 8	HW:	Rfl 8, Trem.
		Ped:	Bd 16
18	Part. 9	RP:	Fl 8, Pr 4, O 2
		HW :	Rfl 8, O 4
	T. 25	RP:	Pr 4 (eine Okt. tiefer)
		HW:	Rfl 8
		Ped:	Pr 8
	T. 35	RP:	Fl 8, Pr 4, O 2
		HW :	Rfl 8, O 4

Fuge c-Moll, BWV 575

19	T. 1	RP:	Fl 8, Hp 4, O 2
	T. 65	HW:	Pr 8, O 4, O 2, Mix, RP/HW
		RP:	Fl 8, Hp 4, O 2
		Ped:	Baz 16, Tr 8, O 4
	T. 73		+ Ped-K

Vater unser im Himmelreich BWV 762

20		HW:	Pr 8, Qu 3 (r. Hd.)
		RP :	Pr 4 (l. Hd., eine Okt. tiefer)
		Ped:	Bd 16, Pr 8

Ach, was ist doch unser Leben BWV 743

21	T. 1	HW:	Pr 8, Trem
		RP :	Pr 4, Hp 4 (r. Hd., eine Okt. tiefer)
	T. 13	HW:	Pr 8
		RP :	Fl 8
		Ped :	Bd 16, Pr 8

	T. 25	HW :	Pr 8 (r. Hd.)
		RP :	Pr 4 (l. Hd., eine Okt. tiefer)
		Ped:	Bd 16, Pr 8

Praeludium und Fuge e-Moll BWV 533

22	Prael.	HW:	Qd 16, Pr 8, O 4, O 2, Mix, RP/HW
		RP:	Fl 8, Pr 4
		Ped:	Baz 16, Pr 8, Tr 8, O 4, Corn 2
23	Fuge	HW :	- Qd 16 ; + Tr 8, Qu 3

Partita »Ach, was soll ich Sünder machen« BWV 770

24	Part. 1	HW:	Pr 8, RP/HW
		RP:	Fl 8
25	Part. 2	RP:	Pr 4, Hp 4 (r. Hd., eine Okt. tiefer)
		HW:	Qd 16, Pr 8
26	Part. 3	HW :	Rfl 8, O 4
27	Part. 4	HW:	Rfl 8, RP/HW
		RP:	Fl 8
28	Part. 5	HW:	Pr 8, Vh 8 (r. Hd.)
		RP:	Fl 8, Pr 4, Nas (l. Hd.)
29	Part. 6	RP:	Hp 4, O 2, Qu 1 1/3 (r. Hd., eine Okt. tiefer)
		HW:	Pr 8 (l. Hd.)
30	Part. 7	HW:	Sp 4
31	Part. 8	RP:	Fl 8, Hp 4, O 2, Qu 1 1/3 (r. Hd.)
		HW:	Pr 8, O 4 (l. Hd.)
32	Part. 9	RP:	Pr 4 (eine Okt. tiefer)
		HW:	Rfl 8
		Ped:	Pr 8
33	Part.10	HW:	Pr 8, O 4, O 2
		RP:	Fl 8, Pr 4, O 2
	T. 64:		+ RP/HW

Praeludium und Fuge E-Dur (Fassung in C) BWV 566

34	T. 1	HW:	Pr 8, O4, O 2, Mix, RP/HW
		RP:	Fl 8, Pr 4, O 2, Sq, Sch
		Ped:	Baz 16, Pr 8, Tr 8, O 4, Ped-K
	T. 34	RP:	Fl 8, Pr 4
		Ped :	Pr 8, O 4
	T. 123	RP :	Fl 8, Pr 4, O 2, Sch
		Ped:	Bd 16, Pr 8, Tr 8, O 4
	T. 134		wie T.1

Vol. 89

Der junge Bach - ein Virtuose

The Young Bach - a Virtuoso

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/
Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
19.-21.3.1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Ev.-luth. Kirche Cappel, Land Wursten/Prot.-luth. Church of Cappel, Land Wursten/Eglise évagélique luthérienne de Cappel, Land Wursten/Iglesia Evangélica Luterana de Cappel, Land Wursten

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba
English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Anne Paris-Glaser
Traducción al espanõl: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Der junge Bach – ein Virtuose

The Young Bach – a Virtuoso

Le jeune Bach – un virtuose

El joven Bach – un virtuoso

BWV 550, 563, 565, 568, 577, 578, 690, 715, 718, 720-722,
725, 726, 729, 732, 737-739

Kay Johannsen
Arp-Schnitger-Orgel/Organ/Orgue/Órgano, Cappel

		Total Time
Praeludium und Fuge G-Dur BWV 550 Prelude and Fugue G Major/Prélude et fugue en sol majeur/Preludio y fuga en Sol mayo		6:04
Präludium	1	2:17
Fuge	2	3:47
Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 715 God alone on high we praise A Dieu seul dans les cieux l'honneur Sólo gloria a Dios en las Alturas	3	1:56
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 726 Lord Jesu Christ, turn to us Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous Señor Jesucristo vuélvete a nosotros	4	1:06
Fantasia con imitazione BWV 563 h-Moll/B Minor/si mineur/si menor	5	4:14
Ein feste Burg ist unser Gott BWV 720 A mighty fortress is our Lord C'est un rempart que notre Dieu Una recia fortaleza nuestro Dios es	6	3:23
Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 739 How beauteous beams the morning star L'étoile du matin brille d'une telle beauté Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana	7	4:33
Christ lag in Todes Banden BWV 718 Christ lay to death in bondage Christ gisait dans les bras de la mort Cristo yacía en los lazos de la muerte	8	4:51

			Total Time
Fuge g-Moll BWV 578 Fugue G Minor/Fugue sol mineur/sol menor	9	3:28	
Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 690 The man who leaves to God all power Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage Quien sólo al buen Dios dja obrar	10	2:18	3:29
Choral/Chorale/Coral	11	1:11	
Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV 721 Have mercy on me, oh my Lord Aie pitié de moi ô Seigneur Dieu Apiádate de mí, oh Señor Dios	12	3:55	
Vater unser im Himmelreich BWV 737 Our Father, who art in heaven Notre Père qui es aux cieux Padre Nuestro que estás en el Reino de los Cielos	13	2:22	
Praeludium G-Dur BWV 568 Prelude G Major/Prélude en sol majeur/Preludio en Sol mayor	14	2:50	
Gelobet seist du Jesu Christ BWV 722 All glory to thee, Jesus Christ Loué sois-tu, Jésus-Christ Alabado seas Jesucristo	15	1:33	
Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 738 From the heavens high come Du haut du ciel, je suis venu Del excelso cielo vengo	16	1:27	

		Total Time
In dulci jubilo BWV 729	17	2:10
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BWV 732 Praise God, ye Christians, all as one Louez Dieu, Chrétiens, tous à la fois Alabad a Dios, cristianos, a coro	18	1:24
Fuge G-Dur BWV 577 Fugue G Major/Fugue en sol majeur/Fuga en Sol mayor	19	3:13
Herr Gott, dich loben wir BWV 725 Lord God, we give thee praise Seigneur Dieu, nous te louons Señor Dios, Te damos gracias	20	9:36
Toccata und Fuge d-Moll BWV 565		8:32
Toccata and Fugue D Minor/Toccate et fugue en ré mineur/Tocata y fuga en re menor		
Toccata	21	2:33
Fuge	22	5:59
Totel Time:		70:06

DEUTSCH

Der junge Bach – ein Virtuose

Die tiefe Kluft zwischen Virtuosität, Künstlertum und Genialität einerseits und den Gegebenheiten des Musikerberufes andererseits wurde vielleicht niemals treffender umrissen als mit der Kritik des Arnstädter Kirchenrates am jungen Johann Sebastian Bach: »Er confundiret die Gemeinde«. Er verwirrte sie also durch seine von genialen Einfällen nur so sprühenden Choralbearbeitungen und freien Orgelwerke. Glücklicherweise fällt das Urteil der Nachwelt meist ganz anders aus als jenes der unmittelbaren Umwelt!

Praeludium und Fuge in G (BWV 550) zählt aus stilistischen Gründen zu den Frühwerken, obgleich es nicht exakt zu datieren ist. Es zeigt eine Mischung verschiedener Stile. Norddeutsch ist die mehrteilige Form, auch wenn nur noch einige 'Grave'-Takte als Überleitung zur Fuge dienen. Dem Konzertstil gehört dagegen der regelmäßige Wechsel zwischen Pedal- und Manualpassagen im *Praeludium* an. Ebenso jener zwischen Sopran und Baß, zwischen zweistimmigen 'Concertino'- und vollstimmigen 'Tutti'-Abschnitten in der *Fuge* (überschrieben: 'Fuga alla breve con staccato'). In den geringstimmigen Passagen erreicht Bach zwar manchmal fast den Glanz des 'Alla breve' im *Praeludium in D* (BWV 532, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93), aber insgesamt ist die Werkgruppe noch nicht so ausgereift wie seine späteren vom italienischen Stil geprägten Werke. Die toccatenartige Anlage des *Praeludiums* mit je einer Manual- und Pedalpassage vor dem eigentlichen mehrstimmigen Satz weist einerseits auf Buxtehude zurück, andererseits voraus auf die große *Toccata in F* (BWV 540; EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98). Bach übertrifft zwar Buxtehude bei weitem an Einheitlichkeit der Thematik und Ausdehnung des *Praeludiums*, die Geschlossenheit seiner *Toccata in F* jedoch ist noch fern. Nach den wenigen Takten der Überleitung im 'Grave' (auch hier fühlt man sich an Buxtehude erinnert) setzt die *Fuge* ein, mit einem vom Klavierstil geprägten Thema, das aus Tonrepetitionen und Arpeggien gebildet und wohl daher ausdrücklich mit dem Hinweis 'con staccato' versehen ist. Beide Teile des Themas werden auch einzeln in den Durchführungen und Zwischenspielen eingesetzt. So ergibt sich eine ungewöhnlich komplexe Form, mit zahlreichen Themeneinsätzen ohne reguläre Beantwortung, gleichsam enggeführten Einsätzen etc. Durch die Wandlungsfähigkeit des Themas entsteht jedoch nie Langeweile, und manche Stellen erinnern deutlich an das geniale Frühwerk Bachs, das glanzvolle *Praeludium in D BWV 532.*

Die Choralbearbeitung '***Allein Gott in der Höh sei Ehr***' **(BWV 715)** zählt zu den oben erwähnten 'Arnstädter Chorälen', mit denen Bach die Gemeinde 'confundirte'.

Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum, daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat,

nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.
(Nicolaus Decius 1539)

Wenn der Choral, wie es den Anschein hat, tatsächlich zur Begleitung des Gemeindegesangs bestimmt war, verwundert es keineswegs, daß dieser dadurch nicht gestützt, sondern eher behindert wurde. In der Tat ist das Stück eine großzügig-improvisatorisch wirkende Vertonung des deutschen Glorialiedes mit Zwischenspielen, die zum Teil abrupt durch die nächste Choralzeile abgebrochen werden, ja sogar mit Veränderungen am Cantus firmus und mit äußerst kühnen harmonischen Rückungen. Nun mag die Gemeinde damals 'confundirt' gewesen sein - wir Heutigen schätzen die genialen und virtuosen 'Arnstädter Choräle' als mitreißende, virtuos-konzertante Choralbearbeitungen.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend **(BWV 726)**

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
dein Heilgen Geist du zu uns send,
mit Hilf und Gnad er uns regier
und uns den Weg zur Wahrheit führ.
(Wilhelm II. Herzog zu Sachsen-Weimar 1648)

scheint eher zur Gemeindebegleitung geeignet zu sein: Kurze Zwischenspiele mit Fermaten und das insgesamt eher langsame Tempo sowie der konsequent vierstimmige Satz bieten der Gemeinde hier eine bessere Möglichkeit, der Orgelbegleitung zu folgen. Allerdings versäumt Bach es auch in diesem Satz nicht, durch Dissonanzen und ungewohnte Harmonietöne die Gläubigen doch noch ein wenig zu verunsichern!

Die **Fantasia con imitazione in h (BWV 563)** geht auf die Überlieferung durch das Leipziger Andreas-Bach-Buch zurück. In einer Abschrift sind die beiden Teile des Stückes einzeln überliefert. Daß sie zusammengehören und stilistisch in die Zeit der Studien im italienischen Stil zu datieren sind, ist jedoch ziemlich sicher. Sowohl die *Fantasia* als auch die *Imitatio* (also die *Fuge*) verarbeiten im Grunde jeweils ein Motiv: eine Gruppe von zwei Sechzehnteln als Auftakt zu einem größeren Notenwert ('figura corta') die erste, ein zirkulierendes bzw. auf- und absteigendes 3/4-Motiv die zweite. Hier ist auch Nicolas de Grigny mit seiner charakteristischen Themenbildung sehr nahe. Obwohl die Echtheit des Werkes aus stilistischen Gründen häufig angezweifelt wurde, kann es sicherlich ein Studienwerk Bachs in der Komposition mit bestimmten Motiven sein.

Mit **BWV 720** ***Ein feste Burg ist unser Gott*** folgt eine der Choralfantasien Bachs.

Ein feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Not,
die uns jetzt hat betroffen.
Der alt böse Feind,
mit Ernst ers jetzt meint;
groß Macht und viel List
sein grausam Rüstung ist,
auf Erd ist nicht seinsgleichen.
(Martin Luther 1528)

DEUTSCH

Die ‘Fantasie à 3 claviers et pédale’ war für die Abnahme der Orgel in Mühlhausen bestimmt, zu der Bach 1709 von Weimar aus bestellt wurde. Er selbst hatte die ‘*Disposition* der neüen *reparatur* des Orgelwecks *ad D. Blasii*’ entworfen und wollte nun natürlich seine Verbesserungen präsentieren, wie er im ausführlichen Vorwort schreibt: Das Fagott 16’ erklingt im Bicinium zur Eröffnung mit der Sesquialtera des neuen Brustpositivs; im Rückpositiv ist ein gravitätischer Untersatz 32’ zu vernehmen, und der ‘Posaunen Bass’ ist im Klang verstärkt, um so den Cantus firmus zum Text »mit Ernst ers jetzt meint« deutlich erschallen zu lassen. All diese Register und ihre Kombinationen werden in der dafür besonders gut geeigneten Form der vielgliedrigen norddeutschen Choralfantasie vorgeführt.

Eine weitere Choralfantasie Bachs ist ***Wie schön leuchtet der Morgenstern*** **(BWV 739)** ‘a 2 Clav. Ped.’.

> Wie schön leuchtet der Morgenstern
> voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
> die süße Wurzel Jesse!
> Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
> mein König und mein Bräutigam,
> hast mir mein Herz besessen;
> lieblich, freundlich,
> schön und herrlich, groß und ehrlich,
> reich an Gaben,
> hoch und sehr prächtig erhaben.
>
> *(Philipp Nicolai 1599)*

Dieses ganz frühe Werk möchte man, aufgrund der vorgesehenen Manualaufteilung (mit Rückpositiv) bereits in die Lüneburger Zeit datieren, da Bach in Arnstadt kein Rückpositiv zur Verfügung stand. Die *Fantasia* beginnt nach Art einer Fughette in der Thüringer Tradition; der Cantus firmus wandert dann ins Pedal als Fundament für einen Triosatz mit zwei selbständigen Manualen. Im Wechselspiel zwischen den beiden Manualen leitet Bach sodann zur Schlußzeile über, die codaartig auf dem Hauptwerk durchgeführt wird.

In der Choralfantasie ***Christ lag in Todesbanden*** **(BWV 718)** wird Martin Luthers Osterlied nach Art der typisch norddeutschen Fantasie in fünf Abschnitten mit wechselnder Technik durchgeführt:

> Christ lag in Todesbanden,
> für unsre Sünd gegeben;
> der ist wieder erstanden
> und hat uns bracht das Leben.
> Des wir sollen fröhlich sein,
> Gott loben und ihm dankbar sein
> und singen: Halleluja!
> Halleluja!
>
> *(Martin Luther 1524)*

Auf einen kolorierten Cantus firmus-Choral folgt ein lebhaft-sequenzierender Abschnitt, der das Thema im Wechsel zwischen den beiden Manualen erklingen läßt. Eine Gigue setzt die Zeile des Lobpreises (»Gott loben und ihm dankbar sein«) um und führt zum erneuten Wechselspiel bei den Textworten: »und singen: Halleluja!« Die Coda führt im Wechselspiel der Manuale zum Anfang zurück, nimmt aber auch das »Halleluja«-Motiv noch ein-

mal auf. Diese Choralfantasie ist ein interessantes Pendant zur gleichnamigen frühen Choralkantate BWV 4 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 2), die ja auch die Technik der Choralvariation 'per omnes versus' aufnimmt, aber sehr individuell und textbezogen ausgestaltet.

Die ***Fuge in g* (BWV 578)** ist als sogenannte »Kleine g-Moll-Fuge« (im Gegensatz zur »Großen g-Moll-Fuge« BWV 542, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93) unverzichtbarer Bestandteil des Repertoires der Organisten für den Gottesdienst ebenso wie für das Konzert. Das plastische, markant phrasierte Thema wird mit einem Kontrapunkt durchgeführt; die Fugenstruktur ist recht locker, die Zwischenspiele zwischen den Themeneinsätzen sehr gefällig. All diese Umstände tragen zur Beliebtheit dieser *Fuge* bei ebenso bei wie das schöne, weitgespannte und kantable Thema und die reizvolle Tonart. Sie ist, nach der zeitgenössischen Charakteristik, zwischen Ernst und Fröhlichkeit einzuordnen, also sehr farbig und abwechslungsreich.

Die Choralbearbeitung ***Wer nur den lieben Gott läßt walten* (BWV 690)**

> Wer nur den lieben Gott läßt walten
> und hoffet auf ihn allezeit,
> den wird er wunderbar erhalten
> in aller Not und Traurigkeit.
> Wer Gott dem Allerhöchsten traut,
> der hat auf keinen Sand gebaut.
> *(Georg Neumark 1657)*

ist eine von zahlreichen Vertonungen dieses Liedes durch Bach, hier im vierstimmigen Satz mit durchlaufenden Sechzehntelketten in den Mittelstimmen. Stilistisch steht der Satz den *Choralpartiten* nahe.

Die einzeln überlieferte Choralbearbeitung ***Erbarm dich mein, o Herre Gott* (BWV 721)**

> Erbarm dich mein, o Herre Gott,
> nach deiner großn Barmherzigkeit,
> wasch ab, mach rein mein Missetat;
> ich kenn mein Sünd und ist mir leid.
> Allein ich dir gesündigt hab,
> das ist wider mich stetiglich;
> das Bös vor dir nicht mag bestehn,
> du bleibst g'recht, ob du urteilst mich.
> *(Erhart Hegenwalt 1524)*

ist ihrer Form nach eher eine Choralfantasie. Auffallend ist die Repetition der Akkorde, die eine Tremolowirkung ('Imitatio tremula organi' genannt) erzeugen, die das Zittern des armen Sünders vor Gott symbolisiert.

Im alten Stil der 'Orgelmotette' ist die einzeln überlieferte Choralbearbeitung ***Vater unser im Himmelreich* (BWV 737)** gehalten.

> Vater unser im Himmelreich,
> der du uns heißest alle gleich
> Brüder sein und dich rufen an
> und willst das Beten von uns han:
> gib, daß nicht bet allein der Mund,
> hilf, daß es geh von Herzensgrund.
> *(Martin Luther 1539)*

Die einzelnen Zeilen werden, wie in den Fantasien Samuel Scheidts, gewichtig fugiert - eine Tradition, die vor allem über Johann Pachelbel an die Bach-Familie weitergegeben wurde. Bach griff sie in seiner letzten Choralbearbeitung *'Vor deinen Thron tret' ich hiermit'* (BWV 668 aus den Leipziger Chorälen, EDITION BACHAKADEMIE Vol 97) noch einmal auf, sicherlich unter anderem auch, um der altehrwürdigen Form noch einmal seine Reverenz zu erweisen.

Ein einzeln überliefertes freies Orgelwerk aus der Frühzeit ist das ***Praeludium in G*** **(BWV 568)**. Das virtuose Konzertstück reiht Elemente der Toccata und des Concertos (Laufwerk, Pedalsoli, Akkorde und Arpeggien) aneinander - offenkundig zu dem Zweck, die virtuose Spielfreude des jungen Komponisten aufzuzeigen und anzuwenden.

Die vier nun folgenden Choralbearbeitungen aus der Arnstädter Zeit gehören innerlich und durch die Tonartenfolge im ansteigenden Quintenzirkel zusammen und sind deshalb auch als die 'Vier Weihnachtschoräle' überliefert. Der Funktion der Gemeindebegleitung ganz offenkundig entwachsen, sind sie selbständige Orgelchoräle geworden, die die Weihnachtslieder mit festlicher, mitreißender Virtuosität umspielen.

Gelobet seist du, Jesu Christ **(BWV 722)** bildet den Auftakt.

> Gelobet seist du, Jesu Christ,
> daß du Mensch geboren bist
> von einer Jungfrau, das ist wahr,
> des freuet sich der Engel Schar.
> Kyrieleis.
>
> *(Martin Luther 1524)*

Das Gotteslob ist in lebhafte Bewegung gefaßt, die im darauffolgenden Choral ***Vom Himmel hoch, da komm ich her*** **(BWV 738)** zu geradezu hymnischen Figurationen gesteigert werden, alle Stimmen durchziehen und sogar den Cantus firmus erfassen.

> Vom Himmel hoch, da komm ich her,
> ich bring euch gute, neue Mär;
> der guten Mär bring ich so viel,
> davon ich singn und sagen will.
>
> *(Martin Luther 1535)*

In dulci jubilo **(BWV 729)** bringt den Cantus firmus zeilenweise im weitgehend homophonen Satz. Die Zwischenspiele jedoch sind virtuos figuriert, nach Art eben der 'Arnstädter Choräle'.

> In dulci jubilo,
> jauchzt alle und sagt so:
> Unsers Herzens Wonne
> leit in praesepio
> und leuchtet als die Sonne
> matris in gremio.
> Alpha es et O,
> Alpha es et O.
>
> *(14. Jahrhundert)*

Gegen Ende des Stückes wandert die jubelnde Figuration auch in den Cantus firmus, und die Melodie schwingt sich bis zum Schlußton a" in die Höhe.

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich **(BWV 732)** ist das letzte Beispiel für einen selbständigen, textbezogenen Orgelchoral, der aus der Gattung der Gemeindebegleitung heraus entstanden ist.

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich
in seinem höchsten Thron,
der heut schleußt auf sein Himmelreich
und schenkt uns seinen Sohn,
und schenkt uns seinen Sohn.
(Nikolaus Herman 1560)

Die Figurationen erfassen zunächst die Begleitstimmen und durchdringen den Cantus immer mehr bis zu jener Steigerung, wo die Rede von Gott »schleußt auf sein Himmelreich« ist. Danach akzentuiert der Pedalbaß deutlich das Thema der Menschwerdung (»und schenkt uns seinen Sohn«). Mit diesen Weihnachtschorälen sind die 'Arnstädter Choräle' zu einer bedeutenden, eigenständigen Gattung der Choralbearbeitung herangewachsen.

Die ***Fuge in G*** **(BWV 577),** ein sehr frühes Werk, zeugt stilistisch von den ersten Kontrapunkt-Übungen Bachs. Vom jungen Bach als Vorstellungsstück für Lüneburg konzipiert, ist das giguenartige, virtuose Stück im 12/8-Takt trotz seiner frühen Entstehungszeit doch ein überzeugendes Beispiel der außergewöhnlichen Fähigkeiten seines Komponisten. Es verbindet in ungewöhnlicher Weise Anregungen verschiedener Stilrichtungen, wie zum Beispiel Echoeffekte oder obligates und sehr anspruchsvolles Pedalspiel.

Herr Gott, dich loben wir **(BWV 725)**

Herr Gott, wir danken dir.
Dich, Gott Vater in Ewigkeit,
ehret die Welt weit und breit.
All Engel und Himmelsheer
und was dienet deiner Ehr,
auch Cherubim und Seraphim
singen immer mit hoher Stimm:
»Heilig ist unser Gott,
heilig ist unser Gott,
heilig ist unser Gott, der Herre Zebaoth.«
Dein göttlich Macht und Herrlichkeit
geht übr Himmel und Erden weit.
Der heiligen zwölf Boten Zahl
und die lieben Propheten all,
die teuren Märt'rer allzumal
loben dich, Herr, mit großem Schall.
Die ganze werte Christenheit
rühmt dich auf Erden allezeit.
Dich, Gott Vater im höchsten Thron,
deinen rechten und eingen Sohn,
den Heilgen Geist und Tröster wert
mit rechtem Dienst sie lobt und ehrt.
Du Kön'g der Ehren, Jesu Christ,
Gott Vaters ewger Sohn du bist;
der Jungfrau Leib nicht hast verschmäht,
zu 'rlösen das menschlich Geschlecht.
Du hast dem Tod zerstört sein Macht
und all Christen zum Himmel bracht.
Du sitzt zur Rechten Gottes gleich
mit aller Ehr in's Vaters Reich.
Ein Richter du zukünftig bist
alles, was tot und lebendig ist.

Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein,
die mit dein'm teur'n Blut erlöset sein.
Laß uns im Himmel haben teil
mit den Heilgen im ew'gen Heil.
Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
und segne, was dein Erbteil ist.
Wart und pfleg ihr zu aller Zeit
und heb sie hoch in Ewigkeit.
Täglich, Herr Gott, wir loben dich
und ehrn dein' Namen stetiglich.
Behüt uns heut, o Herre Gott,
sei uns gnädig in aller Not.
Zeig uns deine Barmherzigkeit,
wie unsre Hoffnung zu dir steht.
Auf dich hoffen wir, lieber Herr,
in Schanden laß uns nimmermehr.
Amen.

(Deutsch: Martin Luther 1529)

Die Vertonung des sogenannten Ambrosianischen Lobgesangs, des »Te Deum deutsch«, ist eine ausgedehnte und kunstvolle fünfstimmige Choralbearbeitung mit Cantus firmus im Sopran. Sie folgt in ihrer Motivik sorgfältig der langen Textvorlage und verfällt dabei nie in Eintönigkeit, sondern vermag durch immer neue Motive stets das Interesse des Hörers wachzuhalten.

Mit ***Toccata und Fuge in d*** **(BWV 565)** schließt das Programm. Obwohl die Forschung dem jungen Virtuosen gerade dieses Werk abzusprechen geneigt ist, das doch den Hörern in aller Welt als Inbegriff der Bachschen Orgelwerke schlechthin, ja sogar als Inbegriff der Gattung 'Toccata' gilt, kann man sich kaum vorstellen, wer sonst außer Bach derart kühne Akkorde, Arpeggien und Harmonien aneinanderreihen und anschließend das ungestüme Werk mit einer wohlgegliederten *Fuge* hätte beantworten können.

Die *Toccata* fährt hernieder wie ein Blitz aus heiterem Himmel, mit Mordenten, langen Generalpausen, Trillern, Pedalsoli und Arpeggien, die alle Möglichkeiten des freien, improvisatorischen Toccatenstils ausnutzen und zur Vollendung führen. Nach mehrmaligen Anläufen mündet die Toccata in eine vollstimmige Coda, die über chromatische Rückungen zum Schlußakkord führt.

Unmittelbar schließt die *Fuge* an. Ihr Thema ist aus dem ersten Toccatenmotiv abgeleitet und wird zunächst gemäß den Regeln und in gegenüber der *Toccata* gebändigter Stimmung durchgeführt. Die ungestüme Kraft der *Toccata* blitzt jedoch in den Zwischenspielen immer wieder auf und setzt sich auch im Finale wieder durch, so daß in den Umrissen des Werkes eine norddeutsche Orgeltoccata entsteht. Ihre Wucht und die Freiheit der virtuosen Eingebungen ist allerdings beispiellos und scheint die Form geradezu zu sprengen.

Kay Johannsen

Als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Bruno Walter Memorial Foundation, New York, studierte ***Kay Johannsen*** *Kirchenmusik, Orgel (Solistendiplom mit Auszeichnung) und Dirigieren in Freiburg und Boston. Seine Lehrer waren*

Hans Musch, Ludwig Doerr und William Porter. Wesentliche Anregungen erhielt er durch seine Assistenz beim Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) von 1983 bis 1987.
Seit 1991 hat er einen Lehrauftrag für Orgel an der Musikhochschule in Karlsruhe inne, 1992/93 übernahm er außerdem eine Professurvertretung an der Musikhochschule in Freiburg. Seit 1994 ist er Kantor und Organist an der Stiftskirche Stuttgart (Hauptkirche der Stadt und Bischofskirche der württembergischen Landeskirche). 1998 wurde ihm der Titel »Kirchenmusikdirektor« verliehen.
Kay Johannsen gewann mehrere Preise bei nationalen und internationalen Orgelwettbewerben, doch vor allem den 1. Preis beim »Deutschen Musikwettbewerb« in Bonn (1988) und die anschließende Aufnahme in die Künstlerliste des Deutschen Musikrats begründete seine ausgeprägte Konzert- und Aufnahmetätigkeit als Organist.
So spielte er Konzerte im Rahmen der 33. Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« 1989/90 und bei renommierten Festivals in Deutschland (z.B. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bach-Konzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd, Bach-Fest Freiburg), daneben auch in der Schweiz, Frankreich, Italien, USA, Lettland (Riga), Rußland (Philharmonie St. Petersburg) und Kenia (Nairobi – auf Einladung des Auswärtigen Amtes). 1999 debütiert er in Tokyo/Japan. Eines seiner bisher größten Projekte war die Aufführung des gesamten Orgelwerks von Johann Sebastian Bach in chronologischer Folge in fünfzehn Konzerten von April bis Juli 97 in der Stuttgarter Stiftskirche (in Zusammenarbeit mit der Internationalen Bachakademie).
Einen besonderen Akzent seiner Programme bildet auch die Improvisation, die sich aus seiner starken Bindung zur Liturgie entwickelt hat.
Als Solist spielte er u.a. mit den Philharmonischen Orchestern in Nürnberg, Gelsenkirchen, Heidelberg, Stuttgart und Ludwigshafen, mit den Rundfunkorchestern Hannover und Prag sowie mit dem Staatsorchester St. Petersburg (Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saens, Förtig, von Bose, Katzer). Er war auch Organist bei den vielbeachteten Aufführungen von Bachs »Matthäuspassion« in Berlin und Salzburg im Frühjahr 97 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado und ist dem Orchester und seinem Dirigenten seither durch Konzerte und Aufnahmen im In- und Ausland verbunden. Daneben ist Johannsen als Organist und Cembalist ein gefragter Kammermusikpartner, z.B. zusammen mit Reinhold Friedrich (Trompete), der Camerata Stoccarda (Ingo Goritzki, Christine Busch, Sergio Azzolini) oder den Berliner Barocksolisten (Reiner Kußmaul).
Produktionen und Mitschnitte entstanden bei fast allen deutschen Sendern und beim lettischen Rundfunk. Für die EDITION BACHAKADEMIE der Internationalen Bachakademie Stuttgart und des Hänssler-Verlags ist er für die Programm-Konzeption der Orgelwerke zuständig und trägt als Interpret fünf CDs zu dieser Reihe bei (Sechs Sonaten, Vol. 86; Meisterwerke der Weimarer Zeit,Vol. 93; Clavier Übung Teil III, Vol. 101; Der junge Bach - ein Virtuose, Vol. 89; Neumeister-Choräle, Vol. 86).

ENGLISH

The Young Bach – a Virtuoso

The discrepancy between virtuosity, artistry and genius on the one hand and the reality of the musical profession on the other has probably never been more aptly expressed than in the Arnstadt church council's criticism of the young Johann Sebastian Bach: »He confuses the congregation«. He confused them with his chorale arrangements full of brilliant and ingenious ideas and his free organ works. Fortunately, posterity mostly sees Bach in quite a different light than his immediate contemporaries!

Prelude and Fugue in G (BWV 550) is counted among Bach's early works for stylistic reasons, although its exact date is unknown. It combines different styles. Its multi-part form is north German, although only a few *Grave* bars serve as a transition to the fugue. The regular alternation between pedal and manual sections in the *Prelude* is definitely borrowed from the concerto. As is that between soprano and bass, between two-part *concertino* and full-voiced *tutti* sections in the *Fugue* (titled: '*Fuga alla breve con staccato*'). In the passages with few voices Bach sometimes almost achieves the brilliance of his *Alla breve* from the *Prelude in D* (BWV 532, EDITION BACHAKADEMIE vol. 93), but all in all the group is not as mature as his later works marked by the Italian style. On the one hand, the toccata-like structure of the *Prelude* with a manual and a pedal passage each before the actual polyphonic movement points back to Buxtehude, on the other, forward to the major *Toccata in F* (BWV 540; EDITION BACHAKADEMIE 98). Bach exceeds Buxtehude by far in consistency of theme and extent of the *Prelude*, but he still has a long way to go to the unity of his *Toccata in F*. After the short transition in the *Grave* (which also reminds us of Buxtehude) the *Fugue* sets in with a clavier-influenced theme consisting of tone repetitions and arpeggios and expressly annotated *'con staccato'*. Both parts of the theme are featured individually in the executions and episodes. This generates an unusually complex form with numerous entrances of the theme without regular reply, quasi-stretto entrances etc. Due to the versatility of the theme the composition is never boring, and some sections are definitely evocative of Bach's ingenious early work, the brilliant *Prelude in D* BWV 532.

The chorale arrangement ***Glory be alone to God on high*** **(BWV 715)** is one of the above-mentioned *Arnstadt Chorales*, which Bach »confused« his congregation with.

> God alone on high we praise
> And give thanks for his kindness;
> So that now and for all our days
> No harm will us distress.
> God does love us dearly,
> Now eternal peace has come,
> And all the fighting's done.
>
> *(Nicolaus Decius 1539)*

If this chorale actually accompanied the congregation's singing, as seems to have been the case, it is not at all surprising that this »accompaniment« was

not perceived as a help but rather as an obstruction. Indeed, the piece generously sets the German Gloria to – what seems like improvisational - music with episodes that are sometimes abruptly cut short by the next line of the chorale, sometimes even with changes to the cantus firmus and with extremely bold harmonic shifts. Well, the congregation may have been 'confused« back then – the present-day listener appreciates the ingenious and masterly *Arnstadt Chorales* as exciting and brilliant concerto-style chorale arrangements.

Lord Jesus Christ, turn to us **(BWV 726)**

> Lord Jesus Christ, turn to us,
> Send us thy Holy Spirit,
> That he may reign with help and mercy
> And lead us the way to verity.
> *(William II. Duke of Saxony-Weimar 1648)*

seems to have been a more suitable accompaniment for the congregation: Short episodes with fermatas, the generally slower tempo, and the consistent four-part arrangement make it easier for the congregation to follow the organ accompaniment. However, even in this arrangement, Bach can't help unsettling the parish a bit with dissonances and unusual harmonies!

The ***Fantasia con Imitazione in B*** **(BWV 563)** is based on the Leipzig *Andreas-Bach-Buch*. In one transcription the two parts of the piece are recorded separately. But it is quite certain that they belong together and fall stylistically into the period of Bach's studies of the Italian style. Both the *Fantasia* and the *Imitatio* (or *Fugue*) basically use one motif: a group of two semiquavers - the first an upbeat for a longer note (*'figura corta'*), the second a circulating or rising and falling $^{3}/_{4}$-motif. Again this is reminiscent of Nicolas de Grigny and his distincive theme structures. Although Bach's authorship has frequently been called into question for stylistic reasons, this fantasia could definitely be a study of Bach's on composition with certain motifs.

BWV 720, ***A mighty fortress is our Lord,*** is one of Bach's chorale fantasias.

> A mighty fortress is our lord,
> A good defence and weapon.
> He releases us from all despair,
> That now has befallen us.
> The old evil foe,
> Now he means it seriously;
> Great power and cunning
> Is his cruel armament,
> On earth he is unequalled.
> *(Martin Luther 1528)*

The '*Fantasie à 3 claviers et pédale*' was intended for final inspection of the organ in Mühlhausen, for which Bach was sent from Weimar in 1709. He himself had developed the '*dispositions* for the new *repair* of the organ *ad D. Blasii*' and, of course, he wanted to present his improvements as he writes in his detailed preface: The 16' bassoon pipe is featured in the bicinium for the opening with the sesquialtera of the new *brustpositiv*; in the *rückpos-*

itiv we can now hear a sombre 32' sub-bass, and the trombone bass has a richer sound allowing the cantus firmus with the text »Now he means it seriously« to ring out even louder and clearer. All these registers and their combinations were showcased in the particularly well-suited form of the north German chorale fantasia.

***How beauteous beams the morning star* (BWV 739)** '*a 2 Clav. Ped.*' is another of Bach's chorale fantasias.

> How beauteous beams the morning star
> With truth and blessing from the Lord,
> The darling root of Jesse!
> Thou, David's son of Jacob's stem,
> My bridegroom and my royal king,
> Art of my heart the master;
> Lovely, kindly
> Bright and glorious, great and righteous,
> rich in blessings,
> High and most richly exalted.
>
> *(Philipp Nicolai 1599)*

Due to the intended manual division (with rückpositiv) some people would like to date this very early work in Bach's Lüneburg period, as Bach had no rückpositiv in Arnstadt. The fantasia starts like a fughetta in the Thuringian tradition; the cantus firmus then shifts into the pedal as the foundation of a trio movement with two independent manuals. Alternating between the two manuals, Bach then moves on to the last line, which is executed like a coda on the hauptwerck.

The chorale fantasia ***Christ lay to death in bondage* (BWV 718)** executes Martin Luther's Easter hymn in the style of a typical north German fantasia in five sections with changing techniques:

> Christ lay to death in bondage,
> For all our sin was given;
> He is once more arisen
> And hath us brought true life now.
> For this shall we joyful be,
> God giving praise and gratitude
> And singing: hallelujah!
> Hallelujah!
>
> *(Martin Luther 1524)*

The embellished cantus firmus is followed by a lively section that features the theme alternating between the two manuals. A gigue reflects the praise line (»God giving praise and gratitude«) and leads to a new alternation on the text: »And singing: Hallelujah!« The coda leads back to the beginning with alternating manuals, but also takes up the »Hallelujah« motif. This chorale fantasia is an interesting companion to the eponymous early chorale cantata BWV 4 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 2), which also uses the chorale variation technique 'per omnes versus', but in a very individual and text-focused manner.

The ***Fugue in G* (BWV 578)** – the so-called *Little G-Minor Fugue* (as opposed to the *Big G-Minor Fugue* BWV 542, EDITION BACHAKADEMIE vol. 93) – is an essential piece of the organist's church and concert repertoire. The plastic, distinctively

phrased theme is executed in counterpoint; the fugue is loosely structured, with very appealing episodes between the theme entrances. Along with the beautiful, broad and cantabile theme and attractive key, this has contributed to the *Fugue's* popularity. According to a contemporary account, it is both serious and merry, very colourful and varied.

The chorale arrangement ***The man who leaves to God all power*** **(BWV 690)**

> The man who leaves to God all power
> And hopeth in him all his days,
> He will most wondrously protect him
> Through ev'ry cross and sad distress.
> Who doth in God Almighty trust
> Builds not upon the sand his house.
> *(Georg Neumark 1657)*

is one of numerous arrangements of this hymn by Bach, here in a four-part setting with running quaver chains in the middle voices. Stylistically the arrangement resembles the *chorale partitas*.

The separately recorded chorale arrangement ***Have mercy on me, oh my Lord*** **(BWV 721)**

> Have mercy on me, oh my Lord,
> With thy great charity,
> Oh cleanse, wash away my wicked deed;
> I know my sin and regret it much.
> Against thou alone I have sinned,
> That will always stand against me;
> Evil cannot withstand in thy presence,
> Thou remainst just whilst thou judgeth me.
> *(Erhart Hegenwalt 1524)*

is rather a chorale fantasia in its form. It features a striking repetition of chords that generate a tremolo effect (*'Imitatio tremula organi'*), that symbolises the poor sinner shaking before the Lord.

The separately recorded chorale arrangement ***Our Father who art in heaven*** **(BWV 737)** is written in the old style of an organ motet.

> Our Father, who art in heaven,
> Who would have us all
> Be brothers and beckon to thee
> And would have us pray:
> Make that not our lips alone do pray,
> Help that our heart be in our words.
> *(Martin Luther 1539)*

Like in the fantasias of Samuel Scheidt, the individual lines are given a weighty fugue treatment – a tradition passed on to the Bachs mainly through Johann Pachelbel. Bach used it again in his last chorale arrangement *'Before thy throne do I come now'* (BWV 668 from the Leipzig Chorales, EDITION BACHAKADEMIE vol 97), definitely also to pay tribute to this time-honoured form.

Prelude in G **(BWV 568)** is a separately recorded free organ composition from Bach's early period. The virtuoso concert piece combines toccata and concerto elements (*laufwerk*, pedal solos, chords

and arpeggios) – obviously to showcase the young composer's virtuosity as a performer.

The four following chorale arrangements from Bach's Arnstadt period are connected both in content and through their key sequence in an ascending circle of fifths. Hence they are also known as the Four Christmas Chorales. Obviously released from their function as congregation accompaniment, they have become independent organ chorales that interpret the Christmas carols with a festive, infectious virtuosity.

All glory to thee, Jesus Christ **(BWV 722)** is the first.

All glory to thee, Jesus Christ,
For thou man today wast born,
Born of a virgin, that is sure,
Thus joyful is the angel host.
Kyrie eleis.

(Martin Luther 1524)

This praise features a very vivid movement that expands into almost hymnal figurations in the following chorale ***From the heavens high come I*** **(BWV 738)** that penetrate all voices and even the cantus firmus.

From the heavens high come I,
And bring you good and worthy news;
So abundant is my good news
That I must sing and tell of it.

(Martin Luther 1535)

In dulci jubilo **(BWV 729)** introduces the cantus firmus line by line into the more or less homophonic arrangement. The episodes feature virtuoso figurations in the style of the Arnstadt Chorales.

In dulci jubilo,
Now sing and be merry,
Our heart's joy
Lies in praesepio,
Shines as bright as the sun,
Matris in gremio.
Alpha es et O.
Alpha es et O.

(14th century)

At the end of the piece the exultant figuration moves into the cantus firmus, as well, and the melody soars up to the final a".

Praise God, ye Christians, all as one **(BWV 732)** is the last example of an independent, text-focused organ chorale born from the genre of hymn accompaniment.

Praise God, ye Christians, all as one
On his highest throne,
Who now has opened heaven's gates,
And gives to us his son,
And gives to us his son.

(Nikolaus Herman 1560)

Initially the figurations appear in the accompanying voices and then penetrate the cantus more and more until a climax, when the text speaks of God

opening »heaven's gates«. After that the pedal bass clearly accentuates the topic of Christ's birth (»And gives to us his son«). With these Christmas chorales the Arnstadt Chorales have grown into the major, independent genre of chorale arrangements.

Stylistically, the ***Fugue in G*** **(BWV 577),** a very early composition, bears witness to Bach's first counterpoint exercises. Conceived by the young Bach as an audition piece for Lüneburg, the gigue-like virtuoso piece in 12/8 time is a case in point of the composer's exceptional skills, despite its early date. In an unusual manner it combines influences of various styles like echo effects or obbligato and very demanding pedal playing.

Lord God, we give thee praise **(BWV 725)**

Lord God, we give thee thanks,
Thee, God Father eternally,
All the world lauds far and wide.
All angels and heavenly hosts
And those that serve thy honour,
Even Cherubim and Seraphim
Raise their voices to sing:
»Holy is our God,
Holy is our God,
Holy is our God, the Lord Zebaoth.«
Thy divine power and glory
Goes beyond heaven and earth
The holy twelve disciples
And all the dear prophets,
Moreover the good martyrs
Praise thee, Lord, with great sound
All of Christendom
Praises thee on earth at all times.
Thee, God Father on thy highest throne,
Thy right and only son
The Holy Ghost and Dear Comforter
We praise and honour duly.
Thou glorious king, Jesus Christ,
God's eternal son thou art;
Thou did not disdain the virgin
To redeem humankind.
Thou hast destroyed the power of death
And brought all Christians to heaven.
Thou art seated on God's right
With all glory in thy father's kingdom.
Thou wilt be a future judge
Over all the living and the dead.
Now help us, Lord, your servants,
Who art redeemed with thy dear blood.
Let us partake of heaven
with the saints in the eternal light.
Help thy people, Lord Jesus Christ,
And bless that which is thy legacy.
Maintain and keep it ever
And raise it in eternity.
Daily we will praise thee, oh Lord
and ever honour thy name.
Protect us today, oh Lord,
Be merciful in all hardship
Show us thy mercy
Like our hope in thee.
We trust in thee, dear Lord,
Never let us come to harm.
Amen.

(German: Martin Luther 1529)

ENGLISH

The arrangement of the so-called Ambrosian hymn of praise, the German *Te Deum*, is an extensive and elaborate five-part chorale arrangement with the cantus firmus in the soprano. Its motifs carefully follow the (no less than 27 (!) lines of) text, without ever sounding monotonous, but always rousing the listener's attention through ever new motifs.

The programme ends with the ***Toccata and Fugue in D*** **(BWV 565)**. Although researchers tend to doubt that the young virtuoso Bach was indeed the author of this work which listeners all over the world see as the quintessence of Bach's organ works, even the quintessence of the toccata genre, we can hardly imagine who other than Bach could have combined such bold chords, arpeggios and harmonies and finally answered this boisterous work with a well-structured *Fugue*.

The *Toccata* starts like a bolt from the blue, with mordents, long tacits, trills, pedal solos and arpeggios that take advantage of all the possibilities of the free improvisational toccata style and perfect them. After several runs, the toccata ends in a full-voiced coda, which leads to the final chord through chromatic shifts.

The *Fugue* follows directly. Its theme is derived from the first toccata motif and executed according to the rules and in a more restrained mood than the *Toccata*. However, the boisterous drive of the *Toccata* flashes through time and again in the episodes and wins out in the finale, so that a north German organ toccata emerges in the outlines of the work. However its impact and the freedom of its ingenious ideas are without example and virtually outstep the bounds of this form.

Kay Johannsen

Thanks to winning scholarships from the Study Foundation of the German People and the Bruno Walter Memorial Foundation, New York, ***Kay Johannsen*** *was able to study church music, organ (soloist diploma with distinction) and conducting in Freiburg and Boston. His teachers were Hans Musch, Ludwig Doerr and William Porter.*

His time as an assistant with the Freiburg Bach Choir (Hans-Michael Beuerle) from 1983 to 1987 was a valuable source of inspiration.

In 1991 he started teaching organ at the Karlsruhe Academy of Music. In 1992/93 he also stood in for a vacant professorship at Freiburg Academy of Music. Johannsen has been cantor and organist of Stuttgart Collegiate Church (the city's main church and episcopal church of Württemberg) since 1994; in 1998 he was appointed church music director.

Kay Johannsen won several awards at national and international organ competitions, but it was the 1st Prize at the German Music Competition in Bonn (1988) and subsequent inclusion in the Artists' List of the German Music Council that led to multiple concert and recording activities as an organist.

He gave concerts at the 33rd German selection of Concerts of Young Artists in 1989/90 and at well-known festivals in Germany (e.g. German Mozart Festival Baden-Baden, Frankfurt Bach Concerts, World Music Week Bonn, European Music Festival Stuttgart, European Church Music Schwäbisch Gmünd, Bach Festival Freiburg), Switzerland, France, Italy, the USA, Latvia (Riga), Russia (St. Petersburg Philharmonic) and Kenya (Nairobi, invitation by the German embassy). In 1999 he made his debut in Tokyo/Japan.

One of his largest projects so far was the performance of Johann Sebastian Bach's complete organ works in chronological order in fifteen concerts from April to July 1997 in Stuttgart's Collegiate Church (in co-operation with Internationale Bachakademie).

Based on his strong affinity to the liturgy, improvisation plays a special role in his programmes.

As a soloist, he has performed among others with the Philharmonic Orchestras of Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg, Stuttgart and Ludwigshafen, with the radio orchestras of Hanover and Prague and with the St. Petersburg State Orchestra (works by Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saens, Förtig, von Bose, Katzer). Last spring (1997) he also played the organ in the well-received performances of Bach's St. Matthew's Passion in Berlin and Salzburg with the Berlin Philharmonic directed by Claudio Abbado and has worked with the orchestra and its conductor for concerts and recordings inside and outside Germany. In addition, Johannsen is a popular chamber music organist and harpsichordist, e.g. with Reinhold Friedrich (trumpet), Camerata Stoccarda (Ingo Goritzki, Christine Busch, Sergio Azzolini) or the Berlin Baroque Soloists (Reiner Kußmaul).

He was featured in productions and live recordings of virtually all German broadcasting stations and on Latvian radio. For Internationale Bachakademie Stuttgart's EDITION BACHAKADEMIE *he is in charge of compiling the programmes for the complete recording of Bach's organ works and has contributed five CD recordings to the series (Six Sonatas, vol. 86; Masterpieces of the Weimar Period, vol. 93; Part III of the Clavierübung, vol. 101; The Young Bach – a Virtuoso, vol. 89; Neumeister Chorales, vol. 86).*

ENGLISH

Le jeune Bach, un virtuose

Jamais peut-être le fossé profond séparant la virtuosité, le naturel artiste et le génie, des réalités de la profession de musicien n'a été mieux évoqué que par ce mot du consistoire de la ville d'Arnstadt critiquant le jeune Bach: »Il trouble les paroissiens«. Il les déconcertait donc par ses chorals et ses pièces libres d'orgue étincelantes d'inventions géniales. Par bonheur, la postérité juge souvent tout autrement que le milieu immédiat !

Bien qu'une datation exacte n'en soit pas possible, on compte le **Prélude et fugue en sol majeur (BWV 550)** parmi les œuvres précoces, pour des raisons de style. Il mêle en effet différents styles. Sa forme en plusieurs parties vient d'Allemagne du Nord, même si quelques mesures de »grave« suffisent comme transition pour mener à la fugue. Par contre, l'alternance régulière entre passages de pédalier et passages de manuel dans le *prélude* appartient au style du concerto; de même l'alternance entre soprano et basse, entre morceaux de »concertino« à deux voix et morceaux de »tutti« employant toutes les voix dans la *fugue* (qui porte le titre »Fuga alla breve con staccato«). Dans les passages à peu de voix, Bach atteint presque, parfois, à l'éclat de l'»Alla breve« du *Prélude en ré majeur* (BWV 532, vol. 93 de l'EDITION BACHAKADEMIE), mais dans l'ensemble, l'œuvre n'a pas encore la maturité des œuvres postérieures qui portent l'empreinte du style italien. La composition du *prélude* en forme de toccata, avec un passage de manuel et un passage de pédalier précédant l'harmonisation à plusieurs voix proprement dite, rappelle d'une part Buxtehude, mais annonce d'autre part la grande *Toccata en fa majeur* (BWV 540; vol. 98 de l'EDITION BACHAKADEMIE). Si Bach surpasse de loin Buxtehude quant à l'homogénéité des thèmes et à l'ampleur du *prélude*, il est encore loin de l'unité de sa *Toccata en fa*. Quelques mesures de transition en »grave« (qui font penser elles aussi à Buxtehude) sont suivies de l'entrée de la *fugue*, avec un sujet marqué par le style du clavier, composé de répétitions de sons et d'arpèges, ce qui explique sans doute l'indication explicite »con staccato«. Les deux parties du sujet apparaissent aussi séparément dans les développements et les divertissements. La forme qui en résulte est d'une complexité inhabituelle, avec de nombreuses entrées du sujet sans réponse régulière, comme des entrées de strette, etc. Pourtant, le sujet est varié tant de fois que l'ensemble ne suscite jamais l'ennui et certains passages rappellent nettement l'œuvre géniale du jeune Bach, le splendide *Prélude en ré majeur BWV 532.*

Le choral en transcription instrumentale ***»Allein Gott in der Höh sei Ehr«*** (**BWV 715**, A Dieu seul dans les cieux l'honneur) compte parmi les »Chorals d'Arnstadt« mentionnés plus haut, avec lesquels Bach »troublait« les paroissiens.

A Dieu seul dans les cieux l'honneur
Et la reconnaissance pour sa grâce,
Car ni maintenant ni jamais plus
Ne pourra nous atteindre aucun mal.
Dieu trouve en nous satisfaction,

Grande est la paix sans relâche,
Toute querelle est à présent terminée.
(Nicolaus Decius 1539)

Si ce choral, comme tout semble l'indiquer, était vraiment destiné à accompagner le chant de l'assemblée des fidèles, il n'est pas étonnant qu'il l'ait plutôt gêné que soutenu. En effet, cette adaptation du cantique de louange allemand a le caractère d'une improvisation de grand style avec des divertissements dont certains sont interrompus de façon abrupte par la ligne de choral suivante, avec même des modifications du cantus firmus et des passages sans transition dans une tonalité éloignée qui sont d'une extrême audace. Que l'assemblée s'en soit sentie »troublée« à l'époque semble compréhensible. Mais nous apprécions aujourd'hui les »Chorals d'Arnstadt« comme des transcriptions instrumentales concertantes dont la virtuosité nous enthousiasme.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend **(BWV 726,** Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous)

Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous,
Envoie-nous ton Saint-Esprit,
Que son soutien et sa grâce règnent sur nous
Qu'il nous mène sur le chemin de la vérité.
(Wilhelm II, comte de Saxe-Weimar 1648)

Ce morceau semble plus propre à accompagner le chant de l'assemblée: de courts divertissements avec points d'orgue et le mouvement plutôt lent ainsi que la composition à quatre voix du début à la fin permettent aux fidèles de suivre plus facilement l'accompagnement de l'orgue. Et pourtant Bach ne manque pas, ici non plus, de déconcerter quelque peu les paroissiens par des dissonances et des harmoniques inhabituels.

La **Fantaisie avec imitation en si mineur (BWV 563)** nous est parvenue grâce au Livre d'Andreas Bach de Leipzig. Il renferme une copie séparée de chacune des deux parties de ce morceau. Mais il semble assez sûr qu'elles font un tout et qu'elles datent de l'époque des études de style italien. En fait, la *fantaisie* comme l'*imitation* (c'est-à-dire la *fugue*) traitent chacune un motif: la première un groupe de deux doubles-croches préparant une valeur plus longue (»figura corta«), la deuxième un motif à 3 temps tournant sur lui-même ou montant et descendant. Nous ne sommes pas loin ici de Nicolas de Grigny et de sa manière caractéristique de composer un thème. Bien que l'authenticité de l'œuvre ait été souvent mise en doute pour des raisons de style, il peut certainement s'agir d'une étude de Bach s'exerçant à composer avec des motifs déterminés.
L'œuvre suivante **BWV 720** ***Ein feste Burg ist unser Gott*** (C'est un rempart que notre Dieu) est l'une des fantaisies-chorals de Bach.

C'est un rempart que notre Dieu,
Une invincible armure;
Il est notre délivrance de toute épreuve
Qui s'est abattue sur nous.
Le vieil ennemi
Redouble de courroux à présent;
La puissance et beaucoup de ruse

Est son féroce armement;
Il n'a pas son pareil sur la terre.
(Martin Luther, 1528)

Cette »fantaisie à 3 claviers et pédale« était destinée à la réception de l'orgue de Mühlhausen pour laquelle Bach avait été mandé depuis Weimar en 1709. Ayant projeté lui-même la »*Composition de la nouvelle réparation de l'orgue ad D. Blasii*«, il voulait maintenant présenter les améliorations qu'il avait conçues, comme il l'écrit dans la préface exhaustive : en introduction, le basson 16' retentit dans le bicinium avec la sesquialtera du nouveau positif intérieur; on distingue la gravité d'une soubasse 32' dans le positif de dos et le son de la »basse de bombarde« est renforcé pour faire résonner distinctement le cantus firmus sur le texte »*mit Ernst ers jetzt meint*« (Redouble de courroux à présent). La fantaisie-choral pratiquée en Allemagne du Nord, avec ses multiples parties, se prête particulièrement bien à la démonstration de tous ces jeux et de leurs combinaisons.

Wie schön leuchtet der Morgenstern (**BWV 739**, L'étoile du matin brille d'une telle beauté) est une autre fantaisie-choral de Bach »à 2 Clav. Ped.«.

L'étoile du matin brille d'une telle beauté,
Remplie de la grâce et de la vérité de
mon Seigneur,
La tendre racine de Jessé!
Ô toi, fils de David de la tribu de Jacob,
Mon Roi et mon Fiancé,
Mon cœur, tu l'as possédé,
Gracieux, mon Ami,
Beau et magnifique, grand et sincère,
Charitable,
Avec ta sublime noblesse.
(Philipp Nicolai 1599)

On souhaiterait dater cette œuvre très précoce de la période de Lünebourg, en raison de la distribution prévue des manuels (avec positif de dos), Bach ne disposant pas de positif de dos à Arnstadt. La *fantaisie* commence comme une petite fugue selon la tradition de Thuringe ; le cantus firmus passe alors au pédalier et sert de fondement à une harmonisation en trio avec deux manuels indépendants. En jouant alternativement des deux manuels, Bach fait alors la transition menant à la ligne finale qui est développée en forme de coda sur le Grand-Orgue.

La fantaisie-choral ***Christ lag in Todesbanden*** (**BWV 718**, Christ gisait dans les bras de la mort) développe le cantique de Pâques de Martin Luther sous une forme typique de l'Allemagne du Nord, en cinq parties à technique changeante:

Christ gisait dans les bras de la mort,
S'est donné pour nos péchés,
Il est ressuscité
Et nous a apporté la vie ;
Notre joie est de rigueur,
Il nous faut louer Dieu et le remercier
En chantant Alléluia,
Alléluia!
(Martin Luther 1524)

Le choral en cantus firmus coloré est suivi d'un pas-

sage à la marche harmonique très vive qui fait retentir le thème en alternant les deux manuels. Une gigue traduit la ligne de louange »*Gott loben und ihm dankbar sein*« (Il nous faut louer Dieu et le remercier) et mène à un nouveau jeu alterné sur les mots »*und singen: Halleluja!*« (En chantant Alléluia). La coda nous ramène au début en alternant les deux manuels, non sans reprendre encore une fois le motif de l'»*Halleluja*«. Cette fantaisie-choral est un pendant intéressant de la cantate-choral BWV 4 de même nom (vol. 2 de l'EDITION BACHAKADEMIE) qui a aussi pour technique la variation du choral »per omnes versus« mais qui lui donne une forme très individuelle et très proche du texte.

La ***Fugue en sol mineur* (BWV 578)**, appelée aussi »Petite fugue en sol mineur« (par opposition à la »Grande fugue en sol mineur« BWV 542, vol. 93 de l'EDITION BACHAKADEMIE), est une pièce indispensable du répertoire de tout organiste pour le service religieux comme pour le concert. Le sujet a du relief, un phrasé bien accentué, il est développé avec un contrepoint, la structure de la fugue est assez souple, les divertissements entre les entrées du sujet sont plaisants. Ces détails contribuent à la popularité de cette *fugue*, tout comme la beauté du sujet très ample et très chantant et la tonalité pleine de charme. D'après les critères de l'époque, elle est à placer entre sérieux et gaieté, ce qui dit bien sa coloration et sa variété.

Le choral d'orgue ***Wer nur den lieben Gott läßt walten*** (**BWV 690**, Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage)

Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage
Et met à tout jamais en lui son espérance,
Il le préservera miraculeusement
Dans toutes les épreuves et l'affliction.
Celui qui fait confiance à Dieu,
le Très-Haut,
N'a pas bâti sur le sable.

(Georg Neumark 1657)

est l'une des nombreuses adaptations de ce cantique par Bach; il s'agit ici d'une composition à quatre voix avec des chaînes de doubles-croches continues dans les voix intermédiaires. Pour ce qui est du style, ce morceau est proche des *Partitas-chorals*.

Le choral d'orgue ***Erbarm dich mein, o Herre Gott*** (**BWV 721**, Aie pitié de moi, ô Seigneur Dieu) nous a été transmis comme morceau isolé.

Aie pitié de moi, ô Seigneur Dieu,
Dans ta grande miséricorde,
Lave, purifie mon méfait,
Je sais mon péché, j'en suis navré.
Mais que j'ai péché envers toi,
C'est contre ma volonté constamment;
Puisse le mal ne pas persister devant toi,
Tu restes juste, même si tu me juges.

(Erhart Hegenwalt 1524)

Sa forme en fait plutôt une fantaisie-choral. La répétition des accords y est frappante, elle crée un effet de trémolo (appelée »Imitatio tremula organi«) symbolisant le tremblement du pauvre pécheur devant Dieu.

Le choral d'orgue ***Vater unser im Himmelreich*** (**BWV 737**, Notre Père qui es aux cieux), qui nous est parvenu comme morceau isolé, est composé dans l'ancien style des »motets pour orgue«.

Notre Père qui es aux cieux,
Tu nous as ordonné d'être tous
Comme des frères et de t'invoquer
Et tu réclames notre prière:
Accorde-nous une prière qui ne soit pas que de bouche,
Aide-nous à ce qu'elle vienne du fond du cœur.

(Martin Luther 1539)

Chaque ligne y est traitée en fugue avec beaucoup de force, comme dans les fantaisies de Samuel Scheidt – tradition transmise à la famille Bach par Johann Pachelbel surtout. Bach l'a employée encore une fois dans sa dernière transcription instrumentale d'un choral »*Vor deinen Thron tret' ich hiermit*« (Je me présente ainsi devant ton trône, BWV 668, qui fait partie des Chorals de Leipzig, vol. 97 de l'EDITION BACHAKADEMIE), certainement aussi pour tirer sa révérence à la forme ancestrale.

Le ***Prélude en sol majeur*** **(BWV 568)** est une œuvre libre pour orgue transmise isolément et datant des premières années. Ce morceau virtuose aligne à la suite l'un de l'autre des éléments de la toccata et des éléments du concerto (roulades, solos de pédale, accords et arpèges) – bien évidemment dans le but de montrer le plaisir pris par le jeune compositeur à jouer et à faire usage de sa virtuosité.

Les quatres chorals d'orgue qui suivent, datant de la période d'Arnstadt, forment un ensemble autant par leur contenu que par leurs tonalités, voisines dans la série des quintes ascendantes. C'est pourquoi ils nous ont été transmis comme les »Quatre chorals de Noël«. Ils ont dépassé la fonction d'accompagnement des fidèles et sont devenus des chorals d'orgue autonomes qui brodent sur les cantiques de Noël avec une virtuosité enivrante.

Gelobet seist du, Jesu Christ (**BWV 722**, Loué sois-tu, Jésus-Christ) est le premier de ces morceaux.

Loué sois-tu, Jésus-Christ,
Pour être né homme
D'une vierge, il est vrai,
Miracle dont se réjouit la légion des anges.
Kyrie eleis!

(Martin Luther 1524)

La louange de Dieu est traduite par un mouvement vif qui s'intensifie dans le choral suivant ***Vom Himmel hoch, da komm ich her*** (**BWV 738**, Du haut du ciel, je suis venu) où des figures vraiment exubérantes imprègnent toutes les voix et atteignent même le cantus firmus.

Du haut du ciel, je suis venu,
Vous apporter bonne nouvelle;
La bonne nouvelle, il y en a tant,
Je veux la chanter et la dire.

(Martin Luther 1535)

In dulci jubilo (**BWV 729**, En douce allégresse) donne le cantus firmus ligne par ligne dans une

composition largement monodique. Mais l'ornementation des divertissements est virtuose, à la manière des »Chorals d'Arnstadt« précisément.

En douce allégresse,
Exultez tous et prononcez:
Le délice de notre cœur
Est couché dans la crèche
Et brille comme le soleil
Dans le giron de sa mère.
Tu es l'alpha et l'oméga.
Tu es l'alpha et l'oméga.

(14e siècle)

Vers la fin du morceau, les figures traduisant l'allégresse passent aussi dans le cantus firmus, et la mélodie s'élance vers le haut jusqu'à la note finale la«.

Lobt Gott, Ihr Christen, allzugleich (**BWV 732**, Louez Dieu, Chrétiens, tous à la fois) est le dernier exemple d'un choral d'orgue autonome, composé tout près du texte, et dont il faut chercher l'origine dans le genre des morceaux destinés à accompagner le chant de l'assemblée.

Louez Dieu, Chrétiens, tous à la fois
Dans son trône suprême;
En ce jour il ouvre son royaume des cieux
Et nous donne son fils,
Et nous donne son fils.

(Nikolaus Herman 1560)

Les figures touchent d'abord les voix de l'accompagnement, puis pénètrent toujours plus le cantus firmus jusqu'à ce point d'intensité où Dieu »ouvre son royaume des cieux«. Ensuite, la basse de pédale accentue distinctement le thème de l'incarnation (»Et nous donne son fils«). Avec ces chorals de Noël, les »Chorals d'Arnstadt« ont fait de la transcription instrumentale de choral un genre autonome remarquable.

La ***Fugue en sol majeur*** **(BWV 577)**, œuvre très précoce, témoigne par son style des premiers exercices de Bach en contrepoint. Conçu par le jeune compositeur pour se présenter à Lüneburg, ce morceau virtuose en mesure à 12/8 qui ressemble à une gigue donne, malgré sa date de création précoce, un exemple convaincant des facultés exceptionnelles de son auteur. Il combine de manière inhabituelle des impulsions venant de directions différentes, telles que des effets d'écho ou un jeu de pédale obligé très difficile.

Herr Gott, dich loben wir (**BWV 725**, Seigneur Dieu, nous te louons)

Seigneur Dieu, nous te louons,
Seigneur Dieu, nous te remercions!
Toi, Dieu le Père pour l'éternité,
Qu'honore la terre toute entière.
Tous les anges et l'armée céleste
Et ceux qui servent ton honneur,
Chérubins et séraphins,
Chantent sans cesse d'une voix haute:
»Sanctifiez Dieu,
Sanctifiez Dieu,
Sanctifiez Dieu, le Seigneur Zebaoth.«

Ta puissance divine et ta majesté
S'étendent sur le ciel et la terre.
Les saints messagers qui sont douze
Et tous les bons prophètes,
Les chers martyrs tous ensemble
Te célèbrent à grand bruit.
Toute la précieuse chrétienté
Te glorifie sur la terre sans relâche.
C'est Toi, Dieu le Père sur ton trône suprême,
Ton fils véritable et unique,
Le Saint-Esprit consolateur
Qu'elle loue et honore comme il se doit.
Roi de gloire, ô Jésus-Christ,
Tu es fils éternel de Dieu le Père;
N'as pas dédaigné le corps de la vierge,
Pour délivrer le genre humain.
De la mort tu as détruit le pouvoir
Et mené tous les chrétiens au ciel.
Tu es assis à la droite de Dieu, aussitôt
Monté en gloire dans le royaume du Père.
Tu es le juge à l'avenir
De tout ce qui est mort ou vivant.
A présent aide, Seigneur, tes serviteurs,
Que ton sang précieux a délivrés.
Fais-nous prendre part dans le ciel
Avec les saints, au salut éternel.
Aide ton peuple, Seigneur Jésus,
Et bénis ce qui est ta part d'héritage.
Prends-en soin en tout temps
Et relève-la pour l'éternité.
Jour après jour, Seigneur, nous te louons
Et vénérons ton nom constamment.
Protège-nous aujourd'hui, ô Seigneur Dieu,
Sois-nous en aide dans toute détresse.
Montre-nous ta miséricorde,
Comme nous l'espérons de toi.
En toi est notre espoir, cher Seigneur,
Dans la honte ne nous laisse plus jamais.
Amen.

(allemand: Martin Luther 1529)

L'adaptation du cantique de louange d'Ambrosius, le »Te Deum allemand«, est une transcription pour orgue très ample et faite avec beaucoup d'art; elle est à cinq voix, le cantus firmus étant au soprano. Dans le choix de ses motifs, elle suit scrupuleusement le texte (qui ne comporte pas moins de 27 lignes!), sans tomber jamais dans la monotonie; elle sait bien au contraire captiver l'attention de l'auditeur en lui offrant toujours de nouveaux motifs.

Ce programme se termine par la ***Toccata et fugue en ré mineur*** **(BWV 565)**. Il est vrai que la recherche incline à contester au jeune virtuose la paternité de cette œuvre, pourtant considérée par les auditeurs du monde entier comme la quintessence de l'œuvre pour orgue de Bach, peut-être même comme la quintessence du genre »toccata«; mais alors, on a peine à imaginer qui, hormis Bach, aurait pu aligner à la suite l'un de l'autre des accords, arpèges et harmonies aussi audacieux, pour répondre ensuite à l'œuvre impétueuse par une *fugue* bien ordonnée.

La *toccata* tombe sur nous comme un coup de tonnerre dans un ciel bleu, avec des mordants, de longues pauses générales, des trilles, des solos de pédale et des arpèges qui exploitent toutes les possi-

bilités de ce style libre et improvisé et l'amènent à la perfection. Elle reprend plusieurs fois, puis débouche dans une coda de toutes les voix qui, par des passages chromatiques dans d'autres tonalités, conduit à l'accord final.
La *fugue* la suit immédiatement. Son thème, dérivé du premier motif de la toccata, est d'abord développé selon les règles et dans une humeur maîtrisée par rapport à la *toccata*. Mais la force impétueuse de cette dernière fuse par endroits dans les divertissements et finit par s'imposer dans la conclusion, si bien que les contours de l'œuvre font apparaître une toccata pour orgue de l'Allemagne du Nord. Sa véhémence et la liberté des inventions virtuoses n'ont cependant pas leurs pareilles et semblent faire éclater la forme connue.

Kay Johannsen

En tant que bénéficiaire d'une bourse à la Studienstiftung des deutschen Volkes (Fondation d'études du peuple allemand) et de la Bruno Walter Memorial Foundation, New York, ***Kay Johannsen*** *fit des études de musique d'église, d'orgue (diplôme de soliste avec mention) et de conduite d'orchestre à Freiburg et Boston. Hans Musch, Ludwig Doerr et William Porter ont été ses professeurs.*

C'est grâce à la période où il fut assistant du Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) de 1983 à 1987 qu'il a pu réunir l'essentiel de ses inspirations. Depuis 1991, il est chargé de cours d'orgue au Conservatoire de musique de Karlsruhe, en 1992/93, il se chargea en outre d'un remplacement au poste de Professeur au Conservatoire de musique de Freiburg. Depuis 1994, il est cantor et organiste de l'Église Collégiale de Stuttgart (Principale église de la ville et église épiscopale des églises du land du Wurtemberg). Le titre de »Kirchenmusikdirektor« (Directeur de musique d'église) lui a été attribué en 1998.

Kay Johannsen remporta plusieurs prix au cours de concours d'orgue au niveau national et international, mais ce sont en premier lieu, le Premier Prix du »Deutschen Musikwettbewerb« (Concours allemand de musique) à Bonn (1988) et l'admission qui suivit au sein de la Künstlerliste (Liste des artistes) du Conseil allemand de musique qui furent à l'origine de ses activités au niveau des concerts et des enregistrements en tant qu'organiste.

Ainsi il interpréta des concerts dans le cadre de la 33e sélection au niveau national de "Konzerte junger Künstler« (Concerts de jeunes artistes) en 1989/90 et lors de Festivals de renommée en Allemagne (par ex. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bach-Konzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd, Bach-Fest Freiburg), en plus aussi en Suisse, en France, en Italie, aux U.S.A., en Lettonie (Riga), en Russie (Philharmonie St. Pétersbourg) et au Kenya (Nairobi – sur l'invitation du Ministère des Affaires étrangères). En 1999, il fit ses débuts à Tokyo/Japon.

L'un de ses plus grands projets jusqu'à présent a été l'exécution de l'intégralité de l'œuvre pour orgue de

Johann Sebastian Bach, dans un ordre chronologique, en quinze concerts, répartis du mois d'avril au mois de juillet 97, à l'Église Collégiale de Stuttgart (en collaboration avec l'Académie Internationale Bach).

L'improvisation qui s'est développée à partir de ses fortes attaches à la liturgie constitue également unaccent particulier de son programme.

En tant que soliste, il joua entre autres avec les Orchestres Philharmoniques de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg, Stuttgart et Ludwigshafen, avec les Orchestres radiophoniques de Hanovre et de Prague ainsi qu'avec l'Orchestre nationale de St-Pétersbourg (Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saens, Förtig, von Bose, Katzer). Il était également l'organiste des exécutions très appréciées de la "Passion selon saint Matthieu« à Berlin et Salzburg au printemps 97 avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Claudio Abbado et au travers des concerts et des enregistrements faits à l'intérieur du pays et à l'étranger, il reste depuis très attaché à cet orchestre et à son chef d'orchestre. Johannsen est en outre un partenaire de musique de chambre recherché en tant qu'organiste et que claveciniste, par ex. avec Reinhold Friedrich (trompette), la Camerata Stoccarda (Ingo Goritzki, Christine Busch, Sergio Azzolini) ou les Barocksolisten de Berlin (Reiner Kußmaul).

Il a réalisé des productions et des enregistrements dans presque toutes les stations de radio allemandes et à la radio lettonne. Il est responsable de la conception du programme d'œuvres pour orgue pour l'EDITION BACHAKADEMIE de l'Académie Internationale Bach Stuttgart et de la maison Hänssler Verlag et il participe aussi à l'élaboration de cette série en tant qu'interprète de cinq CD (Six Sonates, Vol. 86; Chefs d'œuvre de l'époque de Weimar, Vol. 93; Clavier Übung Partie III, Vol. 101; Le jeune Bach - un virtuose, Vol. 89; Les Chorals Neumeister, Vol. 86).

FRANÇAIS

El joven Bach, un virtuoso

Pocos, muy pocos han caracterizado mejor la honda brecha que se abre entre el virtuosismo, las dotes artísticas y la genialidad, por un lado, y los gajes del oficio de músico, por otro, que el Consejero Eclesial de Arnstadt al formular una crítica a Johann Sebastian Bach: »Usted siembra la confusión entre los feligreses«. Bach confundía, pues, a sus oyentes con sus arreglos corales y sus obras para órgano rebosantes todos de ideas geniales. ¡Afortunadamente el dictamen de la posteridad difiere casi siempre por completo del que emite el entorno inmediato del artista!

El Preludio y fuga en Sol mayor (BWV 550) figura por razones de estilo entre las obras tempranas si bien su fecha creación no se conoce con exactitud. Es una miscelánea de estilos diversos. La forma pluripartita es típica del norte alemán aunque son pocos los compases en 'grave' que sirven de transición a la fuga. Pertenece en cambio al estilo del concierto la alternancia regular de pasajes para el pedalero y los teclados manuales en el *Praeludium.* Lo mismo reza para la alternancia de soprano y bajo entre el 'concertino' a dos voces y los pasajes en 'tutti' de la *Fuga* (titulada 'Fuga alla breve con staccato'). En los pasajes a pocas voces Bach alcanza a veces el brillo del 'Alla breve' del *Praeludium en Re mayor* (BWV 532, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93), aunque este grupo de obras no iguala en madurez a sus composiciones posteriores inspiradas en el estilo italiano. El parentesco que tiene con la tocata el *Praeludium* por sus pasajes para teclado y pedalero respectivamente que preceden al movimiento a varias voces nos remite de un lado a Buxtehude y de otro lado hace presentir la gran *Toccata in Fa mayor* (BWV 540; EDITION BACHAKADEMIE Vol.98). Bach supera con creces a Buxtehude en la unicidad temática y la extensión del *Praeludium* pero dista mucho todavía de la cohesión característica de su *Toccata en Fa mayor*. Tras unos pocos compases de transición en 'Grave' (también aquí afloran las semejanzas con Buxtehude) comienza la *Fuga* por un tema inspirado en el estilo del clave y consistente en notas repetidas y arpegios, lo que explica quizá la indicación expresa 'con staccato'. Las dos partes del tema aparecen también por separado en los desarrollos y los interludios. Todo esto da por resultado una forma inusitadamente compleja con numerosas entradas de temas que quedan sin respuesta, como conducidas en *stretto.* La versatilidad del tema hace que la música no sea nunca aburrida y ciertos pasajes recuerdan vívidamente el brillante *Praeludium in Re mayor BWV 532*, la genial obra temprana de Bach.

El arreglo coral ***'Sólo gloria a Dios en las Alturas'*** **(BWV 715)** figura entre los susodichos 'Corales de Arnstadt' con las que Bach 'confundía' a la comunidad religiosa.

Sólo gloria a Dios en las Alturas
Y gracias por sus dones,
Y porque ahora y para siempre
Ningún daño nos puede acontecer.
Dios en nosotros se complace,

Sea la paz ahora por siempre,
Todas las hostilidades acaben.
(Nicolaus Decius 1539)

Si el coral, como parece, tenía por objeto acompañar el cántico de los fieles, nada tiene de extraño que no sirviese de apoyo sino de obstáculo para el mismo. En efecto, la obra es un arreglo del himno alemán a la gloria divina hecho con gran libertad improvisadora; algunos de sus interludios son bruscamente interrumpidos por la siguiente línea del coral, alteran incluso el *cantus firmus* y efectúan saltos armónicos increíblemente audaces. Es comprensible que los feligreses de la época soliesen quedar 'confusos'; sea como fuere, los aficionados de hoy en día apreciamos el virtuosismo genial de las 'Cantatas de Arnstadt' que son unos arreglos corales cautivadores de concierto.

***Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros* (BWV 726)**

Señor Jesucristo vuélvete a nosotros,
Envíanos Tu Santo Espíritu,
Que de hecho y por Gracia nos gobierne
Y por la senda de la verdad nos lleve.
(Guillermo II, Conde de Sajonia-Weimar 1648)

es por lo visto más apropiado para acompañar a los feligreses: los breves interludios con fermatas y el *tempo* general más bien lento así como la consecuente textura a cuatro voces ofrecen a los fieles mejores posibilidades de seguir el acompañamiento de órgano. Por cierto que Bach tampoco deja pasar esta vez la ocasión de confundir un poco a sus oyentes con disonancias y armonías desacostumbradas.

La **Fantasia con imitazione en si menor (BWV 563)** se remonta al material recogido del Libro para Andreas Bach escrito en Leipzig. Las dos partes de que consta esta obra han llegado a la posteridad en copias sueltas. Es bastante seguro no obstante que ambas son inseparables y coinciden en el tiempo con los estudios de Bach en estilo italiano. Tanto la *Fantasia* como la *Imitatio* (es decir, la *Fuga*) transforman en el fondo un mismo motivo: la primera, un grupo de dos semicorcheas conducentes a un valor más grande ('figura corta'); la segunda, un motivo circulante o ascendente y descendente en compás de 3/4. Aquí se nota muy bien un parentesco con Nicolas de Grigny y su típica formación de temas. Pese a que la autenticidad de esta pieza se suele poner en tela de juicio por razones estilísticas, es posible que Bach la compusiera para poner a prueba determinados motivos musicales.

Figura a continuación ***Una recia fortaleza es nuestro Dios* BWV 720,** una de las fantasías corales de Bach.

Una recia fortaleza nuestro Dios es,
Una buena defensa y arma;
Libéranos El de toda las calamidades
Que ahora nos acontecen.
Nada semejante en el mundo hay
Como el viejo, maligno enemigo
Y de todo rigor,
Cuyas crueles armas
Gran poder y astucia son.
(Martín Lutero 1528)

La 'Fantasie à 3 claviers et pédale' estuvo destinada al ensayo y recepción del nuevo órgano de Mühlhausen, ocasión a la que Bach acudió invitado desde Weimar en 1709. Él había concebido personalmente la *'disposition* de la nueva *reparación* del mecanismo del órgano *ad D. Blasii'* y deseaba obviamente presentar las mejoras que especifica en el detallado prefacio: El fagot 16' empieza sonando en buccina con la sesquiáltera del nuevo positivo pectoral; en el *rückpositiv* o positivo dorsal se escucha un majestuoso pie de 32', y el 'bajo buccina' tiene el sonido reforzado para hacer oír con claridad el Cantus firmus del texto »Y de todo rigor«. Todos estos registros y sus combinaciones se manifiestan en una forma musical muy adecuada para ellos que es la fantasía coral del norte alemán con su policoralidad.

Otra fantasía coral de Bach es ***Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana*** **(BWV 739)** 'a 2 Clav. Ped.'.

¡Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana,
Pleno de la Gracia y la Verdad del Señor,
La hermosa raíz de Jesé!
Tú, hijo de David, de la estirpe de Jacobo,
Dios mío y prometido mío,
Has robado mi corazón;
Dulcemente,
Tiernamente,
Bello y poderoso, grande y verdadero,
pleno de dones,
Alto y gloriosamente excelso.

(Philipp Nicolai 1599)

Esta obra muy temprana cabría fecharla ya en el período de Lüneburg a juzgar por la disposición prevista del teclado (con *rückpositiv*) ya que Bach no disponía de tal positivo en Arnstadt. La *Fantasia* empieza como una *fughette* tradicional de Turingia; el Cantus firmus se desplaza al pedalero como fundamento de un movimiento para trío con dos teclados independientes. Alternando ambos teclados pasa Bach a la línea final que se ejecuta a modo de coda en el teclado principal.

En la fantasía coral ***Cristo yacía en los lazos de la muerte*** **(BWV 718),** la canción pascual de Martín Lutero es desarrollada en cinco secciones con técnicas cambiantes, recurso típico de la fantasía nortelemana:

Cristo yacía en los lazos de la muerte,
Entregado por nuestro pecado;
El ha resucitado
Y nos ha traído la vida.
Por ello debemos estar gozosos,
Alabar a Dios y agradecerle
Y cantar Aleluya,
¡Aleluya!

(Martín Lutero 1524)

Un Cantus firmus ricamente matizado precede a una sección de vivas secuencias que presenta el tema alternando entre los dos teclados. Una giga asume la línea de la alabanza divina (»Alabar a Dios y agradecerle ») e inaugura una nueva alternancia al llegar a las palabras: »Y cantar Aleluya« La coda reconduce al inicio sin dejar la alternancia de los teclados,

pero retoma también el motivo del Aleluya. Esta fantasía constituye una pareja interesante para la cantata coral BWV 4 de igual título (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 2), compuesta con anterioridad, la cual recurre también a la técnica de la variación coral 'per omnes versus', pero posee una elaboración muy individual y ceñida al texto.

La ***Fuga en sol menor*** **(BWV 578),** llamada también »Pequeña fuga en sol menor« (en contraste con la »Gran fuga en Sol mayor« BWV 542, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93) es un elemento imprescindible del repertorio que ejecutan los organistas tanto en oficios divinos como en recitales. El tema, plástico y fraseado con vigor, se desarrolla en contrapunto; la estructura de la fuga es muy elástica y los interludios entre tema y tema, muy gratos al oído. Todas estas circunstancias explican la popularidad de esta fuga, sumadas a la belleza, la amplitud y el carácter cantable del tema así como a lo sugestivo de su tonalidad. Vista con criterio contemporáneo, su temperamento varía entre grave y ligero, lo que le otorga un carácter colorido y variado.

El arreglo coral ***Quien sólo al buen Dios deja obrar*** **(BWV 690)**

Quien sólo al buen Dios deja obrar
Y confía en El en todo tiempo
El maravillosamente lo protegerá
En el sufrimiento y la tristeza.
Quien confía así en Dios Todopoderoso,
No construye sobre arena.
(Georg Neumark 1657)

es una de las numerosas musicalizaciones bachianas de esta canción, en este caso a cuatro voces con secuencias corridas de semicorcheas en las voces intermedias. La estructura de esta obra la emparienta con las *partitas corales.*

El arreglo coral ***Apiádate de mí, oh Señor Dios*** **(BWV 721),** que ha llegado a nuestros días en copia suelta

Apiádate de mí, oh Señor Dios,
Por Tu gran misericordia,
Límpiame, purifica mis miserias;
Mi pecado conozco y lamento.
Solo yo contra Ti he pecado,
Contra mí eso permanece;
Mas el mal ante Ti no permanecerá,
Justo serás al juzgarme.
(Erhart Hegenwalt 1524)

se asemeja por su forma más bien a una fantasía coral. Llama la atención la repetición de los acordes a modo de trémolo (efecto conocido como 'Imitatio tremula organi') que simboliza el temblor del miserable pecador en presencia de Dios.

El arreglo coral ***Padre Nuestro que estás en el Reino de los Cielos*** **(BWV 737)** que ha llegado por separado a nuestros días se ciñe al estilo antiguo del 'motete para órgano'.

Padre Nuestro que estás en el Reino
de los Cielos,
Que a todos iguales nos consideras,

Hermanos que a Ti clamen,
Y nuestra oración quieres:
Concédenos que no sólo de boca oremos,
Sino haz que de corazón sea.

(Martín Lutero 1539)

Cada una de las líneas se desarrolla en forma de fuga, tal como en las fantasías de Samuel Scheidts, tradición que fue transmitida a la familia Bach gracias sobre todo a Johann Pachelbel. Bach volvió a recurrir a ellas en su último arreglo coral *'Ante Tu trono me postro'* (BWV 668 de los corales escritos en Leipzig, EDITION BACHAKADEMIE Vol 97), por varias razones, entre ellas quizás por rendir homenaje una vez más a esta venerable forma musical.

Una composición libre para órgano proveniente de período temprano de Bach es el ***Praeludium en Sol mayor* (*BWV 568*).** De virtuosa factura, esta pieza de concierto concatena elementos de la tocata y del *concerto* (pasajes, solos de pedalero, acordes y arpegios) con el evidente propósito de exhibir y poner en juego el virtuosismo del joven compositor.

Los cuatro arreglos corales que siguen, compuestos en Arnstadt, forman un todo homogéneo tanto por su carácter intrínseco como por la secuencia de sus tonalidades, ceñida al ciclo ascendente de quintas, por lo que pasaron a la posteridad como los 'Cuatro corales de Navidad'. Es perfectamente obvio que no fueron compuestos para acompañar cantos religiosos, habiéndose convertido en corales independientes para órgano que configuran un marco de solemne virtuosismo para las canciones de Navidad.

***Alabado seas Jesucristo* (BWV 722)** marca los compases iniciales.

Alabado seas Jesucristo,
Pues hombre has nacido,
De una Virgen, ciertamente,
Por lo que el coro de ángeles alégrase.
¡Kirieleison!

(Martín Lutero 1524)

La alabanza a Dios es un vivo movimiento que se intensifica a continuación en el coral ***Del excelso cielo vengo* (BWV 738)** hasta alcanzar figuras musicales propias de los himnos religiosos, pasando por todas sin excluir el Cantus firmus.

Del excelso cielo vengo,
Buenas nuevas os traigo;
Tales buenas nuevas os traigo,
Que de ellas cantar y contaros quiero.

(Martín Lutero 1535)

***In dulci jubilo* (BWV 729)** presenta el Cantus firmus línea por línea en la composición predominantemente homófona. Los interludios, sin embargo, contienen figuraciones plenas de virtuosismo a la manera de los mencionados 'Corales de Arnstadt'.

In dulci jubilo,
Exclamad todos y decid así:
Deliquio de nuestro corazón
Yace en praesepio
Y más que el sol brilla
Matris in gremio.

Alpha es et O,
Alpha es et O.
(Siglo XIV)

Hacia el final de la obra, la jubilosa figura invade también el Cantus firmus al tiempo que la melodía se eleva vibrante hasta el culminante la«.

Alabad a Dios, cristianos, a coro **(BWV 732)** es el último ejemplo de coral organístico independiente apoyado en un texto cuyo origen radica en el acompañamiento de los fieles de una iglesia.

Alabad a Dios, cristianos, a coro
En Su excelso trono,
Que hoy su Reino de los Cielos abre
Y a Su Hijo nos entrega,
Y a Su Hijo nos entrega.
(Nikolaus Herman 1560)

Las figuras melódicas empiezan cubriendo las voces acompañantes para invadir cada vez más el Cantus hasta culminar en la línea »que hoy su Reino de los Cielos abre«. A partir de allí el bajo de pedal acentúa claramente en tema de la Encarnación (»Y a Su Hijo nos entrega«). En virtud de estos corales de Navidad, los 'Corales de Arnstadt' han pasado a ser un género importante e independiente de la adaptación de esa música vocal.

La ***Fuga en Sol mayor*** **(BWV 577),** una obra muy temprana, revela el estilo de los primeros ejercicios contrapuntísticos de Bach. Concebida por el joven Bach para hacer su presentación en Lüneburg, esta composición que semeja una giga de gran virtuosismo en compás de 12/8 es un ejemplo convincente de las extraordinarias dotes de su autor, pese a ser una obra juvenil. Esta fuga concilia de forma inusual inspiraciones sacadas de distintas corrientes estilísticas, como los ecos o el pedalero obligado de compleja ejecución.

Señor Dios, Te damos gracias **(BWV 725)**

Señor Dios, Te damos gracias.
A Ti, Dios Padre eterno,
Todo el mundo Te alabe.
Todos los ángeles y ejércitos celestiales
Y cuanto a Tu honra contribuya,
También querubines y serafines
Canten siempre con alta voz:
»Santo es nuestro Dios,
Santo es nuestro Dios,
Santo es nuestro Dios, el Señor de Zabaot.«
Tu majestad y poder divinos
Por los cielos y la tierra se extienden.
El santo número de los doce nuncios
Y todos los amados profetas,
Los amados mártires por siempre
Te alaben, Señor, con voz muy alta.
Todo la cristiandad
Por siempre en la tierra Te alabe;
A Ti, Dios, Padre del altísimo trono,
A Tu verdadero y propio Hijo,
A Tu Santo Espíritu y consolador
Con justicia alabe y honre.
Tú, Rey de la Gloria, Jesucristo,
Eterno Hijo de Dios Padre eres;

El vientre de la Virgen no desdeñaste,
Para la salvación del humano género.
El poder de la muerte destruyes
Y a todos los cristianos al cielo conduces.
Justo a la derecha de Dios Te sientas
Con toda gloria en el Reino del Padre.
Un juez serás de todo
Cuando muerto y vivo es.
Ayúdanos ahora, Señor, a Tus siervos,
Que con Tu cara sangre salvados
hemos sido.
Haz que nuestra parte el cielo sea,
Con los santos en la salvación eterna.
Ayuda a Tu pueblo, Señor Jesucristo,
Y a Tu heredad bendice.
Presérvala y cuídala por siempre
Y hasta la eternidad ensálzala.
Cada día, Señor Dios, Te alabamos
Y perpetuamente Tu nombre honramos.
Protégenos hoy, oh Señor Dios,
Concédenos Tu Gracia en toda necesidad.
Muéstranos Tu misericordia,
Pues nuestra esperanza en Ti ponemos.
En Ti esperamos, amado Señor,
No dejes que nos perdamos por siempre.
Amén.

(Alemán: Martín Lutero 1529)

La adaptación musical de este Canto ambrosiano, el »Te Déum alemán«, es un vasto y artístico arreglo coral a cinco voces con el Cantus firmus en soprano. Su línea melódica se ciñe escrupulosamente al texto (¡nada menos que 27 líneas!) sin incurrir jamás en la monotonía y manteniendo cautivo el interés del oyente con el cambio permanente de motivos.

La ***Tocata y fuga en re menor*** **(BWV 565)** pone punto final al programa. Pese a que los estudiosos tienden a negar la autoría de esta obra al joven Bach, las audiencias del mundo entero la consideran como la más representativa de sus composiciones para órgano e incluso del género 'tocatta'. En efecto, parece inconcebible que otro compositor hubiera sido capaz de adosar acordes, arpegios y armonías tan audaces para reducir luego esa vorágine con una *fuga* de equilibrada arquitectura.

La *tocatta* se descarga como un rayo desde un cielo diáfano con mordentes, largas pausas generales, trinos, solos de pedalero y arpegios que agotan y consuman todas las posibilidades del estilo improvisador de ese género. Tras varias acometidas, la tocatta desemboca en una coda a *tutti* que prosigue hasta al acorde final salvando varios saltos cromáticos.

De inmediato empieza la *fuga* cuyo tema se deriva del primer motivo de la tocatta para ser conducido al principio conforme a las reglas y con un talante más dócil en comparación con la tocatta. El poder indómito de esta última relampaguea no obstante en los interludios y se vuelve a abrir paso en el »Finale« de modo que la obra adquiere los contornos de una tocatta para órgano del Norte alemán. Ahora bien: su vigor inmenso así como la libertad y el virtuosismo de sus inspiraciones no tienen parangón y parecen traspasar las fronteras de esta forma musical.

Kay Johannsen

Becado por la Fundación de Estudios del Pueblo Alemán y por la Bruno Walter Memorial Foundation de Nueva York, ***Kay Johannsen*** *estudió música litúrgica, órgano (diploma de solista distinguido) y dirección orquestal en Freiburgo y Boston. Fue alumno de Hans Musch, Ludwig Doerr y William Porter.*

Su carrera musical se vio estimulada durante sus años de asistente del coro Bach de Freiburgo (Hans-Michael Beuerle) de 1983 a 1987.

Desde 1991 se desempeña como profesor de órgano en la Escuela Superior de Música de Karlsruhe; en 1992/93 fue además catedrático suplente en la Escuela Superior de Música de Freiburgo. Desde 1994 es cantor y organista de la Colegiata de Stuttgart (iglesia principal de la ciudad e iglesia episcopal de la Iglesia Regional de Wurttemberg). En 1998 le fue concedido el título de »Director de música litúrgica«.

Kay Johannsen ha ganado varios premios en concursos nacionales e internacionales de órgano, pero fueron sobre todo el primer premio que obtuvo en el »Concurso Alemán de Música« de Bonn (1988) y su consiguiente admisión a la Nómina de Artistas del Consejo Alemán de Música los que sentaron las bases de su intensa actividad concertante y discográfica como organista.

Ha ofrecido recitales en el marco del 33° certamen selectivo alemán »Conciertos de artistas noveles« 1989/90 y en renombrados festivales en Alemania (p. ej. el Festival Alemán Mozart de Baden-Baden, los Conciertos Bach de Frankfurt, World Music Week Bonn, el Festival Musical Europeo de Stuttgart, la Música Litúrgica Europea de Schwäbisch Gmünd, el Festival Bach de Freiburgo), y asimismo en Suiza, Francia, Italia, EE.UU., Letonia (Riga), Rusia (Filarmónica de San Petersburgo) y Kenia (Nairobi, por invitación del Ministerio del Exterior). En 1999 debuta en Tokio/Japón.

Uno de sus proyectos más ambiciosos hasta la fecha ha sido la interpretación del repertorio completo para órgano de Johann Sebastian Bach en orden cronológico a lo largo de quince recitales de abril a julio de 1997 en la Colegiata de Stuttgart (en cooperación con la Academia Internacional Bach).

En sus programas destaca particularmente la improvisación derivada del estrecho vínculo que mantiene con la liturgia.

En calidad de solista ha tocado entre otras con las orquestas filarmónicas de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg, Stuttgart y Ludwigshafen, con las orquestas radiofónicas de Hannover y Praga y con las Orquestas del Estado de San Petersburgo (Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saens, Förtig, von Bose, Katzer). Actuó también en la primavera de 1997 como organista en las interpretaciones de »La Pasión según San Mateo« que concitaron mucha atención en Berlín y Salzburgo con la Filar-

ESPAÑOL

mónica de Berlín bajo la batuta de Claudio Abbado y mantiene desde entonces una estrecha relación con orquesta y director a través de conciertos y grabaciones dentro y fuera de Alemania. Como organista y clavecinista Johannsen es asimismo un acompañante muy solicitado para música de cámara junto con Reinhold Friedrich (trompeta), la Camerata Stoccarda (Ingo Goritzki, Christine Busch, Sergio Azzolini), los Solistas Barrocos de Berlín (Reiner Kußmaul) y otros.

Ha realizado producciones y grabaciones en casi todas las radioemisoras alemanas y en la radiodifusión letona. Para la EDITION BACHAKADEMIE de la Academia Internacional Bach de Stuttgart y de la Editorial Hänssler tiene a su cargo la concepción del programa de composiciones para órgano y ha contribuido a esta serie como intérprete en la grabación de cinco discos compactos. (Seis sonatas, vol. 86; Obras maestras del periodo de Weimar, vol. 93; Ejercicios para clave, Parte III, vol. 101; El joven Bach, un virtuoso, vol. 89; Corales del nuevo maestro, vol. 86).

Disposition/Specification/Disposición

Erbaut 1679/80 für die Johanniskirche in Hamburg von Arp Schnitger, unter Verwendung von Registern (*) einer älteren Scheerer-Orgel (Mitte 16. Jh.). 1816 Aufstellung in der Kirche zu Cappel durch Johann Georg Wilhelmy. Restauriert 1976/77 durch Rudolf von Beckerath. (** nur noch Teile von Schnitger).

Built in 1679/80 for St. John's Church in Hamburg by Arp Schnitger, using the registers (*) of an older Scheerer organ (mid-16th century). Set up in the church of Cappel in 1816 by Johann Georg Wilhelmy. Restored in 1976/77 by Rudolf von Beckerath. (** only parts by Schnitger).

Construit en 1679/80 pour l'église Saint-Jean de Hamburg par Arp Schnitger, qui a réutilisé des jeux (*) provenant d'un orgue plus ancien construit par Scheerer au milieu du 16e siècle. Installé en 1816 dans l'église de Cappel par Johann Georg Wilhelmy. Restauré en 1976/77 par Rudolf von Beckerath (** de Schnitger en partie seulement).

Construido de 1679 a 1680 para la Iglesia de San Juan, Hamburgo, por Arp Schnitger, aprovechando los registros (*) de un órgano Scheerer más antiguo (mediados del siglo XVI). En 1816 fue instalado en la Iglesia de Cappel por Johann Georg Wilhelmy. Restaurado en 1976/77 por Rudolf von Beckerath. (** dejando solamente las piezas de Schnitger).

Hauptwerk

II. Manual, C D E - c'''

1 Prinzipal	8’
2 * Quintadena	16’
3 * Hohlflöte	8’
4 * Oktave	4’
5 Spitzflöte	4’
6 * Nasat	3’
7 * Gemshorn	2’
8 Rauschpfeife	2 fach
9 Mixtur	5-6 fach
10 Zimbel	3 fach
11 * Trompete	8’

Rückpositiv

I. Manual, C D E - c'''

12 Quintadena	8’
13 * Gedackt	8’
14 Prinzipal	4’
15 Rohrflöte	4’
16 Oktave	2’
17 Sifflöte	1 1/3’
18 Sesquialtera	2 fach
19 Terzian	2 fach
20 Scharf	4-6 fach
21 Dulzian	16’

Pedal, C D - d’

22 * Untersatz	16’
23 * Oktave	8’
24 Oktave	4’
25 Nachthorn	2’
26 Rauschpfeife	2 fach
27 Mixtur	4-6 fach
28 Posaune	16’’
29 Trompete	8’
30 ** Cornet	2’

Tremulant
Zimbelstern (Akkordglocken)
3 Sperrventile

*

Eine Besonderheit der Orgel sind die kurzen und gebrochenen Oktaven im Rückpositiv und Hauptwerk. Die Anordnung ist folgende:

A special feature of this organ are the short and broken octaves in rückpositiv and hauptwerck. They are arranged as follows:

Les octaves courtes et les octaves brisées dans le positif et le grand orgue sont une particularité de cet orgue. La disposition est la suivante:

Como aspecto especial del órgano cabe mencionar las octavas cortas y rotas en manual principal y en el positivo. La disposición es la siguiente:

Ton C	Taste E
Ton D	Taste Fis (vorderer Teil)
Ton E	Taste Gis (vorderer Teil)
Ton F	Taste F
Ton Fis	Taste Fis (hinterer Teil, »gebrochene« Obertaste)
Ton G	Taste G
Ton Gis	Taste Gis (hinterer Teil, »gebrochene« Obertaste)
Ton A	Taste A, und von hier an chromatisch bis c'''

Registrierungen /Registrations/Registros

Praeludium und Fuge in G, BWV 550

1 Präludium 1, 3, 4, 8, 9 / 22-25, 27, 29

2 Fuge 1, 3, 4, 8, 9 / 22-25, 27, 29

3 Allein Gott in der Höh sei Ehr«, BWV 715

1-4, 7-9 / 22-26

4 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend«, BWV 726

1, 11 / 22, 29

5 Fantasia con imitazione in h, BWV 563

Fantasia		13, 14 / 22, 23
Imitatio		+16

6 Ein feste Burg ist unser Gott«, BWV 720

	r. Hd.	13, 14, 18
	l. Hd.	2, 11
T 20	r. + l. Hd.	13, 14, 16
	Ped	22, 23
T 24	r. Hd.	13, 14, 18
	l. Hd.	11
T 33	wie T 20	
T 39	wie Anfang	
T 48 – Ende	wie T 20	

7 Wie schön leuchtet der Morgenstern«, BWV 739

3, 5, 7 / 13, 14, 17 / 22, 23

8 Christ lag in Todesbanden«, BWV 718

	r. Hd.	13, 14, 18
	l. Hd.	1, 2 (Oktave höher)
T 42	14 (Lage wie notiert) / Echo: 3 (Oktave höher)	
T 57	14 (Lage wie notiert) / Echo: 5 (Lage wie notiert)	
T 61 – Ende	wie Anfang	

9 Fuge in g, BWV 578

1, 4, 7 / 22-24

10 Wer nur den lieben Gott läßt walten«, BWV 690

13

11 Choralsatz 1 / 22, 23

12 Erbarm dich mein, o Herre Gott«, BWV 721

3, Tremulant

13 Vater unser im Himmelreich«, BWV 737

1

14 Praeludium in G, BWV 568

1, 3, 4, 6, 7, 9, 11 / 22-26, 28, 29

15 **Gelobet seist du, Jesu Christ«, BWV 722**
1, 3, 4, 6, 8, 11 / 22, 23, 28

16 **Vom Himmel hoch, da komm ich her«, BWV 738**
3, 4, 7 / 22-24

17 **In dulci jubilo«, BWV 729**
13, 14, 16, 20 / 22-24, 26
T 48 – Ende + Zimbelstern

18 **Lobt Gott, ihr Christen allzugleich«, BWV 732**
1, 3, 4, 6, 7, 8 / 22-24

19 **Fuge in G, BWV 577**
1, 2, 4, 6, 9 / 22-25, 27

20 **Herr Gott, dich loben alle wir«, BWV 725**
1-4, 8, 9 / 13-17 / 22-24, 26
T 38-52 +11
T 253 – Ende +11

Toccata und Fuge in d, BWV 565

21 Toccata 1, 3, 4, 7-9 / 13, 14, 16, 20 / 22-24, 26-28

22 Fuge 1, 3, 4, 7 / 13, 14/ 22-24
T 127 1, 3, 4, 7-9, 11/13, 14, 16, 20 / 22-24, 26-29
T 137 +2
T 141 – Ende r. + l. Hd. spielen jeweils den ganzen Manualsatz, um den Effekt einer Manualkoppel zu erzielen.

Vol. 90

Neue Ideen in Weimar

New Ideas in Weimar

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/ Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Pere Casulleras

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
14.-17.6.1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Klosterkirche Muri, Aargau (CH)

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers, Victor Dewsbery
Traduction française: Anne Paris-Glaser
Traducción al espanõl: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Neue Ideen in Weimar
New ideas in Weimar
Nouvelles idées à Weimar
Nuevas ideas en Weimar

BWV 536, 543, 571, 572, 653 b, 694, 733, 736, 754

Andrea Marcon
Orgel/Organ/Orgue/Órgano
Klosterkirche Muri (Aargau/CH)

Präludium und Fuge a-Moll, BWV 543**		10:47
Prelude and Fugue A Minor/Prélude et fugue en la mineur/Preludio y fuga en la menor		
Präludium	1	3:30
Fuge	2	7:17
Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 754	3	2:56
Dearest Jesus we are here Bien-aimé Jésus, nous sommes ici Amado Jesús, aquí estamos		
***Wo soll ich fliehen hin*, BWV 694**	4	4:22
Where shall I refuge find Où est mon refuge A dónde habré de huir		
Fantasie G-Dur, BWV 571		8:29
Fantasia G Major/Fantaisie en sol majeur/Fantasía en Sol mayor		
Allegro	5	3:52
Adagio	6	2:19
Allegro	7	2:18
***An Wasserflüssen Babylon* alio modo, BWV 653b**	8	5:34
By the rivers of Babylon Sur les bords des rivières de Babylone Junto a los ríos de Babilonia		
***Fuge: Meine Seele erhebt den Herren*, BWV 733**	9	6:08
Fugue: My soul doth magnify the Lord Fugue: Mon âme exalte le Seigneur Fuga: Alaba mi alma al Señor		

Präludium und Fuge A-Dur, BWV 536 **		8:06
Prelude and Fugue A Major/Prélude et fugue en la majeur/Preludio y fuga en La mayor		
Präludium	10	2:29
Fuge	11	5:37
***Valet will ich dir geben* & *Choral*, BWV 736**	12-13	5:45
Valet I will give to thee & Chorale		
Je veux te donner congé & Choral		
Quiero darte el adiós & Coral		
Pièce d'Orgue G-Dur, BWV 572	14	9:46
G Major/sol majeur/Sol mayor		
Total Time:		61:53

* *Das Notenmaterial wurde für diese Aufnahme freundlicherweise von Dr. Reinmar Emans, der die Herausgabe dieser Stücke innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) vorbereitet, vorab zur Verfügung gestellt.*

** *Mit freundlicher Genehmigung von BMG Classics – Deutsche harmonia mundi.*

* *The sheet music for this recording was kindly provided prior to publication by Dr. Reinmar Emans, who is currently editing this pieces for the New Bach Editions (NBA).*

** *With the kind permission of BMG Classics – Deutsche harmonia mundi*

* *Dr. Reinmar Emans qui prépare la publication de ces morceaux au sein de la Nouvelle Édition Bach (NBA), a eu l'amabilité de nous fournir au préalable la notation pour ces enregistrements.*

** *Avec l'aimable autorisation de BMG classics – Deutsche harmonia mundi*

* *El material de música escrita fue amablemente facilitado previamente para esta grabación por el Dr. Reinmar Emans, quien prepara la edición de estas piezas dentro de la Nueva Edición Bach (NBA).*

** *Con la amable autorización de BMG Classics – Deutsche harmonia mundi*

Neue Ideen in Weimar

»Johann Sebastian Bach war nun 32 Jahre alt geworden, hatte seine Zeit bis zu dieser Periode so genutzt, so viel studirt, gespielt und componirt, und durch diesen anhaltenden Fleiß und Eifer eine solche Gewalt über die ganze Kunst erhalten, daß er nun wie ein Riese da stand, und alles um sich her in den Staub treten konnte.« Mit diesen Worten beschreibt Johann Nikolaus Forkel, der erste Biograph, Bachs Kunst und Ansehen am Ende seiner Weimarer Zeit. Hier nämlich hatte er als Hoforganist seit 1708 einen »vergrößerten Wirkungskreis für seine Kunst«, und dieser »trieb ihn nun an, alles mögliche darin zu versuchen, und dieß ist eigentlich die Zeitperiode, in welcher er sich nicht nur zu einem so starken Orgelspieler gebildet, sondern auch den Grund zu seiner so starken Orgelcomposition gelegt hat«, um noch einmal Forkel zu zitieren. Auf dieser CD sind einige Orgelwerke aus der Weimarer Zeit zusammengestellt, die davon Zeugnis ablegen, wie einfallsreich Bach »alles mögliche versuchte«.

Das Werkpaar *Praeludium und Fuge a-Moll* BWV 543 nimmt gemeinsam mit jenem, ebenfalls auf dieser CD enthaltenen in A-Dur BWV 536 eine Sonderstellung unter den großen Orgelwerken Bachs aus der Weimarer Zeit ein. In beiden Zyklen ist das *Praeludium* eindeutig die Vorbereitung der *Fuge,* die Zusammengehörigkeit beider Teile unabdingbar. Im a-Moll-Werk kehrt das *Praeludium* im Toccatenschluß der *Fuge* sogar wieder. Chromatisch absteigende Sequenzketten von einer implizierten, harmonisch sehr kühnen Mehrstimmigkeit führen im *Praeludium* in zwei Anläufen auf Tonika und Dominante, nach Art der norddeutschen Toccata für Cembalo zum vierstimmigen Schluß des »Vorspiels«, und – sozusagen »attacca« – zum Zitat des großen, weit ausgreifenden Themas der *Fuge.* Dieses orientiert sich am Dreiklang, umspielt im ersten Abschnitt Tonika und Dominante und mündet daher – um der Balance willen zwingend – in einen länger ausgedehnten, zweiten Teil, der ebenfalls dreiklangsbestimmt ist. Bewegtheit und Ausdehnung des Themas lassen die *Fuge* als eine Art »Perpetuum mobile« wirken. Sie gliedert sich in drei große Abschnitte, die durch die unterschiedliche Stimmenzahl und -lage charakterisiert sind. Während die Unterstimmen nach und nach verstummen, steigen die Oberstimmen immer höher. Der ganze Prozeß vollzieht sich dann in umgekehrter Reihenfolge, um sich bis zur Engführung zu verdichten, bevor der kühne Toccatenschluß das *Praeludium* wieder aufgreift. Die durch Zwischenspiele untergliederten Themenexpositionen bringen auch Einsätze in der Durparallele. Eine Verzögerung der Einsätze des Themas erzielt zusätzliche Spannung im ohnehin zwingend dahinströmenden 6/8-Takt und bei der großen Kantabilität des Themas. Da Bach hier auffällig viel mit Sequenzen arbeitet, ist zu vermuten, daß er eben deren Möglichkeiten erproben wollte.

Die Choralbearbeitung *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 754 ist ein konzertierendes, kleines Trio zu der sehr häufig von Bach vertonten Weise. Wenn auch seine Echtheit immer wieder angezweifelt

wird, vermittelt es doch eine Stimmung der Innigkeit und zeigt Ansätze zu den großen Leipziger Choraltrios wie z.B. *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) oder der Bearbeitung desselben Chorals im *Dritten Theil der Clavierübung* BWV 676 (Vol. 101). Im konzertierenden Choraltrio dienen die Choralzeilen als Grundlage weit ausgreifender Themen, die in einem zweiteiligen Sonatensatz durchgeführt werden. Die erste Strophe des Liedes lautet:

Liebster Jesu, wir sind hier,
Dich und dein Wort anzuhören;
Lenke Sinnen und Begier
auf die süßen Himmelslehren,
daß die Herzen von der Erden
ganz zu dir gezogen werden.
(Tobias Clausnitzer, 1663)

Die darauffolgende Choralbearbeitung *Wo soll ich fliehen hin* BWV 694 ist ebenfalls ein Choraltrio. Es ist gleichsam als Vorläufer des gleichnamigen *'Schübler-Chorals'* BWV 646 (s. Vol. 98) zu betrachten. Der Eingangsabschnitt (der Vordersatz) bleibt thematisch frei vom Cantus firmus, während die Kontrasubjekte zu dieser Melodie wiederum, über die reine Figurierung hinausgehend, in Ansätzen thematische Elemente aufweisen. Der Choraltext lautet:

Wo soll ich fliehen hin,
weil ich beschweret bin
mit viel und großen Sünden?
Wo kann ich Rettung finden?
Wenn alle Welt herkäme,
mein Angst sie nicht wegnähme.
(*Johann Heermann 1630*)

Die von manchen Forschern (vor allem Hermann Keller) kritisierten »stockenden Synkopen« dürften von Bach beabsichtigt sein, um die menschliche Ratlosigkeit und das 'Fliehen' zu symbolisieren; Bach jedenfalls griff im Schübler-Choral in dieser Motivbildung auf das Jugendwerk zurück. Auch die Stimmverteilung entspricht jenem; der Cantus firmus liegt phrasenweise im Pedal. Der Schübler-Choral ist formal sehr viel geschlossener gearbeitet; das Trio zeigt Bach aber auf dem Weg dorthin.

Es folgt die *Fantasie G-Dur* BWV 571, ein dreiteiliges Werk nach Art eines italienischen *Concerto*. Der erste Abschnitt ist eine fugierte, lebhafte Fantasie über ein von Tonrepetitionen geprägtesThema, der zweite ein Adagio im Stil eines langsamen Satzes für Violine mit Begleitung und der dritte, anstelle eines Toccatenschlusses, ein chaconneartiger Abschnitt. Dieser wird durch kühne Chromatik beschlossen. Thematisch bestimmend ist hier ein absteigender Hexachord, eine Sextenskala, die natürlich auch in der Umkehrung vorkommt. Bach erprobt in diesem Werk ganz offenkundig die kreative Arbeit mit verschiedenen Motiven.

Den Choral *An Wasserflüssen Babylon* hat Bach insgesamt dreimal für die Orgel bearbeitet. Alle drei Versionen hängen jedoch miteinander zusammen. Die »Vollendung« (BWV 653) ist enthalten in

jener großen Handschrift, die Bach in Leipzig anfertigte, um exemplarische Choralbearbeitungen seiner Weimarer Zeit noch einmal zu überprüfen und festzuhalten. Vorbild dieser Version war die vierstimmige Bearbeitung BWV 653 a. Diese Vorform unterscheidet sich von der Leipziger Überarbeitung im wesentlichen durch einen um 6 Takte kürzeren, fünfstimmigen Orgelpunkt-Schluß und ein weniger scharfes, da nicht punktiertes rhythmisches Hauptmotiv. Der Cantus firmus liegt hier wie dort in der kräftigen Solostimme des Tenors, sozusagen »en taille«, und gleich sind auch der Sarabandenrhythmus und der imitierende Gebrauch der Begleitstimmen (BWV 653 a ist eingespielt innerhalb der Sektion »Ein Choralbuch für Johann Sebastian«, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 83). Die Urfassung von 653 a wiederum ist *BWV 653 b*. Die Unterschiede dieser, ebenfalls in Weimar entstandenen Choralbearbeitung zu den beiden späteren sind erheblich. Sie bestehen vor allem in der Fünfstimmigkeit, die Bach durch die Verwendung zweier Pedalstimmen erreicht (es ist das einzige Orgelstück Bachs in dieser Form!) sowie durch die Lage des Cantus firmus im Sopran. Der Text des Chorals ist die Klage des Volkes Israel über das babylonische Exil:

An Wasserflüssen Babylon,
da saßen wir mit Schmerzen;
als wir gedachten an Zion,
da weinten wir von Herzen.
Wir hingen auf mit schwerem Mut
die Harfen und die Orgeln gut
an ihre Bäum der Weiden,
die drinnen sind in ihrem Land,
da mußten wir viel Schmach und Schand
täglich von ihnen leiden.
(*Wolfgang Dachstein 1525*)

Der nach Bachs Tod verfaßte Nekrolog erwähnt dieses Stück im Zusammenhang mit Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg im Jahre 1720: »Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörete ihm mit besonderem Vergnügen zu, und machte ihm, absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläuftig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehedem die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespern gewohnt gewesen waren, ausführete, folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.« Ob das fünfstimmige Stück als Niederschrift einer Improvisation zu gelten hat, sei dahingestellt; die motettenartigen Imitationen des Cantus firmus in den Unterstimmen der linken Hand und der Füße zeigen jedoch eine strenge, »reguläre« Form, über der sich die Phantasie Bachs beim expressiven Ausgestalten der Melodie entfalten konnte.

Die *Fuge: Meine Seele erhebt den Herren (Fuga sopra il Magnificat pro organo pleno)* BWV 733 ist ein zwar frühes, aber meisterliches Werk Bachs. Der Strom der Musik mit der durchlaufenden Achtelbewegung nach Art eines *Allabreve*-Satzes ist er-

greifend und mitreißend, ähnlich wie beispielsweise im Leipziger Adventschoral *»Nun komm, der Heiden Heiland«* BWV 661 (s. Vol. 97). Als Cantus firmus liegt diesem Stück die erste Hälfte des 9. (gregorianischen) Psalmtons zugrunde. Der Text lautet:

> Meine Seele erhebt den Herren,
> und mein Geist freuet sich Gottes,
> meines Heilandes.
> (*Lukas 1, 46 u. 47*)

Das Thema wird mit dem in Achteln dahinfließenden Kontrapunkt zur Doppelfuge verarbeitet. Kanonische Engführungen des Cantus führen schließlich zum Pedaleinsatz mit dem vollständigen Psalmton in der Vergrößerung. Dadurch wird der vierstimmige Manualitersatz zur Fünfstimmigkeit gesteigert. Die Wirkung dieser Verzögerung, mit der das vergrößerte Thema als Fundament im Pedal einsetzt, ist ähnlich überwältigend wie in der *Fuge C-Dur* BWV 547 (s. Vol. 96) oder im konzertierenden Leipziger Trio über *»Allein Gott in der Höh sei Ehr«* BWV 664 (s. Vol. 97). Über seine Vorbilder, wie zum Beispiel Pachelbel, mit Vorimitation und Themeneinsatz in der Vergrößerung im Pedal, geht Bach damit – wieder einmal – so weit hinaus, daß sie kaum noch erkennbar sind.

P*raeludium und Fuge A-Dur* BWV 536 ist in zwei Fassungen überliefert. Die bisher als BWV 536a geführte Variante mit einer Fuge im 3/8-Takt ist jedoch höchstwahrscheinlich eine Bearbeitung des Nürnberger Organisten Leonhard Scholz. Die Bachforscher und -interpreten sind sich einig, daß die hell leuchtende Tonart A-Dur allein schon vom »Glanz eines Frühlingstages« kündet; hinzu tritt der innige, liebliche Charakter der *Fuge*, die pastorale Heiterkeit ausstrahlt (Der Bach-Schüler Kirnberger charakterisierte den 3/4-Takt mit »sanft und edel«!). Die pastorale Stimmung wird unterstrichen durch auffallend zahlreiche Terz- und Sextketten sowie tanzartige Kadenzbildungen.

Das *Praeludium* wird nach Art der improvisiert wirkenden Orgeltoccata mit Arpeggien eröffnet, die in Orgelpunkte auf der Tonika, der Dominante und wieder der Tonika münden. Es vermittelt durch die vorherrschenden Kreuztonarten A-Dur und E-Dur strahlenden Glanz. Die *Fuge* ist, im großen Überblick, dreiteilig. Das achttaktige, durch Synkopenbildungen schwebend wirkende Thema klingt wie ein Ostinato. Es wird zunächst in einer vierstimmigen Exposition mit weitgehend einbehaltenem Kontrapunkt von besonderer Kantabilität durchgeführt, sodann im Engführungsstil mit Modulationen nach fis- und h-Moll sowie D-Dur und mit anderen Kontrasubjekten. Abschließend folgt die Coda mit dem letzten Themeneinsatz im Pedal, Zwischenspiel und Skalen- und Arpeggienketten. Die Achtelbewegung intensiviert sich zum Schluß hin, und die Zahl der Stimmen steigt auf fünf. Dies alles verstärkt den Eindruck der Steigerung.

Die Choralbearbeitung *Valet will ich dir geben* BWV 736 ist im Grunde genommen ein – der Tradition folgender – Orgelchoral mit Vorimitation

der einzelnen Zeilen. Bach aber greift – ganz originell und individuell in dieser traditionsreichen Gattung! – hauptsächlich ein einziges, enthusiastisch wirkendes Motiv heraus, die Triolenbewegung, die die Sehnsucht nach den himmlischen Wohnungen symbolisiert. Die schwärmerisch-mystische Dichtung von Valerius Herberger (1614) lautet:

> Valet will ich dir geben,
> du arge, falsche Welt;
> dein sündlich böses Leben
> durchaus mir nicht gefällt.
> Im Himmel ist gut wohnen,
> hinauf steht mein Begier;
> da wird Gott herrlich lohnen
> dem, der ihm dient allhier.

Mit der einfallsreichen Verarbeitung des Triolenmotivs über dem Cantus im Baß schafft Bach eine jauchzende Gigue, die – im Gegensatz zur *Fantasia super: »Valet will ich dir geben«* BWV 735 (s. Vol. 96) – nicht vom Tod, sondern in mitreißender Bewegtheit von der Auferstehungsfreude kündet. Diese spricht der Choraltext in seinem zweiten Abschnitt ebenfalls an. Die Choralweise ist in den Begleitstimmen zum Cantus immer in freudiger Paraphrase zu vernehmen, Einheit stiften außerdem die Orgelpunkte an den Zeilenenden. Die Motive sind in höchst origineller Technik verarbeitet – so feinsinnig kann nur Bach gestalten! Vom Jubel dieses Satzes ließ sich Max Reger zu seinem Choralvorspiel »Jauchz, Erd, und Himmel, juble hell« (op. 67) inspirieren. Auch hier ist ein Begleitsatz angefügt.

Den Beschluß dieser CD mit Werken, die Bachs Ideenreichtum in der Weimarer Zeit belegen, bildet die *Pièce d' Orgue*, auch als *Fantasie G-Dur* BWV 572 geläufig. In den Handschriften ist sie als einziges Orgelwerk Bachs mit französischem Titel und ebensolchen Satzbezeichnungen überliefert: Très vitement – Gravement (Grave à 5 voci) – Lentement. Derartiges findet sich sonst nur noch in *Kantate BWV 61 »Nun komm, der Heiden Heiland«* (s. Vol. 19). Als Stück vom Charakter der – freien – Fantasie präsentiert die *Pièce d' Orgue* in virtuoser Art die klanglichen Möglichkeiten des Instruments. Zunächst erklingen einstimmige Arpeggien mit implizierter Mehrstimmigkeit über bzw. unter gedachten (gehörten und gefühlten!) Orgelpunkten im Sopran und im Baß. Nach dem Erreichen der Dominante leiten sie zum »Gravement« über, einem fünfstimmigen Allabrevesatz im Stil des improvisatorisch wirkenden »Plein jeu« der französischen Orgelmessen – rühren daher die französischen Bezeichnungen? Mit Vorhaltsbildungen sowie rhythmischen Überbindungen erzielt Bach eine unwiderstehlich vorwärtsdrängende Bewegung. Hinzu tritt die Skalenlinie sowohl im Pedal als auch im Manualsatz, mit aufsteigenden großen Notenwerten gegenüber herabfließenden Vierteln. Geradezu überwältigend ist der unaufhaltsame Aufstieg des Basses in doppelten Notenwerten und über zwei Oktaven hinweg bis hin zur Überleitung in den letzten Teil. Die Kadenzbildungen sind im Mittelteil reich und streifen neben Tonika und Dominante mit ihren jeweiligen Mollparallelen und -varianten auch die Subdominantparallele a-Moll.

Der letzte Teil, »Lentement« bezeichnet, beginnt nach dem veminderten Doppeldominantseptakkord und einer Generalpause. Er verbindet die beiden vorausgehenden zum fünfstimmigen Satz. Hier greift Bach also wieder auf die Arpeggien des ersten Abschnitts zurück; die Harmonien sind nun jedoch kühner, häufig durch fremde Töne (wie zum Beispiel Leittöne) verschärft. Sie verändern sich kaum merklich über einem chromatisch bis zum Orgelpunkt auf der Dominante hinabsteigenden Pedal und dem Schluß mit aufsteigenden Skalen und einem Triller auf der Dominante vor dem Tonika-Akkord. Einheit stiftet im ganzen Werk die harmonische Bestimmtheit des Satzes, im Spiel mit Akkorden, die durch Vorhalte oder Brechungen verbunden sind. Der Allabrevestil des »Plein Jeu« herrscht nur im Mittelteil vor; die Rahmenteile sind frei konzipiert. Eine derart meisterliche und mitreißende Komposition zum musikalischen Anliegen des Spiels mit den Harmonien sucht man vermutlich überall sonst – zumindest unter den Vorgängern und Zeitgenossen Bachs – vergeblich!

Andrea Marcon

wurde 1985 beim Wettbewerb in Brugge ausgezeichnet und gewann 1986 den ersten Preis beim Internationalen Orgelwettbewerb »Paul Hofhaimer« in Innsbruck sowie 1991 beim Cembalowettbewerb in Bologna.
Er wurde 1963 in Treviso geboren. Von 1983 bis 1987 studierte er an der Schola Cantorum Basiliensis Alte Musik, Orgel und Cembalo unter anderem bei Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall und Hans-Martin Linde. Wichtige Impulse erhielt er auch bei Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel und Ton Koopman. Kurse und Seminare gab er in ganz Europa, so in Amsterdam, Toulouse, Hamburg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburg und Kopenhagen.
Andrea Marcon verfolgt eine intensive Konzerttätigkeit bei den wichtigsten Festivals und in den Musikzentren Europas: als Organist, als Cembalist, aber auch als Dirigent. Für das Teatro La Fenice in Venedig hat er die erste Wiederaufführung der Oper »Orione« von Francesco Cavalli seit ihrem Entstehen vorbereitet und dirigiert.
Von 1990 bis 1997 unterrichtete er an der Musikhochschule in Trossingen historisches Orgelspiel sowie Basso continuo. Seit 1998 ist er Dozent für Cembalo, Orgel und Aufführungspraxis an der Basler Schola Cantorum Basiliensis.
Verschiedene Rundfunk,- Fernseh- und CD-Aufnahmen erhielten internationale Preise: den »Premio Internazionale del Disco Vivaldi« der Fondazione Cini für Alte Musik Italiens, den Diapason d'Or sowie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. 1997 gründete er das Orchestra Barocco di Venezia, mit dem er mehrere unveröffentlichte Opern von Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello und Antonio Vivaldi aufführte und einspielte.
Für die EDITION BACHAKADEMIE nimmt Andrea Marcon drei Orgel-CDs auf: Vol. 87 mit frühen Werken (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), Vol. 90 (»Neue Ideen in Weimar«) und Vol. 92 (»Blütezeit in Weimar«).

New ideas in Weimar

»Johann Sebastian Bach was now 32 years old, had made good use of his time, studied, played and composed so much up to this period, and gained such a command of the art through constant hard work and dedication that he stood there like a giant and could tread everything around him into the dust.« This is how Bach's first biographer Johann Nikolaus Forkel describes the composer's proficiency and reputation at the end of his period in Weimar. Since 1708, Bach had gained an »extended sphere of activity for his art« as court organist, which »induced him to experiment with all manner of things and this was actually the period when he not only developed into such an eminent organist but also laid the foundations for his eminent organ compositions«, to quote Forkel again. This CD features a compilation of some of the organ works from Bach's Weimar period that show how ingeniously Bach «experimented with all manner of things«.

The *Prelude and Fugue in A Minor* BWV 543 has a special status among the major organ compositions from Bach's Weimar period, together with its counterpart in A major BWV 536. In both cycles the *Prelude* definitely serves as a preparation for the *Fugue,* and the two parts belong inextricably together. In the A minor work the *Prelude* even returns in the *Fugue's* toccata ending. In the *Prelude* chromatically descending sequence chains with harmonically very bold implied polyphony lead in two approaches on the tonic and dominant in the style of a north German toccata for harpsichord to the four-part ending of the prelude and – as an «attacca« – to the quotation of the large, expansive *Fugue* theme. This focuses on triads, plays around the tonic and dominant in the first section only to end – inevitably for the sake of balance – in a longer second part, which is also marked by triads. The mobility and extent of the theme makes the *Fugue* sound like a kind of perpetual motion machine.
It breaks down into three larger sections that differ in number of voices and register; the lower voices gradually fall silent, while the upper voices soar higher and higher. The whole process is then repeated in reverse, gains intensity in stretto, before the bold toccata ending repeats the theme of the *Prelude* once again. Separated by episodes, the expositions of the theme also feature entrances in the parallel major key. Retarded entrances of the theme generate additional tension in the already compelling flow of music in 6/8 time, while the theme retains its great cantability. As this work is striking for its use of sequences, we may assume that Bach was experimenting with this device.

The chorale arrangement *Liebster Jesu, wir sind hier* (Dearest Jesus, we are here), BWV 754, is a concerto-style small trio on a tune which Bach frequently used. Even though its genuineness is often questioned, it nevertheless creates a mood of intense piety and shows elements that anticipate the great Leipzig chorale trios such as *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (Glory be alone to God on high) BWV 664 (Edition Bachakademie Vol. 97) or the arrangement of the same chorale in *Part Three of*

the Clavierübung BWV 676 (Vol. 101). In the concerto-style chorale trio, the lines of the chorale serve as the basis for meandering themes which are expressed in a two-part sonata arrangement. The first verse is as follows:

Dearest Jesus, we are here,
To hear thee and thy Word;
Guide our senses and desire
To the sweet heavenly teaching,
So that our hearts are lifted from the earth
And drawn wholly to you.
(Tobias Clausnitzer, 1663)

The following chorale arrangement on *Where shall I refuge find (*BWV 694) is a chorale trio. We can consider it a precursor of the eponymous *Schübler Chorale* BWV 646 (s. vol. 98). The opening section (first phrase) is thematically independent of the cantus, and the countersubjects to the cantus again show traces of thematic elements that go beyond pure figuration. The chorale text goes:

Where shall I refuge find,
For I bear the burden
Of sins both great and many?
Where shall I salvation find?
If all the world came here,
It could not take away my fear.
(*Johann Heermann 1630*)

Although criticised by many researchers (especially Hermann Keller), the »halting syncopations« of this composition are probably designed to express human confusion and the act of 'finding refuge'; in any case, by using this motif in the *Schübler Chorale,* Bach harked back to his early works, as we can see in his voice allocation with the cantus firmus in the pedal for individual phrases. Formally, the *Schübler Chorale* is a much more cohesive work; but the trio shows that Bach was already on the right track.

This is followed by the *Fantasia in G Major* (BWV 571), a work in three parts in the style of an Italian concerto, with 1) a lively fugue-style fantasia on a theme marked by tonal repetitions, 2) an adagio in the style of a slow movement for violin with accompaniment and 3) a chaconne-like section instead of a toccata ending. The fantasia ends in bold chromatics. The dominating theme is a descending hexachord, a sixth scale which naturally also appears in an inversion. Bach was obviously performing some creative experiments with different motifs here.

Bach wrote as many as three organ arrangements of the chorale *An Wasserflüssen Babylon* (By the rivers of Babylon). But all three versions are linked together. The »completion« (BWV 653) is contained in the great manuscript which Bach prepared in Leipzig in order to check and document exemplary chorale arrangements from his Weimar period. The model for this version was the four-part arrangement BWV 653 a. This earlier form mainly differs from the Leipzig arrangement in that the five-part organ finale is 6 bars shorter and that the main rhythmic theme is less staccato because it is

not dotted. The cantus firmus in both versions is in the powerful solo voice of the tenor, as a sort of »en taille«, and the sarabande rhythm and the imitative use of the accompanying voices are also the same (BWV 653 a is recorded as part of the section »Ein Choralbuch für Johann Sebastian« (A chorale book for Johann Sebastian), EDITION BACHAKADEMIE Vol. 83). The original version of 653 a, on the other hand, is *BWV 653 b*. The differences between this chorale arrangement, which also originated in Weimar, and the two later versions are considerable. They especially consist of the five-part arrangement which Bach achieved by using two pedal parts (it is the only organ work by Bach in this form!) and by the fact that the cantus firmus is arranged for soprano. The text of the chorale is the lament of the people of Israel about its Babylonian exile:

By the rivers of Babylon,
We sat down with anguish
When we remembered Zion,
We wept from the bottom of our hearts.
With a heavy spirit,
We hung the harp and organ
On their trees, the willows,
Which abound in their country,
And we suffered ignominy and shame
At their hand each day.
(*Wolfgang Dachstein 1525*)

The necrology written after Bach's death mentions this work in connection with Bach's application for the post of organist at St. Jacobi in Hamburg in 1720: »The old organist of this church, Johann Adam Reinken, who was then almost a hundred years old, listened to him with great pleasure and paid him extraordinary compliments for the chorale: An Wasserflüssen Babylon (By the rivers of Babylon) which our Bach, at the request of those present, improvised on very extensively for almost half an hour in different ways, just like the good citizens were accustomed to hear from the Hamburg organists. He said: I thought that this art had died, but I see that it is still alive in you.« But whether the five-part work should be regarded as the documentation of an improvisation is uncertain. However, the motet-like imitations of the cantus firmus in the left hand and pedal parts show a strangely »regular« form which could serve as a basis for Bach's imagination to develop in the expressive ornamentation of the melody.

ENGLISH

The *Fugue: My soul doth magnify the Lord (Fuga sopra il Magnificat pro organo pleno)* BWV 733 may be quite an early work of Bach, but it is definitely a masterpiece: The flow of the music with its continuous quaver motion in the style of an allabreve movement is both stirring and poignant, like the Leipzig advent chorale *Now come the gentiles' Saviour* BWV 661 (s. Vol. 97). The basic theme is the first half of the ninth (Gregorian) psalm tone on the text:

My soul doth magnify the Lord,
And my spirit hath rejoiced in God,
my Saviour.
(*Luke 1, 46 a. 47*)

The theme with its counterpoint in flowing quavers develops into a double fugue. Canonic strettos of the cantus finally lead to the pedal entrance with the full psalm tone in augmentation, amplifying the four-part manualiter setting into a five-part movement. The effect of this long delayed entrance of the augmented theme as a foundation in the pedal is almost as overwhelming as in the *Fugue in C Major* BWV 547, 2 (s. vol. 96) or in the concertante Leipzig trio on *Glory be alone to God on high* BWV 664 (s. vol. 97). Bach – again – far surpasses his precursors like Pachelbel, with anticipatory imitation and theme entrance in augmentation in the pedal.

The *Prelude and Fugue in A Major* (BWV 536) is preserved in two versions, possibly after a re-arrangement in Weimar. The second version of the *Fugue* differs in its notation in 3/4 instead of 3/8 time and a short final chord. This is often the case in Bach compositions with a richly prepared finale, for example his *Fugue in C Major* BWV 547, 2 (s. vol. 96).

Bach researchers and performers agree that the bright A major key alone conveys the »brilliance of a spring day«; in addition the tender, pleasant character of the *Fugue* radiates pastoral serenity (Bach scholar Kirnberger characterised 3/4 time as »gentle and noble«!) This pastoral mood is emphasised by strikingly abundant chains of thirds and sixths as well as dance-like cadences.

In the style of the seemingly improvised organ toccata, the *Prelude* starts with arpeggios that lead to organ points on the tonic, dominant and again the tonic. The predominating sharp keys of A major and E major infuse it with dazzling brilliance. The *Fugue* breaks down into three parts. The syncopated and seemingly floating theme sounds like an ostinato with its eight bars. It is first developed in a four-part exposition with a largely restrained counterpoint of great cantability, and then featured in stretto style with modulations to F sharp and B minor, D major and with other countersubjects. This is concluded by the coda with a last entrance of the theme in the pedal, episode and chains of scales and arpeggios. The quaver movement intensifies towards the end and the number of voices rises to five. All this boosts the mood of amplification.

The chorale arrangement *Valet I will give to thee* (BWV 736) is basically a – traditional – organ chorale with anticipatory imitation of the individual lines. But Bach does something rather original and remarkable for this traditional genre in that he focuses mainly on a single enthusiastic motif, a triplet movement symbolising a yearning for heaven. The effusive, mystical lyrics by Valerius Herberger go as follows:

Valet I will give to thee,
Thou evil, false world;
Thy sinful wicked ways
I have never liked.
In heaven life is good,
Upwards I will go;
There God will reward those
Who serve him here.
(*Valerius Herberger 1614*)

With his inventive arrangement of the triplet motif over the cantus in the bass Bach creates an exultant gigue that – unlike the *Fantasia super: Valet I will give to thee* BWV 735 (s. vol. 96) – does not express death but the joy of resurrection in an infectiously lively spirit. The second part of the chorale lyrics also speaks of these joys. The chorale melody shines through in joyful paraphrases in the accompanying voices, while organ points at the end of each line generate unity. The motifs are very distinctively arranged with Bach's characteristic subtlety. The rejoicing mood of this movement inspired Max Reger to write his chorale prelude *Jauchz, Erd, und Himmel, juble hell* (op. 67). This also has an added accompanying movement.

This CD with works displaying the inventiveness of Bach's Weimar period, ends with the *Pièce d' Orgue*, better known as *Fantasia in G Major* (BWV 572). In the manuscripts it is preserved as Bach's only organ composition with a French title and French headings: *Très vitement – Gravement (Grave à 5 voci) – Lentement*. The only other composition where we find this is *Cantata 61 Now come the gentiles' Saviour* (s. vol. 19). As a piece in the style of a – free – fantasia, the *Pièce d' Orgue* is a brilliant showcase of the instrument's musical possibilities. First we hear detailed homophonic arpeggios in implied polyphony over or under imagined (heard and felt!) organ points in the soprano and bass. After reaching the dominant they make way for the *Gravement*, a five-part allabreve movement in the style of the seemingly improvised *plein jeu* of the French organ mass – was this the reason for the French terms? With suspensions and rhythmic links Bach creates a movement with irresistible drive. This is joined by the scale line both in the pedal and in the manual setting, with rising long notes against descending crotchets. And the listener is almost overwhelmed by the unstoppable rise of the bass in double notes and over two octaves up to the transition to the last part through a tacit after the diminished double dominant seventh chord. The cadences in the middle section are rich and, along with the tonic and dominant with their individual minor parallels and variants, they touch on the subdominant parallel A minor. The last movement, *Lentement,* combines the two previous ones in a five-part setting. So here Bach returns to the arpeggios of the first section, albeit with bolder harmonies sometimes intensified by foreign notes (such as leading notes). They change almost imperceptibly over a pedal descending chromatically to the organ point on the dominant and the end with rising scales and a trill on the dominant before the tonic chord.

The whole piece owes its consistency to the harmonic determination of the setting, interplay with chords that are linked by suspensions or arpeggios. The allabreve style of the plein jeu only predominates in the middle section; the framing sections are free compositions. It would be very difficult to find such an expert and thrilling composition on the musical theme of playing with harmonies – at least among Bach's predecessors and contemporaries!

ENGLISH

Andrea Marcon

Received an award at the Bruges Competition in 1985 and won Innsbruck's International Paul Hofhaimer Organ Competition in 1986 and the Bologna Harpsichord Competition in 1991.

He was born in Treviso in 1963. From 1983 to 1987 he studied old music, organ and harpsichord at the Schola Cantorum Basiliensis with Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall, and Hans-Martin Linde among others. He also received important inspiration from Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel and Ton Koopman.

He has taught classes and seminars all over Europe, in Amsterdam, Toulouse, Hamburg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburg and Copenhagen. In addition, he has been invited to sit in on the panel of numerous organ competitions in Toulouse, Bruges, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg and Tokyo, to name a few.

Andrea Marcon has an intensive concert schedule, taking him to the most important festivals and music centres of Europe as an organist, harpsichordist, and as a conductor. For the Teatro La Fenice in Venice he prepared and conducted the first performance of the opera »Orione« by Francesco Cavalli since its creation.

From 1990 to 1997 he taught historical organ playing and basso continuo at the Trossingen College of Music. Since 1998 he has been a lecturer for harpsichord, organ and performance practice at the Basel Schola Cantorum Basiliensis.

He received international awards for various radio, television and CD recordings: the Premio Internazionale del Disco Vivaldi of Fondazione Cini for old Italian music, the Diapason d'Or and the Preis der Deutschen Schallplattenkritik. In 1997 he founded the Orchestra Barocco di Venezia, with which he performed and recorded several unpublished operas of Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello and Antonio Vivaldi.

For Edition Bachakademie Andrea Marcon will record three organ CDs: vol. 87 with early works (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), vol. 90 (»New Ideas in Weimar«) and vol. 92 (»Heyday in Weimar«).

Nouvelles idées à Weimar

»Jean-Sébastien Bach avait à présent 32 ans ; il avait si bien employé son temps jusque-là, tant étudié, joué et composé et acquis une telle maîtrise de l'ensemble de son art grâce à cette application et à ce zèle sans relâche, qu'il avait maintenant la position d'un géant capable d'écraser dans la poussière tous ceux qui l'entouraient.« C'est en ces mots que Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach, décrit le savoir et le crédit du musicien à la fin de ses années de Weimar. Dans cette ville en effet, il avait trouvé depuis 1708, en tant qu'organiste de la cour, un »plus grand rayon d'action pour son art«, ce qui l'avait »poussé à y essayer toutes sortes de choses, et c'est en réalité pendant cette période qu'il fit non seulement son éducation pour devenir ce joueur d'orgue si brillant, mais aussi qu'il établit les bases de son œuvre pour orgue si puissante«, pour citer encore une fois Forkel. Le présent CD réunit quelques pièces pour orgue datant de Weimar et témoignant de la richesse d'inspiration avec laquelle Bach »essayait toutes sortes de choses«.

Le diptyque *Prélude et fugue en la mineur* BWV 543 occupe, avec celui en la majeur BWV 536, une place à part parmi les grandes œuvres pour orgue que Bach écrivit à Weimar : dans ces deux cycles, le *prélude* prépare clairement la *fugue*, la cohésion est inéluctable. Dans l'œuvre en la mineur, le *prélude* revient même dans la conclusion en toccata de la *fugue*. Dans le *prélude*, des chaînes de répétitions descendantes d'une polyphonie implicite à l'harmonie très hardie mènent, en deux vagues sur la tonique et sur la dominante, à la manière de la toccata pour clavecin de l'Allemagne du Nord, à la conclusion à quatre voix du »prologue« et – pour ainsi dire »attacca« – à la citation du vaste sujet à grande portée de la *fugue*. Il est construit sur l'accord parfait, joue dans la première section autour de la tonique et de la dominante et débouche par conséquent – dans l'obligation de garder l'équilibre – sur une section plus étendue, déterminée elle aussi par l'accord parfait. Le mouvement et l'étendue du sujet font de la *fugue* une sorte de »perpetuum mobile«. Elle se divise en trois grandes sections qui se distinguent l'une de l'autre par le nombre des voix et leur registre ; les basses se taisent peu à peu, les voix supérieures montent toujours plus haut. Ce processus s'accomplit ensuite dans le sens inverse et s'intensifie jusqu'à la strette, avant que l'audacieuse conclusion de la toccata ne reprenne le *prélude*. Les expositions du sujet séparées par des divertissements offrent aussi des entrées au relatif majeur. La mesure à 6/8 qui s'écoule en flots impérieux et la calme gravité du sujet reçoivent une tension supplémentaire par le retardement des entrées. Bach travaillant ici avec un nombre frappant de répétitions, on peut supposer qu'il voulait en essayer les possibilités.

La transcription instrumentale du choral *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 754 (Bien-aimé Jésus, nous sommes ici) est un petit trio concertant sur cette mélodie que Bach a très souvent adaptée. Même si son authenticité est régulièrement mise en doute, elle procure pourtant un sentiment de ferveur et porte déjà en germe les grands chorals en trio de

l'époque de Leipzig, tel par exemple *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664 (À Dieu seul dans les cieux l'honneur, vol. 97 de l'EDITION BACHAKADEMIE) ou la transcription de ce même choral dans la *Troisième partie de la Clavier-Übung* BWV 676 (vol. 101). Dans un choral en trio concertant, les lignes du choral servent de base à des thèmes de grande portée, développés dans un mouvement sonate en deux parties. La première strophe du cantique dit :

Bien-aimé Jésus, nous sommes ici
Pour te prêter l'oreille et à ta parole ;
Dirige pensées et désir
Vers les doux enseignements célestes,
Pour que les cœurs, de la terre,
Rien que vers toi soient attirés.
(Tobias Clausnitzer, 1663)

Le choral harmonisé qui vient ensuite, *Wo soll ich fliehen hin* (Où est mon refuge) BWV 694, est un trio de choral. Il faut le considérer comme le précurseur du *Choral de Schübler* BWV 646 (voir vol. 98) qui porte le même nom. Dans la section d'entrée, le sujet garde son indépendance par rapport au cantus et les contre-sujets du cantus, en revanche, présentent déjà en germe, dépassant la pure figuration, des éléments du sujet. Le texte du choral dit :

Où est mon refuge,
Moi qui suis chargé
De tant de graves péchés ?
Où trouverai-je le secours ?
Rien au monde
Ne pourrait effacer mon angoisse.
(*Johann Heermann 1630*)

Les »syncopes hésitantes« critiquées par certains spécialistes (surtout par Hermann Keller) sont probablement voulues, afin de symboliser l'irrésolution humaine et le désir de fuir vers un refuge ; Bach se reporta en tout cas à l'œuvre de jeunesse pour former ce motif dans le *Choral de Schübler*. La répartition des voix est la même que dans ce dernier ; le cantus firmus est au pédalier phrase par phrase. La forme du *Choral de Schübler* présente beaucoup plus d'unité, mais le trio nous montre Bach évoluant vers cette forme.

Vient ensuite la *Fantaisie en sol majeur* BWV 571, œuvre en trois sections à la manière d'un concerto italien comportant 1) une vive fantaisie fugée sur un sujet caractérisé par des répétitions de sons, 2) un adagio dans le style d'un mouvement lent pour violon avec accompagnement et 3) au lieu d'une conclusion de toccata, une section ressemblant à une chaconne. Cette dernière se termine par un chromatisme hardi. Le sujet est déterminé ici par un hexacorde descendant, gamme de six notes consécutives qui apparaît bien entendu sous forme renversée également. Il est tout à fait évident que Bach s'essaie dans cette œuvre au travail créatif sur différents motifs.

Bach a écrit trois adaptations pour orgue du choral *An Wasserflüssen Babylon* (Sur les bords des rivières de Babylone). Mais il y a un rapport entre ces trois versions.

La plus »accomplie« (BWV 653) figure dans le grand manuscrit qu'il réalisa à Leipzig lorsqu'il voulu revoir et consigner des transcriptions de choral exemplaires de sa période de Weimar. Le modèle de cette dernière version était l'arrangement à quatre voix BWV 653 a. La forme antérieure se distingue de celle remaniée à Leipzig par une conclusion sur pédale à cinq voix plus courte de 6 mesures et par un motif principal au rythme moins marqué, puisque non pointé. Sinon, le cantus firmus est porté, dans une version comme dans l'autre, par la voix de solo vigoureuse du ténor, pour ainsi dire »en taille«, et on y retrouve aussi le même rythme de sarabande et l'emploi en imitation des voix d'accompagnement (BWV 653 a est enregistrée dans »Un livre d'arrangements choral pour Johann Sebastian«, vol. 83 de l'EDITION BACHAKADEMIE). La version première de 653 a, c'est *BWV 653 b*. Cette fois, les différences sont considérables entre cette transcription, écrite elle aussi à Weimar, et les deux suivantes. On les trouve avant tout dans les cinq voix, obtenues par l'utilisation de deux voix de pédalier (c'est la seule pièce pour orgue écrite par Bach sous cette forme !) et dans le cantus firmus confié ici au soprano. Le texte du choral dit la plainte du peuple d'Israël sur son exil à Babylone :

Sur les bords des rivières de Babylone
Nous étions assis dans la douleur ;
Lorsque nous nous souvenions de Sion,
Nous pleurions de tout notre cœur.
Nous avions suspendu, l'âme en peine,
Les harpes et les bonnes orgues
Dans les saules
De leur pays ;
Et maint outrage et mainte honte
Chaque jour ils nous firent subir.
(*Wolfgang Dachstein 1525*)

Le nécrologe rédigé après la mort de Bach mentionne ce morceau à propos de sa candidature à la fonction d'organiste de la paroisse Saint-Jacques de Hambourg, en l'an 1720 : »Le vieil organiste de cette église, Johann Adam Reinken, qui avait presque cent ans cette année-là, l'écouta avec un plaisir particulier et c'est curieusement au sujet du choral *Sur les bords des rivières de Babylone*, que notre Bach, à la demande des personnes présentes, avait joué en improvisant des variations d'une grande abondance pendant presque une demi-heure, comme avaient coutume de le faire autrefois, aux vêpres du samedi, les meilleurs organistes de Hambourg, c'est donc au sujet de ce choral qu'il lui fit le compliment suivant : Je croyais que cet art avait disparu, mais je vois qu'il vit encore en vous«. Qu'il faille considérer ou pas le morceau à cinq voix comme la mise par écrit d'une improvisation, il est certain que les imitations du cantus firmus à la manière d'un motet dans les basses de la main gauche et des pieds sont d'une »régularité« rigoureuse qui a permis à l'imagination de Bach de s'épanouir dans le travail expressif qu'il fait sur la mélodie.

La fugue *Meine Seele erhebt den Herren (Fuga sopra il Magnificat pro organo pleno* (Mon âme exalte le Seigneur) BWV 733 est certes une œuvre assez précoce de Bach, mais sans aucun doute une œuvre magistrale : le flot de la musique, animé d'un mouvement de croches continu à la manière d'une com-

position alla breve, est émouvant et enthousiasmant, semblable par exemple au choral de l'Avent écrit à Leipzig *Nun komm, der Heiden Heiland* (Viens à présent, Sauveur des païens) BWV 661 (voir vol. 97). Le sujet qui en est la base est la première moitié du 9e ton psalmodique (grégorien) dont le texte dit :

> Mon âme exalte le Seigneur
> Et mon esprit se réjouit en Dieu,
> mon Sauveur.
> (*Luc 1, 46 et 47*)

Le sujet est traité avec le contrepoint s'écoulant en croches pour donner une double fugue. Des strettes canoniques du cantus mènent finalement à l'entrée du pédalier avec le ton psalmodique complet en augmentation, si bien que la composition à quatre voix jouée au manuel s'amplifie pour devenir à cinq voix. L'effet obtenu par l'entrée longuement retardée du sujet augmenté, qui résonne alors comme base au pédalier, est aussi grandiose que dans la *Fugue en ut majeur* BWV 547,2 (voir vol. 96) ou dans le Trio concertant de Leipzig sur *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (À Dieu seul dans les cieux l'honneur, BWV 664, voir vol. 97). Avec imitation préalable et entrée du sujet en augmentation au pédalier, Bach dépasse de si loin ses modèles, tel Pachelbel par exemple, qu'ils ne sont presque plus reconnaissables.

Le *Prélude et fugue en la majeur* BWV 536 nous est parvenu en deux versions, peut-être à la suite d'un remaniement à Weimar. La *fugue* diffère dans la deuxième version par une notation en mesure à trois temps remplaçant celle à 3/8 et par un bref accord conclusif. On trouve ce dernier fréquemment chez Bach après une préparation importante de la conclusion, comme par exemple dans la *Fugue en ut majeur* BWV 547, 2 (voir vol. 96). Les spécialistes et les interprètes de Bach s'accordent à trouver que la tonalité en la majeur suffit par sa claire lumière à évoquer l'»éclat d'un jour de printemps«; s'y ajoute le caractère intime et charmant de la *fugue* qui rayonne une sérénité pastorale (Kirnberger, un élève de Bach, employa les mots »doux et noble« pour caractériser la mesure à trois temps !). L'atmosphère pastorale est renforcée par un nombre frappant d'enchaînements de tierces et de sixtes ainsi que par des cadences dansantes. A la manière de la toccata pour orgue donnant l'impression d'être improvisée, le *prélude* s'ouvre par des arpèges qui débouchent sur des pédales de tonique, puis de dominante et encore de tonique. Ses tonalités prédominantes avec dièses, la majeur et mi majeur, lui donnent un éclat resplendissant. La *fugue* comporte trois grandes sections. Son sujet, qui semble en suspens à cause des syncopes, résonne comme un ostinato avec ses 8 mesures. Il est développé d'abord dans une exposition à quatre voix particulièrement calme et grave, puis dans le style d'une strette avec des modulations à fa dièse mineur et si mineur ainsi que ré majeur et avec d'autres contre-sujets. La coda vient conclure avec une dernière entrée du sujet au pédalier, suivie d'un divertissement et de chaînes de gammes et d'arpèges. Le mouvement en croches s'intensifie vers la fin et le nombre de voix passe à cinq : tout cela renforce l'impression d'amplification.

Le choral harmonisé *Valet will ich dir geben* (Je veux te donner congé) BWV 736 est à la vérité un choral pour orgue conforme à la tradition, avec imitation des différentes lignes. Mais Bach utilise surtout un seul motif – ce qui est tout à fait original et individuel dans ce genre très traditionnel ! –, le mouvement de triolet enthousiaste qui symbolise le désir ardent des demeures célestes. Le poème mystique et passionné de Valerius Herberger a la teneur suivante :

Je veux te donner congé,
Toi, monde faux et mauvais ;
Ta vie coupable, méchante,
N'a rien du tout pour me plaire.
Au ciel il fera bon vivre,
Vers le haut tend mon désir.
Là-haut Dieu récompensera
Celui qui le sert ici-bas.
(*Valerius Herberger 1614*)

En traitant avec beaucoup d'inspiration le motif à triolet sur fond de cantus à la basse, Bach crée une gigue jubilante qui – contrairement à la *Fantasie super : Valet will ich dir geben* BWV 735 (voir vol. 96) – ne parle pas de mort, mais de la joie de la résurrection, avec une émotion entraînante. C'est bien cette joie qu'exprime aussi le texte du choral dans sa deuxième partie. La mélodie du choral est toujours perceptible sous forme de paraphrase joyeuse dans les voix qui accompagnent le cantus, les pédales marquant les fins de ligne établissent en outre une unité. Les motifs sont traités selon une technique hautement originale ; seul Bach est capable de cette délicatesse. L'allégresse de cette composition a inspiré à Max Reger son prélude de choral *Jauchz, Erd, und Himmel, juble hell* (Exulte, terre et toi, ciel, pousse des cris d'allégresse, op. 67). Ici aussi, un mouvement d'accompagnement a été ajouté.

Ce CD présentant des œuvres qui témoignent du foisonnement d'idées de Bach durant sa période de Weimar se termine par la *Pièce d'orgue*, connue le plus souvent sous le nom de *Fantaisie en sol majeur* BWV 572. Les autographes nous l'ont transmise comme la seule œuvre pour orgue de Bach portant un titre et des indications en français : Très vitement – Gravement (Grave à 5 voci) – Lentement. On ne retrouve cela que dans la *Cantate 61 Nun komm, der Heiden Heiland* (Viens à présent, Sauveur des païens, voir vol. 19). En sa qualité de morceau à caractère de fantaisie libre, la *Pièce d'orgue* présente avec virtuosité les possibilités sonores de l'instrument. On entend d'abord des arpèges détaillés d'une seule voix à la polyphonie implicite au-dessus ou au-dessous de pédales supposées (entendues et senties !) au soprano et à la basse. Une fois la dominante atteinte, ils font la transition avec le »Gravement«, un mouvement alla breve à cinq voix dans le style du »plein jeu« semblant improvisé dans les messes pour orgue françaises – ceci explique-t-il les indications en français ? Au moyen de retards et de liens rythmiques, Bach obtient un mouvement poussé irrésistiblement vers l'avant. S'y ajoute la ligne de la gamme dans la partie de pédalier comme dans celle du manuel, avec des valeurs longues ascendantes en regard de noires coulant

vers le bas. La montée irrépressible de la basse est vraiment grandiose, avec ses valeurs doubles sur deux octaves jusqu'au double accord de septième de dominante diminuée, suivi d'une pause qui fait la transition avec la dernière partie. Dans cette partie intermédiaire, les cadences sont riches et effleurent non seulement la tonique et la dominante avec leurs relatifs et variantes mineurs mais aussi le relatif de la sous-dominante, le la mineur. La dernière partie, portant l'indication »Lentement«, associe les deux précédentes en un mouvement à cinq voix. Bach reprend donc ici les arpèges de la première section ; mais les harmonies sont à présent plus hardies, fréquemment renforcées par des sons étrangers (comme des sensibles, par exemple). Elles changent de manière à peine perceptible sur fond de pédalier descendant par demi-tons chromatiques jusqu'à la pédale de dominante, suivie de la conclusion par gammes ascendantes et trille sur la dominante avant l'accord de tonique. L'œuvre entière tire son unité de la précision harmonique de la composition qui joue avec des accords reliés par des retards ou arpégés. Le style alla breve du »plein jeu« ne prédomine que dans la partie intermédiaire ; la première et la dernière parties sont de conception libre. Selon toute probabilité, c'est en vain qu'on cherchera partout une composition aussi magistrale et exaltante sur le jeu avec les harmonies – tout au moins parmi les prédécesseurs et les contemporains de Bach !

FRANÇAIS

Andrea Marcon

s'est qualifié en 1985 lors du concours de Bruges et a gagné en 1986 le premier prix au concours international d'orgue, le concours »Paul Hofhaimer« à Innsbruck ainsi qu'en 1991 au concours de clavecin à Bologne.

Il est né à Treviso en 1963. De 1983 à 1987, il a suivi les cours de musique ancienne, d'orgue et de clavecin à la Schola Cantorum Basiliensis, notamment sous la direction de Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall et Hans-Martin Linde. L'enseignement que lui conférèrent Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel et Ton Koopman lui donna en outre de fortes impulsions.

Il a dirigé des cours et des séminaires dans toute l'Europe, à Amsterdam, Toulouse, Hambourg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Fribourg et Copenhagen, par exemple.
Il a également été invité à faire partie de nombreux jurys, par exemple lors de concours d'orgue à Toulouse, Bruges, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg et Tokyo.

Andrea Marcon poursuit une intensive activité de concert lors des festivals les plus importants et dans la plupart des grands centres musicaux d'Europe : en tant qu'organiste, claveciniste et également comme chef d'orchestre. Pour le Teatro La Fenice de Venise, il a adapté et dirigé la première reprise d' »Orion«,

opéra de Francesco Cavalli qui fut réalisée depuis sa création.

De 1990 à 1997, il a enseigné au conservatoire de Trossingen l'orgue classique et le Basso continuo. Depuis 1998, il est chargé de cours pour le clavecin, l'orgue et la pratique d'exécution à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle.

Plusieurs de ses enregistrements pour la radio, la télévision et pour CD ont obtenu des prix internationaux : le »Premium Internazionale del Disco Vivaldi« de la Fondatione Cini pour la musique ancienne d'Italie, le Diapason d'Or ainsi que le prix de la Deutsche Schallplattenkritik. En 1997, il a fondé l'Orchestra Barocco di Venezia, avec lequel il a exécuté et étudié plusieurs opéras inédits de Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello et Antonio Vivaldi.

*Andrea Marcon enregistre pour l'*EDITION BACH-AKADEMIE *trois CD d'orgue : le vol. 87 avec des oeuvres plus anciennes (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), vol. 90 (»Nouvelles idées à Weimar«) et vol. 92 (»Apogée à Weimar«).*

Nuevas ideas en Weimar

»Johann Sebastian Bach tenía ya 32 años y hasta ese momento había aprovechado tanto su tiempo, había estudiado, tocado y compuesto tanto, conservando por su perseverante diligencia y ahínco un dominio tan grande de todo su arte, que su figura era la de un gigante al tiempo que todo lo que había a su alrededor podía postrarse en el polvo.«
Con estas palabras describe su primer biógrafo Johann Nikolaus Forkel el arte y el prestigio de que gozaba Bach al finalizar su época en Weimar. Porque fue allí donde en su condición de organista de la Corte desde el año 1708 había establecido un »ampliado círculo de acción para su arte«, y ese círculo – por citar nuevamente a Forkel – »le impulsaba a intentar en él todo lo posible, por lo que éste es propiamente el período en que no solo se formó para llegar a ser un organista con tantos recursos, sino que además estableció las bases de su potente modo de componer para órgano«. En este CD se han reunido algunas obras para órgano procedentes de la época de Weimar en las que se ha dejado testimonio de la riqueza mental con la que Bach »intentó todo lo posible«.

La doble obra *Preludio y fuga en la menor* BWV 543 ocupa, junto con la que fue compuesta en La mayor BWV 536, una posición extraordinaria entre las grandes obras de Bach para órgano con origen en la época de Weimar: en ambos ciclos el *Preludio* es claramente la preparación de la *Fuga,* manteniéndose irrenunciable su mutua pertenencia. En la obra escrita en la menor retorna incluso el *Preludio* al fi-

nal de tocata de la *Fuga*. Unas cadenas secuenciales cromáticamente descendentes en polifonía implícita, que resulta muy atrevida desde el punto de vista de la armonía, nos impulsan dentro del *Preludio* en dos arranques en tónica y dominante, al estilo de la tocata nortealemana para clavicémbalo, hasta llegar al final a cuatro voces del »Preámbulo« y – por así decirlo »attacca« – hacia el recitado del gran tema de largo alcance propio de la *Fuga.* Tiene orientación de trío, representa en la primera parte una variación de la tónica y de la dominante, y desemboca lógicamente – forzando la causa del equilibrio – en una segunda parte más extensa que tiene también orientación de trío. La movilidad y la amplitud del tema permite que la *Fuga* dé la impresión de una especie de »Perpetuum mobile«. Está articulada en tres grandes apartados que se caracterizan por la diferente cantidad y posición de las voces; las inferiores enmudecen cada vez más mientras las superiores suben de volumen. Todo el proceso se consuma posteriormente siguiendo la sucesión inversa para hacerse más denso hasta la angostura antes de que el atrevido final de tocata enlace de nuevo con el *Preludio*. Las exposiciones temáticas subdivididas por intermedios aportan también aplicaciones en el paralelo en tono mayor. Un retardo de las aplicaciones del tema, consigue adicionalmente la tensión en el compás de 6/8 que en todo caso se ve obligado a fluir, así como en la gran cantabilidad del tema. Como Bach trabaja aquí con secuencias en tal número que llama la atención, es de sospechar que lo que él pretendía era poner a prueba sus posibilidades.

La composición coral *Amado Jesús, aquí estamos* BWV 754 es un pequeño trío concertante muy en la línea de los que tantas veces compuso Bach. Si bien es cierto que continuamente se pone entredicho su autenticidad, no lo es menos que transmite un aliento de interioridad al tiempo que deja entrever similitudes con los grandes tríos corales de Lepzig como por ejemplo el titulado *Solo a Dios gloria en las alturas* BWV 664 (EDITION BACHAKADEMIE VOL. 97) o con la reelaboración del mismo coral en la *Tercera parte del ejercicio para piano* BWV 676 (vol. 101). En el trío coral concertante, los versos del coral sirven de base para temas muy amplios que se ejecutan en un movimiento de sonata en dos partes. La primera estrofa del cántico dice así:

> Amado Jesús, aquí estamos,
> para escucharte a ti y a tu palabra;
> dirige nuestros sentidos y anhelos
> a las dulces doctrinas celestiales,
> para que los corazones de la tierra
> se ven totalmente atraídos hacia ti.
> *(Tobías Clausnitzer, 1663)*

La subsiguiente elaboración coral *»¿A dónde habré de huir...?«* BWV 694 es un trío coral que debe considerarse inmediatamente predecesor del homónimo *'Coral de Schübler'* BWV 646 (v. vol. 98). La parte inicial (el primer movimiento) queda temáticamente liberada del cantus y a éste vuelven a remitir los contratemas sobresaliendo por encima de la pura figuración, en planteamientos de elementos temáticos. El texto del coral dice así:

¿A dónde habré de huir,
porque estoy cargado
de muchos y graves pecados.
¿Dónde hallaré salvación?
Aunque acuda todo el mundo,
no me quitará el temor..
(*Johann Heermann 1630*)

Las »síncopas detenidas« que critican algunos investigadores (sobre todo Hermann Keller) pueden estar guiadas por la intención de simbolizar la desventura y la 'huida' del ser humano. En todo caso Bach recurre a la obra de juventud en el *'Coral de Schübler'* dentro de esta formación de motivos. El reparto de las voces se corresponde con ese coral; el cantus firmus radica frase por frase en el pedal. El *'Coral de Schübler'* está elaborado formalmente mucho más cerrado, pero el trío revela que Bach está de camino hacia ese punto.

Sigue la *Fantasía en Sol mayor* BWV 571, obra articulada en tres partes al estilo de un 'Concerto' italiano con 1) fantasía vivaz fugada sobre un tema marcado por repeticiones tonales, 2) un Adagio al estilo de un movimiento lento para violín con acompañamiento, y 3) en lugar de un final de tocata, un fragmento a modo de chacona, que se cierra con un cromatismo atrevido. Lo temáticamente determinante a este respecto es un hexacorde descendente, una escala de sexta que lógicamente también aparece en la inversión. Bach experimenta muy claramente en esta obra el trabajo creativo con variedad de motivos.

En total son tres las veces que Bach compuso el coral para órgano *Junto a los ríos de Babilonia.* Pero las tres versiones están ligadas entre sí. La »consumación« (BWV 653) se ha conservado en el gran manuscrito que confeccionó Bach en Leipzig para volver a revisar y conservar las composiciones corales ejemplares de su época de Weimar. Antecedente de esta versión fue la composición a cuatro voces BWV 653 a. Esta forma previa se distingue de la reelaboración de Leipzig fundamentalmente por un final de punto de órgano a cinco voces que tiene seis compases menos, así como por un motivo principal rítmico menos agudo por no ir punteado. El cantus firmus descansa en ambos casos sobre la vigorosa voz del solo de tenor, por así decirlo »en taille«, y al mismo tiempo se apoya en el ritmo de zarabanda y el uso imitativo de las voces de acompañamiento (BWV 653 a se recoge dentro de la sección »Un libro de corales para Johann Sebastian«, EDITION BACHAKADEMIE vol. 83). La versión primitiva de 653 a es a su vez BWV 653 b. Son considerables las diferencias de esta composición coral igualmente originaria de Weimar, con respecto a las dos posteriores. Estriban sobre todo en la composición a cinco voces que Bach consigue mediante la utilización de dos voces de pedal (¡es la única pieza para órgano escrita por Bach en esta forma!) y mediante la posición del cantus firmus en el soprano. El texto del coral es la lamentación del pueblo de Israel por su exilio en Babilonia:

Junto a los ríos de Babilonia,
nos sentamos con gran dolor;
y al acordarnos de Sión,

llorábamos a lágrima viva.
Colgamos con ánimo compungido
las arpas y los órganos
en sus árboles y en sus pradera,
que tanto abundan en su país,
y allí tuvimos que soportar día a día
sus muchas ignominias e improperios.
(*Wolfgang Dachstein 1525*)

El necrologio escrito tras la muerte de Bach menciona esta pieza en relación con la solicitud presentada por Bach en 1720 como candidato al puesto de organista de la iglesia de Santiago de Hamburgo: »El anciano organista de esta iglesia, Johann Adam Reinken, que a la sazón tenía casi cien años, lo escuchó con extraordinaria complacencia y le dedicó este cumplido expresamente por el coral titulado Junto a los ríos de Babilonia, que nuestro Bach ejecutó a petición de los presentes en forma improvisada con gran profusión de estilos durante casi media hora tal como en otros tiempos solía hacerse bajo el mando del organista de Hamburgo en las vísperas del domingo: Creía que ya había muerto este arte, pero veo que aún vive en usted«. Queda por decidir si esta pieza a cinco voces ha de considerarse como la materialización escrita de una improvisación; pero la imitación a modo de motete del cantus firmus en las voces bajas de la mano izquierda y de los pedales revelan una forma estricta y »regular« sobre la que podría desplegarse la fantasía de Bach en una expresiva configuración de la melodía.

La *Fuga: Alaba mi alma al Señor (Fuga sopra il Magnificat pro organo pleno)* BWV 733 es ciertamente una creación muy temprana de Bach, pero sin duda se trata de una obra maestra: la corriente musical con movimiento de corcheas que la recorre al estilo de un movimiento Allabreve resulta sobrecogedor y estremecedor, de manera semejante al coral de Adviento de Leipzig titulado *»Ven pues, Salvador de los gentiles«* BWV 661 (v. vol. 97). El tema en el que se apoya es la primera mitad del noveno tono de salmodia (gregoriano) con el texto:

Alaba mi alma al Señor,
y se alegra mi espíritu en Dios
mi salvador.
(*Lucas 1, 46 y 47*)

El tema se elabora con el contrapunto que fluye en corcheas hacia la doble fuga. Las angosturas canónicas del cantus llevan finalmente a la utilización del pedal con el tono completo de la salmodia en la ampliación, de modo que el movimiento manualiter a cuatro voces se acrecienta en la pentafonía. El efecto de la tan largamente retardada aplicación del tema acrecentado como fundamento en el pedal, contiene una superación parecida a la existente en la *Fuga en Do mayor* BWV 547, 2 (v. vol. 96) o en el trío concertante de Leipzig sobre *»Solo a Dios gloria en las alturas«* BWV 664 (v. vol. 97). Más allá de sus modelos, como por ejemplo el de Pachelbel, con preimitación y aplicación temática en el acrecentamiento del pedal, Bach pasa otra vez más allá hasta el punto de que aquéllos resultan ya casi imperceptibles.

El *Preludio y Fuga en La mayor* BWV 536 se nos ha legado en dos versiones, probablemente después

de una reelaboración llevada a cabo en Weimar. La *Fuga* es distinta en la segunda versión debido a la notación en compás de 3/4 en lugar de 3/8 y también a un breve acorde final. Éste aparece frecuentemente en Bach después de una importante preparación del final, como ocurre por ejemplo también en la *Fuga en Do mayor* BWV 547, 2 (v. vol. 96).
Los investigadores e intérpretes de Bach están de acuerdo en que la tonalidad tan luminosamente clara en La mayor, anuncia de por sí el »esplendor de un día primaveral«, a lo que se añade el íntimo y amoroso carácter de la *Fuga,* que irradia el alborozo pastoral (Kirnberger, discípulo de Bach caracterizaba el compás de 3/4 con los epítetos »suave y noble«). La ambientación pastoral queda enfatizada por un número llamativamente elevado de cadenas de tercia y de sexta, así como por configuraciones coreográficas cadenciales.
El *Preludio* se inicia con arpegios al estilo de la tocata para órgano que da impresión de improvisada y que desemboca en puntos de órgano sobre la tónica, la dominante y otra vez la tónica. Mediante las predominantes tonalidades cruzadas en La mayor y Mi mayor, transmite un esplendor fulgurante. La *Fuga* se compone de tres partes muy a primera vista. El tema de formación de síncopas, que tiene efecto oscilante, suena con sus ocho compases como un ostinato. Se ejecuta primeramente en una exposición a cuatro voces con contrapunto ampliamente contenido de especial cantabilidad, y a continuación siguiendo el estilo de la angostura con modulaciones después de fa sostenido y de si natural menor y Re mayor, con otros contratemas. Para terminar, sigue la coda con la última aplicación temática en el pedal, intermedio y cadenas de escalas y arpegios. El movimiento de corcheas se intensifica hacia el final y el número de voces sube hasta cinco: todo esto fortalece el efecto de progresión.

La elaboración coral *»Quiero darte el adiós«* BWV 736 es en el fondo y siguiendo la tradición una coral para órgano con preimitación de cada uno de los versos. Pero Bach extrae primordialmente – con total originalidad e individualidad en este género tan rico en tradición – un motivo de efecto entusiasmante que es el movimiento de triolos simbolizador del anhelo de una morada celestial. El poema místico y visionario de Valerius Herberger dice así:

Quiero darte el adiós,
maligno mundo extraviado;
no me gusta en absoluto
tu mala vida pecadora.
En el cielo se vive bien,
arriba está mi ambición
pues allí premia Dios generosamente
a quien le sirve aquí sin reservas.
(*Valerius Herberger 1614*)

Con la muy ocurrente elaboración del motivo de triolos sobre el cantus en el bajo, crea Bach una exultante giga, que – en contraposición a la *Fantasia super: »Quiero darte el adiós«* BWV 735 (v. vol. 96) – no anuncia la muerte, sino que en entrañable movilidad proclama la alegría de la resurrección. A ella se hace alusión ya en la segunda parte del texto coral. El modo coral debe captarse en las voces acompañatorias del cantus siempre en

paráfrasis alegre, al tiempo que generan unidad también los puntos de órgano existentes en los extremos del verso. Los motivos se han dispersado con una técnica sumamente original: sólo Bach podía configurarlos con tal sensibilidad. Max Reger se dejó inspirar del júbilo de este movimiento para su preámbulo coral titulado »Alegráos, cielos y tierra, con jubilosa claridad« (op. 67). También aquí se añade un movimiento acompañatorio.

Al término de este CD con obras que dan prueba de la riqueza de ideas de Bach en la época de Weimar, aparece la *Pièce d' Orgue,* que suele denominarse *Fantasía en Sol mayor* BWV 572. En los manuscritos se nos ha trasmitido como única obra para órgano de Bach con título francés y anotaciones de los movimientos en el mismo idioma: Très vitement – Gravement (Grave à 5 voci) – Lentement. Por lo demás encontramos cosas semejantes en la *cantata 61 »Ven pues, Salvador de los gentiles* (v. vol. 19). Como pieza del estilo de la – libre – Fantasía, la *Pièce d' Orgue* presenta de manera virtuosa las posibilidades acústicas del instrumento. Primeramente suenan detallados arpegios a una sola voz con polifonía implícita por encima o por debajo de puntos supuestos (oídos y sentidos) en el soprano y en el bajo. Una vez alcanzada la dominante, pasan al »Gravement« que es un movimiento Allabreve en cinco voces al estilo del »Plein jeu« de efecto improvisador en las misas francesas para órgano – ¿tendrán en ello su origen las anotaciones en francés? Con figuraciones contenidas, y con enlaces rítmicos, consigue Bach un movimiento irresistiblemente propulsor. A esto se añade la línea de escalas, tanto en el pedal como en la ejecución manual, con notas de grandes valores ascendentes frente a las notas negras descendentes. Casi sobrecogedor es la irretardable ascensión del bajo en valores de notas dobles y más allá de las dos octavas hasta la reconducción a la última parte, pasando por una pausa general después del acorde de séptima de dominante doble reducida. Las figuraciones cadenciales son abundantes en la parte central y tocan también, junto a la tónica y a la dominante con sus correspondientes paralelos y dominantes en tono menor, a los paralelos de subdominante en la menor. La última parte, anotada con la palabra »Lentement« viene a enlazar las dos precedentes con el movimiento en cinco voces. Por tanto aquí vuelve a enlazar Bach con los arpegios de la primera parte. Sin embargo, las armonías son ahora más atrevidas y con frecuencia resultan agudizadas a base de tonos extraños (como por ejemplo tonos de séptima). Sus cambios apenas pueden notarse a través de un pedal cromáticamente descendente hasta el punto de órgano en la dominante y del final con escalas ascendentes, además de un trino sobre la dominante previa al acorde de la tónica. En toda la obra genera unidad la determinación armónica del movimiento, en la ejecución con acordes que están enlazados por contenciones o quiebros. El estilo Allabreve del »Plein Jeu« domina únicamente en la parte central; las partes extremas están libemente concebidas. Una composición tan magistral y sobrecogedora de cara al interés musical de la ejecución con armonías es lo que presumiblemente se busca en todos sitios, aunque no se consiga, al menos entre los predecesores y contemporáneos de Bach.

Andrea Marcon

ha sido premiado el año de 1985 en el concurso de Brugge así como obtuvo en 1986 el primer premio del Concurso internacional de Organo »Paul Hofhaimer« de Innsbruck y en 1991 del Concurso de Cémbalo de Bologna.

Nació en 1963 en Treviso. De 1983 a 1987 estudió en la Schola Cantorum Basiliensis música antigua, órgano y cémbalo con los enseñantes Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall, Hans-Martin Linde (entre otros). Le han alentado también en su carrera Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel y Ton Koopman.

Ha ofrecido cursos y seminarios en toda Europa: Amsterdam, Tolosa, Hamburgo, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburgo y Copenhage. Además ha sido invitada frecuentemente a participar como juez, por ejemplo, en los concursos de órgano de Tolosa, Brugge, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg así como Tokio.

Andrea Marcon desarrolla una intensa actividad concertística en los más importantes festivales y en centros musicales de Europa: en tanto organista y cembalista, mas también en tanto directora de orquesta. Para el Teatro La Fenice de Venedig ha preparado y dirigido el primer restreno de la ópera »Orione« de Francesco Cavalli (el primer reestreno desde la creación de la obra misma).

De 1990 a 1997 enseñó interpretación histórica del órgano así como del bajo continuo en la Escuela Superior de Música de Trossingen. Desde 1998 es docente en las especialidades de cémbalo, órgano y práctica ejecutoria en la Schola Cantorum Basiliensis.

Diversas grabaciones de radio, televisión y discos compactos han recibido premios internacionales: el »Premio Internazionale del Disco Vivaldi« de la Fondazione Cini para música antigua italiana, el Diapason d'Or así como el premio de la Crítica Alemana del Disco (Deutsche Schallplattenkritik). En 1997 fundó la orquesta Barocco di Venezia, con la cual representó y participó como instrumentista en varias óperas inéditas de Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello y Antonio Vivaldi.

Para la EDITION BACHAKADEMIE graba Andrea Marcon tres discos compactas de órganos: Vol. 87 con obras tempranas (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), Vol.90 (»Nuevas ideas de Weimar«) y Vol. 92 (»Epoca dorada de Weimar«).

ESPAÑOL

Disposition der Orgel der Klosterkirche von Muri (Aargau)
Erbauer: Thomas Schott 1619- 1630
Umbau: V.F. Bossart 1744
Restauriert von Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Organ of the monastery church of Muri (Aargau)
Built by: Thomas Schott from 1619 to 1630
Altered by V. F. Bossart 1744
Restored by Metzler, Edskes, Brühlmann from 1966-1971

Disposition de l'orgue de l'église du couvent de Muri (Argovie)
Facteur d'orgue: Thomas Schott 1619-1630
Transformations: V. F. Bossart 1744
Restaurée par Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Disposición del órgano de la iglesia del Monasterio de Muri (Aargau):
Constructor: Thomas Schott 1619-1630
Modificación: V. F. Bossart 1744
Restaurado por Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Hauptwerk:
Bourdon 16'
Principal 8'
Rohrflöte 8'
Octava 4'
Spitzflöte 4'
Kleingedackt 4'
Quinte 3'
Quintflöte 3'
Superoctava 2'
Waldflöte 2'
Terz 1 3/5'
Mixtur IV-V 1 1/3'
Hörnli II
Trompete 8'

Rückpositiv:
Bourdon 8'
Quintatön 8'
Principal 4'
Flauto (offen, Holz) 4'
Octava 2'
Spitzflöte 1 1/3'
Sesquialtera II
Cimbel III-IV 1'
Vox humana 8'

Pedal:
Principalbass 16'
Subbass (Holz) 16'
Octavbass 8'
Bassflöte 8'
Quintadenbass 8'
Octava 4'
Mixtur VI 2 2/3'
Bauerflöte 2'
Posaune 16'
Trompete 8'
Trompete 4'

Tremulant im Manual, Vogelsang, Schiebekoppel, Zwei Pedalkoppeln

Registrierungen/Registrations/Registros:

Präludium und Fuga e-Moll, BWV 543

1 Präludium:
HW: Bd 16, P 8, O 4, Qu 3, SO 2, Mix
Ped: O 8, O 4, Pos 16, Tr 8, Tr 4
T. 25: Ped: + Mix
T. 28: + RP: Bd 8, P 4, O 2, RP/HW

2 Fuge:
HW: Bd 16, P 8, O 4, Qu 3, SO 2, Mix
RP: Bd 8, P 4, O 2, RP/HW
Ped: O 8, O 4, Pos 16, Tr 8, Ped/HW, Ped/RP

3 **Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 754**
HW: Bd 16, Rfl 8, Spfl 4
RP: Bd 8, Fl 4, Vh 8
Ped: Ped/HW

4 **Wo soll ich fliehen hin (á claviers et pédale), BWV 694**
RP: Vh 8, Bd 8, Qu 8, P 4
HW: Bd 16, P 8, O 4
Ped: Tr 8, O 8, O 4

Fantasie G-Dur, BWV 571

5 Allegro:
HW: P 8
RP: Bd 8, Fl 4
Ped: Sub 16, O 8, Qu 8

6 Adagio:
HW: P 8, Trem

7 Allegro:
HW: Rfl 8, Klg 4, Wfl 2
Ped: Sub 16, O 8, Qu 8, O 4,

8 **An Wasserflüssen Babylon, BWV 653b**
HW: P 8
RP: P 4, Fl 4, Trem
Ped: O 8, Qu 8

9 **Meine Seele erhebt den Herren, BWV 733**
HW: Bd 16, P 8, O 4, Qu 3, SO 2, Mix, Tr 8
RP: Bd 8, P 4, O 2, RP/HW
Ped: O 8, O 4, Mix, Pos 16, Tr 8, Tr 4

10 **Präludium und Fuge A-Dur, BWV 536**
Präludium:
HW: P 8, Spfl 4
Ped: P 8, O 4

11 Fuge: HW: P 8, O 4, SO 2, Qu 3
Ped: P 16, O 8, O 4, Tr 8

12 **Valet will ich dir geben, BWV 736**
HW: P 8
RP: Fl 4
Ped: Ped/HW

13 Choral: RP: Bd 8, Fl 4

14 **Pièce d'Orgue, BWV 572**
HW: Bd 16, P 8, O 4, Qu 3, SO 2, Mix, Tr 8
RP: Bd 8, P 4, O 2, Cimbel, RP/HW
Ped: O 8, O 4, Pos 16, Tr 8, Tr 4, Ped/HW, Ped/RP
T. 186 RP: – Cimbel
T. 200 RP: + Cimbel

Vol. 91

Eine Weimarer Tonleiter

Scales from Weimar

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Dirección de grabación:
Wolfgang Mittermaier

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digítal:
Christoph Herr

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
18.-19.9.1998

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Katharinenkirche, Frankfurt am Main, Germany

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al espanõl: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Eine Weimarer Tonleiter

Scales from Weimar

Une gamme musicale de Weimar

Una escala musical de Weimar

BWV 553-560, 564, 579

Martin Lücker

Orgel/Organ/Orgue/Órgano

Rieger Orgel/Organ/Orgue/Órgano
Katharinenkirche, Frankfurt am Main, Germany

Eine Weimarer Tonleiter
Scales from Weimar/Une gamme musicale de Weimar/Una escala musical de Weimar

Präludium und Fuge in C-Dur, BWV 553
Prelude and Fugue in C Major/Prélude et fugue en ut majeur/Preludio y fuga en Do mayor

Präludium	1	3:00
Fuge	2	1:32

Präludium und Fuge in d-Moll, BWV 554
Prelude and Fugue in D Minor/Prélude et fugue en ré mineur/Preludio y fuga en re menor

Präludium	3	1:59
Fuge	4	1:57

Präludium und Fuge in e-Moll, BWV 555
Prelude and Fugue in E Minor/Prélude et fugue en mi mineur/Preludio y fuga en mi menor

Präludium	5	2:22
Fuge	6	3:53

Präludium und Fuge in F-Dur, BWV 556
Prelude and Fugue in F Major/Prélude et fugue en fa majeur/Preludio y fuga en Fa mayor

Präludium	7	1:33
Fuge	8	1:54

Präludium und Fuge in G-Dur, BWV 557
Prelude and Fugue in G Major/Prélude et fugue en sol majeur/Preludio y fuga en Sol mayor

Präludium	9	1:46
Fuge	10	2:30

Präludium und Fuge in g-Moll, BWV 558		
Prelude and Fugue in G Minor/Prélude et fugue en sol mineur/Preludio y fuga en sol menor		
Präludium	11	1:47
Fuge	12	2:45
Präludium und Fuge in a-Moll, BWV 559		
Prelude and Fugue in A Minor/Prélude et fugue en la mineur/Preludio y fuga en la menor		
Präludium	13	1:42
Fuge	14	1:58
Präludium und Fuge in B-Dur, BWV 560		
Prelude and Fugue in B flat Major/Prélude et fugue en la bémol majeur/Preludio y fuga en Si bemol mayor		
Präludium	15	1:57
Fuge	16	2:19
Fuge in h-Moll, BWV 579	17	5:57
Fugue in B Minor/Fugue en si mineur/Fuga en si menor		
Toccata, Adagio und Fuge in C-Dur, BWV 564		
Toccata, Adagio and Fugue in C Major/Toccata, adagio et fugue en ut majeur/ Tocata, adagio y fuga en Do mayor		
Toccata	18	6:19
Adagio	19	5:19
Fuge	20	5:12
Total Time:		58:48

Eine Weimarer Tonleiter

Auf der vorliegenden CD sind Stücke des freien, toccatenartigen Typs und der strengen Gattung der Fuge zusammengestellt, die in Bachs Weimarer Zeit entstanden sind. Während seiner Tätigkeit als Kammermusiker und Hoforganist der Herzöge Wilhelm Ernst und Ernst August von Sachsen-Weimar in den Jahren 1708 bis 1717 konnte sich Bach ja sehr viel intensiver als später in Leipzig dem Orgelspiel und der Komposition für dieses Instrument widmen, und so entstand hier ein gewichtiger Anteil seiner Orgelwerke. Ein gemeinsames Merkmal zahlreicher Werke jener Zeit ist der Einfluß der damals an allen deutschen Fürstenhöfen begeistert aufgenommenen italienischen Konzerte. Auch Bach griff die Möglichkeiten dieser neuen Form auf. Teils im musikalischen Wettstreit mit seinem Vetter und Freund Johann Gottfried Walther, Organist an der Stadtkirche Weimar, fertigte er Bearbeitungen italienischer Konzerte für Clavier (Cembalo) und Orgel an; letztere sind zusammengestellt auf der CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95. Aber wie immer bleibt Bach nicht einem einzigen Stilbereich verhaftet, sondern verschmilzt auch hier Einflüsse der nord- und mitteldeutschen Tradition mit dem konzertierenden italienischen Stil.

Die **acht Praeludien und Fugen** BWV 553 bis 560 wurden zwar in das Bach-Werke-Verzeichnis aufgenommen, stehen dort (BWV^{2a}) aber mittlerweile im Anhang, weil es aus stilistischen Gründen wie auch der wenig typischen Überlieferung wegen (Alfred Dürr) schon seit langem Zweifel an der Autorschaft Bachs gibt. Manches spricht dafür, daß Johann Tobias Krebs, der in Weimar wirkte, oder sein Sohn Johann Ludwig (Bachs Lieblingsschüler in Leipzig) die als »Acht kleine Praeludien und Fugen« überlieferten Stücke komponierte. Für letzteren ist charakteristisch, daß er seinen Lehrer meist sehr getreu nachahmte, ohne jemals dessen Genialität zu erreichen, so daß manches gekünstelt wirkt. Sollten die vorliegenden Stücke jedoch aus seiner Feder stammen, würden sie zu seinen reizvolleren Werken zählen.

Auf die Nähe zu Bach weist die zyklische Anlage der acht Werkpaare hin. Die Tonarten rücken – ähnlich wie in den *Inventionen* oder den *Praeludien und Fugen* des *Wohltemperierten Claviers* – von C-Dur bis B-Dur stufenweise höher (allerdings nicht so konsequent wie in jenen Zyklen, denn es sind nicht alle zwölf chromatischen Halbtöne einer Oktave vertreten). Christoph Wolff hält die Stücke für »ziemlich eindeutig« von Johann Sebastian Bach und datiert sie vor 1710. Es können andererseits auch Argumente angeführt werden für einen süd- oder mitteldeutschen Komponisten, der nicht zum Schülerkreis Bachs zählte. Und einige Züge der Stücke weisen bereits auf den galanten Stil hin. Selbst wenn also Johann Sebastian Bach die Stücke nicht geschrieben hat, bieten sie doch einen guten Einstieg in sein Orgelschaffen, sowohl für den Hörer als auch für den Orgelspieler.

Die Thematik der *Praeludien* ist meist für die Orgeltoccata typisch, die eine kompositorische Nachbildung der Improvisation ist: Von »toccare« =

»schlagen« abgeleitet, ist die Toccata für Tasteninstrumente ursprünglich das Ergebnis des ersten, improvisierten Erkundens eines Instruments durch einen Spieler: Er greift in die Tasten, spielt einige Läufe, Akkorde und Arpeggien und wird häufig auch das Pedal für sich allein, also in einem Pedalsolo erproben (ein solches findet sich zum Beispiel in BWV 557 und 560).

Das *Praeludium C-Dur* BWV 553 folgt der zweiteiligen Liedform; beide Teile werden wiederholt. Der erste kadenziert zur Dominante, der zweite führt wieder zurück. Eine einheitliche Thematik durchzieht das ganze Stück; sie besteht aus von Sechzehntelbewegung umspielten Dreiklangstönen über Baßtönen, die die harmonische Entwicklung vorantreiben. Man könnte sich hier auch sehr gut vorstellen, ein italienisches Violinkonzert nach Art Corellis oder Vivaldis in einer Transkription für Orgel zu hören. Das Eingangsthema läßt bereits das festliche *Praeludium* BWV 545, ebenfalls ein C-Dur-Stück (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 92) vorausahnen.

Das Thema der *Fuge C-Dur* ist von Tonrepetitionen geprägt. Der erste Teil, der Themenkopf, wirkt wie eine Frage; drei Achtel als Auftakt führen zu einer Viertelnote mit anschließender Achtelpause. Nach diesem kurzen Verweilen greift der zweite Thementeil die Achtelbewegung wieder auf und führt sie in flüssiger Sechzehntelbewegung weiter, so daß die charakteristische Pause nach dem Themenkopf im Zusammenspiel aller Stimmen stets deutlich hörbar bleibt und für Spannung in der musikalischen Entwicklung sorgt.

Die *Fuge* ist eher eine Fughette, denn sie besteht aus nur zwei kurzen Durchführungen und einer Engführung. Auch harmonisch bleibt sie fast ausschließlich dem Bereich der Tonika und Dominante verhaftet, bis auf eine kleine Zwischenkadenz zur Tonikaparallele, also a-Moll. Dennoch ist deutlich zu erkennen, daß die »Acht kleinen Praeludien und Fugen« wirklich Miniaturen der großen Werkpaare dieses Typs sind!

Das *Praeludium d-Moll* BWV 554 ist dreiteilig; der erste Abschnitt (als 'Tutti' konzipiert) erklingt als Reprise noch einmal nach einem – auch klanglich zurückgenommenen (als 'Solo' charakterisierten) – Mittelteil. Dieser spinnt die Motive des Beginns, auf- und absteigende Skalen und Akkorde, durchführungsartig fort und leitet sodann über sequenzierende Arpeggien zum ersten Teil zurück. Die dreiteilige Form wie auch das Spiel mit Arpeggien nach Art des Violinkonzerts weisen wieder auf den italienischen Konzertstil hin.

Die *Fuge* greift die formale Anlage des *Praeludiums* auf, denn auch sie bringt nach zwei Durchführungen ein längeres Zwischenspiel, das zum letzten Themeneinsatz hindrängt. Das Pedal ist nur hier thematisch geführt.

Ähnlichkeiten der Schlußtakte des *Praeludiums* wie auch der *Fuge* mit der ersten und letzten Zeile des Chorals »Jesu, meine Freude« könnten ein Hinweis auf Johann Ludwig Krebs sein, der in seiner *Clavierübung* dieses Lied in ganz ähnlicher Weise vertont hat.

Praeludium und Fuge e-Moll BWV 555 sind vom Charakter her das kleinere Pendant zum großen Schwesterwerk in dieser Tonart, BWV 548 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100). Die Leidenstonart e-Moll, verbunden mit einer durch Synkopen gesättigten Deklamation und Chromatik, erweckt den Eindruck eines Klagelieds.

Auch die *Fuge* greift diesen 'durezza'-Stil auf. Dieser Begriff bezeichnet das Abweichen von bestimmten Tonsatzregeln ('durezza' = Härte) durch Dissonanzen, die unvorbereitet eingeführt werden, und ähnliche Mittel zur Steigerung des Affekts. Auch die Chromatik zählt dazu. Bereits das Thema der *Fuge e-Moll* weist eine chromatische Linie auf; dies führt im mehrstimmigen Satz zu einem Reichtum an harmonischen Fortschreitungen. Von allen acht 'kleinen' *Fugen* ist (trotz mancher Ungeschicklichkeiten) die vorliegende formal am vollkommensten ausgearbeitet; sie zeigt Künste der Fugenkomposition, wie zum Beispiel Themenumkehrung, Erweiterung und Engführung. Interessant ist auch das auskomponierte Ritardando: Die beiden letzten Takte sind im 3/2- statt im 3/4-Takt notiert.

Nach dieser ernsten Werkgruppe folgt mit *Praeludium und Fuge F-Dur* BWV 556 ein fröhlich-unbeschwertes Paar. Das *Praeludium* ist wieder, ähnlich wie in BWV 554, dreiteilig, mit einer vollständigen Reprise des ersten Teils. Im mittleren Abschnitt spielt der Komponist mit Arpeggien, die schließlich über sequenzierende Dominantfortschreitungen zum a-Moll-Dreiklang geführt werden. Danach setzt unvermittelt wieder der erste Teil ein.

Das Thema der *Fuge* ist aus Achteln und Sechzehntel-Trillerfiguren zusammengesetzt. Letztere finden sich bei vielen Komponisten vor allem in Verbindung mit Weihnachtsmusik, speziell Magnificat-Vertonungen (zum Beispiel Buxtehude oder Pachelbel). Tatsächlich ergibt sich dadurch eine Motivverwandtschaft mit Bachs *Pastorella (Pastorale)* BWV 590 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 96), und so sind diese Stücke sehr gut als 'Hirtenmusik' geeignet.

Das *Praeludium G-Dur* BWV 557 beginnt im deklamierenden 'Durezza'-Stil, 'Grave' überschrieben, ähnlich wie das Schwesterwerk in e-Moll, BWV 555. Nach fünf einleitenden Takten löst es sich jedoch in Laufwerk und Arpeggien auf – was den Musikwissenschaftler Gotthold Frotscher vermutlich dazu veranlaßte, dieses *Praeludium* als 'Orgeltoccata in Miniaturformat' zu bezeichnen. Nach der Kadenz zur Dominante erscheint folgerichtig auch ein Pedalsolo von vier Takten, das zur Schlußkadenz überleitet.

Das Thema der *Fuge* ist aufgrund von Synkopen zunächst metrisch schwer einzuordnen; erst im Zusammenspiel mit Gegenstimmen wird die darunterliegende rhythmische Gliederung ganz klar. Es wirkt sehr verhalten, ja fast pessimistisch durch seinen stufenweise abwärts gerichteten Verlauf.

Praeludium und Fuge g-Moll BWV 558 sind wieder von ernsterer Stimmung.

Das *Praeludium*, im gravitätischen Schreit-Rhythmus der Sarabande, ist wie aus einem Guß; das Ma-

terial besteht fast ausschließlich aus Dreiklangsbrechungen über stützenden Baßtönen.

Das Thema der *Fuge* ist aus drei Gedanken zusammengesetzt. Zunächst wird der Dominantton umkreist, dann der g-Moll-Dreiklang, und schließlich mündet es in stufenweise, synkopisch absteigende Tonleiterausschnitte. Da insgesamt die tiefe Lage vorherrscht, ruft die fallende Motivik eine Stimmung der Resignation hervor; der Spitzenton des Soprans (g“) wird nur ein einziges Mal erreicht!

Das *Praeludium a-Moll* BWV 559 ist wieder eine kleine Toccata, mit Zweiunddreißigsteln, Skalen und Arpeggien, wie es dieser Gattung zukommt. Es steht jedoch mehr der äußerliche Effekt als der innerliche Gehalt im Blickpunkt, und auch die *Fuge a-Moll*, im 6/8-Takt, vom Charakter einer Gigue, bleibt thematisch auf wenige Einfälle beschränkt. Als Kontrapunkt dienen Teile des Themas in Terzparallelen. So bleibt die *Fuge* fast durchgehend dreistimmig; der erste Pedaleinsatz 18 Takte vor Schluß ist zugleich der letzte. Das reizvolle Element an diesem Stück ist der lebhafte Dreiertakt der Gigue; der für Bewegung und Entwicklung zum Schluß hin sorgt.

Sehr viel formvollendeter dagegen ist das Werkpaar *Praeludium und Fuge B-Dur* BWV 560. Das *Praeludium* ist eine richtige kleine dreiteilige Toccata mit improvisiert wirkendem Anfang, Pedalsolo und Wiederaufnahme der Thematik des Beginns in einem verdichteten Satz mit Pedal.

Auch die *Fuge* weist eine geschlossene Form auf, mit zwei durch ein kurzes, überleitendes Zwischenspiel verbundenen Durchführungen. Die zweite setzt zu Engführungen an und mündet in eine ausgedehnte, akkordlich geprägte Schlußkadenz. Andererseits erklingen hier, wie bereits in BWV 556, deutlich hörbare Oktavparallelen, die im strengen Satz verpönt waren!

Daß Bach sehr viel souveräner mit solchen Verstößen gegen die Tonsatzregeln umzugehen wußte, beweist er im Schlußteil der *Fuge C-Dur* in BWV 564, wo er mit versteckten Quintparallelen alle engstirnigen Nörgler neckt!

Deutlich vom italienischen Stil beeinflußt ist die *Fuge h-Moll »über ein Thema von Corelli«* BWV 579, nicht nur wegen der direkten Übernahme des Doppelthemas aus einer *Sonata da chiesa* von Arcangelo Corelli, sondern vor allem auch in der Stimmführung des lebhaften, mit »Vivace« bezeichneten polyphonen Satzes. Auch die thematisch freien Zwischenspiele lassen an das italienische Konzert mit seinen Kontrasten zwischen Tutti- und Solo-Episoden denken. Das Thema wird zusammen mit seiner Gegenstimme schließlich durch Engführung zu einer großen Schlußsteigerung gebracht.

T*occata, Adagio und Fuge C-Dur* BWV 564 sind eines der aussagekräftigsten Beispiele für Bachs Umgang mit dem italienischen Konzert und seiner Art, sich diesen Stil anzueignen. Mit ihren drei Sätzen ist die Werkgruppe wirklich ein Konzert –

Bachs 'Italienisches Konzert für die Orgel' sozusagen. Und Bach gruppiert – selbstverständlich, ist man geneigt zu sagen – drei ganz verschieden geartete Sätze zu einer zusammengehörigen, ganz individuellen Werkgruppe, wie sie sonst nirgends zu beobachten ist.

Die Toccata beginnt als ein typisches Beispiel der Gattung mit einstimmigen Läufen, Arpeggien und einem Pedalsolo; dann aber erklingt das volle Werk in einem Konzertsatz, der von daktylischen Rhythmen bestimmt ist. Diese sind in Bachs Textsymbolik das Symbol der freudigen Zuversicht (s. zum Beispiel *Wer nur den lieben Gott läßt walten* im *Orgelbüchlein* (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94). Die Gestik entspricht jener des vollen Streichorchesters bei der Wiedergabe eines Concertos. In Gruppen von jeweils sechs Takten konzertieren Sopran und Tenor miteinander. Auch die regelmäßige Gliederung der Ritornelle und Zwischenspiele deutet darauf hin, daß Bach bereits hier die Konzertform auf die Orgel übertragen wollte.

Der zweite Satz ist ein Adagio in der parallelen Molltonart a, ein ausdrucksvoller Sologesang mit stark chromatischer Begleitung in den Mittelstimmen. Vor allem in den letzten sieben Takten (Grave) steigert Bach mit einer Kette kühner Dissonanzen den Affekt des Klagelieds.

Die nach dem Kontrastprinzip sich anschließende Fuge ist ein meist homophoner, spritzig-bewegter und fröhlich wirkender Satz im Sechsachteltakt. Nicht umsonst schrieb der bekannte Theoretiker Mattheson: »C-Dur ist (...) aber nicht ungeschickt, wo man Freude ihren Lauf läßt.« Bereits das dreiklangsbetonte Thema hüpft förmlich in die Höhe, bevor es in Sechzehntel-Arpeggien die Dominanttonart umspielt. Durch charakteristische Pausen zwischen den einzelnen Abschnitten des Themas und durch eine unentwegt kreisende Gegenstimme bleibt die Fuge ständig in Spannung und Bewegung und strömt mit bestechender Leichtigkeit dahin. Ihre einzelnen Elemente konzertieren und dialogisieren stets miteinander. Im viermaligen Wechsel erklingen Exposition und Zwischenspiel vor der abschließenden Coda. Das Material – Thema und zirkulierende Gegenstimme – bleibt fast unverändert, und auch harmonisch werden nur die näher verwandten Tonarten erreicht, aber dennoch kommt beim Zuhören niemals Langeweile auf, weil der Glanz dieses Konzertsatzes fasziniert.

Zum Abschluß lockert Bach die *Fuge* durch toccatische Elemente wie ein kleines Pedalsolo, Laufwerk und einen Orgelpunkt auf, bringt den norddeutschen Toccatenstil mit ungewöhnlichen Tonschritten ein, narrt die gestrengen Kritiker durch ein paar (an sich verbotene!) Quintparallelen und läßt die *Fuge* sich dann sozusagen im Nichts auflösen – ähnlich wie bei der stilistisch verwandten *Fuge D-Dur* BWV 532, 2 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93), die den Hörer ja auch durch virtuose Leichtigkeit in ihren Bann schlägt. Kurz und gut: ein reines Hörvergnügen!

DEUTSCH

Martin Lücker

1953 in Pr. Oldendorf/Nordrhein-Westfalen geboren, war bereits im Alter von 11 Jahren Organist in seiner Heimatstadt.

Nach dem Abitur studierte er vom 17. Lebensjahr an Kirchenmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in Hannover, Klavier bei Karl-Heinz Kämmerling, Orgel bei Volker Gwinner. Weitere Orgelstudien führten ihn nach Wien zu Anton Heiller, nach Paris zu Jean Boyer, nach Amsterdam zu Gustav Leonhardt; außerdem studierte er Cembalo bei Mireille Lagacé in Boston. In den frühen 70er Jahren errang er bedeutsame Auszeichnungen als Organist bei den Wettbewerben in Brügge und Nürnberg, sowie beim ARD-Wettbewerb; zudem ist er Träger des Mendelssohn-Preises für Orgel.

1976 wandte er sich dem Dirigierstudium bei Martin Stephani an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold zu. Einer Lehrtätigkeit an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford folgten drei Jahre als Korrepetitor und Kapellmeister an den Opernhäusern Detmold und Frankfurt, in denen er über vierzig Vorstellungen dirigierte.

Als Martin Lücker im Alter von 29 Jahren für das Amt des Kantors und Organisten an St. Katharinen zu Frankfurt am Main gewonnen wurde, hatte er sich bereits einen in dieser Breite seltenen Fundus musikalischer Erfahrung angeeignet. »Der Fall, daß der Kantor einer Hauptkirche vom Theater zur Orgelempore wechselt, erinnert eher an die Biographien der Bachzeit als an heute übliche Musikerkarrieren«, schrieb Prof. Peter Cahn.

Seitdem hat Martin Lücker wichtige Akzente im musikalischen Leben der Stadt gesetzt. Zahlreiche Konzerte führten ihn in viele Länder Europas, die USA und Kanada. Neben vielen Rundfunk- und einigen Schallplattenaufnahmen konzertierte er mit einer ganzen Reihe von Orchestern.

Das von Martin Lücker im Musikverlag Peters herausgegebene »Frankfurter Orgelbuch« erhielt den Musikeditionspreis 1994 des Deutschen Musikverleger-Verbandes.

Für 1997 ist Martin Lücker als Juror zum Internationalen Orgelwettbewerb Brügge im Rahmen des Festivals van Flaanderen eingeladen worden, für 1998 zum Johann-Pachelbel-Wettbewerb der Internationalen Orgelwoche Nürnberg.

Zum 1. Oktober 1998 wurde Martin Lücker auf eine Professur für Orgel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main berufen.

Scales from Weimar

The CD includes both free toccata-style works and strict fugues that Bach composed at Weimar. During his service as a chamber musician and court organist with Duke Wilhelm Ernst and Ernst August of Saxony-Weimar from 1708 to 1717 Bach could devote much more time than later in Leipzig to playing and composing for the organ, so a major part of his organ works originated there. Numerous works of this period are influenced by the Italian concerti, which were enthusiastically received at all royal German courts. Bach also exploited the possibilities of this new form. Partly as a musical contest with his cousin and friend Johann Gottfried Walther, organist at Weimar's city church, he arranged Italian concerti for the clavier (harpsichord) and organ; the latter are featured on the CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95. But, as always, Bach did not stick to a single style here but merged influences of the northern and central German traditions with the concertante Italian style.

Although the **eight Preludes and Fugues** BWV 553 to 560 were included in the Bach-Werke-Verzeichnis, they are now listed in the Anhang (appendix) under BWV 2[a], because stylistic reasons and the atypical tradition (Alfred Dürr) lead us to assume that they were written by another composer. It seems likely that Johann Tobias Krebs, who worked in Weimar, or his son Johann Ludwig (Bach's favourite pupil in Leipzig) composed the pieces recorded as the »Eight Little Preludes and Fugues«. The latter typically copied his teacher's style very faithfully without ever achieving Bach's brilliance, so that some pieces seem a little contrived. But if the works featured here were indeed composed by Krebs, they would count among his more attractive compositions. The cyclical arrangement of the eight dual compositions betrays the affinity to Bach. The keys gradually move up – like in the *Inventions* or the *Preludes and Fugues* of the *Well-Tempered Clavier* – from C major to B flat major (albeit without the continuity of the former cycles, as the composition does not feature all twelve chromatic semitones of an octave). Christopf Wolff believes the pieces are »almost definitely« by Johann Sebastian Bach and dates them before 1710. But, there is also evidence in favour of a southern or central German composer, who was not a pupil of Bach's. And the pieces already show some features of the style galant. So even if Johann Sebastian Bach did not compose these pieces, they offer a good introduction to his organ works, both for the listener and the performer.

The *Preludes* mostly take their thematic structure from the organ toccata, which is a musical form imitating improvisation. Derived from »toccare« = »to beat«, the toccata for keyboard instruments was originally the result of the organist's first improvisatory exploration of his instrument. He touches the keys, plays a few runs, chords and arpeggios, and will often try out the pedal on its own, in a pedal solo (as featured in BWV 557 and 560).

Following the lied form, the *Prelude In C Major* BWV 553 is written in two movements, which are

both repeated. The first cadences to the dominant, and the second goes all the way back again. The whole piece has a uniform thematic structure, consisting of triads over bass notes with accompanying semi-quavers that drive on the harmonic development. It wouldn't be far-fetched to take this for an Italian violin concerto in the style of Corelli or Vivaldi transcribed for the organ. The opening theme anticipates the festive *Prelude* BWV 545, another piece in C major (see EDITION BACHAKADEMIE Vol. 92). Tonal repetitions are the thematic hallmark of the *Fugue in C Major*. The first part, or theme head, is like a question; three opening quavers lead into a crotchet followed by a quaver rest. After this short repose, the second part of the theme resumes the quaver movement and continues it in a fluid semiquaver movement, so that the hallmark rest after the theme head is always perceptible in the interplay of all parts, creating tension in the musical exposition. The *fugue* is rather a fughetta, since it only features two short expositions and one stretto. Harmonically it remains almost exclusively within the sphere of the tonic and dominant, apart from a small medial cadence to the submediant, A Minor. Still, it is quite obvious that the »Eight Little Preludes and Fugues« really are miniature versions of the major dual compositions of this type!

The *Prelude in D Minor* BWV 554 has three movements; the first (conceived as 'tutti') is recapitulated after the – tonally more restrained ('solo') – second movement. It continues with the opening motifs, rising and falling scales and chords, in a kind of exposition, only to return to the first movement through sequenced arpeggios. The tripartite form and the violin concerto-like arpeggios again hint to the Italian concerto style.
The *Fugue* resumes the formal structure of the *Prelude*, again with two expositions and a longer episode that moves irresistibly towards the last entrance of the theme. Only here does the pedal feature the theme. The similarities of the final chords of the *Prelude* and the *Fugue* with the first and last lines of the chorale *Jesu, meine Freude* could be a hint to Johann Ludwig Krebs, who arranged this hymn very similarly in his *Clavierübung*.

By its nature, the *Prelude and Fugue in E Minor* BWV 555 is a lesser counterpart of the major companion work in this key, BWV 548 (see EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100). E Minor, the key of suffering, combined with a syncopated declamatory and chromatic style, make this sound like a lamentation. The *Fugue* also uses this 'durezza' style. This term is defined as the deviation from certain composition rules ('durezza' = harshness) through introducing sudden dissonances and using similar means (e.g. chromatics) to increase the *affekt*. The theme of the *Fugue in E Minor* has a chromatic line; in a polyphonic setting this leads to an abundance of harmonic progressions. (Despite a few blunders) this is formally the most perfectly composed of the eight 'little' *Fugues*; it features fugue composition techniques such as thematic inversion, extension and stretto. Another interesting feature is the fully composed ritardando: the two last bars are written in 3/2 instead of 3/4 time.

This solemn composition is followed by a more upbeat, cheerful pair in the *Prelude and Fugue in F Major* BWV 556. Like BWV 554, 1, the *Prelude* has three movements, including a complete recapitulation of the first movement. In the second movement, the composer introduces arpeggios that eventually lead through sequenced dominant progressions to an A Minor triad. This is followed by a sudden reprise of the first section.
The theme of the *Fugue* is composed of quavers and semiquavers with trills. Many composers used the latter, especially for Christmas music and here in particular for magnificat compositions (Buxtehude or Pachelbel, for example). In fact, we find a similar motif in Bach's *Pastorale* BWV 590 (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 96), so that these works are perfect shepherds' music.

The *Prelude in G Major* BWV 557 opens in declamatory 'durezza' style and is marked 'grave' like its companion work in E Minor, BWV 555. After five introductory bars it yields to runs and arpeggios – which probably induced the musicologist Gotthold Frotscher to call this *Prelude* an »organ toccata en miniature«. After the cadence to the dominant we logically find a four-bar pedal solo which resolves to the final cadence.

Due to its syncopation, it is difficult to identify the measure of the *Fugue* theme at first; only when the other voices set in does the underlying rhythmic structure reveal itself. It is very restrained, almost pessimistic through its gradually descending development.

In contrast, the *Prelude and Fugue in G Minor* BWV 558 are a more solemn pair again. The *Prelude*, with the sombre processional rhythm of a sarabande, is a completely rounded piece of work; the material consists almost exclusively of triadic arpeggios over supporting bass notes. Thematically, the *Fugue* breaks down into three parts. The first hovers around the dominant, the second around the G Minor triad, and the third ends in syncopated descending part scales. As the lower register predominates, this descending motif evokes a mood of resignation; the soprano reaches its top note (g") only once!

The *Prelude in A Minor* BWV 559 is another little toccata, with demisemiquavers, scales and arpeggios, as befits this form. But the focus is rather on superficial effect than on the content, and the gigue-style *Fugue in A Minor*, written in 6/8 time, is restricted to few thematic ideas. Parts of the theme in consecutive thirds serve as a counterpoint. As a result, the *Fugue* is written almost entirely in three voices; the pedal makes its first and last appearance 18 bars before the end. This piece is attractive for the vivid triple time of the gigue; which adds movement and development towards the end.

In contrast, the *Prelude and Fugue in B Flat Major* BWV 560 is a much more finished piece of work. The *Prelude* is a little tripartite toccata with an improvised sounding beginning, pedal solo and recapitulation of the opening theme in a pared down pedal setting.

The *Fugue* also has a well-rounded form, with two expositions connected by a short episode. The second exposition anticipates strettos and leads into an expansive chordally dominated final cadence. On the other hand, like BWV 556, the fugue features clearly perceptible consecutive octaves, which were considered inadmissible according to strict composition rules...
Bach showed that he could deal with such offences much more serenely in the final part of the *Fugue in C Major* BWV 564, 3, where he teased all narrow-minded pedants with hidden consecutive fifths!

The *Fugue in B Minor »on a theme by Corelli«* BWV 579, is clearly influenced by the Italian style, not just because it directly borrows a double theme from a *sonata da chiesa* by Arcangelo Corelli, but also because of the part-writing of the vivid polyphonic setting, marked »vivace«. The thematically independent episodes point to the Italian concerto with its contrasting tutti and solo episodes. Together with the countersubject, the theme is finally taken into a grand final climax through the stretto.

The *Toccata, Adagio and Fugue In C Major* BWV 564 is one of the most potent examples of Bach's treatment of the Italian concerto and his interpretation of this style. With its three movements, this composition really is a concerto – Bach's so-called »Italian organ concerto«. And Bach groups – naturally, one could almost say – three movements of completely different natures in a coherent, highly individual composition, which is unique to Bach.

As a typical example of the genre, the Toccata starts with monophonic runs, arpeggios and a pedal solo; but then the full work resounds in a concerto setting marked by dactylic rhythms. According to Bach's symbolism the latter stand for joyful optimism (see, for example, *'Wer nur den lieben Gott läßt walten'* from the *Orgelbüchlein,* EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93). This is the language of a full string orchestra performing a concerto. Soprano and tenor converse with each other in six-bar groups. And the regular structure of the ritornellos and episodes would suggest that Bach wanted to write a concerto for the organ at this point.

The second movement is an *adagio* in the parallel minor key A, an expressive solo piece with a strongly chromatic accompaniment in the middle voices. Especially in the last seven bars *(grave)* Bach intensifies the *affekt* of the lamentation with a series of bold dissonances.

In contrast, the following *Fugue* is a mostly homophonic, sparklingly vivid and joyful movement in six eight time. The well-known theorist Mattheson rightly remarked, »C Major is (...) quite a fitting choice, when you want to allow free rein to joy.« The theme with its hallmark triads seems to leap for joy before it wavers around the dominant key in semiquaver arpeggios. Through characteristic rests between the individual parts of the theme and an incessantly circulating countersubject, the Fugue is in a perpetual state of tension and progression and flows along with striking ease. The individual elements are in a constant concert and dialogue with

each other. The exposition alternates four times with the episode before we hear the final coda. The substance – theme and circulating countersubject – remains virtually unchanged, and even harmonically it only reaches the neighbouring keys, but thanks to the brilliance of this fascinating concerto setting there is never a moment of boredom.
Finally, Bach breaks up the *Fugue* with toccata elements such as a brief pedal solo, runs and an organ point, infuses the northern German toccata style with unusual tonal steps, teases the harsh critics with a few (actually forbidden!) consecutive fifths and then lets the *Fugue* dissolve into nothingness – like the stylistically similar *Fugue in D Major* BWV 532, 2 (see EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93), which also captivates the listener with its sublime and effortless perfection. In short: a pure delight!

*

Martin Lücker

Born in 1953 in Pr. Oldendorf / North-Rhine Westphalia. Already performed as an organist in his home town at the age of eleven.

Studied church music in Hanover, Vienna, Paris, Amsterdam, and Boston from the age of 17; his teachers included Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiller, Gustav Leonhardt and Mireille Lagacé. He won awards at competitions in Bruges and Nuremberg, among others, and at the ARD competition in Munich.

From 1976 he studied conducting in Detmold and then worked at the Westphalian Church Music School and as a répétiteur and musical director in Detmold and Frankfurt.

Aged 29, he accepted the post of cantor at the head Protestant church, St. Katharinen in Frankfurt/Main. Since then Martin Lücker has set key accents in the city's musical life. Alongside commitments as an organist at home and abroad, he is in charge of a concert series in Frankfurt (for which he has already performed Bach's complete organ compositions twice), regularly records for broadcasting and CD and has been a lecturer at Frankfurt's college of music since 1988.

In 1998 the college appointed him professor of organ music. »Frankfurter Orgelbuch«, which was initiated by Martin Lücker and is published by C.F. Peters, received the Music Edition Award of the German Music Publishing Association in 1994. In 1997 Martin Lücker sat on the jury of the international Organ Competition in Bruges, which is part of the Festival van Flaanderen, and in 1998 on that of the Johann Pachelbel Competition, held at Nuremberg's International Organ Week.

On 1 October 1998 Martin Lücker was appointed professor of the organ department at the College of Music and Dramatic Art in Frankfurt/Main.

FRANÇAIS

Une gamme musicale de Weimar

Sur le CD présent, sont réunis les pièces du type libre, construites sous forme de toccata et le genre sévère de la Fugue que Bach créa à l'époque de Weimar. Pendant l'accomplissement de ses fonctions en tant que musicien de chambre et d'organiste de la cour des Ducs Wilhelm Ernst et Ernst August de Saxe-Weimar dans les années 1708 à 1717, Bach avait beaucoup plus l'occasion de se consacrer plus intensivement que plus tard à Leipzig au jeu d'orgue et à la composition pour cet instrument, c'est pourquoi c'est à cette époque que date une bonne part de ses œuvres pour orgue. Une caractéristique commune à de nombreuses œuvres de cette époque est l'influence des concerts italiens qui furent accueillis alors avec enthousiasme dans toutes les cours ducales allemandes. Bach reprit également les possibilités que contient cette nouvelle forme. En partie en concurrence musicale avec son neveu et ami Johann Gottfried Walther, organiste à l'Église municipale de Weimar, il confectionna des arrangements de concerts italiens pour clavier (clavecin) et pour orgue ; ces derniers sont réunis dans le CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95. Cependant, comme toujours, Bach ne se contente pas de coller à un seul style mais réunit ici également les influences de la tradition de l'Allemagne du Nord et centrale au style concertant italien.

Les **huit Préludes et Fugues** BWV 553 á 560 ont, il est vrai, été introduits dans le catalogue des œuvres de Bach, se trouvent cependant placés depuis un certain temps en annexe (BWV 2ª) parce que, depuis longtemps, on met en doute la paternité de Bach pour ces œuvres en raison du style et du fait de la tradition peu typique de ces œuvres (Alfred Dürr). De maints éléments semblent indiquer que Johann Tobias Krebs qui exerçait ses fonctions à Weimar, ou son fils Johann Ludwig (l'élève préféré de Bach à Leipzig) composa les morceaux retransmis sous le nom de »Huit petits Préludes et Fugues«. En ce qui concerne ce dernier personnage, le fait qu'il copia la plupart du temps très fidèlement son maître sans pour autant atteindre sa génialité est typique de sorte que certains passages donnent une impression de maniérisme. Si néanmoins les morceaux présents provenaient de la propre plume de Bach, ils compteraient parmi ses œuvres les plus charmantes. La disposition cyclique des huit couples d'œuvres renvoie à un auteur qui serait de l'entourage de Bach. Les tonalités avancent – comme dans les *Inventions* ou les *Préludes et Fugues* du *Clavier bien tempéré* – en augmentant progressivement du ut majeur au si bémol majeur (cependant pas aussi conséquemment que dans ces cycles, car tous les douze demi-tons chromatiques d'une octave n'y sont pas représentés). Christoph Wolff considère qu'il n'y a »pratiquement aucune ambiguïté « sur le fait que ces morceaux sont issus de la main de Johann Sebastian Bach et datent de l'année 1710.

D'autre part, on peut invoquer de nombreux arguments à l'appui de la thèse qui veut que ce soit un compositeur qui ne faisait pas partie du cercle des élèves de Bach et qui venait d'Allemagne du sud ou centrale, qui a composé ces morceaux. Et il faut ajouter que ces morceaux renvoient déjà au style ga-

lant de par quelques traits caractéristiques. Même si Johann Sebastian Bach n'a pas écrit les morceaux, ils offrent un bon accès à sa création pour orgue autant pour l'auditeur que pour l'organiste.

La thématique des *Préludes* est le plus souvent un système organisé de thèmes, typique de la toccata pour orgue qui est une imitation, au niveau de la composition, de l'improvisation : provenant de »toccare« = »frapper«, la toccata pour instruments à clavier est à l'origine le résultat de la première exploration d'un instrument exécutée par un joueur : il se mettra au clavier, jouera quelques roulades, accords et arpèges et essaiera souvent aussi la pédale seule, fera donc un solo de pédale (un tel solo se trouve par exemple dans BWV 557 et 560).

Le *Prélude en ut majeur* BWV 553 suit la forme du chant qui est en deux parties ; les deux parties étant répétées. La première cadence sur la dominante, la deuxième retourne en arrière. On retrouve un thème homogène tout au long du morceau ; il est composé de triples accords sur des tons de basse englobant des mouvements en doubles croches, accords qui font avancer le développement harmonique. On pourrait ici très bien croire entendre un concert pour violon italien à la manière de Corelli ou de Vivaldi dans une transcription pour orgue. Le thème d'introduction laisse pressentir le *Prélude* solennel BWV 545, ainsi qu'un morceau en ut majeur (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 92).
Le sujet de la *Fugue en ut majeur* est marqué par des répétitions des tons. La première partie, l'entrée du sujet, ressemble à une question ; trois croches en ouverture mènent à une noire, ce qui se termine par un demi-soupir. Après ce court arrêt, la deuxième partie du sujet reprend le mouvement en croches et les prolongent en un mouvement coulant de doubles croches de sorte que la pause qui est caractéristique après l'entrée du sujet, reste toujours nettement perceptible dans la combinaison de toutes les voix et intensifie la tension dans le développement musical.
La *Fugue* est plutôt une »fuguette«, car elle se compose de deux expositions et d'une strette. Du point de vue de l'harmonie, elle reste attachée également au domaine de la tonique et de la dominante, mise à part une petite cadence intermédiaire vers la parallèle tonique, donc en la mineur. Néanmoins, on reconnaît nettement que les »Huit petits Préludes et Fugues« sont vraiment des miniatures des grands couples d'œuvres de ce type !

Le *Prélude en ré mineur* BWV 554 est composé de trois parties ; le premier passage (conçu comme 'tutti') retentit sous forme d'une reprise une fois encore après une partie médiane – aussi rétractée au point de vue de la sonorité (caractérisé par un 'solo'). Cette partie continue la trame des motifs du début, les gammes et les accords montant et descendant, sous la forme de l'exposition et retourne ensuite à la première partie en passant par des arpèges séquentiels. La forme en trois parties comme le jeu des arpèges à la façon du concert de violon renvoient à nouveau au style de concert italien.

La *Fugue* reprend la forme du *Prélude*, car, elle aussi, elle apporte un intermède assez long situé après deux expositions et pousse à la réalisation du dernier sujet. La pédale n'est menée ici que pour le sujet. Des ressemblances retrouvées dans les mesures finales du *Prélude* comme de la *Fugue* avec les premiers et derniers vers du choral »Jésus, ma joie« pourraient renvoyer à Johann Ludwig Krebs qui a adapté ce cantique d'une manière très similaire dans son *Clavierübung* (Exercice pour clavier).

Le *Prélude et la fugue en mi mineur* BWV 555 ont le caractère de leur pendant en plus petit de la grande œuvre sœur dans cette tonalité, BWV 548 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100). La tonalité de complainte en mi mineur, liée à une déclamation et un chromatisme saturés de syncopes, donne l'impression d'une lamentation.
La *Fugue* reprend également ce style 'durezza'. Ce terme désigne la divergence par rapport à certaines règles de tonalité ('durezza' = dureté) obtenues par des dissonances qui sont introduites sans préparation et par des moyens semblables permettant de faire croître les états d'âme. Le chromatisme en fait également partie. Le sujet même de la *Fugue en mi mineur* présente une ligne chromatique ; ceci mène à une richesse de progressions harmoniques dans le mouvement polyphonique. La fugue présente est celle qui a été élaborée avec la plus grande perfection du point de vue de la forme si on la compare aux huit 'petites' *Fugues* (malgré quelques maladresses) ; elle montre les capacités artistiques de composition de la fugue comme le contre-sujet, le développement et la strette. Le ritardando élaboré est aussi intéressant : les deux derniers tacts sont notés en mesure à 3/2 au lieu d'être en 3/4.

Après ce groupe d'œuvre sévère, on voit arriver un couple joyeux insouciant sous la forme du *Prélude et Fugue en fa majeur* BWV 556. Le *Prélude* est à nouveau en trois parties, comme BWV 554, 1, avec une reprise complète de la première partie. Dans la partie du milieu, le compositeur joue avec les arpèges qui mènent en fin de compte au triple accord en la mineur par l'intermédiaire de progressions séquentielles de dominantes. Directement après, la première partie reprend.
Le sujet de la *Fugue* est composé de trilles de croches et de doubles croches. Ces dernières se retrouvent chez de nombreux compositeurs surtout en relation avec la musique de Noël, en particulier les adaptations musicales du Magnificat (voir par exemple Buxtehude ou Pachelbel). On perçoit de ce fait une telle parenté du motif avec la *Pastorella (Pastorale)* BWV 590 de Bach (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 96) et ceci fait que ces morceaux sont très bien appropriés en tant que 'musique de berger'.

Le *Prélude en sol majeur* BWV 557 commence en style déclamateur 'durezza', intitulé 'grave', comme l'œuvre sœur en mi mineur BWV 555. Après cinq mesures d'introduction, il se décompose en gammes et arpèges – ce qui amena probablement le musicologue Gotthold Frotscher à désigner ce *Prélude* de 'toccata pour orgue en miniature'. Après la cadence vers la dominante, apparaît logiquement

aussi un solo de pédale de quatre mesures qui constitue un enchaînement à la cadence finale. Le sujet de la *Fugue* est en raison des syncopes tout d'abord difficile à encercler au niveau de la métrique ; ce n'est que par l'interaction avec les contre-voix que la composition rythmique qui se cache derrière devient perceptible. Il donne la forte impression de retenue, même de pessimisme presque, par son cours dirigé graduellement vers le bas.

Le *Prélude et la Fugue en sol mineur* BWV 558 ont à nouveau un caractère plus sévère.
Le *Prélude*, dans le rythme lent grave de la sarabande, est comme fait d'un seul jet ; le matériel se compose presque uniquement de réfractions de triple accords au-dessus de tons de basse les soutenant.
Le sujet de la *Fugue* est composé de trois idées. Tout d'abord, on vole autour du ton de la dominante, puis du triple accord en sol mineur, et débouche enfin dans des tranches de gamme descendantes en syncopes progressives. Puisque les notes basses prédominent au total, les motifs descendant provoquent une ambiance pleine de résignation ; le ton maximum que peut atteindre le soprano (sol") n'est atteint qu'une seule fois !

Le *Prélude en la mineur* BWV 559 est à nouveau une petite toccata, avec des triples croches, des gammes et des arpèges comme cela se doit pour ce genre. Cependant l'aspect extérieur semble prendre plus de place que le contenu, et la *Fugue en la mineur*, écrite dans une mesure à 6/8 et ayant le caractère d'une gigue, reste également limitée, du point du sujet, à quelques idées. Des parties du sujet servent de contrepoint dans les parallèles en tierce. Ainsi la *Fugue* reste presque tout le temps à trois voix ; la première attaque de la pédale, 18 mesures avant la fin, est en même temps la dernière. L'élément intéressant de ce morceau est la mesure à trois temps vivace de la gigue ; il est à l'origine du mouvement et du développement finaux.

Le couple d'œuvres *Prélude et Fugue en si bémol majeur* BWV 560 est par contre beaucoup plus complet du point de vue de la forme. Le *Prélude* est une vraie petite toccata en trois parties avec un début donnant l'impression d'une improvisation, un solo de pédale et une reprise du sujet du début dans une mouvement comprimé avec pédale.
La *Fugue* fait également état d'une forme homogène avec deux expositions reliées par un court intermède de transition. La deuxième exposition se prépare aux strettes et débouche dans une cadence finale marquée par des accords rallongés. D'autre part, des parallèles d'octave nettement perceptibles apparaissent ici, comme dans BWV 556, parallèles qui étaient très mal vus si on les mettait dans le mouvement rigoureux...
Avec une très grande maestria, Bach fait preuve de son savoir-faire à détourner de telles transgressions aux règles de la tonalité dans la partie finale de *Fugue en ut majeur* BWV 564, 3, où il taquine tous les ergoteurs bornés avec des parallèles de quinte cachés !

La *Fugue en si mineur »sur un sujet de Corelli«* BWV 579 est nettement influencée par le style itali-

en, non seulement à cause de la reprise directe du double sujet appartenant à une *Sonata da chiesa* de Arcangelo Corelli mais avant tout aussi à cause du contrepoint du mouvement polyphonique désigné de »vivace«. Les intermèdes indépendants du sujet font également penser au concert italien avec ses contrastes entre les épisodes de tutti et de solo. Le sujet est mené avec son contre-sujet en passant par une strette pour arriver à une grande augmentation finale.

Les *Toccata, Adagio et Fugue en ut majeur BWV 564* sont l'un des exemples les plus expressifs de la manière dont Bach a manié le concert italien en l'assimilant à son style. Avec ces trois mouvements, le groupe d'œuvres est un véritable concert – 'un concert italien pour orgue' de Bach pour ainsi dire. Et Bach regroupe – on a envie de dire ici : évidemment – trois mouvements de styles tout à fait différents en un groupe d'œuvres tout à fait individuelles et solidaires, groupe que l'on n'a jamais vu par ailleurs.

La Toccata commence, comme un exemple typique du genre, avec des gammes à une voix, des arpèges et un solo de pédale ; mais l'œuvre complète retentit ensuite en un mouvement concertant qui est défini par des rythmes en dactyles. Ces rythmes sont, il est vrai, dans la symbolique textuelle de Bach, le symbole de la confiance heureuse (voir par exemple *'Wer nur den lieben Gott läßt walten'* dans l' *Orgelbüchlein* EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94). Les gestes correspondent à ceux de l'orchestre des cordes au complet lors de l'exécution d'un concerto. Le soprano et le ténor se concertent en groupes de six mesures pour chaque. La structure régulière de la ritournelle et les intermèdes indiquent également que Bach voulait transcrire ici la forme du concert sur l'orgue.

Le deuxième mouvement est un adagio dans la tonalité parallèle en la mineur, un chant soliste expressif avec l'accompagnement fortement chromatique dans les voix médianes. C'est surtout dans les sept dernières mesures *(grave)* que Bach fait augmenter l'émotion du chant de lamentations avec une chaîne de dissonances audacieuses.

La Fugue qui vient s'adjoindre, selon le principe du contraste, est un mouvement le plus souvent homogène, agité et pétillant et gai en mesures à six-huit. Ce n'est pas par hasard que le théoricien de renommée Mattheson écrivit: »Mais le ut majeur n'est pas (...) maladroit du tout, là où l'on veut donner libre cours à la joie.« Même le sujet accentué en triples accords saute véritablement dans les airs avant de baigner la tonalité dominante dans des arpèges de doubles croches. Grâce à des pauses caractéristiques entre les différents passages du sujet et grâce à un contre-sujet continuellement en rotation, la Fugue reste durablement sous tension et en mouvement et coule avec une séduisante légèreté. Ses différents éléments se concertent et dialoguent continuellement les uns avec les autres. Dans une alternance quadruple, l'exposition et l'intermède se font entendre avant le coda final. Le matériel utilisé – sujet et contre-sujet circulant – reste presque inchangé, et seules les tonalités les plus apparentées

atteignent leur harmonie, mais pourtant en écoutant ce morceau, l'ennui ne surgit pas un seul instant parce que la brillance de ce mouvement concertant fascine.

À la fin, Bach assouplit la *Fugue* par des éléments de toccata sous forme d'un petit solo de pédale, de gammes et d'un point d'orgue. Il intègre le style de toccata provenant d'Allemagne du nord en se servant d'une progression des sons inhabituelle, il dupe les sévères critiques en introduisant un couple de parallèles de quinte (au fond interdites !) et laisse la *Fugue* se dénouer pour ainsi dire dans le néant – comme dans le cas de la *Fugue en ré majeur* BWV 532, 2 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93) apparentée du point de vue du style et qui envoûte l'auditeur de par sa légèreté extrêmement habile. En un mot : un véritable plaisir de l'oreille !

*

Martin Lücker
Né en 1953 à Pr. Oldendorf /Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Dès l'âge de onze ans, il était organiste dans sa ville natale. Il étudia depuis l'âge de dix-sept ans la musique d'église à Hanovre, à Vienne en Autriche, à Paris, à Amsterdam et à Boston ; ses professeurs étaient entre autres Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiler, Gustav Leonhardt et Mireille Lagacé.

Il remporta des prix entre autres lors de concours à Bruges et à Nuremberg ainsi que lors de concours organisés par la ARD (la première chaîne de télévision allemande) à Munich. À partir de 1976, il étudia la conduite d'orchestre à Detmold et exerça ensuite les fonctions de répétiteur et de maître de chapelle à Detmold et à Francfort à l'École de Musique d'église du Land de Westphalie.

À l'âge de 29 ans, il prit le poste d'organiste et de chef de la chorale de l'Église protestante centrale à Francfort sur le Main, l'Église Sainte Catherine. Depuis, Martin Lücker a considérablement influencé la vie musicale de la ville.

Au-delà de ses engagements en tant qu'organiste à l'étranger et à l'intérieur du pays, il encadre une série de concert à Francfort (au cours de laquelle il joua à deux reprises déjà l'œuvre pour orgue complète de Bach), il enregistre régulièrement pour la radio et sur disques et enseigne depuis 1988 au Conservatoire de Musique de Francfort. Il y occupe une chaire de professeur d'orgue.
Le Frankfurter Orgelbuch qui fut créé sur l'initiative de Martin Lücker et qui fut édité par la Maison d'édition musicale C.F. Peters, obtint en 1994 le prix d'édition de musique de l'Association allemande des éditeurs de musique.

Martin Lücker a été invité à participer en tant que membre du jury au Concours International d'orgue à Bruges en 1997 dans le cadre du Festival van Flaanderen, en 1998 au Concours Johann Pachebel à l'occasion de la Semaine Internationale d'orgue à Nuremberg.

Le 1 octobre 1998, Martin Lücker a été nommé Professeur pour orgue au Conservatoire de Musique et d'Arts Plastiques de Francfort sur le Main.

Una escala musical de Weimar

El presente CD, contiene tanto obras del tipo libre, semejante a las tocatas, como del género más riguroso de la fuga surgidas en la época del destino de Bach en la ciudad de Weimar. Durante sus actividades de músico de cámara y organista de corte de los duques Wilhelm Ernst y Ernst August von Sachsen-Weimar de 1708 a 1717 pudo dedicarse Bach mucho más intensamente de lo que después le sería posible (en Leipzig) a la ejecución y composición de obras para órgano. En esta época surge, así pues, una parte considerable de sus obras para órgano. Una característica común a cuantiosas obras de aquella época es el influyo de los conciertos italianos, acogidos con gran entusiasmo en todas las cortes ducales alemanas. También Bach se sirvió de las posibilidades ofrecidas por esta nueva forma. En parte en tanto producto de la competición musical con su primo y amigo Johann Gottfried Walther, organista de la iglesia municipal de Weimar, elaboró y adaptó Bach conciertos italianos para clave (cémbalo) y órgano; los últimos se presentan en el CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95. En cualquier caso, tampoco permanece aquí Bach aferrado a un sólo estilo, antes bien fusiona las influencias de la tradición alemana norteña y central con el estilo concertante italiano.

Los **Ocho preludios y fugas** BWV de 553 a 560 pasaron efectivamente a formar parte del índice de las obras de Bach, mas en todo caso no se encuentran allí (BWV 2ª) sino en el anexo, y ello por razones estilísticas – como la transmisión poco habitual (Alfred Dürr) – que hacen dudar de la autoría de Bach ya desde hace bastante tiempo. Ciertos hecho hablan a favor de que el compositor de las obras conocidas por »Ocho pequeños preludios y fugas« fue Johann Tobias Krebs, que también operaba en Weimar, o bien el hijo y alumno predilecto de Bach en Leipzig, Johann Ludwig. De este último es bien conocido el que, la mayor parte de las veces, imitaba al maestro siguiendo sus pasos muy de cerca, mas sin alcanzar nunca su genialidad, pues ciertos detalles producen la impresión de artificialidad. Caso que las presentes obras hayan salido efectivamente de su pluma, contarían, como quiera que sea, entre las más atractivas de cuantas compusiera. El parentesco con Bach se refleja en la disposición cíclica de los ocho pares de composiciones. Las tonalidades, de modo semejante que las *Invenciones* o los *Preludios y fugas* del *Piano bien temperado,* se deslizan paso a paso de Do mayor a Si bemol mayor (en todo caso de modo no tan sistemático como en aquellos ciclos, ya que no se encuentran representados los doce semitonos cromáticos de una octava). Christoph Wolff considera estas piezas »con bastante certeza« obras de Johann Sebastian Bach y fecha su génesis como anterior a 1710. Por otra parte, podrían traerse aquí a colación argumentos a favor de compositores del sur o del centro de Alemania que no forman parte del círculo de alumnos de Bach. Algunos rasgos de estas composiciones indican ya la influencia del estilo galante. Incluso en el caso, pues, de que Johann Sebastian Bach no haya escrito estas obras, vienen a ser éstas una buena iniciación a su creación de órgano tanto para el oyente como para el intérprete de órgano.

ESPAÑOL

La temática de los *Preludios* es las más veces típica de la tocata de órgano, la cual, desde el punto de vista de la composición, viene a ser una especie de simulación de la improvisación. Etimológicamente proveniente de »toccare« = »tocar«. La tocata para instrumento de teclado es originariamente el resultado de la primera exploración improvisada del instrumentista: ataca las teclas, ejecuta unos pasajes, acordes y arpegios y ensaya frecuentemente con el pedal solo, esto es, un solo para pedal (encontramos este proceder, por ejemplo, en BWV 557 y 560).

El *Preludio en Do mayor* BWV 553 sigue la forma bipartita de la *Lied*; ambas partes se repiten. La primera en cadencia hacia dominante, la segunda de regreso. Una temática unitaria transe la obra completa; consta de acordes perfectos o tríadas sobre tonos bajos, acompañados de movimientos de semicorcheas que propulsan el desarrollo armónico. En el presente caso casi tenemos la impresión de escuchar un concierto de violín a la manera de Corelli o de Vivaldi en una transcripción para órgano. El tema introductorio permite ya intuir el festivo *Preludio* BWV 545, composición igualmente en Do mayor (véase el CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 92).
El tema de la *Fuga en Do mayor* queda caracterizado por la repetición de tonos. La primera parte, el encabezamiento temático, da la impresión de tratarse de una pregunta; tres corcheas de antecompás llevan a una negra con subsiguiente pausa de corchea. Tras esta especie de breve reposo ataca nuevamente la segunda parte del tema el movimiento de corcheas y lo sigue ejecutando en fluido movimiento de semicorcheas, de modo que la característica pausa tras el tema del encabezamiento conjuntamente con todas las voces permanece en todo momento audible y mantiene la tensión del desarrollo musical.
La *Fuga* es, antes bien, una *fughette*, ya que solamente consiste en dos breves exposiciones más un *stretto*. También desde el punto de vista de la armonía permanece encorsetada casi exclusivamente en la gama de las tónicas y dominante llegando a una breve cadencia intermedia hacia la paralela tónica, esto es, la[1] menor. No obstante puede apreciarse claramente que los »Ocho breves preludios y fugas« trátanse en verdad de miniaturas en comparación a los grandes pares de obras de este tipo.

El preludio en *re menor* BWV 554 es tripartito; el primer pasaje (concebido en un 'tutti') suena aún como *reprise* tras la parte central – también sonoramente revocada (caracterizada en tanto 'solo'). Esta entrelaza los motivos del principio, escalas ascendentes y descendentes así como acordes en prosecución y a modo de exposición reconduciendo así los arpegios en secuencias de regreso a la primera parte. La forma tripartita así como también el juego con los arpegios a la manera del concierto para violín indican nuevamente la influencia del estilo concertístico italiano.
La *Fuga* adopta la disposición formal del *Preludio*, pues también ella presenta tras dos grandes exposiciones un largo interludio que penetra hasta la última entrada temática. El pedal se conduce aquí sólo temáticamente.

[1] »la«: nota musical, no artículo (N.T.)

Las similitudes de los compases finales del *Preludio* y de la *Fuga* con las primeras y últimas líneas de la coral »Jesús, mi alegría« pueden interpretarse como indicio de la influencia de Johann Ludwig Krebs, el cual ha puesto música a esta *Lied* de modo muy parecido en su *Ejercicio de piano (»Clavierübung«)*.

Los *Preludio y fuga en mi menor* BWV 555, por cuanto hace a su carácter, son una especie de contraparte menor de la gran composición hermana en esta misma tonalidad, la BWV 548 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100). La tonalidad evocadora del sufrimiento, mi menor, unida a una declamación y cromática plenas de síncopas, produce la impresión de una canción lamentosa.
También la *Fuga* adopta el estilo de 'durezza'. Este estilo va referido a la divergencia respecto de ciertas reglas de composición por medio de disonancias que intervienen sin previa preparación y semejantes medios expresivos de la intensificación del afecto. También la cromática cuenta entre estos medios. Ya el tema de la *Fuga en mi menor* es indicativo respecto de una línea cromática; esto tiene por consecuencia en los movimientos de diversas voces una abundancia de progresos armónicos. De entre las ocho 'pequeñas' *Fugas* es la presente la más elaborada desde el punto de vista formal (a pesar de ciertos infelices aspectos): muestra diversas técnicas de composición de fugas como, por ejemplo, la inversión de los temas, las prolongaciones y el *stretto*. Interesante es también el elaborado *ritardando*: los últimos compases se notan en 3/2 en lugar de 3/4.

Tras este primer grupo de obras sigue el *Preludio y fuga en Fa mayor* BWV 556, una ligera y desenfadada pareja. El *Preludio,* igual que la composición BWV 554, 1, es tripartito, con una *reprise* completa de la primera parte. En el pasaje central juega el compositor con los arpegios, los cuales son conducidos finalmente por medio de progresos secuenciales de dominante al acorde perfecto en la menor. Después se ello se prosigue inmediatamente de nuevo con la primera parte.
El tema de la *Fuga* está constituido por figuras de trinos de corcheas y semicorcheas. Las últimas se encuentran en muchas composiciones, sobre todo en composiciones musicales navideñas y, especialmente, en versiones del Magnificat (considérense, por ejemplo, Buxtehude o Pachelbel). Efectivamente resulta de ello un parentesco de motivos con los *pastorella (*las *pastorales)* de Bach BWV 590 (compárese con el CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 96), de modo que estas piezas son bien apropiadas en tanto 'música de pastores'.

El *Preludio en Sol mayor* BWV 557 comienza en el estilo de la 'durezza' con carácter declamatorio, sobrescrito en 'grave', de modo semejante al de la obra pariente en mi menor BWV 555. En todo caso, tras cinco compases introductores, se descomponen en gamas y arpegios – esto ha sido probablemente lo que dio ocasión al musicólogo Gotthold Frotscher a denominar este *Preludio* 'Tocata para órgano en miniatura'. Tras la cadencia hacia dominante aparece consecuentemente un solo de pedal de cuatro compases que viene a ser el tránsito a la cadencia concluyente.

El tema de la *Fuga*, a causa de las síncopas, es difícil de clasificar métricamente al principio, mas, si esperamos a la intervención conjunta con la contraparte, se nos muestra en toda su claridad la arquitectura rítmica subyacente. El tema da la impresión de ser muy comedido, hasta pesimista, por causa de su transcurso gradual descendente.

Los *Preludio y fuga en sol menor* BWV 558 son nuevamente de carácter más serio.
El *Preludio*, en el grave paso rítmico de la sarabanda, es *de una pieza*; el material consta casi exclusivamente de disfracciones de acordes perfectos o tríadas sobre atusados tonos bajos.
El tema de la *Fuga* se compone de tres pensamientos. Primeramente se circunvala el tono dominante, después el acorde perfecto en sol menor y, finalmente, asistimos a su desembocadura en pasajes de escalas descendentes sincópicas. Puesto que en general domina la posición baja, los motivos precipitantes evocan el estado de la resignación: ¡el tono supremo de la voz de soprano (sol“) se alcanza tan sólo una vez!

El *Preludio en la menor* BWV 559 se trata de nuevo de una pequeña *toccata* con fusas, escalas y arpegios, como cabe esperar en el caso de este género. El centro de la atención, en todo caso, lo ocupa más el efecto externo que el contenido íntimo. También la *Fuga en la menor*, en compás de 6/8, del carácter de una giga, se limita temáticamente a pocas ocurrencias. Como contrapunto hacen las veces partes del tema en paralelos de tercera. Así pues la *Fuga* permanece casi constantemente a tres voces; la primera entrada de pedal, 18 compases antes de la conclusión, es también la última. El encantador elemento de esta composición es el animado compás de tres de la giga, que al confiere a la composición un dinámico desarrollo hasta el final.

De forma mucho más elaborada, por el contrario, es la pareja *Preludio y fuga en si bemol menor* BWV 560. El *Preludio* es una auténtica y pequeña *toccata* tripartita con inicio – diríase – improvisado, solo de pedal y retoma de la temática del inicio en movimiento espesado con pedal.
También la *Fuga* presenta una forma hermética con dos exposiciones unidas por un breve interludio transitorio. La segunda se planta en *stretti* y desemboca en una dilatada cadencia final caracterizada por los acordes. Por otra parte se escuchan claramente aquí, como ya en la BWV 556, paralelas de octava, las cuales estarían de más en el severo movimiento ...
El que Bach supiera proceder con mayor fortuna en los casos de estas contravenciones contra las reglas de la composición es cosa que nos demuestra a las claras en la parte final de la *Fuga en Do mayor* BWV 564, 3, donde, con sus paralelas de quinta, se burla de los mediocres espíritus protestantes.

Claramente influida por el estilo italiano se nos presenta la *Fuga en si menor »acerca de un tema de Corelli«* BWV 579, y ello no solamente a causa de la toma directa del tema doble de una *Sonata da chiesa* de Arcangelo Corelli, sino, sobre todo, en relación al tratamiento de las voces del animado movimiento polífono (en »vivace«). También los inter-

ludios temáticamente libres evocan el concierto italiano con sus contrastes entre episodios para *tutti* y solos. El tema se conduce finalmente junto con su contraparte por *stretto* para llegar al gran aumento final.

Las composiciones del conjunto *Toccata, adagio y fuga en Do mayor* BWV 564 vienen a ser un caso bien ejemplar de la manera de tratar Bach el concierto italiano y de hacerse propio este estilo. Con sus tres movimientos el conjunto no es sino un auténtico concierto – el 'concierto italiano para órgano' de Bach, diríase. Por supuesto que cabe afirmar el que Bach agrupa aquí tres movimientos de muy diverso tipo convirtiéndolos en una obra conjunta, absolutamente individual y que en vano se buscaría en ningún otro lugar.

La Toccata comienza como un típico ejemplo de su género, con gamas de una voz, arpegios y un solo de pedal; luego, sin embargo, suena la caja completa en un movimiento de concierto caracterizado por los ritmos de dáctilos. Esto no es otra cosa en el metaforismo textual de Bach que el símbolo de la alegre confianza (considérese, por ejemplo, 'Quien solo al amado Dios hacer deja' de 'El librito de órgano' EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94). Esta expresividad se corresponde a la de la orquesta de cuerda completa en la interpretación de un concierto. En grupos de seis compases cada uno conciertan entre sí las voces de soprano y tenor. También la regular disposición de los ritornelli y los interludios son indicativos respecto del hecho de que Bach ya aquí no se proponía sino servirse de la forma del concierto con el órgano.

El segundo movimiento es un *adagio* en la tonalidad paralela menor la, un muy expresivo canto para solo con intenso acompañamiento cromático y voces centrales. Sobre todo en los últimos siete compases *(grave)* procede Bach al aumento del afecto de la canción-lamento con una cadena de atrevidas disonancias.

La subsiguiente *Fuga,* que se une al conjunto sirviéndose del principio del contraste; se trata de un movimiento mayormente homófono, alegre y de saltarina dinámica en compases de seis por ocho. No en vano escribía el conocido teórico Mattheson: »el Do mayor (...) no es ningún despropósito allí donde quepa la alegría«. Justo ya el tema acentuado en acordes perfectos salta alegremente por las alturas antes de figurar en arpegios de semicorcheas la tonalidad dominante. Gracias a los característicos silencios entre los pasajes concretos del tema y gracias también a la contraparte girando sin camino ni meta permanece la Fuga en todo momento en tensión y movimiento fluyendo en indecible ligereza. Sus elementos conciertan y dialogan constantemente entre sí. En cuatro alternancias suenan tanto exposición como interludio antes de la coda. El material – esto es, el tema y la contraparte girando – permanece casi sin modificación e incluso las tonalidades parientes se alcanzan de modo armónico, sin embargo nunca llega a sentir aburrimiento el oyente, pues la brillantez de este movimiento concertístico fascina.
Para terminar alivia Bach la *Fuga* con elementos propios de la *toccata* como, por ejemplo, un breve solo de pedal, gamas y un tono bajo mantenido,

aúna el estilo de la *toccata* del norte alemán con pasos tonales poco habituales, se burla poco menos de los severos críticos con un par de paralelos de quinta (¡que, realidad, están *prohibidos*!) y deja que la *Fuga* se desvanezca en la nada – de modo semejante que en la *Fuga en Re mayor* BWV 532, 2 de semejante estilo (véase el CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 93), lo cual, con su virtuosista ligereza, deja atónito al oyente. En menos palabras: ¡todo un placer para los oídos!

*

Martin Lücker

Nació en 1953, en Pr. Oldendorf, localidad de Renania del Norte-Westfalia. Desempañó funciones de organista en su ciudad natal ya a la edad de once años. A partir de la edad de diez y siete años estudió música sacra en Hanóver, Viena, París, Amsterdam y Boston. Sus maestros fueron, entre otros, Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiller, Gustav Leonhardt y Mireille Lagacé.

Entre los premios por él obtenidos cuentan los de las competiciones de Brügge y Nuremberg así como el de la competición de la ARD de Munich.

A partir de 1976 estudió dirección en Detmold y desarrolló después sus actividades en la Escuela Territorial de Música Sacra de Westfalia (Westfälischen Landeskirchenmusikschule) así como de correpetitor y maestro de capilla en Detmold y Francfort.

A la edad de 29 año se hizo cargo del puesto de chantre de la iglesia principal evangélica, la iglesia de Santa Catalina (St. Katharinenkirche) de Francfort del Meno. Desde entonces ha influido Martin Lücker considerablemente en la vida musical de la ciudad.

Además de sus obligaciones en tanto organista en el territorio nacional y en el extranjero se hace cargo en Francfort de una serie de conciertos (con ocasión de estas celebraciones ha ejecutado ya dos veces la obra organística completa de Bach), realiza regularmente grabaciones de discos y para la radio y enseña desde el año 1988 en la Alta Escuela de Música (Musikhochschule) de Francfort. Desde 1998 desempeña aquí funciones de profesor de órgano.

El libro iniciado por Martin Lücker y publicado por la editorial musical C. F. Peters »Frankfurter Orgelbuch« (El libro del órgano de Francfort) obtuvo el año 1994 el premio de las ediciones musicales del gremio de editores musicales alemanes.

En 1997 fue invitado Martin Lücker a participar como miembro del jurado del concurso internacional de órgano de Brügge con motivo del Festival van Flaanderen y en 1998 en el concurso internacional Johann-Pachelbel de la Semana del Organo de Nuremberg.

El primero de octubre de 1998 fue solicitado Martin Lücker para una cátedra de órgano en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Fráncfort del Meno.

Disposition / Specification / Disposición

Rieger-Orgel der St. Katharinenkirche, Frankfurt am Main, erbaut 1990,
Disposition: Prof. Dr. Reinhardt Menger

Mechanische Spieltraktur, mechanische Registratur mit eingreifender 2. elektrischer Steuerung,
192 Setzerkombinationen, Sequenzschaltung

Pedal; C – f'

1) Bourdon 32'
2) Subbaß 16'
3) Flöte 8'
4) Gemshorn 4'
5) Nachthorn 2'
6) Schwellwerk/Pedal
7) Hauptwerk/Pedal
8) Rückpositiv/Pedal
9) Prinzipal 16'
10) Oktave 8'
11) Oktave 4'
12) Mixtur 4fach
13) Posaune 16'
14) Trompete 8'
15) Clarine 4'

Hauptwerk; C – g'''

16) Flûte harmonique 8'
17) Rohrflöte 8'
18) Flöte 4'
19) Quinte 2 2/3'
20) Terz 1 3/5'
21) Cornett 5f.
22) Schwellwerk/Hauptwerk
23) Rückpositiv/Hauptwerk
24) Prinzipal 16'
25) Oktave 8'
26) Oktave 4'
27) Oktave 2'
28) Mixtur 5fach
29) Zimbel 2fach
30) Trompete 16'
31) Trompete 8'
32) Trompete 4'

Schwellwerk; C – g'''

33) Bourdon 16'
34) Geigenprinzipal 8'
35) Oktave 4'
36) Progression 3-5fach
37) Bombarde 16'
38) Trompete 8'
39) Clairon 4'
40) Oboe 8'
41) Voix humaine 8'
42) Voix célèste 8'
43) Gambe 8'
44) Bourdon 8'
45) Traversflöte 4'
46) Nazard 2 2/3'
47) Octavin 2'
48) Tièrce 1 3/5'
49) Tremulant

Rückpositiv; C – g'''

50) Prinzipal 8'
51) Oktave 4'
52) Quarte de Nazard 2'
53) Mixtur 4fach
54) Cromorne 8'
55) Tremulant
56) Salicional 8'
57) Gedackt 8'
58) Rohrflöte 4'
59) Nazard 2 2/3'
60) Tièrce 1 3/5'
61) Larigot 1 1/3'
62) Schwellwerk/Rückpositiv

Registrierungen / Registrations /Registros

Präludium und Fuge in C-Dur BWV 553

1 Präludium

RP	51/53, 57
HW	17, 22
SW	34, 36
Ped	2/4, 6
1a volta:	RP
2a volta:	HW – 6

2 Fuge

HW	17, 22, 26/29
SW	34, 36
Ped	2, 10/12

Präludium und Fuge in d-Moll BWV 554

3 Präludium

HW	19, 20, 22, 25/28
SW	35, 36, 43
RP	51, 52, 56, 57, 59
Ped	5, 9/11

Takt 1 - 6 und 23 - 31
HW
Takt 7 - 12
RP
Takt 13 - 22
r. h. HW

4 Fuge

HW	19, 20, 25/29, 31
Ped	9/11, 14

Präludium und Fuge e-Moll BWV 555

5 Präludium

RP	50, 55
HW	24
Ped	3, 7

6 Fuge

SW	44, 49
HW	24
Ped	2, 7

Präludium und Fuge in F-Dur, BWV 556

7 Präludium

RP	58
HW	18
SW	45
Ped	3

Takt 1 - 14 und 45 - 58

r. H.	HW
l. H.	RP

Takt 15 - 18, 23 - 28 und 35 - 44

r. H.	RP
l. H.	SW

Takt 19 - 22 und 29 - 34
SW

8 Fuge

SW	35, 45
Ped	10

Präludium und Fuge in G-Dur BWV 557

9 Präludium

HW	23/28, 31
RP	51/53, 57
Ped	9/14
Takt 6 - 19	
HW	– 24
Ped	– 13

10 Fuge

HW	17, 19, 20, 23/28, 30, 31
RP	51/53, 57
Ped	1, 9/14

Präludium und Fuge in g-Moll BWV 558

11 Präludium

RP	57, 58
HW	17, 24
Ped	2, 7

12 Fuge

SW	35, 44
HW	24
Ped	7, 10

Präludium und Fuge in a-Moll BWV 559

13 Präludium

HW	22, 24/26
SW	35, 43, 46, 47
Ped	2/5, 9/11

14 Fuge

HW	22, 24/26, 31
SW	35, 43, 46, 47
Ped	2, 3, 9, 10, 14

Präludium und Fuge B-Dur BWV 560

15 Präludium

HW	23, 24, 26/29, 31
RP	51/53, 57, 62
SW	37
Ped	9/14
Takt 1 - 8	
RP	
Takt 14 - 23	
1a volta	HW
2a volta	l. H. RP
Takt 24 - 26	
HW	

16 Fuge

HW	19, 20, 23, 26/32
RP	51/54, 59, 61
SW	39, 41
Ped	6, 12/15

17 **Fuge h-moll BWV 579**

Takt 1 - 24	
RP	50, 51
Ped	2, 4, 10
Takt 25 - 34	
SW	44, 45, 47
Takt 35 l. H.	
RP	50, 51
Ped	2, 4, 10

Takt 38 r. H. und Takt 40 l. H.
HW 25/27
Takt 54
Ped 2, 4, 10
Takt 62
RP 51, 53, 57, 60, 61
Takt 74
Ped 2, 4, 6, 10
SW 40, 41, 46/48
Takt 90
HW 23, 25/29
RP 51, 53, 57, 60, 61
SW 40, 41, 46/48
Ped 2, 4, 6, 10, 14
Takt 98
SW + 37
Takt 102
HW + 31

Toccata, Adagio und Fuge C-Dur BWV 564

18 Toccata
Takt 1 - 12
RP 50/53, 61
SW 34/36
Ped 6, 9/12
Takt 13 - 31
Ped + 13, 14 (Echo – 12, 13)
Takt 32 - 74
HW 17, 19, 23, 25/29, 31
RP 50/53, 61
SW 34/36
Ped 6, 9/14
Takt 75
HW + 30, 32
Ped + 1, 15

19 Adagio
SW 35, 43, 36, 49
HW 17
Ped 2, 3
Takt 18
SW 43, 46, 49
RP 57 (l. H.)
HW 17
Ped 2, 7
Takt 22
HW 19, 24/28
RP 50/52, 56, 57, 59
Ped 1, 9/13

20 Fuge
HW 19, 20, 26/29, 31, 32
Ped 2, 10, 11, 14, 15
Takt 43
SW 35, 36, 39/41, 46, 48
Ped 2, 10, 11, 14
Takt 77 l. H.
HW s. o.
Takt 95 beide Hände
HW s. o.
Takt 122
HW + 22
Ped + 13
Takt 133
HW + 30

Vol. 92

Blütezeit in Weimar

Heyday in Weimar

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Pere Casulleras

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
6.-9. April/Avril/Abril 2000

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Klosterkirche Muri, Aargau (CH)

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al espanõl: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Blütezeit in Weimar
Heyday in Weimar
Apogée à Weimar
Epaco dorado en Weimar

BWV 538, 541, 545, 582, 695, 709, 711, 730, 1027a

Andrea Marcon
Orgel/Organ/Orgue/Órgano
Klosterkirche Muri (Aargau/CH)

Passacaglia c-Moll BWV 582 Passacaglia C Minor/ut mineur/do menor	1	13:39
***Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 709** Lord Jesus Christ, behold us today Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous Señor Jesucristo, vuélvete hacia nosotros	2	3:40
***Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 730** Dearest Jesus, we are here Bien-aimé Jésus, nous sommes ici Amado Jesús, aquí estamos	3	2:09
Präludium und Fuge C-Dur BWV 545		
Prelude and Fugue C Major/Prélude et fugue en do majeur/Preludio y fuga en Do mayor		6:26
Präludium	4	2:05
Fuge	5	4:21
Fantasia super: *Christ lag in Todesbanden* BWV 695 Christ lay to death in bondage Christ gisant dans les bras de la mort Cristo yacía en los lazos de la muerte	6	3:00
Choral/Chorale/Coral	7	1:19

***Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 711** All glory be to God on high À Dieu seul dans les cieux, la gloire Solo a Dios gloria en las alturas	**8**	3:19
Präludium und Fuge G-Dur BWV 541		
Prelude and Fugue G Major/Prélude et fugue en sol majeur/Preludio y fuga en Sol mayor		8:26
Präludium	**9**	3:18
Fuge	**10**	5:08
Trio G-Dur BWV 1027/1 G Major/sol majeur/Sol mayor	**11**	3:21
Toccata und Fuge d-Moll BWV 538		14:26
Toccata and Fugue D Minor/Toccata et fugue en ré mineur/Tocata y fuga en re menor		
Toccata	**12**	5:09
Fuge	**13**	9:17
Total Time:		59:45

Blütezeit in Weimar

Weimar, die Stadt Schillers und Goethes, Johann Nepomuk Hummels und Franz Liszts, 1999 »Kulturstadt Europas« mit jahrhundertealter Tradition, bedeutete auch für Johann Sebastian Bach – ähnlich wie Köthen für die Kammermusik – eine Stätte glücklichen und fruchtbaren Wirkens. Für kurze Zeit (1703) arbeitete Bach hier schon als 18jähriger Hofmusiker, ab 1708 dann als Hoforganist. Hier konnte er sich ganz dem Orgel- und Klavierspiel und der Komposition für diese Instrumente widmen und sich auf Reisen immer noch weiterbilden.

Wegweisend für ihn war die Begegnung mit dem Stil des italienischen Concerto, den Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar in Form von Notendrucken aus Amsterdam in die sächsische Provinz einführte (dazu EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95, 111 und 113). Bach vollendete seine Kunst in Weimar derart, daß er nach dieser Zeit »wie ein Riese dastand, und alles um sich her in den Staub treten konnte«, wie sein Biograph Forkel schreibt. Sein Ruhm als Virtuose, Komponist und Sachverständiger drang bis über die Grenzen hinaus, wie ja unter anderem der von Marchand boykottierte musikalische Wettstreit mit Bach im Jahre 1717 beweist.

Die meisten großen Orgelwerke Bachs entstanden in Weimar. Sie zeigen einen Grad der Vollendung, der für spätere Umarbeitungen nur wenig Raum ließ. Dies belegen auch die ansonsten so vollendeten *Leipziger Choräle* (Vol. 97). Manche Weimarer Frühfassungen erweisen sich technisch anspruchsvoller als die spätere Leipziger Version – Bach strebte im Spätwerk zunehmend die Konzentration auf das Wesentliche an.

Auf der vorliegenden CD sind einige besondere »Blüten aus der Weimarer Zeit« zusammengestellt, allen voran die gewaltige **Passacaglia c-Moll BWV 582**. Bach griff hier eine Form auf, die eigentlich zu jener Zeit bereits veraltet war, und führte sie zu einem letzten großartigen Gipfel der Entwicklung. Die Passacaglia war ursprünglich ein alter Schreittanz in Form von Variationen über einem gleichbleibenden Baß von vier Takten; sie diente später häufig als Vor- und Nachspiel zu Tänzen, fand Eingang in die Suite und bildete charakteristische Themen aus wie zum Beispiel das absteigende Tetrachord. Das Thema der Bachschen *Passacaglia* ist so deutlich verwandt mit dem »Christe eleison« aus einer Orgelmesse von André Raison, daß es sich wohl kaum um eine zufällige Ähnlichkeit handeln kann; französisch inspiriert ist auch der langsam schreitende 3/4-Takt. Diese Bezüge veranlaßten manchen Forscher, die *Passacaglia* mit dem bereits erwähnten Wettstreit mit Marchand in Verbindung zu bringen. Das Passacaglia-Thema ist jedoch vom Charakter her geradezu ein Archetypus, und enge Verwandtschaften lassen sich auch mit Werken dieses Typs bei Pachelbel, Böhm und Buxtehude aufzeigen.

Bach dehnt das Thema auf die doppelte Länge aus, stellt es dem Zyklus einstimmig voran, um es dann in 21 Variationen zu bearbeiten. Besser: zu ergänzen und zu krönen mit einer gewaltigen *Fuge*, die in Werken dieses Typs ganz und gar ungewöhnlich ist.

Der niederländische Musikwissenschaftler und Organist Piet Kee hat in eingehenden Untersuchungen der Zahlensymbolik des Werkes die *Passacaglia* als eine Umsetzung des wichtigsten christlichen Gebets, des »Vaterunser« interpretiert; die *Fuge* vertritt in seiner Deutung das »Amen«. Auch wenn der Hörer die einzelnen Bezüge kaum analysierend nachvollziehen kann – als Hinweis zur Gesamthaltung des monumentalsten Bachschen Orgelwerkes kann diese Erklärung sicherlich sehr hilfreich sein!

Das ruhige Thema umschreibt die Kadenzharmonien der – bei Bach immer für erhabene Inhalte zuständigen – Grundtonart c-Moll in weit ausgreifender, zunächst aufsteigender, dann zur tiefen Tonika fallender Linie. In den ersten Variationen verweilt es unverändert im Baß. Darüber erklingen Veränderungen der Oberstimmen: in übergebundenen Akkorden, in Achteln, dann Sechzehnteln, rhythmischen Figuren, Arpeggien, Triolen etc., bis das Thema schließlich in den Diskant wandert. Später erklingt es wieder im Baß, aber nun ebenfalls variiert, einschließlich einer staccato-Fassung. Dies sind herkömmliche Mittel der Variation. Bach jedoch setzt sie ganz neu ein. Insbesondere nutzt er die bewegende Kraft der »figura suspirans«, einer auftaktigen Sechzehntelfolge, auf die vielfältigste Weise, ähnlich wie bei vielen Chorälen im *Orgelbüchlein* (s. Vol. 94). Daß die Tonart c-Moll erhalten bleibt, scheint verständlich, wenn man der Deutung des Werkes als Symbol für den ewigen Gott und seine Anbetung folgt.

Nach zwanzig sehr abwechslungsreichen Veränderungen schließt Bach, als Krönung (und Vollendung der heiligen Zahl 21!), das »thema fugatum« an. Nach einem wellenförmigen Spannungsverlauf zwischen einzelnen Höhepunkten in den Variationen 12 und 20 erreicht er, durch die Vollendung der Variationskunst in der höchsten Stufe, der kontrapunktischen Form, eine grandiose Schlußsteigerung. Diese *Fuge* ist unter den Orgelwerken einzigartig insofern, als jeder Themeneinsatz von den rhythmisch kontrastierenden, markanten Gegenthemen begleitet ist. Einen solchen Typus der Fuge mit zwei Kontrasubjekten, der sogenannten »Permutationsfuge«, kennen wir vor allem aus einigen *Kantaten* Bachs. Insgesamt zwölf Themeneinsätze erfolgen in immer größeren Abständen; die Zwischenspiele werden also immer länger. Die Tonarten verbleiben im Bereich der Kadenzharmonien mit ihren Mollparallelen. Geradezu berühmt ist der Schluß der *Fuge* mit dem sogenannten »Neapolitanischen Sextakkord« im achtletzten Takt, einem Trugschluß in die Moll-Subdominante (von c-Moll nach f-Moll mit tiefalterierter Sext, d.h. »des« statt »c«). Über diesen Akkord und eine Orgelpunkt-Coda bringt Bach die ausgedehnte *Fuge* wirkungsvoll zum Ende.

Das Choraltrio **Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 709** »à deux claviers et pédale«, also für zwei Manuale und Pedal, zählt zu den einzeln überlieferten Choralbearbeitungen jener Zeit, die stilistisch dem *Orgelbüchlein* nahe stehen. Der bis heute bekannte und vielgesungene Choraltext lautet:

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
dein' Heilgen Geist du zu uns send,
mit Hilf und Gnad er uns regier
und uns den Weg zur Wahrheit führ.
(*Wilhelm II. Herzog von Sachsen-Weimar 1648*)

Der Cantus firmus liegt in kolorierter Fassung im Sopran. Er wird von drei Stimmen begleitet, deren drei Hauptmotive auch in die Choralmelodie übergehen. Steht auch, wie bereits erwähnt, die Kolorierung und das Stimmgeflecht der Begleitung den Chorälen des *Orgelbüchlein* nahe, ist doch der Reichtum der Harmonien, die Geschmeidigkeit der Stimmführung und die Expressivität dort größer.

Die ebenfalls einzeln überlieferte Choralbearbeitung **Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730** über das Lied

Liebster Jesu, wir sind hier,
dich und dein Wort anzuhören;
lenke Sinnen und Begier
auf die süßen Himmelslehren,
daß die Herzen von der Erden
ganz zu dir gezogen werden.
(*Tobias Clausnitzer 1663*)

ist zwei- beziehungsweise dreiteilig: Der (wiederholte) erste Teil ist ein schlichter Choralsatz mit wenigen Achtel- und Sechzehnteldurchgängen. Im Abgesang dagegen setzt der Cantus firmus zu melismatischer Kolorierung an, und auch die Begleitstimmen gehen in raschere Bewegung über. Ein Pedalaufstieg über mehr als eine Oktave hinweg zu Beginn der letzten Zeile ist wohl ein Bild für die »Herzen«, die »ganz zu Gott gezogen werden«. Stilistisch ist auch hier das *Orgelbüchlein* nicht weit entfernt, das ebenfalls eine Vertonung dieses Liedes enthält.

Das Werkpaar **Präludium und Fuge C-Dur BWV 545** zählt als relativ knappes, aber festliches und formal vollendetes Beispiel der großen Orgelwerke Bachs zu den bekanntesten und beliebtesten seiner Art. Es ist in mehreren Fassungen überliefert, darunter in einer dreisätzigen, in der zwischen *Praeludium* und *Fuge* der langsame Satz aus der *Sonate C-Dur* BWV 529 (Vol. 99) eingeschoben ist. Bach strebte eine Zeitlang in den Orgelwerken die Dreisätzigkeit – vermutlich nach dem Vorbild des italienischen Konzerts – an, verwarf sie jedoch bald wieder. Das *Praeludium in Organo pleno* ist ähnlich einer Orgelpunkt-Toccata gebaut: Einem Orgelpunkt auf der Tonika folgt das Hauptmotiv; einem Zwischenspiel folgen dieselben Elemente auf der Dominante, und nach einem weiteren Zwischenspiel mündet das Stück in den Orgelpunkt auf der Dominante, der zur Grundtonart zurückführt. Das im Pedal wie Manual weit ausgreifende Eröffnungsthema wird hier abrundend noch einmal aufgegriffen: ein vollendetes Bauwerk von klassisch-ausgewogener Symmetrie! Das Thema der *Fuge* ist kantabel, mit einer Überbindung zwischen dem Themenkopf und seiner Fortsetzung, die Spannung verleiht. Die Motivik besteht aus Skalen und Arpeggien, die in einem ganz natürlichen Fluß dahinströmen und nebenbei noch erlesene Harmonien bewirken. Nach Exposi-

tion und Durchführung wendet sich der Satz zur Dominante. Deren Bereich wird ebenfalls intensiv ausgestaltet. Über herabströmende Skalen im doppelten Tempo vorbereitet setzt das Thema zuletzt auf der Tonika ein: zuerst in der tiefsten (!) Lage im Pedal, wird es vom Sopran übernommen und bereitet, über einem Dominant-Orgelpunkt im Baß, die majestätische Schlußkadenz vor. Forkel schreibt an dieser Stelle seiner Bach-Biographie: »In seinen Orgelcompositionen hat er sich aber noch unendlich weiter davon [vom Gewöhnlichen, Alltäglichen] entfernt, so daß er mir hier nicht mehr wie ein Mensch, sondern wie ein wahrer, verklärter Geist vorkommt, der sich über alles Irdische hinaufgeschwungen hat.« Diesem Satz bleibt nichts hinzuzufügen, und Generationen von Brautleuten werden die erhebende Wirkung dieses Werkpaars beim Ein- und Auszug zur kirchlichen Trauung schon gespürt haben!

Die **Fantasia super: Christ lag in Todesbanden BWV 695** hat das sprachlich und melodisch kraftvolle, dorische Osterlied Martin Luthers zur Textgrundlage:

Christ lag in Todesbanden,
für unsre Sünd gegeben;
der ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
und singen: Halleluja!
Halleluja!
(*Martin Luther 1524*)

Die Choralbearbeitung, überliefert in der sogenannten »Kirnberger-Sammlung«, ist »Fantasia« überschrieben. Dieser Titel bezieht sich hier jedoch weniger auf die formale Freiheit als auf den Affekt. Formal nämlich handelt es sich um ein konsequent durchgestaltetes Choraltrio mit Alt-Cantus firmus in zwei Teilen, mit Gegenstimmen, die aus Umspielungen der ersten beziehungsweise fünften Choralzeile gewonnen werden und jeweils den Cantus ritornellartig in Vorimitation einleiten. Das erste Thema kehrt zuletzt in der Coda noch einmal wieder. Die übrigen Motive, in dem lebhaften Satz hauptsächlich Sechzehntelketten, sind aus diesen Themen abgeleitet. An das Trio schließt sich noch eine Choralharmonisierung an, deren Bestimmung unklar ist. Wir kennen solche Praxis jedoch von manch anderen zeitgenössischen Sammlungen ebenso wie von dem Choral *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 690 (Vol. 89).

Auch die Vertonung des deutschen Gloria-Liedes **Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 711** ist in der »Kirnberger-Sammlung« überliefert. Der Text lautet:

Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum, daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat,
nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.
(*Nicolaus Decius 1539*)

Zu seinen zahlreichen und formal abwechslungsreichen Vertonungen des Katechismusliedes steuert Bach hier ein »Bicinium« bei, eine zweistimmige Bearbeitung also. Neben dem Cantus firmus gibt es eine die Liedmelodie in virtuosen Figurationen umspielende Gegenstimme. Sie stellt sich zuerst vor und beschließt den Satz auch solistisch. Ihre Melodieführung erinnert an eine Streicherfiguration beziehungsweise an die *Schübler-Choräle* (s. Vol. 98), die ja auch auf Kantatensätze mit Obligatinstrumenten zurückgehen.

Präludium und Fuge G-Dur BWV 541 ist, wie das Schwesterwerk in C-Dur (BWV 545), auch in einer dreisätzigen Fassung überliefert (mit dem eingeschobenen Mittelsatz der *Sonate e-Moll* BWV 528; s. Vol. 99). Eine weitere Gemeinschaft zwischen den beiden Werkpaaren besteht in ihrer formalen Ausgewogenheit und ihrem mitreißenden Schwung. Das *Praeludium* beginnt in norddeutscher Toccatenmanier mit einer großen Sololinie, gebildet aus Skalen und Arpeggien der Haupttonart. Diese mündet in Akkordwiederholungen und Arpeggien und moduliert in die Dominanttonart D-Dur. Nach der verkürzten Wiederaufnahme des Beginns werden die Akkord- und Arpeggienketten modulierend weiter verarbeitet, bis ein Orgelpunkt auf der Dominante erreicht ist. Er leitet über zur (verkürzten) Wiederaufnahme der Sololinie des Beginns und zur Schlußkadenz. Das so unglaublich leicht anmutende Spiel mit Akkorden, Arpeggien und Skalen wirkt konzertant, virtuos und mitreißend. Das (Dur-)Thema der *Fuge* ist eng verwandt mit jenem der (Moll-)Fuge aus dem Eingangschor der 1714 in Weimar aufgeführten Kantate BWV 21 »Ich hatte viel Bekümmernis« (Vol. 7). Auch der dritte Satz des von Bach für die Orgel bearbeiteten Konzerts op. 3 Nr. 11 von Antonio Vivaldi (*Concerto d-Moll* BWV 596, Vol. 95) steht ihm sehr nahe. Jedoch waren Themen dieses Typs, mit schreitenden Tonwiederholungen in Achteln und ihrer Fortspinnung in Sechzehntelketten, damals recht verbreitet. Entscheidend ist die Rolle des Tongeschlechts. Es veranlaßte die Forscher zu Charakterisierungen wie »Ausdruck eines überströmenden Glücks jugendlichen Überschwangs«, der in diesem Bachschen Orgelwerk am größten sei (Hermann Keller). Andererseits suchte man in der *Fuge* nach Trübungen dieser Stimmung durch »innere Unzufriedenheit« (Alfred Heuß) oder gar »resignierte Rückwendung zu den Realitäten des Daseins« (Karl Straube). Inwieweit solche Charakterisierungen zutreffen, mag jeder Hörer selbst entscheiden. In jedem Fall ist die *Fuge* mit ihrem vorwärtsstrebenden Thema klar und wirkungsvoll gegliedert. Am Ende staut sich das Stück auf dem verminderten Septakkord über dem Orgelpunkt auf D, ähnlich wie in der *Pièce d' Orgue (Fantasie) G-Dur* BWV 572 (Vol. 90). Die Spannungen werden aufgelöst durch Engführungen des Themas in unterschiedlichen Abständen und mit dem Einsatz einer fünften Stimme, bis hin zum Orgelpunkt auf der Tonika (im Baß wie auch im Diskant!) und zur überwiegend von den Mittelstimmen gestalteten Schlußkadenz. Inmitten dieses großen Bauwerks verschafft ein pedal- und weitgehend themenfreies Zwischenspiel Entspannung. Im übrigen wird der Hörer vom zielstrebig dahinströmenden Fluß der

kunstvollen Sechzehntelfigurationen erfaßt. Der der Tonart G-Dur zugeschriebene helle Glanz wird durch dieses Werkpaar vollendet repräsentiert.

Das **Trio G-Dur BWV 1027 a** geht zurück auf den dritten Satz der *Sonate G-Dur für Viola da gamba und Cembalo* BWV 1027 (Vol. 124; bzw. auch deren Transkription für zwei Flöten und Generalbaß BWV 1039, Vol. 121). Es handelt sich, wie die Handschrift verkündet, um eine Übertragung des Instrumentalsatzes für »2. Clavier et Pedal«. Dieses Orgeltrio ist von den einzeln überlieferten Sätzen der Gattung am engsten mit den *Sechs Sonaten* verwandt, in der Eleganz der Melodik, der Bildung der Ritornellthemen und der Phrasen. Das Pedal ist hier jedoch etwas einfacher geführt, nimmt weniger an der thematischen Entwicklung teil als dort. Die Gliederung des Satzes im »Allegro moderato« ist deutlich erkennbar; Haupt- und Seitensatz wechseln regelmäßig ab.

Die Weimarer »Blütenlese« auf der vorliegenden CD wird beschlossen mit einer der großen *Toccaten* Bachs, der **Toccata und Fuge d-Moll BWV 538**, zur Unterscheidung von der nachgerade berühmteren gleichnamigen (BWV 565, Vol. 89) auch als die »Dorische« bekannt. Auf diesen österlichen alten Kirchenton bezieht sich hauptsächlich die *Fuge*, die häufig von der (dorischen) großen Sext und kleinen Septim Gebrauch macht. Nach Aussage einer Quelle spielte Bach das eindrucksvolle Werk »bey der Probe der großen Orgel in Cassel«; diese Orgelprobe war 1732. Möglicherweise überarbeitete Bach in Leipzig das wohl in Weimar komponierte Werk. Die *Toccata* entspricht dieser Überschrift durch ihr virtuoses Spiel mit Arpeggien und Akkorden und die wichtige Rolle des Pedals. Formal aber ist sie ein Concerto grosso, für das Bach offenbar selbst die Manualverteilung (»Oberwerk« gegenüber »Positiv«) angegeben hat. Ritornellartig kehrt das Hauptthema fünfmal wieder, jeweils im Wechsel mit Zwischenspielen und beschlossen durch eine Coda. Es tritt dabei auch in anderen Tonarten auf. Das Hauptthema ist einerseits typisch für die Toccatentradition, andererseits doch in seiner speziellen Form, auf der vollen Schlagzeit einsetzend und kantig geformt, sehr individuell. Da das Material der Zwischenspiele ebenfalls aus dem Thema gewonnen ist, überwiegt der Eindruck des Monothematischen schon in der *Toccata*. Vom Standpunkt der musikalischen Rhetorik her gesehen – die für Bach ja eine tragende Rolle spielte – ist die *Toccata* ein Musterbeispiel für eine überzeugend durchkonstruierte musikalische Rede, von Anfang bis Ende, vom »Exordium« bis zur »Peroratio« (vgl. hierzu die eingehenden Forschungen von Jacobus Kloppers). Noch viel größer ist die Abhängigkeit von einem einzigen Thema in der *Fuge*. Die enge Verwandtschaft der beiden Teile eines Werkpaars in Bachs reifer Kunst wird hier besonders deutlich. Das Fugenthema im kantablen Allabreve-Fluß zeichnet die Randlinien des Toccatenthemas nach, das zunächst aufsteigt und dann niedersinkt. Hinzu tritt ein beibehaltenes Kontrasubjekt und ein weiteres obligates Motiv; Vorhalte und Auftakte bieten wichtige belebende Elemente. Aus diesen Bausteinen fügt Bach ein großes kontrapunktisches Meisterwerk von 222 Takten zusam-

men, das nie eintönig wirkt und bis zuletzt mit intensiver Spannung dahinströmt. Insgesamt sind drei große Teile festzustellen: Teil 1 bleibt mit Themeneinsätzen und Zwischenspielen weitgehend im Tonikabereich (Takt 1-100), der zweite moduliert mit kanonischen Einsätzen in andere Tonarten (z. B. F-Dur, C-Dur, g-Moll und B-Dur) (Takt 101-166), bis in Takt 167 der kanonische Themeneinsatz in der Tonika im Pedal den Beginn des Schlußteils markiert, der über einen Orgelpunkt mit Pedaltriller und vor allem Themenengführungen eine große Steigerung erzielt, wie Bach sie später in der *Kunst der Fuge* (Vol. 1080) so überaus wirkungsvoll einzusetzen pflegte. Die Schlußkadenz spielt gekonnt mit Pausen und verminderten Akkorden.

Andrea Marcon

wurde 1985 beim Wettbewerb in Brugge ausgezeichnet und gewann 1986 den ersten Preis beim Internationalen Orgelwettbewerb »Paul Hofhaimer« in Innsbruck sowie 1991 beim Cembalowettbewerb in Bologna.

Er wurde 1963 in Treviso geboren. Von 1983 bis 1987 studierte er an der Schola Cantorum Basiliensis Alte Musik, Orgel und Cembalo unter anderem bei Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall und Hans-Martin Linde. Wichtige Impulse erhielt er auch bei Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel und Ton Koopman.

Kurse und Seminare gab er in ganz Europa, so in Amsterdam, Toulouse, Hamburg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburg und Kopenhagen. Ferner wurde er zur Mitwirkung in zahlreichen Jurys eingeladen, etwa bei den Orgelwettbewerben in Toulouse, Brugge, Alkmaar, Amsterdam, Nürnberg sowie in Tokio.

Andrea Marcon verfolgt eine intensive Konzerttätigkeit bei den wichtigsten Festivals und in den Musikzentren Europas: als Organist, als Cembalist, aber auch als Dirigent. Für das Teatro La Fenice in Venedig hat er die erste Wiederaufführung der Oper »Orione« von Francesco Cavalli seit ihrem Entstehen vorbereitet und dirigiert.

Von 1990 bis 1997 unterrichtete er an der Musikhochschule in Trossingen historisches Orgelspiel sowie Basso continuo. Seit 1998 ist er Dozent für Cembalo, Orgel und Aufführungspraxis an der Basler Schola Cantorum Basiliensis.

Verschiedene Rundfunk,- Fernseh- und CD-Aufnahmen erhielten internationale Preise: den »Premio Internazionale del Disco Vivaldi« der Fondazione Cini für Alte Musik Italiens, den Diapason d'Or sowie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. 1997 gründete er das Orchestra Barocco di Venezia, mit dem er mehrere unveröffentlichte Opern von Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello und Antonio Vivaldi aufführte und einspielte.

Für die EDITION BACHAKADEMIE nimmt Andrea Marcon drei Orgel-CDs auf: Vol. 87 mit frühen Werken (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), Vol. 90 (»Neue Ideen in Weimar«) und Vol. 92 (»Blütezeit in Weimar«).

ENGLISH

Heyday in Weimar

Weimar, the city of Schiller and Goethe, Johann Nepomuk Hummel and Franz Liszt, «Europe's City of Culture« in 1999, whose traditions go back hundreds of years, was also a place of happy and fruitful activity for Johann Sebastian Bach – as was Köthen for his chamber music. For a brief period (in 1703) Bach worked as one of the court musicians here at the tender age of 18 before becoming court organist in 1708. Here he could devote himself entirely to playing organ and harpsichord and composing for these instruments, as well as broadening his education through travel.

His encounter with the style of the Italian concerto, which Duke Johann Ernst of Saxe-Weimar introduced into Saxony in the form of printed sheet music from Amsterdam, was of pathbreaking importance (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 95, 111 and 113). In Weimar Bach became so accomplished in his art that he afterward »stood as a giant and was able to trample all around him into the dust«, as his biographer Forkel writes. His fame as a virtuoso, composer and expert spread well beyond the borders of the Duchy, as is shown in at least one instance by the fact that Marchand apparently refused to compete with Bach in the year 1717.

Most of Bach's great organ works were composed in Weimar. They evince a level of accomplishment which leaves little room for subsequent revision. This is also evidenced by the otherwise so consummate *Leipzig Chorales* (vol. 97). Some early Weimar versions prove to be technically more demanding than the later Leipzig versions – since Bach's aim in his later works was increasingly to concentrate on the essence.

This CD brings together a number of particular »blossoms of the Weimar period«, above all the mighty **Passacaglia in C Minor BWV 582**. Here Bach took up a form which was actually already outmoded in his day and took it to its final majestic zenith. The passacaglia was originally a processional dance in the form of variations upon a four-bar ground bass; later it often served as a prelude or postlude to dances, found its way into the suite and gave rise to characteristic themes such as the descending tetrachord. The theme of Bach's Passacaglia is so clearly related to the «*Christe eleison*« of an organ Mass by André Raison that the similarity can hardly be coincidental. The slowly striding 3/4 meter is also inspired by the French style. These associations have given some researchers grounds for believing it to be connected to the competition with Marchand already mentioned. However, the character of the passacaglia theme is thoroughly archetypal, and close relationships can also be demonstrated to works of this type by Pachelbel, Böhm and Buxtehude.

Bach expands the theme to double its length, plays it unisono at the beginning of the cycle, and then develops twenty-one variations from it. Better: he supplements and consummates it with a crowning fugue, something entirely unconventional in works of this nature. In detailed studies of the number

symbolism in this work, the Dutch musicologist and organist Piet Kee interpreted the Passacaglia as a rendering of the Lord's Prayer, the most important of all Christian prayers, with the Fugue representing the «Amen«. Even if such abstruse relations can hardly be analytically comprehended when listening to the piece, this explication can certainly be of help as an indication of the overall perspective pervading this, the most monumental of all Bach's organ works!

The dignified theme paraphrases the harmonies of a cadence in the key of C Minor – a key which Bach always employed to signify lofty ideas – in a wide-ranging passage which first rises and then falls to the tonic below. In the course of the first variations, it remains unchanged in the bass. The variations are heard in the upper voices: in tied-over chords, in eighths, then sixteenths, rhythmic figures, arpeggios, triplets, etc., until the theme finally strays to the descant. Later it is again heard in the bass, but likewise in the form of variations, including a staccato version. These are conventional means of variation. Bach, however, puts them to use in a new way. In particular, he exhibits great variety in using the dynamic force of the »*figura suspirans*«, a series of sixteenth notes on the upbeat, as in many chorales in the »Orgelbüchlein« (see vol. 94). Keeping to the key of C Minor seems obvious if we follow the interpretation of the work as a symbol of everlasting God and the worship He commands.

After twenty very diverse variations Bach appends the »*thema fugatum*« as a climax (and to bring the total to 21, a number symbolizing the divine!). After the wave-like tension between the peaks in variations 12 and 20, he manages to intensify it magnificently at the end by consummating the art of the variation with the highest form, counterpoint. This Fugue is unique among the works for organ in that the subject is accompanied by striking, rhythmically contrasting countersubjects each time it enters. We find this type of fugue with two countersubjects, the so-called »permutation fugue«, primarily in Bach's cantatas. A total of twelve expositions follow each other at increasing intervals, thus making the episodes longer and longer. The tonality remains within the range of the cadential harmonies and their parallel minors. The finale of the Fugue is quite famous, with its so-called «Neapolitan sixth chord« in the eighth measure from the end, a false cadence into the subdominant minor (from C Minor to F Minor with a diminished sixth, i.e., »D flat« instead of »C«). Over this chord and a pedal-point coda, Bach brings the extended Fugue to an impressive conclusion.

The chorale trio **Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 709** (Lord Jesus Christ, behold us today) »à deux claviers et pédale«, that is, for two manuals and pedal, is also found among the isolated chorale preludes surviving from that time which are stylistically closely related to the *Orgelbüchlein*. The words, which are still well-known and often sung, are:

Lord Jesus Christ, behold us today
and send the Holy Ghost our way,

us to rule with help and grace
and the way to truth to trace.
(*Wilhelm the Second,*
Duke of Saxe-Weimar, 1648)

The embellished cantus firmus is found in the soprano. It is accompanied by three voices whose three main motifs also blend into the chorale melody. Although the embellishments and the intricate voices are closely related to the *Orgelbüchlein*, as already mentioned, yet the latter boasts richer harmonies, smoother conduct of parts and greater expressiveness.

The chorale prelude **Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730** to the hymn

Dearest Jesus, we are here
Thee and Thy true Word to hear;
guide our senses and our passion
to sweet heaven's education,
that our hearts from Earth below
entirely to Thee shall go.
(*Tobias Clausnitzer 1663*)

is divided into two or three sections. The (repeated) first section is a plain chorale setting with a few passing eighth and sixteenth notes. The *Abgesang,* by contrast, embellishes the cantus firmus with melismata, and the accompanying voices also increase their speed. A rising pedal passage covering more than an entire octave at the beginning of the last line is probably intended to symbolize the »hearts« which »entirely to God shall go«. The style is also reminiscent of the *Orgelbüchlein*, which contains another composition on this hymn.

The pair of works **Prelude and Fugue in C Major BWV 545** is a relatively short but festive and formally perfected example of Bach's great organ works and is counted among the best-known and best-loved of its kind. It has survived in several versions, including one with three movements, the slow movement of the *Sonata in C Major* BWV 529 (vol. 99) being inserted between the prelude and the fugue. For a while, Bach tried giving his organ works three movements – presumably following the model of the Italian concerto – but soon rejected this form. The structure of this *Praeludium in Organo pleno* is similar to a pedal-point toccata: the main motif follows a pedal point on the tonic; an interlude is then followed by the same elements on the dominant, and after another interlude, the piece progresses to a pedal point on the dominant which leads back to the main key. The wide-ranging opening theme is here taken up once more to round off the piece, making it a consummate edifice of classically balanced symmetry! The subject of the Fugue is quite cantabile, with a tying-over between the beginning of the subject and its continuation which provides tension. The motifs consist of naturally flowing scales and arpeggios which incidentally give rise to select harmonies. After the statement and exposition, the setting turns to the dominant, which is likewise explored in full. Prepared by downward streaming scales at twice the tempo, the subject enters for the last time on the tonic: first in the pedal's lowest range (!), then taken

over by the soprano above a bass pedal point on the dominant to prepare the majestic final cadence. In his biography of Bach, Forkel describes this piece thusly: »In his organ compositions, however, he had distanced himself infinitely farther from [the common, the everyday] so that here he seems to me to be less a mere mortal than a genuine transfigured spirit soaring above all terrestrial concerns«. This statement says it all, and generations of wedding guests will have felt the uplifting effect of this pair of works when entering or leaving the church!

The **Fantasia super: Christ lag in Todesbanden BWV 695** is based on Martin Luther's Easter hymn of such great linguistic and melodic power in the Dorian mode:

Christ lay to death in bondage,
for all our sin was given;
He is once more arisen
and hath us brought true life now;
for this shall we joyful be,
God giving praise and gratitude
and singing hallelujah,
Hallelujah!
(*Martin Luther 1524*)

The chorale prelude, which has survived in the so-called »Kirnberger Collection«, is entitled «Fantasia«. However, this title refers less to the formal freedom than to the emotional effect. As far as form is concerned, this is a chorale trio worked out to the last detail with the cantus firmus in two parts in the alto voice and counter voices which are taken from decorations of the first or fifth line of the chorale and each of which introduces the cantus firmus by means of prior imitation in the manner of a ritornello. The first theme appears once again in the coda. The remaining motifs – primarily strings of sixteenth notes in this lively setting – are derived from these themes. Finally, the trio is succeeded by a harmonic version of the chorale, whose purpose is not clear. We are, however, familiar with this kind of practice from some contemporary collections, as well as from the chorale *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 690 (vol. 89).

A composition on the German Gloria hymn **Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 711** is also found in the »Kirnberger Collection«. The words are:

God alone on high we praise,
and give thanks for his kindness;
so that now and for all our days
no harm will us distress.
God does love us dearly,
now eternal peace has come,
and all the fighting's done.
(*Nicolaus Decius 1539)*

Here Bach adds a »*bicinium*«, a two-part arrangement, to his numerous and formally diverse compositions of this Catechism hymn. Apart from the cantus firmus, there is also a counter voice embellishing the hymn's melody with virtuoso figurations. It presents itself first and also provides a solo conclusion for the setting. Its melody line recalls a

string figuration or the *Schübler Chorales* (see vol. 98) which are also based on cantata settings with obbligato instruments.

Like its counterpart in C Major (BWV 545), the **Prelude and Fugue in G Major BWV 541** has also survived in a version with three sections (with the middle movement of the *Sonata in E Minor* BWV 528 inserted; see vol. 99). The two pairs of works are also related by their balanced form and sweeping enthusiasm. The Prelude begins in the manner of a North German toccata with a grand solo line built of scales and arpeggios in the main key. This turns into repeated chords and arpeggios and modulates to the dominant key of D Major. After an abbreviated reprise of the beginning, the succession of chords and arpeggios is elaborated with further modulations until reaching a pedal point on the dominant. This begins the transition to the (abbreviated) reprise of the solo line from the beginning and then to a final cadence. This so incredibly lighthearted treatment of chords, arpeggios and scales seems concertante, virtuoso and sweeping. The (major) theme of the Fugue is closely related to that of the (minor) fugue in the opening chorus of the cantata BWV 21 »Ich hatte viel Bekümmernis« performed in Weimar in 1714 (vol. 7). It is also akin to the third movement of Antonio Vivaldi's Concerto op. 3 no. 11, which Bach arranged for organ (*Concerto in D Minor* BWV 596, vol. 95). However, subjects of this type, with eighth notes repeated stepwise and then continued in strings of sixteenths, were quite common in those days. The role played by the mode is decisive. It has caused researchers to characterize the piece as »an expression of the overflowing joy of youthful exuberance« which is of most significance in this organ work by Bach (Hermann Keller). On the other hand, the Fugue has been examined for traces of »inner dissatisfaction« clouding this mood (Alfred Heuß) or even »resignation in returning to the realities of existence« (Karl Straube). Deciding the extent to which such characterizations fit must perforce be left up to the individual listener. At the end, the piece seems to pile up over a pedal point on D, similar to the *Pièce d'orgue (Fantasia) in G Major* BWV 572 (vol. 90). The tension is resolved by variously spaced strettos of the theme and by the use of a fifth voice until the appearance of the pedal point on the tonic (in the bass as well as the descant!) and the final cadence, largely carried by the middle voices. In the middle of this grand edifice, an episode without the pedal and largely eschewing the subject relieves the tension. Otherwise, the listener is caught up in the purposeful flow of the artistic sixteenth figurations. The bright radiance attributed to the key of G Major is represented perfectly by this pair of works.

The **Trio in G Major BWV 1027a** harks back to the third movement of the *Sonata in G Major for viola da gamba and harpsichord* BWV 1027 (vol. 124; or its transcription for two flutes and basso continuo BWV 1039, vol. 121). As the manuscript declares, this is a transcription of the instrumental movement for »two manuals and pedal«. Of all the movements of this genre which have survived on their own, this organ trio is most closely related to the *Six Sonatas* in the elegance of its melodies, ritor-

nello themes and phrases. Here, however, the pedal follows rather simpler lines and plays a smaller part in the thematic development. This »allegro moderato« movement has a clear organization, the first and second parts of the exposition occur in regular alternation.

The Weimar »florilegium« on this CD is concluded by one of Bach's greatest toccatas, the **Toccata and Fugue in D Minor BWV 538**, also known as the »Dorian« to distinguish it from its even more famous sibling of the same name (BWV 565, vol. 89). It is primarily the Fugue which is based on this ancient paschal church mode, since it makes frequent use of the major (»Dorian«) sixth and the minor seventh. According to one source, Bach made a very great impression by playing this work »when the great organ in Cassel was put to the test«; this organ inspection took place in 1732. It may be that later, in Leipzig, Bach revised the work he had probably written in Weimar. The Toccata fits this title thanks to its virtuoso treatment of arpeggios and chords and the important part played by the pedal. As far as form is concerned, however, it is a *concerto grosso* for which Bach himself evidently provided the manual indications (»oberwerk« as opposed to «positive«). Like a ritornello, the main theme recurs five times in alternation with interludes, and concludes with a coda. In doing so, it appears in other keys. Although the main theme is typical of the toccata tradition, its special form, beginning on the full beat and very angular, makes it highly individualized at the same time. Since the material of the interludes is also taken from the theme, a monothematic impression prevails in the Toccata. From the point of view of musical rhetoric – which was of constitutive importance for Bach – this Toccata is a prime example of convincingly constructed musical discourse from beginning to end, from »*exordium*« to »*peroratio*« (cf. on this point the detailed research of Jacobus Kloppers). The Fugue is even more dependent on a single theme. The close relationship between the two parts of a pair of works in Bach's mature period is especially distinct here. The subject of the fugue, flowing along in a cantabile *alla breve* meter, traces the outlines of the toccata theme, which first rises and then falls. Added to this is a countersubject which is retained throughout and a further obbligato motif. Suspensions and upbeats are important elements in enlivening the piece. From these building blocks, Bach constructs a great contrapuntal masterpiece of some 222 measures which never becomes monotonous and which is marked by strong tension to the very end. On the whole, three main sections can be identified: the first keeps its expositions and episodes largely to the tonic (bars 1-100), the second modulates with canonic entries to other keys (for example, F Major, C Major, G Minor and B flat Major) (bars 101-166) until, in bar 167, the canonic subject enters in the tonic in the pedal announcing the beginning of the finale on a pedal point, which achieves a remarkable intensification with a pedal trill and, most importantly, strettos of the subject such as Bach later used to such great effect in the *Art of Fugue* (vol. 1080). The artful final cadence makes playful use of rests and diminished chords.

ENGLISH

Andrea Marcon

Received an award at the Bruges Competition in 1985 and won Innsbruck's International Paul Hofhaimer Organ Competition in 1986 and the Bologna Harpsichord Competition in 1991.

He was born in Treviso in 1963. From 1983 to 1987 he studied old music, organ and harpsichord at the Schola Cantorum Basiliensis with Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall, and Hans-Martin Linde among others. He also received important inspiration from Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel and Ton Koopman.

He has taught classes and seminars all over Europe, in Amsterdam, Toulouse, Hamburg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburg and Copenhagen. In addition, he has been invited to sit in on the panel of numerous organ competitions in Toulouse, Bruges, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg and Tokyo, to name a few.

Andrea Marcon has an intensive concert schedule, taking him to the most important festivals and music centres of Europe as an organist, harpsichordist, and as a conductor. For the Teatro La Fenice in Venice he prepared and conducted the first performance of the opera »Orione« by Francesco Cavalli since its creation.

From 1990 to 1997 he taught historical organ playing and basso continuo at the Trossingen College of Music. Since 1998 he has been a lecturer for harpsichord, organ and performance practice at the Basel Schola Cantorum Basiliensis.

He received international awards for various radio, television and CD recordings: the Premio Internazionale del Disco Vivaldi of Fondazione Cini for old Italian music, the Diapason d'Or and the Preis der Deutschen Schallplattenkritik. In 1997 he founded the Orchestra Barocco di Venezia, with which he performed and recorded several unpublished operas of Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello and Antonio Vivaldi.

For Edition Bachakademie Andrea Marcon will record three organ CDs: vol. 87 with early works (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), vol. 90 (»New Ideas in Weimar«) and vol. 92 (»Heyday in Weimar«).

Apogée à Weimar

Weimar, la ville de Schiller et de Goethe, de Johann Nepomuk Hummel et de Franz Liszt, en 1999 »Ville de la culture européenne« regardant sur une tradition centenaire, était également pour Johann Sebastian Bach – comme Köthen pour la musique de chambre – un endroit de création heureux et fructueux. Durant une brève période (1703), Bach y travailla en tant que musicien de cour à l'âge de 18 ans, puis à partir de 1708 en tant qu'organiste de cour. C'est ici qu'il put se consacrer entièrement au jeu de l'orgue et du clavecin et à la composition sur ces instruments et qu'il put parachever ses connaissances au cours de voyages.

Le moment décisif qui détermina l'orientation future de Bach, fut sa rencontre avec le style du Concerto italien que le Prince Johann Ernst von Sachsen Weimar introduisit dans la province de Saxe sous forme de notations imprimées (à ce propos EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95, 111 et 113). Bach perfectionna son art à Weimar à un tel point qu'il »se trouvait là comme un géant et que tout autour de lui ne pouvait être que poussière« après cette époque, selon les dires de son biographe Forkel. Sa réputation en tant que virtuose, que compositeur et qu'expert dépassa les frontières, ce que prouve entre autres la compétition musicale que boycotta Marchand en 1717.

La plupart des grandes œuvres pour orgue de Bach ont été créées à Weimar. Elles font preuve d'un niveau de perfection qui ne laissait que très peu de place à d'éventuels remaniements ultérieurs. Les *Chorals de Leipzig* (Vol. 97) si parfaits par ailleurs appuient cette thèse. Certaines premières versions de Weimar se révélèrent plus exigeantes au niveau technique que les versions plus tardives de Leipzig – Bach visait dans son œuvre finale à se concentrer de plus enplus sur l'essentiel.

Certaines »perles de l'époque de Weimar« ont été réunies sur le CD suivant, en tête la puissante **Passacaille en ut mineur BWV 582**. Bach reprit ici une forme qui était en réalité désuète à cette époque et lui réserva une magnifique apothéose. La Passacaille était à l'origine une ancienne danse sous forme de variations sur une basse continue de quatre mesures ; elle fut souvent utilisée plus tard comme prélude ou postlude de danses, fit son entrée dans la Suite et formait des thèmes caractéristiques comme le tétracorde descendant. Le thème de la *Passacaille* de Bach ressemble tellement au »Christe eleison« d'une messe pour orgue de André Raison qu'il ne peut s'agir ici d'une simple ressemblance ; la mesure à 3/4 lente est également inspirée du style français. Certains experts pensent pouvoir ainsi mettre la compétition mentionnée plus haut avec Marchand en rapport avec cette *Passacaille.* Le thème de la Passacaille est cependant un archétype quant à son caractère et il est possible de trouver des ressemblances avec des œuvres de ce type chez Pachelbel, Böhm et Buxtehude.

Bach étend le thème sur une double longueur, le place en tête du cycle à une voix pour ensuite le traiter en 21 variations. Mieux encore : pour le compléter et le couronner d'une énorme *Fugue,* ce qui est tout à fait inhabituel dans des œuvres de ce type. Le musi-

cologue et organiste néerlandais Piet Kee a interprété lors de vastes études du symbolisme des chiffres de l'œuvre, la *Passacaille* comme conversion de la prière chrétienne la plus importante, le »Notre Père« ; selon son interprétation, la *Fugue* remplacerait »l'Amen«. Même si l'auditeur ne pourra guère comprendre les différentes références – cette explication à valeur indicative sur la teneur de l'œuvre monumentale de Bach pourra être certainement très utile !

Le thème paisible transcrit les harmonies cadencées de la tonalité de base en ut mineur – qui est toujours utilisée par Bach pour des teneurs nobles – en larges lignes ascendantes en premier lieu, puis chutant vers la tonique inférieure. Dans les premières variations, il s'attarde sans modifier la basse. Les voix supérieures se profilent en modifications : en accords surliés, en croches puis en doubles croches, en figures rythmiques, en arpèges, en triolets etc. jusqu'à ce que le thème parte finalement dans le dessus. On l'entend plus tard à nouveau dans la basse mais également varié, y compris une version en staccato. Ce sont les moyens usuels de la variation. Cependant Bach les emploie d'une manière toute nouvelle. Il met surtout à profit la force animée de la »figura suspirans«, une succession préludée de doubles croches, de manière très variée comme ce qu'il fit pour nombreux chorals du *'Orgelbüchlein'* (cf. Vol. 94). Le fait que la tonalité en ut mineur soit conservée, semble compréhensible car l'œuvre est à interpréter comme symbolisme du Dieu éternel et de sa vénération.

Après vingt variations très diversifiées, Bach y adjoint le »thema fugatum« en guise de couronnement (et de parachèvement symbolique du chiffre sacré, le 21 !). Après un parcours ondulant entre différents sommets dans les variations 12 et 20, il obtient une intensification finale grandiose grâce à la perfection atteinte dans l'art de la variation , qui est représenté sous la forme du contrepoint. Cette *Fugue* est unique en son genre parmi les œuvres pour orgue dans la mesure où chaque attaque du sujet est accompagnée des contre-sujets contrastant par leur rythme. Nous avons déjà rencontré ce type de fugue avec deux contre-sujets, la dite »fugue de permutation«, dans quelques *Cantates* de Bach. Au total douze attaques du sujet se suivent en intervalles toujours plus longs ; les divertissements se rallongent donc toujours plus. Les tonalités restent dans la zone des harmonies cadencées avec leurs parallèles en mineur. La fin de la *Fugue* est célèbre grâce au dit »accord de sixte napolitaine« dans les huit dernières mesures, une cadence rompue dans la sous-dominante mineur (de ut mineur à fa mineur avec une sixte altérée vers le bas, c'est-à-dire »ré bémol« au lieu de »ut«). Bach achève la vaste *Fugue* avec grand effet en utilisant cet accord et un point d'orgue coda.

Le Trio choral **Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous BWV 709** »à deux claviers et pédale«, compte parmi les arrangements chorals transmis isolément de l'époque proche de l'*Orgelbüchlein* au niveau du style. Le texte du choral connu et beaucoup chanté encore de nos jours est le suivant :

> Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous,
> envoie sur nous ton Esprit Saint,
> qu'il nous dirige avec son aide et sa grâce
> et nous mène sur le chemin de la vérité.
> (*Guillaume II, Duc de Saxe-Weimar 1648*)

Le cantus firmus est dans le soprano dans la version colorée. Il est accompagné de trois voix dont les trois motifs principaux passent également dans la mélodie du choral. Même si la coloration et l'enchevêtrement des voix d'accompagnement est proche des chorals de l'*Orgelbüchlein*, comme on l'a mentionné plus haut, la richesse en harmonies, la souplesse de la conduite des voix et l'expressivité y sont plus grandes.

L'arrangement choral également transmis individuellement **Bien-aimé Jésus, nous sommes ici BWV 730** sur le lied

> Bien-aimé Jésus, nous sommes ici
> pour t' écouter toi et ta parole ;
> dirige nos sens et nos désirs
> vers les doux enseignements du ciel
> afin que les cœurs soient attirés
> entièrement vers toi et loin de la terre.
> (*Tobias Clausnitzer 1663*)

est divisé en deux ou plutôt trois parties : la première partie (répétée) est un mouvement choral simple avec quelques passages de croches et de doubles croches. Dans l'épode par contre, le cantus firmus attaque en coloration mélismatiques et même les voix d'accompagnement passent à un mouvement plus rapide. Une montée du pédalier sur plus d'une octave au début du dernier vers est certes une illustration des »cœurs« qui sont »entièrement attirés vers Dieu«. Au niveau du style, l'*Orgelbüchlein* n'est également pas loin ; il contient d'ailleurs aussi une adaptation de ce lied.

Le couple d'œuvre **Prélude et Fugue en ut majeur BWV 545** compte parmi les exemples d'œuvres pour orgue de Bach les plus connues et les plus appréciées qui se caractérisent par leur brièveté mais aussi par leur forme très festive et la plus parfaite de ce genre. Il est transmis dans plusieurs versions, parmi lesquelles le mouvement lent tiré de la *Sonate en ut majeur* BWV 529 (Vol. 99) est inséré dans une version en trois mouvements, entre le *Prélude* et la *Fugue*. Bach souhaitait durant un certain temps employer la forme en trois mouvements dans ses œuvres pour orgue – probablement selon le modèle du concerto italien – mais il rejeta ensuite son dessein. Le *Praeludium in Organo pleno* est construit comme une toccata sur point d'orgue : un point d'orgue sur la tonique suit le motif principal, les mêmes éléments suivent un divertissement sur la dominante et après un autre divertissement, le morceau débouche sur la dominante dans le point d'orgue qui ramène à la tonalité de base. Le thème d'ouverture aux larges envergures dans le pédalier comme dans le clavier est repris ici une fois encore pour compléter le tout : un ouvrage parfait d'une symétrie à l'équilibre classique ! Le sujet de la *Fugue* est cantabile, avec un lien entre la tête du sujet et sa poursuite, ce qui augmente sa tension. Les motifs se composent de gammes et d'arpèges qui coulent en suivant leur cours tout naturellement et qui fournissent par ailleurs encore des harmonies raffinées. Après l'exposition et le développement, le mouvement se tourne vers la dominante. Son domaine est également décoré intensément. Préparé par des gammes torrentielles en rythme double, le sujet attaque finalement sur la tonique : d'abord sur

la note la plus basse (!) du pédalier, il est repris par le soprano et prépare la majestueuse cadence finale sur un point d'orgue de dominante. Forkel écrit à cet endroit de la biographie de Bach : »Dans ses compositions pour orgue, il s'en est encore plus éloigné [du banal, du commun] de sorte qu'il ne me paraît plus être homme mais véritable esprit transfiguré qui s'est élevé au-dessus de tout ce qui est d'ici-bas.« On ne peut plus rien ajouter à cette phrase et des générations de mariés ont dû ressentir l'effet exaltant de ce couple d'œuvres lors de l'entrée et de la sortie de l'église !

La Fantasia super : Christ gisait dans les bras de la mort BWV 695 est basée sur le texte du cantique dorien de Pâques de Martin Luther qui se caractérise par sa force mélodique et linguistique :

Christ gisant dans les bras de la mort,
donné pour nos péchés ;
il est ressuscité
et nous a apporté la vie.
Nous devons en être heureux,
louer Dieu et rendre des actions de grâce
et chanter : Alléluia !
Alléluia !
(*Martin Luther 1524*)

L'arrangement choral, retransmis dans le dit »Recueil de Kirnberger«, est intitulé »Fantasia«. Ce titre se réfère cependant ici moins à la liberté de la forme qu'à l'affect. En ce qui concerne la forme, il s'agit en effet d'un trio choral construit logiquement avec le cantus firmus dans l'alto en deux parties, avec des contre-voix qui sont exploitées à partir du premier ou respectivement du cinquième vers de choral et qui introduisent à chaque fois le cantus en préimitation sous forme de ritournelle. Le premier sujet réapparaît une nouvelle fois en coda. Les autres motifs dans le mouvement animé surtout de chaînes de doubles croches, sont issus de ce sujet. Une harmonisation choral dont le sens est confus, vient s'adjoindre au trio. Nous avons cependant déjà rencontré cette pratique dans de nombreux autres recueils contemporains ainsi que dans le choral *Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage* BWV 690 (Vol. 89).

L'adaptation du Gloria allemand **À Dieu seul dans les cieux, la gloire BWV 711** est également retransmise dans le »Recueil de Kirnberger«. Le texte est le suivant :

À Dieu seul dans les cieux, la gloire
et les actions de grâce pour sa bonté,
parce que, à présent et pour toujours
aucun préjudice ne pourra nous toucher.
Dieu est satisfait de nous,
à présent la paix est grande sans relâche,
toute querelle a pris fin à présent.
(*Nicolaus Decius 1539*)

Bach ajoute à ses nombreuses adaptations, très diversifiées dans la forme du chant du catéchisme, un »bicinium«, un arrangement à deux voix donc. À côté du cantus firmus, il y a une contre-voix qui chante la mélodie du lied en figurations virtuoses. Elle se présente en premier et clôture le mouvement

également en soliste. Sa conduite de la mélodie rappelle une figuration de cordes ou plus exactement les *Chorals de Schübler* (cf. Vol. 98) qui renvoient également aux mouvements de cantates avec des instruments obligés.

Le Prélude et Fugue en sol majeur BWV 541 est, comme l'œuvre-sœur en ut majeur (BWV 545), également retransmise dans une version à trois mouvements (avec le mouvement central inséré de la *Sonate en mi mineur* BWV 528 ; cf. Vol. 99). Son équilibre formel et son élan entraînant sont d'autres traits communs aux deux couples d'œuvres. Le *Prélude* commence comme une toccata d'Allemagne du nord avec une grande ligne en solo, formé de gammes et d'arpèges dans la tonalité principale. Cette ligne débouche dans des répétitions d'accords et des arpèges et module dans la tonalité dominante en ré majeur. Après la reprise réduite du début, les chaînes d'accords et d'arpèges continuent en larges modulations jusqu'à atteindre un point d'orgue dans la dominante. Il enchaîne sur la reprise (réduite) de la ligne solo du début et vers la cadence finale. Le jeu aux aspects incroyablement légers avec les accords, les arpèges et les gammes produit un effet concertant, virtuose et entraînant. Le sujet (en majeur) de la *Fugue* est étroitement lié à celui de la fugue (en mineur) du chœur d'introduction de la Cantate BWV 21 »J'avais beaucoup de tourments« (Vol. 7) exécutée en 1714 à Weimar. Même le troisième mouvement du Concerto op. 3 n° 11 de Antonio Vivaldi que Bach remania pour l'orgue (*Concerto en ré mineur* BWV 596, Vol. 95), lui est très apparenté. Cependant des sujets de ce type, avec des répétitions de tons avançant à pas de croches et leur poursuite en chaînes de doubles-croches étaient à l'époque assez répandus. Le rôle de la tonalité est décisif. Il incita les experts à s'adonner à des caractérisations, telles »expression d'un bonheur débordant d'une exubérance juvénile« qui se situe au zénith de l'œuvre pour orgue de Bach (Hermann Keller). Par contre, on chercha aussi dans la *Fugue* des assombrissements de cette ambiance du fait d'une »insatisfaction intérieure« (Alfred Heuß) ou même d'un »retour résigné vers les réalités de l'existence« (Karl Straube). C'est à l'auditeur de juger de la véridicité de ces caractérisations. En tout cas, la *Fugue* a une structure claire et efficace avec son sujet aspirant vers l'avant. À la fin, le morceau s'endigue sur l'accord de septième diminué sur le point d'orgue sur le ré majeur, comme dans la *Pièce d' Orgue (Fantaisie) en sol majeur* BWV 572 (Vol. 90). Des strettes viennent relâcher les tensions en intervalles différents et grâce à l'emploi d'une cinquième voix jusqu'au point d'orgue sur la tonique (dans la basse ainsi que dans le dessus !) et jusqu'à la cadence finale organisée par les voix moyennes. Au centre de ce grand ouvrage, un divertissement pratiquement sans sujet et sur le pédalier apporte la détente. Pour le reste, l'auditeur se laissera saisir par le flux déterminé des figurations élégantes en doubles croches. Ce couple d'œuvres représente à la perfection l'éclat lumineux attribué à la tonalité en sol majeur.

Le Trio en sol majeur BWV 1027 a renvoie au troisième mouvement de la *Sonate en sol majeur pour viola da gamba et clavecin* BWV 1027 (Vol.

124 ; ou bien à sa transcription pour deux flûtes et basse générale BWV 1039, Vol. 121). Il s'agit ici, comme le manuscrit l'annonçait, d'une transcription du mouvement instrumental pour »2. Clavier et Pédale«. Ce trio pour orgue est celui qui est le plus proche des *Six Sonates*, parmi les différents mouvements retransmis de ce type, grâce à l'élégance de sa mélodie, à la formation des thèmes de ritournelle et des phrases. Cependant la conduite du pédalier est un peu plus simple ici, participe moins au développement thématique que là-bas. La structure du mouvement en »allegro moderato« est nettement perceptible ; le mouvement principal et le mouvement auxiliaire alternent régulièrement.

La cueillette des »meilleurs morceaux« de Weimar se termine sur le CD ci-présent par l'une des grandes *Toccatas* de Bach, la **Toccata et Fugue en ré mineur BWV 538**, que l'on connaît aussi sous le nom de »Dorienne« pour faire la distinction avec la Toccata qui porte le même nom et qui est presque plus célèbre encore (BWV 565, Vol. 89). La *Fugue* se réfère principalement à cet ancien mode ecclésiastique pascal qui fait souvent usage de la grande sixte (dorienne) et de la petite septième. À en croire une certaine source, Bach joua cette œuvre impressionnante »lors de l'essai du grand orgue de Cassel« ; cet essai de l'orgue eut lieu en 1732. Bach remania probablement à Leipzig l'œuvre composée à Weimar. La *Toccata* correspond à son intitulé en raison de son jeu virtuose avec des arpèges et des accords et le rôle important que joue le pédalier. Mais au niveau de la forme, elle est un Concerto grosso pour lequel Bach a, semble-t-il, lui-même indiqué la répartition des claviers (»Récit« vis-à-vis du »Positif«). Le sujet principal revient à cinq reprises en ritournelle, à chaque fois en alternance avec des divertissements et achevé par une coda. Il se présente également dans d'autres tonalités. Le sujet principal est d'une part typique pour la toccata, d'autre part pourtant en raison de sa forme spéciale, attaquant sur le temps plein et aux formes anguleuses, très individuel. Puisque le matériel des divertissements est également généré à partir du sujet, l'impression générale qui en ressort est monothématique déjà dans la *Toccata*. Du point de vue de la rhétorique musicale, – qui joua un rôle primordial pour Bach – la *Toccata* est un modèle de discours musical à la construction convaincante, du début à la fin, de l'»exordium« au »peroratio« (cf. à ce propos les recherches détaillées de Jacobus Kloppers). La dépendance à un seul sujet est encore plus grande dans la *Fugue*. Le lien très étroit entre les deux parties d'un couple d'œuvre au moment où l'art de Bach avait atteint sa maturité, est particulièrement explicite ici. Le sujet de la fugue en flux alla breve cantabile dessine les lignes extrêmes du thème de la toccata qui monte d'abord pour redescendre ensuite. Un contre-sujet conservé et un autre motif obligé viennent se joindre ; altérations et préludes offrent des éléments d'animation importants. Bach assemble ces éléments pour créer un grand chef-d'œuvre contrapuntique de 222 mesures qui ne semble pas monotone et qui coule en tension intense jusqu'à la fin. Au total, on constate la présence de trois grandes parties : la première partie reste pour l'essentiel dans la zone de la tonique avec des attaques de sujet et des divertissements (mesures

1-100), la deuxième partie module en attaques canoniques dans d'autres tonalités (par ex. en fa majeur, en ut majeur, en sol mineur, en si bémol majeur) (mesures 101-166), jusqu'à ce que dans la mesure 167, l'attaque canonique du sujet sur la tonique marque le début de la partie finale dans la pédale. Cette partie finale atteint une forte augmentation par l'intermédiaire d'un point d'orgue avec des trilles du pédalier et avant tout des strettes, comme ce que Bach avait l'habitude d'employer plus tard dans l'*Art de la Fugue* (Vol. 1080) pour obtenir ces effets grandioses. La cadence finale se joue avec maestria des pauses et des accords diminués.

Andrea Marcon

s'est qualifié en 1985 lors du concours de Bruges et a gagné en 1986 le premier prix au concours international d'orgue, le concours »Paul Hofhaimer« à Innsbruck ainsi qu'en 1991 au concours de clavecin à Bologne.
Il est né à Treviso en 1963. De 1983 à 1987, il a suivi les cours de musique ancienne, d'orgue et de clavecin à la Schola Cantorum Basiliensis, notamment sous la direction de Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall et Hans-Martin Linde. L'enseignement que lui conférèrent Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel et Ton Koopman lui donna en outre de fortes impulsions.
Il a dirigé des cours et des séminaires dans toute l'Europe, à Amsterdam, Toulouse, Hambourg, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Fribourg et Copenhagen, par exemple. Il a également été invité à faire partie de nombreux jurys, par exemple lors de concours d'orgue à Toulouse, Bruges, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg et Tokyo.
Andrea Marcon poursuit une intensive activité de concert lors des festivals les plus importants et dans la plupart des grands centres musicaux d'Europe : en tant qu'organiste, claveciniste et également comme chef d'orchestre. Pour le Teatro La Fenice de Venise, il a adapté et dirigé la première reprise d' »Orione«, opéra de Francesco Cavalli qui fut réalisée depuis sa création.
De 1990 à 1997, il a enseigné au conservatoire de Trossingen l'orgue classique et le Basso continuo. Depuis 1998, il est chargé de cours pour le clavecin, l'orgue et la pratique d'exécution à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle.
Plusieurs de ses enregistrements pour la radio, la télévision et pour CD ont obtenu des prix internationaux : le »Premium Internazionale del Disco Vivaldi« de la Fondatione Cini pour la musique ancienne d'Italie, le Diapason d'Or ainsi que le prix de la Deutsche Schallplattenkritik. En 1997, il a fondé l'Orchestra Barocco di Venezia, avec lequel il a exécuté et étudié plusieurs opéras inédits de Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello et Antonio Vivaldi.
Andrea Marcon enregistre pour l'EDITION BACH-AKADEMIE trois CD d'orgue : le vol. 87 avec des oeuvres plus anciennes (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), vol. 90 (»Nouvelles idées à Weimar«) et vol. 92 (»Apogée à Weimar«).

Epoca dorado en Weimar

Weimar, la ciudad de Schiller y de Goethe, de Johann Nepomuk Hummel y de Franz Liszt, declarada en 1999 »Ciudad cultural de Europa« y dotada de tradición secular, representaba también para Johann Sebastian Bach – de modo similar a Köthen para la música de cámara – un punto de referencia de su venturosa y fructífera actividad. Durante una breve temporada (1703) trabajó aquí Bach como músico de cámara a la edad de dieciocho años y después, a partir de 1708, como organista de la corte. Fue aquí donde pudo dedicarse total y plenamente a tocar el órgano y el piano así como a componer música para estos instrumentos, además de continuar formándose siempre en sus viajes.

Para él resultó determinante su encuentro con el concierto de estilo italiano que introdujo el Príncipe Juan Ernesto de Sajonia-Weimar en forma de partituras impresas traídas desde Amsterdam a la provincia sajona (cfr. al respecto EDITION BACH-AKADEMIE vol. 95, 111 y 113). Bach consumó su arte en Weimar hasta el punto de que con posterioridad a este período »aparecía como un gigante y todo lo de su alrededor quedaba reducido al polvo«, como escribe su biógrafo Forkel. Su fama de músico virtuoso, compositor y experto sobrepasó las fronteras como demuestra entre otros episodios su disputa musical boicoteada por Marchand en el año 1717.

La mayoría de las grandes obras de Bach para órgano tuvieron su origen en Weimar. Exhiben un grado de consumación que deja muy poco margen para posteriores retoques. Esto se documenta por lo demás en los consumados *Corales de Leipzig* (vol. 97). Algunas versiones tempranas de Weimar demuestran ser técnicamente más exigentes que la correspondiente versión posterior de Leipzig... porque Bach tendía en su obra tardía a una creciente concentración en lo esencial.

En el presente CD se han reunido específicamente algunas »flores de la época de Weimar« a cuyo frente se coloca el poderoso **Pasacalles en do menor BWV 582**. Bach adoptó aquí una forma que en realidad ya estaba por entonces anticuada, y la llevó a una última y grandiosa cumbre de su evolución. El pasacalles fue originalmente un antiguo baile marcial en forma de variaciones sobre un bajo continuo de cuatro compases. Posteriormente serviría muchas veces como introducción y epílogo a la danza, fue acogido en el seno de la suite y formó temas característicos como por ejemplo el tetracorde descendente. El tema del *pasacalles* bachiano está por tanto claramente emparentado con el »Christe eleison« de una misa para órgano de André Raison, hasta el punto de que difícilmente se puede tratar de un parecido casual; también tiene inspiración francesa el compás de 3/4 que avanza con lentitud. Estas referencias han dado pie a algunos investigadores a poner el pasacalles en conexión con la ya aludida controversia con Marchand. Pero el tema del pasacalles es por su propio carácter un arquetipo y se pueden objetivar también estrechos parentescos con obras de este estilo en Pachelbel, Böhm y Buxtehude.

Bach dilató el tema hasta darle doble longitud, anteponiéndolo unívocamente al ciclo para elaborarlo más tarde en veintiuna variaciones. O mejor dicho: para completarlo y coronarlo con una poderosa *fuga* que resulta total y absolutamente insólita en obras de este tipo. El musicólogo y organista holandés Piet Kee ha interpretado el *pasacalles* en profundos análisis del simbolismo aritmético de esta obra, como una realización de la oración cristiana más importante, que es el »Padre nuestro«; la *fuga* es en su interpretación el »Amén«. Aunque el oyente apenas puede aplicar analíticamente cada una de las referencias, lo cierto es que esta explicación puede resultar sin duda muy socorrida en cuanto indicativa de la actitud general de la obra más monumental de Bach para órgano.

El parsimonioso tema describe las armonías cadenciales del tono fundamental en do menor, que en Bach siempre está destinado a contenidos preclaros, siguiendo una línea ampliamente envolvente que al principio asciende y después desciende a la tónica profunda. En las primeras variaciones se detiene sin cambio alguno en el bajo. Sobre él suenan variaciones de las voces superiores: en acordes entrelazados, en corcheas, posteriormente en semicorcheas, figuras rítmicas, arpegios, tresillos, etc., hasta que el tema se traslada finalmente al tiple. Después vuelve a sonar en el bajo, pero ya igualmente variado e incluyendo una versión staccato. Estos son los instrumentos tradicionales de la variación. Pero Bach los utiliza con absoluta novedad. En especial aprovecha la fuerza impulsora de la »figura suspirans« – una serie de semicorcheas en antecompás –, haciéndolo de la manera más variopinta y similar a como sucede en muchos corales del *'Pequeño álbum para órgano'* (véase vol. 94). El hecho de que se mantenga la tonalidad en do menor parece comprensible si seguimos la interpretación de la obra como símbolo del Dios eterno y de su adoración.

Al cabo de veinte variaciones muy ricas en alternancia, añade Bach como colofón (y consumación del sagrado número 21) el »thema fugatum«. Después de una tensa evolución ondulada entre cada uno de los puntos culminantes de las variaciones 12 y 20, logra una grandiosa exaltación final, debido a la consumación del arte de la variación en su grado supremo que es el modo contrapuntual. Esta *fuga* es única entre las obras para órgano en el sentido de que cada aplicación temática va acompañada de marcados contratemas que contrastan rítmicamente entre sí. Conocemos uno de estos tipos de fuga con dos antítesis, la llamada »fuga de permuta«, sobre todo en algunas *cantatas* de Bach. En total hay doce aplicaciones temáticas que siguen a intervalos cada vez mayores; en consecuencia, los intervalos son cada vez más prolongados. Las tonalidades se quedan en la gama de las armonías cadenciales con sus paralelos en tono menor. Precisamente es famosa la conclusión de la *fuga* con el »sextacorde napolitano« en el octavo compás antes del final, lo que constituye un cierre en falso en la subdominante menor (de do menor a fa menor con sexta alterada a fondo, es decir »re bemol« en lugar de »do«). Mediante este acorde en una coda de punto de órgano, lleva Bach con toda efectividad a su fin la *fuga* ampliada.

El trío coral **Señor Jesucristo, vuélvete hacia nosotros BWV 709** »à deux claviers et pédale«, es decir, para dos manuales y pedal, se cuenta entre las transcripciones corales concretas que se nos han transmitido de aquella época tan cercana estilísticamente al *Pequeño álbum para órgano*. Este texto coral, tan cantado y conocido en la actualidad, dice así:

Señor Jesucristo, vuélvete hacia nosotros,
envíanos tu Santo Espíritu,
con tu ayuda y tu gracia, dirígenos, Señor,
y llévanos por el camino de la verdad.
(*Guillermo II. Duque de Sajonia-Weimar 1648*)

El cantus firmus reside en versión matizada en el soprano. Es acompañado por tres voces cuyos tres principales motivos pasan también a la melodía coral. Igualmente, como ya hemos indicado, el colorido y el entramado de las voces acompañatorias se acerca a los corales del *Pequeño álbum para órgano*, si bien allí es mayor la riqueza de armonías, la flexibilidad de la conducción de las voces y la expresividad.

La transcripción coral igualmente transmitida en el cántico **Amado Jesús, aquí estamos BWV 730,** cuyo texto dice así:

Amado Jesús, aquí estamos,
para escucharte a ti y a tu palabra;
dirige nuestros sentidos y anhelos
a las dulces doctrinas celestiales,
para que los corazones de la tierra
se vean totalmente atraídos hacia ti.
(*Tobias Clausnitzer 1663*),

consta de dos o de tres partes: la primera (repetida) es un sencillo movimiento coral con pocos pasos de corchea y semicorchea. En cambio en el canto alternado el cantus firmus pasa a una matización melismática, y también las voces acompañatorias se transfieren en un movimiento más rápido. Una subida de pedal en más de una octava al comienzo del primer verso es tal vez una imagen de los »corazones«, para que »se vean totalmente atraídos hacia Dios«. Desde el punto de vista estilístico, tampoco está muy lejos de aquí el *Pequeño álbum para órgano* que contiene incluso una versión de este cántico.

La doble obra **Preludio y fuga en Do mayor BWV 545,** en su condición de ejemplo relativamente escaso pero solemne y formalmente consumado de las grandes obras de Bach para órgano, se cuenta entre las más famosas y populares de su género. Se nos ha transmitido en varias versiones, una de las cuales aparece en tres movimientos por haberse intercalado entre el *preludio* y la *fuga* el movimiento lento tomado de la *Sonata en Do mayor* BWV 529 (vol. 99). Bach aspiraba durante bastante tiempo a la estructura de tres movimientos en sus obras para órgano, en lo cual seguía presumiblemente el modelo del concierto italiano, si bien renunció muy pronto a este propósito. El *Praeludium in Organo pleno* tiene una estructura semejante a la de una tocata para punto de órgano: el motivo principal sigue a un punto de órgano en la tónica; a un intermedio siguen los mismos elemen-

tos en la dominante y después de otro intermedio desemboca la obra en el punto de órgano sobre la dominante que retorna a la tonalidad básica. El tema inicial que va madurando sobremanera en el pedal y en el teclado manual, se recupera aquí para redondear la obra: una construcción consumada de ponderada simetría clásica. El tema de la *fuga* es cantable con una vinculación superior entre el tema capital y su continuación que le confiere una cierta tersura. El conjunto de motivos se compone de escalas y arpegios que confluyen en una corriente totalmente natural, al tiempo que generan distinguidas armonías. Después de la exposición y de la ejecución, el movimiento se orienta a la dominante. Su gama se configura con igual intensidad. Preparado con escalas descendentes en ritmo doble, el tema entra inicialmente sobre la tónica: primero en la posición más profunda (¡) del pedal, siendo después asumido por el soprano y preparándose para la cadencia mayestática del final mediante un punto de órgano dominante en el bajo. Forkel escribe en este punto de su biografía de Bach: »Pero en sus composiciones para órgano se ha alejado infinitamente de eso [de lo corriente y de lo cotidiano], hasta el extremo de que en este punto ya no me parece un ser humano sino un auténtico espíritu esclarecido que levita y ondea por encima de todo lo terrenal.« Nada que añadir a esta frase, sino que hay generaciones de contrayentes que en su ceremonia nupcial han vivido el efecto exaltante de esta doble obra a la entrada y a la salida de la iglesia.

La Fantasía sobre: Cristo yacía en los lazos de la muerte BWV 695 tiene por base textual el cántico dórico de Pascua, tan poderoso desde el punto de vista lingüístico y melódico, obra de Martín Lutero:

> Cristo yacía en los lazos de la muerte
> entregado por nuestro pecado;
> Él ha resucitado
> y nos ha traído la vida;
> por ello debemos estar gozosos,
> alabar a Dios y agradecerle
> y cantar Aleluya,
> ¡Aleluya!
> (*Martín Lutero 1524*)

La transcripción coral transmitida en la llamada »Colección de Kirnberger«, lleva la inscripción de »Fantasia«. Pero este título hace aquí referencia no tanto a la libertad formal como al afecto. Porque formalmente se trata de un trío coral coherentemente configurado con cantus firmus en dos partes, con voces alternas que se entretejen a partir de irisaciones sobre el primero o sobre el quinto verso del coral y que hacen de introducción en cada caso al cantus a modo de estribillo en imitaciones previas. El primer tema retorna una vez más en la coda. Los restantes motivos que principalmente son cadenas de corcheas en el movimiento vivaz, se derivan de estos temas. Al trío se añade una armonización coral cuyo destino no está muy claro. Pero conocemos esta praxis a partir de otras varias colecciones contemporáneas igual que con respecto al coral titulado *Quien solo al buen Dios deje obrar* BWV 690 (vol. 89).

También la composición musical del canto del Gloria en alemán **Allein Gott in der Höh sei Ehr**

(Solo a Dios gloria en las alturas) BWV 711 se nos ha transmitido en la »Colección de Kirnberger«. El texto dice así:

> Solo a Dios gloria en las alturas
> y gratitud por su gracia,
> porque de ahora en adelante
> no podrá tocarnos daño alguno.
> Dios tiene en nosotros su complacencia,
> gozamos de gran paz sin interrupción,
> ya han terminado todas las contiendas.
> (*Nicolaus Decius 1539*)

A sus composiciones tan numerosas y ricas en alternancias de este cántico tomado del catecismo, añade aquí Bach un »Bicinium«, es decir, una transcripción a dos voces. Junto al cantus firmus aparece una contravoz que revolotea alrededor de la melodía de la canción en virtuosas figuraciones. Se presenta primeramente y pone fin también al movimiento a modo de solista. La conducción de su melodía evoca una figuración de instrumentos de cuerda o bien los *corales de Schübler* (cfr. vol. 98), que se remontan ciertamente también a movimientos de cantata con instrumentos obligados.

El Preludio y fuga en Sol mayor BWV 541 se nos ha transmitido, igual que su obra hermana en Do mayor (BWV 545), en una versión de tres movimientos (con el movimiento central intercalado de la *Sonata en mi menor* BWV 528; cfr. vol. 99). Otra coincidencia con las dos obras dobles consiste en su ponderación formal y en su impulso cautivador. El *preludio* comienza al estilo de la tocata nortealemana con una gran línea de solo formada de escalas y arpegios de la tonalidad principal. Ésta desemboca en repeticiones de acordes y arpegios modulándose en la tonalidad dominante en Re mayor. Después de recobrar en corto el comienzo, se siguen confeccionando de manera modulada cadenas de acordes y arpegios hasta alcanzar un punto de órgano en la dominante. Éste pasa a la recuperación abreviada de la línea del solo inicial y llega a la cadencia final. La interpretación de sugerencias tan increíblemente suaves a base de acordes, arpegios y escalas produce un efecto concertante, virtuoso y cautivador. El tema (en tono mayor) de la *fuga* está íntimamente emparentado con aquella fuga (en tono menor) del coro de entrada de la cantata BWV 21 que se interpretó en Weimar en 1714: »Yo tenía mucha aflicción« (vol. 7). También el tercer movimiento del concierto transcrito por Bach para órgano op. 3 número 11 de Antonio Vivaldi (*Concierto en re menor* BWV 596, vol. 95) se acerca en gran medida a este tema. Sin embargo, los temas de este estilo con progresivas repeticiones de tonalidad en corcheas y su continuación tejida en cadenas de semicorcheas, estaban por entonces muy difundidos. Lo importante es el papel del género tonal. Esto dio pie a los investigadores para establecer caracterizaciones tales como »expresión de una desbordante felicidad de juvenil exaltación«, que en esta obra bachiana para órgano alcanzaría su máxima dimensión (Hermann Keller). Por otra parte se buscaban en la *fuga* ensombrecimientos de esta actitud a base de »interna insatisfacción« (Alfred Heuß) o simplemente »un retorno resignado a la realidad de la existencia« (Karl Straube). Lo acer-

tado que puedan tener semejantes caracterizaciones queda a la decisión de cada oyente. En todo caso, la *fuga* tiene una articulación clara y efectiva con su tema gradual. Al final se remansa la pieza en el septacorde disminuido mediante el punto de órgano en Re mayor, de manera similar a como sucede en la *Pièce d' Orgue (fantasía) en Sol mayor* BWV 572 (vol. 90). Las tensiones se relajan mediante estrechamientos del tema a intervalos diferentes y con la aplicación de una quinta voz hasta el punto de órgano en la tónica (tanto en el bajo como en el tiple) y hacia la cadencia final formada preponderantemente por las voces medias. En el seno de esta gran obra constructiva hay un intermedio de pedal con tema muy libre que aporta distensión. Por lo demás, el oyente se ve afectado por el flujo de artísticas figuraciones de semicorcheas que discurre con pleno acierto. El claro brillo asignado a la tonalidad de Sol mayor se hace patente en forma consumada mediante esta obra doble.

El Trío en Sol mayor BWV 1027a se remonta al tercer movimiento de la *Sonata en Sol mayor para viola da gamba y clavicémbalo* BWV 1027 (vol. 124; o también a su transcripción para dos flautas y bajo general BWV 1039, vol. 121). Se trata, tal como proclama el manuscrito, de la transmisión del movimiento instrumental para »2. Clavier et Pedal«. Este trío para órgano está estrechamente emparentado desde cada uno de los movimientos transmitidos del género con las *Seis sonatas* tanto en lo que se refiere a la elegancia de la melodía como a la formación de los temas de estribillo y a las frases. El pedal sin embargo se ejecuta aquí con algo más de sencillez, al tiempo que participa en menor medida en el desarrollo temático que en aquel caso. La articulación del movimiento en el »allegro moderato« es claramente perceptible; el movimiento principal se alterna periódicamente con el movimiento lateral.

El »florilegio« de Weimar grabado en este CD termina con una de las grandes *tocatas* de Bach, la **Tocata y fuga en re menor BWV 538**, que también es conocida como la »dórica« para diferenciarla de la homónima que le sigue en fama (la BWV 565, vol. 89). A ese antiguo tono eclesiástico pascual se refiere principalmente la *fuga*, que utiliza frecuentemente la sexta mayor (dórica) y la séptima menor. Según afirma una fuente, Bach tocó esta impresionante obra »con ocasión de la prueba del gran órgano de Cassel«; esta prueba de órgano se realizó en 1732. Probablemente reelaboró Bach en Leipzig esta obra compuesta en Weimar. La *Tocata* se corresponde a este título gracias a su interpretación virtuosa a base de arpegios y acordes, y al importante papel que desempeña el pedal. Pero formalmente es un concerto grosso, para el cual Bach indicó al parecer directamente la distribución de los teclados (»superior« frente a »positivo«). El tema principal retorna cinco veces a modo de estribillo, alternándose cada vez con intermedios y concluyendo con una coda. También aparece en otras tonalidades. El tema principal es por un lado típico de la tradición de tocatas, pero por otro presenta un forma especial muy individualizada que empieza a pleno ritmo y se configura de modo muy perfilado. Como el material de los intermedios se entreteje partiendo también del tema, prevalece la impresión

de lo monotemático ya en la misma *tocata*. Vista desde el ángulo de la retórica musical – que desempeñaba un papel básico para Bach – la *tocata* es un ejemplo paradigmático de discurso musical construido de manera convincente desde el principio hasta el fin, desde el »exordium« hasta la »peroratio« (cfr. a este respecto los profundos análisis realizados por Jacobus Kloppers). Mayor aún es la dependencia de un solo tema en la *Fuga*. Aquí se manifiesta con especial claridad el estrecho parentesco de las dos piezas integrantes de una obra doble en el arte maduro de Bach. El tema de la fuga en una corriente cantable allabreve redibuja las líneas marginales del tema de la tocata, primero ascendente y luego descendente. A ello se añade un contratema mantenido y otro motivo obligado; las retenciones y los antecompases brindan importantes elementos vivificadores. Con estos módulos compone Bach una gran obra maestra contrapuntual de 222 compases que nunca genera una impresión de monotonía y que desemboca finalmente en una tensión concentrada. En conjunto se pueden constatar tres grandes partes: la primera se circunscribe extensamente con sus aplicaciones temáticas y con sus intermedios en el área de la tónica (compases 1-100), la segunda se modula con aplicaciones canónicas en otras modalidades (por ejemplo Fa mayor, Do mayor, sol menor y Si bemol mayor) (compases 101-166), hasta que en el compás 167 la aplicación temática canónica en la tónica del pedal marca el comienzo de la parte final, la cual alcanza mediante un punto de órgano con trino de pedal y sobre todo con estrechamientos temáticos, una enorme ascensión como las que solía utilizar Bach posteriormente con suma eficacia en el *Arte de la fuga* (vol. 1080). La cadencia final se interpreta con gran dominio a base de pausas y acordes disonantes.

Andrea Marcon

ha sido premiado el año de 1985 en el concurso de Brugge así como obtuvo en 1986 el primer premio del Concurso internacional de Organo »Paul Hofhaimer« de Innsbruck y en 1991 del Concurso de Cémbalo de Bologna.

Nació en 1963 en Treviso. De 1983 a 1987 estudió en la Schola Cantorum Basiliensis música antigua, órgano y cémbalo con los enseñantes Jean-Claude Zehnder, Jesper Christensen, Jordi Savall, Hans-Martin Linde (entre otros). Le han alentado también en su carrera Luigi Fernando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Harald Vogel y Ton Koopman.

Ha ofrecido cursos y seminarios en toda Europa: Amsterdam, Tolosa, Hamburgo, Göteborg, Malmö, Karlsruhe, Helsinki, Freiburgo y Copenhage. Además ha sido invitada frecuentemente a participar como juez, por ejemplo, en los concursos de órgano de Tolosa, Brugge, Alkmaar, Amsterdam, Nuremberg así como Tokio.

Andrea Marcon desarrolla una intensa actividad concertística en los más importantes festivales y en centros musicales de Europa: en tanto organista y cembalista, mas también en tanto directora de orquesta. Para el Teatro La Fenice de Venedig ha preparado y dirigido el primer restreno de la ópera »Orione« de Francesco Cavalli (el primer reestreno desde la creación de la obra misma).

De 1990 a 1997 enseñó interpretación histórica del órgano así como del bajo continuo en la Escuela Superior de Música de Trossingen. Desde 1998 es docente en las especialidades de cémbalo, órgano y práctica ejecutoria en la Schola Cantorum Basiliensis.

Diversas grabaciones de radio, televisión y discos compactos han recibido premios internacionales: el »Premio Internazionale del Disco Vivaldi« de la Fondazione Cini para música antigua italiana, el Diapason d'Or así como el premio de la Crítica Alemana del Disco (Deutsche Schallplattenkritik). En 1997 fundó la orquesta Barocco di Venezia, con la cual representó y participó como instrumentista en varias óperas inéditas de Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Marcello y Antonio Vivaldi.

Para la EDITION BACHAKADEMIE graba Andrea Marcon tres discos compactas de órganos: Vol. 87 con obras tempranas (»Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt«), Vol. 90 (»Nuevas ideas de Weimar«) y Vol. 92 (»Epoca dorada en Weimar«).

ESPAÑOL

Disposition der Orgel der Klosterkirche von Muri (Aargau)

Erbauer: Thomas Schott 1619- 1630, Umbau: V.F. Bossart 1744, restauriert von Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Organ of the monastery church of Muri (Aargau)

Built by: Thomas Schott from 1619 to 1630, Altered by: V.F. Bossart in 1744, restored by Metzler, Edskes, Brühlmann from 1966 to 1971

Disposition de l'orgue de l'église du couvent de Muri (Argovie)

Facteur d'orgue: Thomas Schott 1619-1630, Transformations: V.F. Bossart 1744, restaurée par Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Disposición del órgano de la iglesia del Monasterio de Muri (Aargau)

Constructor: Thomas Schott 1619- 1630, Modificación: V.F. Bossart 1744, restaurado por Metzler, Edskes, Brühlmann 1966-1971

Hauptwerk:
Bourdon 16'
Principal 8'
Rohrflöte 8'
Octava 4'
Spitzflöte 4'
Kleingedackt 4'
Quinte 3'
Quintflöte 3'
Superoctava 2'
Waldflöte 2'
Terz 1 3/5'
Mixtur IV-V 1 1/3'
Hörnli II
Trompete 8'

Rückpositiv:
Bourdon 8'
Quintatön 8'
Principal 4'
Flauto (offen, Holz) 4'
Octava 2'
Spitzflöte 1 1/3'
Sesquialtera II
Cimbel III-IV 1'
Vox humana 8'

Pedal:
Principalbass 16'
Subbass (Holz) 16'
Octavbass 8'
Bassflöte 8'
Quintadenbass 8'
Octava 4'
Mixtur VI 2 2/3'
Bauerflöte 2'
Posaune 16'
Trompete 8'
Trompete 4'

Tremulant im Manual,
Vogelsang,
Schiebekoppel,
Zwei Pedalkoppeln

Registrierungen/Registrations/Registros:

1 **Passacaglia c-Moll BWV 582**

HW: Bd 16, P 8, O 4, Qu 3, SO 2, Mix
RP : Bd 8, P 4, O 2, Spfl 1 1/3
Ped : O 8, O 4, Pos 16, Tr 8, Tr 4
T. 128: + HW/RP, – Spfl 1 1/3
T. 285: P + Mix

2 **Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 709**

HW: Spfl 4, Klg 4
RP: Bd 8, Qu 8, Tremulant
Ped: Sub 16, O 8

3 **Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730**

HW: P 8, Rfl 8
RP: Bd 8, Qu 8, Fl 4
Ped: P 16, O 8, Qu 8, Ped/HW, Ped/RP

Präludium und Fuge C-Dur BWV 545

4 Präludium

HW: Bd 16, P 8, O 4, Qu 3, SO 2, Mix
Ped: Sub 16, Pos 16, Tr 8, Ped/HW

5 Fuge

HW: Bd 16, P 8, O 4, Qu 3, SO 2, Mix, Tr 8 HW/RP
RP: Bd 8, P 4, Seq
Ped: Sub 16, Pos 16, Tr 8, Tr 4, O 8, O 4, Mix, Ped/HW

Fantasia super Christ lag in Todesbanden BWV 695

6 Fantasie

RP: Fl 4

7 Choralsatz

RP: Bd 8, Fl 4

8 **Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 711**

HW: O 4, Rfl 4, Klg 4
RP: Bd 8, Fl 4, Vh 8

Präludium und Fuge G-Dur BWV 541

9 Präludium

HW: P 8, O 4, SO 2, Mix, Rfl 8, Spfl 4
RP: Bd 8, P 4, O 2, Spfl 1 1/3
Ped: Sub 16, O 8, O 4, Tr 8, Ped/RP

10 Fuge

HW: Bd 16, P 8, O 4, SO 2, Mix
RP: Bd 8, P 4
Ped : Pos 16, Tr 8, Ped/HW, Ped/RP

11 **Trio G-Dur BWV 1027/1**

HW: P 8, O 4, Spfl 4
RP: Bd 8, Fl 4, Vh 8
Ped: O 8, O 4

Toccata und Fuge d-moll BWV 538

12 Toccata

HW: P 8, O 4, Qu 3, SO 2, Rfl 8, Spfl 4
RP: Bd 8, P 4, O 2
Ped: Sub 16, O 8, O 4, Tr 8, Ped/HW, Ped/RP

13 Fuge

HW: + Bd 16, + Mix, + Tr 8
Ped: +Mix, +Pos 16, +Tr 4, – Ped/HW, – Ped/RP
T. 204: + Ped/HW

Vol. 93

Meisterwerke der Weimarer Zeit

Masterpieces from the Weimar Period

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
24.-26.5.1998

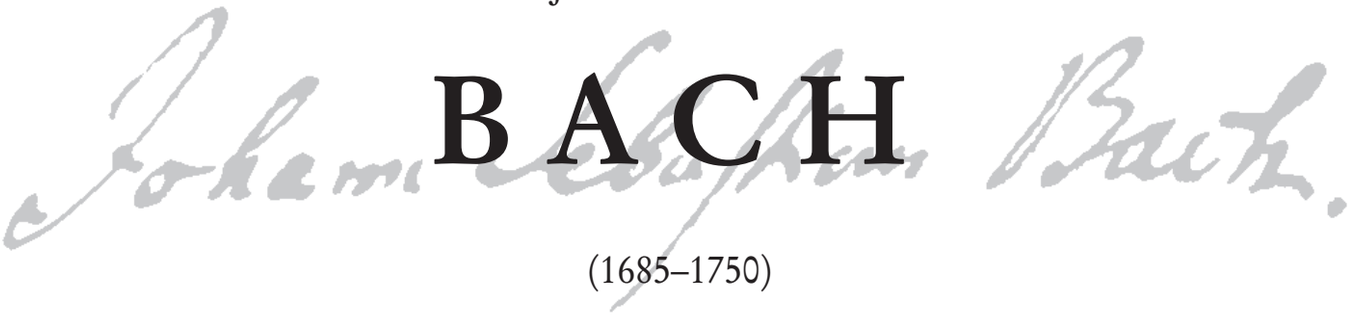
Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Stiftskirche Grauhof, Germany

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson Ottmes
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al espanõl: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian



BACH

(1685–1750)

Meisterwerke der Weimarer Zeit

Masterpieces from the Weimar Period

Œuvres de l'époque de Weimar

Obras maestras de la época Weimar

BWV 532, 534, 542, 706, 727, 768

Kay Johannsen

Orgel/Organ/Orgue/Órgano

CD

Meisterwerke der Weimarer Zeit/Masterpieces from the Weimar Period/
Œuvres de l'epoque de Weimar/Obras maestras de la época Weimar

Fantasie und Fuge in g-Moll, BWV 542 Fantasia and Fugue in G Minor Fantaisie et Fugue en sol mineur Fantasía y Fuga en sol menor		
Fantasie	1	5:59
Fuge	2	6:15
Herzlich tut mich verlangen, BWV 727 Orgelchoral/Organ Chorale/ Choral pour Orgue/Coral de órgano	3	2:27
Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 706 Orgelchoral/Organ Chorale/ Choral pour orgue/Coral de órgano		
Choral	4	1:22
alio modo	5	1:18
Präludium und Fuge in f-Moll, BWV 534 Prelude and Fugue in F Minor Prélude et fugue en fa mineur Preludio y fuga en fa menor		
Präludium	6	4:22
Fuge	7	5:25

Partite diverse sopra il Corale		
»Sei gegrüßet, Jesus gütig«, BWV 768		
Choral	8	1:15
Variatio I	9	2:35
Variatio II	10	1:11
Variatio III	11	0:50
Variatio IV	12	1:02
Variatio V	13	1:06
Variatio VI	14	1:18
Variatio VII, à 2 Clav. e Ped.	15	1:37
Variatio VIII	16	1:13
Variatio IX, à 2 Clav. e Ped.	17	1:19
Variatio X, à 2 Clav. e Ped.	18	4:16
Variatio XI, à 5 voci, in Organo pleno	19	1:35
Kalkantenglocke/Blower bell/Cloche soufflée/Campanas de fuelle-pedal		
Präludium und Fuge in D-Dur, BWV 532		
Prelude and Fugue in D Major		
Prélude et fugue en ré majeur		
Preludio y Fuga en Re mayor		
Präludium	20	4:23
Fuge	21	6:09
Total Time		57:35

Meisterwerke der Weimarer Zeit

Diese CD vereint *freie Orgelwerke*, zwei einzeln überlieferte *Orgelchoräle* und die bedeutendste der Choralpartiten Bachs, *'Sei gegrüßet, Jesu gütig'*, die von der Bachforschung in die Weimarer Zeit datiert werden. Letzte Sicherheit ist allerdings bei der Datierung von Bachs Orgelwerken aufgrund der Quellenlage nur in den wenigsten Fällen möglich.

Das Werkpaar **Fantasie (Präludium) und Fuge in g (BWV 542)** wirft zahlreiche Fragen auf, da es nur in Abschriften überliefert ist – dazu häufig getrennt. Im allgemeinen bringt man (vor allem aufgrund einer Notiz bei Mattheson) die *Fuge* mit Bachs – erfolgloser – Bewerbung um die Organistenstelle an der Arp-Schnitger-Orgel in St. Jacobi, Hamburg, im Jahr 1720 in Verbindung. Da Bach dort vor dem Magistrat der Stadt und dem großen niederländischen Meister Jan Adam Reincken 'mehr als zwei Stunden lang' (wie die Quellen bezeugen) vorzuspielen hatte, nimmt man an, daß Bach ihm mit dem Thema der *Fuge*, das auf ein bekanntes niederländisches Volkslied zurückgeht, seine Reverenz erweisen wollte. In Köthen, wo Bach eine Orgel mit dem notwendigen Manualumfang bis d''' zur Verfügung stand, habe er die *Fuge* dann 'künstlich zu Papier gebracht', vermeldet Mattheson.

Auch die *Fantasie*, in manchen Abschriften *Präludium* genannt, schlägt mit ihren ausgedehnten rezitativischen Abschnitten voll leidenschaftlichem Ausdruck typisch norddeutsche Töne an; allerdings geht sie weit hinaus über alles bisher Dagewesene, sowohl in der Deklamation als auch im harmonischen Geflecht, das so sehr mit Modulationen und Chromatik durchsetzt ist, daß man meint, das 19. Jahrhundert zu vernehmen, bis hin zu Liszt, Wagner (*Tristan*) und Max Reger. Entspannung von diesen ungeheuer dichten Harmoniestauungen bringen zwei kurze, eher lyrisch-meditative Zwischenspiele mit Terzmotivik im Fugato. Die Schlußkadenz wird eingeleitet durch zwei dicht aufeinander folgende Trugschlüsse; über einen verminderten Doppeldominant-Septakkord und eine chromatisch aufsteigende Baßlinie wird schließlich die Kadenz erreicht. Die meisten Handschriften verzeichnen einen Moll-Schlußakkord: Die Spannung soll sich erst in der *Fuge* lösen.

Erstaunlich ist die Geschlossenheit der Thematik in der *Fantasie*, die dadurch erreicht wird, daß alle Teilmotive bereits im Beginn enthalten sind. Anzumerken ist ferner, daß der Aufbau der *Fantasie* genau dem einer Rede entspricht. Es ist bekannt, daß Bach die musikalische Textrhetorik kannte und vielfach anwandte; fraglich ist nur, ob er bewußt oder unbewußt seine Werke im Sinne einer Rede gestaltete.

Hier läßt sich jedenfalls die Folge von Rede (Propositio) und Gegenrede (Confutatio), Bestätigung (Confirmatio), erneuter Gegenrede (Confutatio) und erneuter Bestätigung mit Redenabschluß (Confirmatio und Peroratio) genau nachvollzie-

hen. Rede und Bestätigung entsprechen dem Hauptthema und dem Hauptwerk, die Gegenrede dem 2. Thema, zu spielen auf dem Positiv.

Die *Fuge* ist eine meisterliche Synthese von Anregungen aus einem niederländischen Volkslied, einem Sonatenthema aus Reinckens *Hortus musicus*, einem von Synkopen geprägten, schon bei Mattheson mitgeteilten Kontrapunkt, einem weiteren von Bach hinzugefügten Kontrapunkt und einem zusätzlichen, vom Pedal ausgehenden Kadenzmotiv. Bach fügt daraus ein 'Dramma per musica' zusammen: Nach Art eines Perpetuum mobile mit ständig durchlaufender Bewegung, formal als Rondo mit stets wiederkehrendem Hauptthema in der Tonika (= Funktion des Ritornells), bringt die *Fuge* die Auseinandersetzung zwischen der Kraft der abwärts steigenden Treppenschritte im Thema (= Symbol der Glaubensgewissheit in den Choralbearbeitungen) und der Schwachheit der nachhängenden Synkopen. Da diese Auseinandersetzung von Bach durch zwei weitere Kontrapunkte noch zusätzlich belebt wird, erlebt der Hörer ständig Spannendes unter dem Deckmantel einer unglaublichen Leichtigkeit des virtuosen Spiels. Orientierungspunkt in der rasch vorbeigleitenden Folge von Themendurchführungen und Zwischenspielen, teils mit vertauschten Stimmen, bleibt dabei stets das Hauptthema und seine Wiederkehr.

Wenn man dieses großartige Werkpaar hört, scheinen alle Probleme der Überlieferung und Fragen der Zusammengehörigkeit gelöst: Die beiden Teile ergänzen sich so vortrefflich in ihrer Gegensätzlichkeit, dass sie in jedem Fall eine vollendete Synthese ergeben – sollte diese auch von Bach möglicherweise nicht beabsichtigt gewesen sein!

Einzeln überliefert, aber stilistisch und ausdrucksmäßig den Chorälen des *Orgelbüchleins* ebenbürtig, ist die darauffolgende **Choralbearbeitung *'Herzlich tut mich verlangen'* (BWV 727).**

Herzlich tut mich verlangen
nach einem sel'gen End,
weil ich hier bin umfangen
mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust, abzuscheiden
von dieser argen Welt,
sehn mich nach ewgen Freuden:
O Jesu, komm nur bald!

(Christoph Knoll 1611)

Das Sterbelied, eng auch mit dem Passionstext 'O Haupt voll Blut und Wunden' verbunden, steht in der Leidenstonart h-Moll. Der Cantus firmus erklingt, kaum ausgeziert, im Sopran über stockend bewegten Unterstimmen, die sich nur langsam zu Imitationen zusammenfinden. Durch die sparsame Verwendung von Melismen wirken die wenigen Auszierungen des Cantus um so eindringlicher, so zum Beispiel jene zur Unterstreichung der Textworte Trübsal und Elend. Ausgedehnt ist die hin- und herschwingende Schaukelbewegung zum Text 'sehn mich nach ewgen Freuden: O Jesu, komm nur bald!' Ein

unnachahmlich expressiver, instrumentaler Gesang der Klage und Erlösungssehnsucht!

Die **Choralbearbeitung *'Liebster Jesu, wir sind hier'* (BWV 706)** zählt ebenfalls zu den einzeln überlieferten Orgelchorälen Bachs, die in Sammlungen wie zum Beispiel jener von Johann Philipp Kirnberger für die Nachwelt festgehalten sind.

> Liebster Jesu, wir sind hier,
> dich und dein Wort anzuhören;
> lenke Sinnen und Begier
> auf die süßen Himmelslehren,
> daß die Herzen von der Erden
> ganz zu dir gezogen werden.
>
> (Tobias Clausnitzer 1663)

Die beiden vierstimmigen Choralsätze mit dem nur ganz wenig verzierten Cantus firmus im Sopran über Unterstimmen mit Achteldurchgängen (wie in den typischen 'Bach-Chorälen') werden von der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) als Vorstudien zu den beiden fünfstimmigen gleichnamigen Orgelchorälen des *Orgelbüchleins* (BWV 633; und 634 / Variante, mit Quintkanon) gewertet. Auch in den fünfstimmigen Bearbeitungen liegt der Cantus firmus im Sopran.

Präludium und Fuge f-Moll (BWV 534) wird von der Bachforschung in die Zeit um 1710 datiert. Es ist wie die meisten Orgelwerke Bachs nicht im Autograph erhalten, sondern nur in einer Abschrift aus dem frühen 19. Jahrhundert. Vereinzelt wurden Zweifel an der Echtheit laut (Hans Musch), man kann sich jedoch kaum einen anderen Komponisten jener Zeit vorstellen, der ein Werk von solch leidenschaftlichem Gestus und einer so zwingenden Entwicklung in der Fuge zu schreiben vermocht hätte.

Das *Präludium* ist zweiteilig, ähnlich dem Typ der deutschen Orgeltoccata mit langen Orgelpunkten auf der Tonika und der Dominante;
Beispiele hierfür finden sich bei Johann Pachelbel. Die zweiteilige Anlage findet sich aber auch in den *Sonaten* Domenico Scarlattis. Vom Affekt her gesehen, ist Bachs *Präludium* eine Passionsmusik für Orgel. Es hebt mit einem Mordent (Verzierung) im Manual an, der sogleich vom Pedal in der Vergrößerung beantwortet wird. Über dem orgelpunktartig beibehaltenen Bassmotiv wird das Thema von zwei Manualstimmen in kanonischer Imitation weiter entwickelt und zu Dreiklangsmotiven hingeführt, die dann im vierstimmigen Satz und in reichen, dichten Modulationsketten über Sequenzen im Pedal zur Molldominante kadenzieren. Mit vertauschten Oberstimmen wird nun das Eingangsthema wiederholt und anschließend im vier- und dreistimmigen Satz im Wechsel noch intensiver weiterentwickelt als im ersten Teil, bis nach einer großen Steigerung der verminderte Septakkord über der Dominante C erreicht ist. Nach einer Generalpause lösen Zweiunddreißigstel-Läufe und -Arpeggien die aufgestaute Spannung zur Schlußkadenz nach f-Moll: Nach diesem leidenschaftlichen Klagegesang wäre ein

Dur-Schluß fehl am Platz, auch wenn sich die *Fuge* nicht unmittelbar anschlöße.

Diese ist fünfstimmig (eine Rarität im Bachschen Oeuvre) und hat ein sehr ausdrucksvolles, weitgespanntes und charakteristisches Thema, das von einem Sprung über eine verminderte Septime hinab, von der Sext bis zum Leitton, geprägt ist. Ernst und gewichtig deklamiert, wirkt es in Zwischen-spielen und Durchführungen, die sich zur Tonikaparallele As-Dur wenden, überraschend hell und freundlich. Doch die düstere Grundtonart f-Moll bleibt erhalten bis zum Schlußakkord. Zuvor greifen einige kurze freie Takte, die die Kadenz umspielen, auf den Schluß des *Präludiums* zurück und verbinden so die beiden Teile, die stimmungs- und ausdrucksmäßig ohnehin untrennbar zusammengehören, auch motivisch nochmals miteinander.

Die Fugeneinsätze auf der Tonika und Dominante sind in der f-Moll-*Fuge* ungewöhnlich häufig, was sicherlich durch die Tonart bedingt ist, die bei nicht temperierter Stimmung Modulationen in noch höhere Regionen des Quintenzirkels (wie zur Subdominante b-Moll und ihrer Durparallele Des-Dur) verbietet. Wenn man diesen Sachverhalt als Not bezeichnen möchte, so macht Bach eine Tugend daraus, denn sein Einfallsreichtum im Erfinden ständig neuer Gegenstimmen zum Thema erscheint unerschöpflich. Dazuhin variiert er die rhythmische Gestalt, die Stimmenzahl und die Abstände des Themeneinsatzes ständig, so daß ein ungeheuer farbiges Bild entsteht. Sehr wirkungsvoll und orgelmäßig schließlich gestaltet er vor allem auch die Schlußtakte, die nach der eigentlich bereits in Takt 119 erreichten Tonika deshalb nicht als Anhängsel erscheinen, sondern als organisch angefügte Coda.

Die **Choralpartita *'Sei gegrüßet, Jesu gütig'* (BWV 768)** ist der größte und bedeutendste aller Choralvariationszyklen Bachs. Dies rührt daher, daß die Choralpartiten ursprünglich Studienwerke der frühen Jahre waren, nach dem Vorbild der nord- und mitteldeutschen Tradition, zum Beispiel Johann Pachelbels, Georg Böhms und Dietrich Buxtehudes.
'Sei gegrüßet, Jesu gütig' war von diesen sechs Zyklen der einzige, den Bach später einer Überarbeitung für würdig erachtete. Aus dieser Tatsache wiederum resultiert die deutliche stilistische Uneinheitlichkeit der Partita.
So sind der Choral (das Thema) und die Variationen I – V sowie VII, manualiter, der Frühzeit zuzurechnen, Variation VI und die Verse VIII – XI, pedaliter, deutlich der späteren, reiferen Zeit. Darauf deutet die diszipliniert beibehaltene Vierstimmigkeit ebenso hin wie der Einsatz des Pedals ab Variation VIII.

Sei gegrüßet, Jesu gütig,
über alle Maß sanftmütig!
Ach, wie bist du so zerschmissen
und dein zarter Leib zerrissen!
Laß mich deine Liebe erben
und darinnen selig sterben.

(Christian Keimann, 1607-1662)

Die Folge der Variationen lautet,
ganz kurz umrissen:

Corale	Vierstimmiger, homophoner Satz
Variatio I	Bicinium; die kolorierte Melodie liegt im Sopran über einem selbständig geführten Baß.
Variatio II	Drei- bis vierstimmiger, mit Arpeggien angereicherter Satz
Variatio III	Bicinium, in der Oberstimme die Liedweise, mit Figurationen ausgeziert
Variatio IV	Vierstimmiger Satz; die Melodie liegt in der Oberstimme; die Begleitstimmen sind lebhaft bewegt (Sechzehntel).
Variatio V	Mehrstimmig ausgesetzte Choralweise, dazu reich bewegte Baßstimme
Variatio VI	Siciliano
Variatio VII	Trio, in dem die beiden Manualstimmen sich in der lebhaften Bewegung (Zweiunddreißigstel) abwechseln
Variatio VIII	Auf der metrischen Grundlage des Sechzehntels (Taktbezeichnung: 24/16) korrespondieren drei bis vier Stimmen über stützenden Baßtönen in Achteln.
Variatio IX	*à 2 Clav. e Ped.*: Trio, bei dem der Cantus firmus im Tenor liegt
Variatio X	*à 2 Clav. e Ped.*: Sarabande. Die Liedzeilen werden jeweils zweimal durchgeführt, zunächst mit dem kolorierten Cantus im Sopran, dann mit langen Cantus-Noten auf dem Hauptwerk, während das Positiv begleitet.
Variatio XI	*à 5 voci, in Organo pleno*: Zum Abschluss ein vollstimmiger Plenumsatz

Mit der »Kalkantenglocke« gab der Organist jenem Gehilfen, der durch das Treten der Bälge den Wind für die Orgel erzeugte, das Zeichen, mit seiner Tätigkeit zu beginnen.

Präludium und Fuge D-Dur (BWV 532) zählt zu den beliebtesten Werken Bachs wie auch der gesamten Orgelliteratur – und dies sicherlich zu Recht. Wer würde sich nicht begeistern lassen von seiner Virtuosität, vom mitreißenden Schwung des Beginns mit der mehrmals aufsteigenden D-Dur-Tonleiter und den Akkordbrechungen, von der Brillanz der *Fuge* mit ihren glitzernden Läufen und Echo-Effekten? Entstanden ist das von jugendlicher Begeisterung zeugende Stück relativ früh: um 1708 – entweder noch in Arnstadt oder in der frühen Weimarer Zeit Bachs. Mehrere Abschriften sind erhalten, in denen allerdings – wie bei *Fantasie und Fuge in g – Präludium* und *Fuge* zum Teil getrennt überliefert sind. Ihre Zusammengehörigkeit lässt sich jedoch leicht nachweisen, beispielsweise aus der inneren Verwandtschaft des Fugenthemas mit der Thematik des Alla breve-Teils im *Präludium*. Andererseits ist doch auch jeder der beiden Teile formal ein in sich geschlossenes Ganzes.

DEUTSCH

Das *Präludium* entspricht im Aufbau einer dreiteiligen Toccata, deren Mittelteil nicht – wie in der 'norddeutschen' Toccata sonst üblich – eine Fuge bildet, sondern ein sequenzierender Alla breve-Teil. Das *Präludium* führt den Hörer durch die verschiedensten Stimmungen und musikalischen Traditionen (sozusagen durch den norddeutschen, französischen und italienischen Stil). Der Beginn ist glanzvoll und mitreißend, mit Skalen und Arpeggien in D-Dur (die Pedaltonleiter war für die damalige Zeit ungemein kühn! Vergleichbares findet sich allenfalls noch bei Nicolaus Bruhns in seinem *Präludium G-Dur*, ähnlich in der nahe verwandten *Toccata D-Dur* für Klavier BWV 912). Danach erfolgt ein Einbruch in düstere, leidenschaftliche Bereiche in einem h-Moll-Abschnitt, der mit seiner prägnanten Rhythmik und Leidenschaft an die Französische Ouvertüre gemahnt, stilistisch in seiner Unvermitteltheit aber auch ganz der norddeutschen Tradition verhaftet ist. Auch Bachs eigene (Klavier-) *Sonate D-Dur* (BWV 963) ist ganz eng mit diesem Abschnitt verwandt (Bach verband eindeutig mit der Tonart D-Dur ganz bestimmte Assoziationen, wie noch die späte *Fuge D-Dur* aus dem *Wohltemperierten Clavier II* zeigt). Eine Manualtonleiter, die in Umfang und Tempo den Beginn des *Präludiums*, die Pedaltonleiter über eine Oktave hinweg, zur doppelten Wirkung steigert, führt unvermittelt zurück nach D-Dur. Der nun folgende Alla breve-Teil imitiert eine dem Fugenthema verwandte Sequenzfigur mit einer stufenartigen Achtelfigur über synkopisch geführten Bässen; hinzu treten vielfältige Echowirkungen. Im Prinzip handelt es sich hier um eine wohlauskomponierte Generalbaßübung; vergleichbare, wenn auch nicht so sorgfältig ausgearbeitete Stellen finden sich neben anderen bei Buxtehude (zum Beispiel in den *Präludien in fis-Moll* BuxWV 146 und *g-Moll* BuxWV 149). Im Alla breve-Abschnitt sieht der Bachforscher Gunther Hoffmann den italienischen 'concertato'-Stil ebenso vertreten wie die französische Spielweise 'en dialogue'. Nach der 'südlichen' Heiterkeit und dem Glanz dieses Mittelteils führt der rezitativartige Schlußabschnitt formal wieder zum Anfang zurück, vom Affekt her schließt er jedoch den Kreis zum h-Moll-Teil mit seinen Akkordballungen, den abgerissenen Tonleitern und Dissonanzfolgen, deren Wirkung noch durch das hier einsetzende Doppelpedal verstärkt wird. Die harmonische Kühnheit dieses Abschnitts ist – nach der 'südlich-italienischen' Strahlkraft des Alla breve – wiederum ganz 'norddeutsch', 'Buxtehudisch': So ist zum Beispiel gerade die Verwendung des verminderten Septakkords und des 'Neapolitaners' bei Bach kühner als in vergleichbaren Werken der französischen und italienischen Tradition.

Es folgt die virtuose *Fuge*, die ganz auf fließende Rhythmik und die Sechzehntelmotorik eines 'Perpetuum mobile' eingestellt ist, von der Themenbildung her ganz dem typisch italienischen Konzertstil folgend (man vermeint geradezu Streicher dabei zu sehen, die ein *Concerto*-Thema Antonio Vivaldis mit markantem Bogenstrich anstimmen!). Äußerst wirkungsvoll ist die Pause zwischen den beiden Teilen des Themas; sie gibt Bach Gelegenheit zur deutlich markierten Einführung des Kon-

trapunkts, der Gegenstimme. Hier wiederum fühlt man sich an Dietrich Buxtehude erinnert, speziell an seine *Fugen in F-Dur* und *fis-Moll*.
Das Bachsche Fugenthema ist eindeutig mit jenem einer dreistimmigen *Fuge* von Johann Pachelbel verwandt (dieses wird mitgeteilt in den 'Denkmälern der Tonkunst'); interessant ist jedoch zu beobachten, was Bach aus der Vorlage zu machen versteht: Er figuriert das Thema in virtuoser, 'norddeutscher' Manier; harmonisch erweitert er den bei Pachelbel eintönigen Tonika-Dominant-Raum durch einen Modulationsplan, der durch verstärkte Dominantwirkungen eine deutliche Spannung auf den Schluß hin erzielt.

Dieser Schluß der *Fuge* zeigt ferner, daß auch der junge Bach schon durch Themenabspaltungen und Verarbeitung einzelner Thementeile den Reiz der Abwechslung auszunutzen verstand. Die Gegenstimmen zum Fugenthema bringen dort, wo nicht Thementeile eingeworfen werden, Stützfiguren, Parallelführungen, Akkordbrechungen und -folgen, die in ihren Vorhaltsbildungen die Verwandtschaft mit dem Alla breve-Teil des *Präludiums* belegen. Harmonisch führt Bach von D-Dur aus in den Mittelteilen der *Fuge* deutlich nach Moll: Über h-, fis-, cis- und e-Moll kehrt er zurück nach D- und zur Dominante A-Dur.

Der Bauplan wirkt ebenso spielerisch wie das Thema selbst; er ist eine lockere Folge von Expositionen und Zwischenspielen. Nach der großen abschließenden Steigerung und Stauung endet dann die *Fuge* mit einem Toccatenschluß, der auf den Anfang des *Präludiums* zurückweist, aber sozusagen in umgekehrter Richtung verläuft: Wie dort die Pedaltonleiter gleichsam aus dem Nichts wie ein Feuerwerkskörper emporstieg, so verabschiedet sich hier die *Fuge* unvermittelt und keck wieder ins Nichts, den Hörer überrascht und verdutzt zurücklassend.

Das Werkpaar ist ein idealer Vertreter der Affekten- und Tonartenlehre der Barockzeit, ist es doch 'etwas scharff und eigensinnig' und wie die Tonart 'D-Dur ... zum Lermen' und zu 'lustigen, kriegerischen, und auffmunternden (!) Sachen' hervorragend geeignet. Abschließend sei noch die köstliche Notiz aus einer der Quellen hier festgehalten: '*Bey dieser Fuge muß man die Füße recht strampfeln laßen'.*
Dieser Interpretationshinweis dürfte zeitlos gültig sein!

Kay Johannsen

Kay Johannsen wurde 1961 geboren. Als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Bruno Walter Memorial Foundation, New York, studierte er Kirchenmusik, Orgel (Solistendiplom mit Auszeichnung) und Dirigieren in Freiburg und Boston. Seine Lehrer waren Hans Musch, Ludwig Doerr und William Porter. Wesentliche Anregungen erhielt er durch seine
Assistenz beim Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) von 1983 bis 1987.

DEUTSCH

Johannsen war Bezirkskantor an der Stadtkirche in Balingen und ist seit 1994 Stiftskantor in Stuttgart. Seit 1991 ist er Lehrbeauftragter für Orgel an der Musikhochschule in Karlsruhe, 1992/93 übernahm er außerdem eine Professurvertretung an der Musikhochschule in Freiburg; 1998 wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Kay Johannsen gewann den 1. Preis beim 3. »Internationalen Wettbewerb junger Kirchenmusiker« in Fürth (1986), den 2. Preis beim »Internationalen Georg-Böhm-Wettbewerb« in Lüneburg (1990) und den 1. Preis beim »Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik« in Kassel (1992). Doch vor allem der 1. Preis beim »Deutschen Musikwettbewerb« in Bonn (1988) und die anschließende Förderung durch den Deut-schen Musikrat begründete seine ausgeprägte Konzert- und Aufnahmetätigkeit als Organist. So war er Teilnehmer der 33. Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« 1989/90 und spielte außerdem Konzerte bei renommierten Festivals in Deutschland (z.B. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bachkonzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd, Bach-Fest Freiburg), daneben auch in der Schweiz, Frankreich, Italien, USA, Lettland (Riga), Rußland (Philharmonie St. Petersburg) und Kenia (Nairobi, auf Einladung der deutschen Botschaft).

Als Solist spielte er u.a. mit den Philharmonischen Orchestern in Nürnberg, Gelsenkirchen, Heidelberg und Ludwigshafen, mit den Rundfunkorchestern Hannover und Prag sowie mit dem Staatsorchester St. Petersburg (Werke von Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Er war auch Organist bei den vielbeachteten Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« in Berlin und Salzburg im Frühjahr 97 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado.

Für die Auswahl seiner Programme kann Johannsen auf ein weitgespanntes Repertoire zurückgreifen. Schwerpunkte sind neben den Werken Johann Sebastian Bachs die Literatur des 19. (mit einer Vorliebe für Liszt und Reger) und 20. Jahrhunderts, aber auch die Improvisation, die sich aus seiner starken Bindung zur Liturgie entwickelt hat. Produktionen und Mitschnitte entstanden bei fast allen deutschen Sendern und beim lettischen Rundfunk. Bisher erschienen sind CDs mit Werken von Bach, Mozart, Boëly, Brahms (Sämtliche Orgelwerke), Franck, Widor, Reger, Förtig und Huber. Bei Hänssler CLASSIC ist eine Einspielung der Triosonaten Bachs erschienen; für die EDITION BACHAKADEMIE stellte er die Programme der Gesamteinspielung von Bachs Orgelwerken zusammen und nimmt vier weitere CDs auf.

Masterpieces from the Weimar Period

This CD comprises *free organ compositions*, two solitary *organ chorales* and Bach's most important chorale partita, *'Sei gegrüßet, Jesu gütig'*, which Bach researchers would date in the Weimar period. However, in view of the sources, Bach's organ compositions can only very rarely be dated with certainty.

The double work **Fantasia (Prelude) and Fugue in g (BWV 542)** gives rise to countless questions, as it has only survived in transcripts, many of them separating the compositions. In general, this *fugue* is associated with Bach's unsuccessful application for an organist's post at the Arp-Schnitger organ of St. Jacob's, Hamburg, in 1720 (as Mattheson tells us). As Bach had to perform there for »more than two hours« (as the sources show) before the city council and the great Dutch master Jan Adam Reincken, it is assumed that Bach wanted to pay homage to him with the theme of the *fugue*, which is derived from a well-known Dutch folk song. In Köthen, where Bach had an organ with the necessary manual range up to D‴, he then »artistically set the *fugue* to paper«, reports Mattheson.

The *fantasia*, also known as *prelude* in some transcripts, hits typically northern German notes with its expansive recitative passages full of passionate expression; however, it goes far beyond anything heard up to then, both in declamation and harmonious design, which is so full of modulations and chromaticisms that it almost sounds like a 19th-century piece, with echoes of Liszt, Wagner (*Tristan*) and Max Reger. Two short, rather lyrical-meditative intermezzos with tierce motifs in the fugato provide an outlet for these incredibly dense pent-up harmonies. The final cadence is introduced by two interrupted cadences in rapid succession; the cadence is finally reached via a diminished double dominant seventh chord and a chromatically ascending bass line. Most manuscripts show a major final chord: We have to wait for the *fugue* to release the tension. The themes of the *fantasia* are surprisingly consistent due to the fact that all of the part submotifs are already contained in the opening lines. Another thing to note is that the *fantasia* is designed just like a speech. It is well-known that Bach knew and often used musical text rhethorics; the only question is whether he consciously or unconsciously designed his works along the lines of a speech. In any case, the sequence of proposition and confutation, confirmation, renewed confutation and renewed confirmation with peroration can be observed here. Proposition and confirmation correspond to the main theme and the full organ, the confutation to the 2nd theme, played on the choir organ.

The *fugue* is a brilliant synthesis of inspirations from a Dutch folksong, a sonata theme from Reincken's *Hortus musicus*, a counterpoint with characteristic syncopations already reported by Mattheson, another counterpoint added by Bach, and another cadence motif for the pedal. Bach blends these to create a '*dramma per musica*': Like

an ever-moving perpetual motion machine in rondo form with a constantly recurring main theme in the tonic (= function of a ritornello), the *fugue* creates a contrast between the force of a descending-scale staircase in the theme (= a symbol of firm belief in the chorale arrangements) and the weakness of pending syncopations. As Bach adds to this contrast with two further counterpoints, the experience for the listener is one of constant tension disguised by the incredible lightness of a sublime performance. The only orientation in the rapid succession of theme expositions and intermezzos, sometimes with reversed voices, is the main theme and its recurrence.

If you listen to this magnificent double work, all the problems surrounding its tradition and congruity seem to be solved: The two pieces complement each other perfectly in their contrariness, so that they definitely make for a perfect synthesis – even if Bach didn't have this in mind!

Another solitary piece, which is equal to the chorales of the *Orgelbüchlein* in style and expression, is the following **chorale arrangement *'Herzlich tut mich verlangen'* (BWV 727)**.

Herzlich tut mich verlangen
nach einem sel'gen End,
weil ich hier bin umfangen
mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust, abzuscheiden
von dieser argen Welt,
sehn mich nach ewgen Freuden:
O Jesu, komm nur bald!

Great is my desire
for happy relief,
since I am in the mire
of despair and grief.
I would depart forthwith
from this world so cruel,
long for eternal bliss:
O Jesu, please come soon!

(Christoph Knoll 1611)

This death song, closely related to the Passion text *'O Haupt voll Blut und Wunden'*, is in the B major key of suffering. The cantus firmus appears with virtually no ornamentation in the soprano voice above hesitant lower voices that gradually join forces in imitations. The sparing use of melismas makes the little cantus ornamentation there is all the more poignant, for example the underscoring of the words *'Trübsal und Elend'* (despair and grief). The text is emphasised by an undulating rhythm *'sehn mich nach ewgen Freuden: O Jesu, komm nur bald!'* (long for eternal bliss: O Jesu, please come soon!) An incredibly expressive instrumental lament and yearning for salvation!

The **chorale arrangement *'Liebster Jesu, wir sind hier'* (BWV 706)** is one of Bach's solitary organ chorales, recorded for posterity in collections like that of Johann Philipp Kirnberger.

Liebster Jesu, wir sind hier,
dich und dein Wort anzuhören;
lenke Sinnen und Begier
auf die süßen Himmelslehren,
daß die Herzen von der Erden
ganz zu dir gezogen werden.

Dearest Jesu, we are here,
for to hear you speak;
guide our senses and our greed
to heavenly teachings sweet,
that every heart in the land
is drawn complete into your hand.

(Tobias Clausnitzer 1663)

The *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) (New Bach Edition) sees the two four-voice chorale settings with the sparsely embellished cantus firmus in the soprano voice over the lower voices with eighth passages (like in the typical 'Bach chorales') as preliminary studies on the two five-voice eponymous organ chorales of the *Orgelbüchlein* (BWV 633; and 634 /variant, with a canon at the fifth). In the five-voice arrangements the cantus firmus is also in the soprano voice.

Bach researchers date **Prelude and Fugue in F Minor (BWV 534)** around 1710. Like most of Bach's organ compositions it is not included in the autograph, but only in an early 19th century transcript. Some (Hans Musch) have doubted its authenticity, but one can hardly imagine any other composer of the same period writing a work of such passionate style and with such a compelling movement in the fugue.

The *prelude* consists of two parts, similar to the German organ toccata with long pedal points on the tonic and dominant; examples are to be found in the works of Johann Pachelbel. The two-part composition is also a feature of Domenico Scarlatti's *sonatas*. From an *affekt* point of view, Bach's *prelude* is Passion music for the organ. It starts with a mordent for the manual, which is immediately answered in an augmentation by the pedals.
Over the pedal point-like bass motif the topic develops in two manual voices in canonic imitation and culminates in triad motifs that cadence in the four-voice setting and in rich, dense modulations over pedal sequences to a major dominant. The opening theme is repeated with reversed top voices and finally developed even more intensively in alternating four and three-voice settings than in the first part, leading to the diminished seventh chord over the dominant C.
After a general pause demisemiquaver scales and arpeggios release the pent-up tension in the final cadence to F major: After this passionate lament a minor key finale would be inappropriate, even if it weren't immediately followed by the *fugue*.

This fugue is a five-voice composition (a rarity in Bach's oeuvre) and has a very expressive, wide-ranging and characteristic theme marked by a leap down from the sixth to the leading note via a diminished seventh. Serious and weighty in its expression, it can be surprisingly light and friendly in the intermezzos and elaborations that run towards the mediant A flat minor. But the sombre main F Major key remains with us until the last chord. Beforehand, some short free bars paraphrasing the cadence remind us of the *prelude* finale and again connect the two parts that already belong together in expression and mood by a common motif.

The fugue entries on the tonic and dominant are unusually frequent in the F flat *fugue*, which is certainly due to the key that does not admit modulations in even higher regions of the circle of fifths, if tuning is not tempered (like for the subdominant B flat major and its minor relation

D flat minor). If this is a necessity, Bach makes it a virtue with his inexhaustible ingenuity in inventing ever new counter-voices on the topic. In addition he constantly varies the rhythmic concept, the number of voices and the intervals between onset of the theme, painting a tremendously vivid picture. His final chords are also very effective and well-suited to the organ, and don't appear like an appendix after the tonic already reached in bar 119, but like an organic coda.

The **chorale partita *'Sei gegrüßet, Jesu gütig'* (BWV 768)** is the biggest and most important of all of Bach's chorale variation cycles. This is due to the fact that the chorale partitas were study works of the early years, taking example of traditional northern and central German works, e.g. those of Johann Pachelbel, Georg Böhm and Dietrich Buxtehude.

Sei gegrüßet, Jesu gütig,	Hail thee Jesu, kind of heart,
über alle Maß sanftmütig!	Beyond all measure mild thou art!
Ach, wie bist du so zerschmissen	Oh, for thine wounds I mourn
und dein zarter Leib zerrissen!	And thine gentle body torn!
Laß mich deine Liebe erben	Let me of thine love partake
und darinnen selig sterben.	And die in it for my soul's sake

(Christian Keimann, 1607-1662)

'Sei gegrüßet, Jesu gütig' was the only one of these six cycles Bach later considered worth rearranging. This resulted in the partita's characteristic lack of stylistic congruity. Thus the chorale (the theme) and variations I – V and VII, manualiter, are from the early period, while variations VI and verses VIII – XI, pedaliter, definitely belong to the later, more mature period. This is suggested by the disciplined retention of the four-voice score and the use of the pedal from var. VIII.

Here is the sequence of the variations in brief:

Corale	Four-voice, homophonic setting
Variatio I	Bicinium; the embellished melody is in the soprano voice over an independent bass movement.
Variatio II	Three to four-voice setting with arpeggios.
Variatio III	Bicinium, the melody in the top voice, embellished with figurations.
Variatio IV	Four-voice setting; the melody is in the top voice; the supporting voices are vivid and colourful (semiquavers).
Variatio V	Chorale melody for many voices, with colourful bass voice
Variatio VI	Siciliano
Variatio VII	Trio, with both manual voices alternating in a very vivid movement (demisemiquavers)
Variatio VIII	On a metric semiquaver basis (notation: 24/16) three to four voices correspond over supporting bass notes in eighths.
Variatio IX	*à 2 Clav. e Ped.*: Trio with the cantus firmus in the tenor
Variatio X	*à 2 Clav. e Ped.*: Sarabande. Each of the song lines is performed

twice, first with the embellished cantus in the soprano voice, then with long cantus notes on the full organ, with the choir organ for accompaniment.

Variatio XI *à 5 voci, in Organo pleno*: a multi-voiced full organ finale

The organist used the blower bell to indicate that his assistant should start pumping the bellows to generate wind.

Prelude and Fugue in D Minor (BWV 532) is one of Bach's most popular works and one of the most popular organ compositions – and justly so: The beginning can hardly fail to excite the listener with its virtuosity and gusto with repeatedly ascending D Minor scales and arpeggios, with the brilliance of the *fugue* and its sparkling runs and echo effects. This piece, which shows the enthusiasm of the young Bach, was composed at a rather early date: around 1708 – either still in Arnstadt or in Bach's early Weimar period. Several transcripts have survived, but some of them separate the *prelude* from the *fugue* – as is the case with the *Fantasia and Fugue in G*. However, their connection is easily revealed, for example by the relationship between the fugue theme with the motifs of the alla breve part of the *prelude*. On the other hand, each of these parts forms a coherent whole. The *prelude* has the structure of a tripartite toccata, with a central piece not forming a fugue – as was usual in the 'northern German' toccata – but a sequencing alla breve part. The *prelude* takes the listener through a variety of moods and musical traditions (in other words through the northern German, French and Italian styles): The beginning is magnificent and enthralling, with scales and arpeggios in D minor (the pedal scale was extremely bold in those days! Only Nicolaus Bruhns comes close to this in his *Prelude in G minor*...), similar to the closely related *Toccata in D Minor* for clavier BWV 912). This is followed by a sombre, passionate mood swing into a B major section, which reminds us of the French overture with its pithy rhythm and passion, but is in the northern German tradition stylistically. Even Bach's own (clavier) *Sonata in D Minor* (BWV 963) is very closely related to this part (Bach obviously had certain associations with the D minor key, as the late *Fugue in D Minor* from *Well-tempered Clavier II* shows). The manual scale doubles the beginning of the *prelude* in scope and time with a pedal scale reaching beyond an octave and suddenly returns to D minor. The following alla breve section imitates a sequence figure related to the fugue theme with a conjunct quaver figure via syncopated basses, along with various echo effects. Basically, this is a brilliant basso continuo exercise; comparable but less carefully executed passages can be found in the works of Buxtehude among others (for example in the *Preludes in F Sharp Major* BuxWV 146 and *G Major* BuxWV 149). Bach researcher Gunther Hoffmann believes that the alla breve section features both Italian 'concertato' style and French execution 'en dialogue'. After the 'southern'

vivacity and brilliance of the central part, the recitative-like finale takes us back to the beginning, but in its mood it comes full circle with the B major part and its pent-up chords, torn scales and dissonances, reinforced by the double pedal action here. The harmonic boldness of this section is again completely 'northern German', in the style of Buxtehude – after the 'southern Italian' brilliance of the alla breve: For example, Bach uses the diminished seventh chord and the 'Neapolitan sixth chord' more boldly than comparable composers in the French and Italian tradition.

This is followed by the brilliant *fugue*, featuring the flowing rhythm and motoric semiquavers of a 'perpetual motion machine', and with a thematic development following in the typical Italian concerto style (violins come to the listener's mind striking up a Vivaldi-like *concerto* theme with a distinctive stroke of the bow!). The pause between the two parts of the theme is very effective; it gives Bach an opportunity to offer a distinctive introduction of the counterpoint, the countervoice. Again, this reminds us of Dietrich Buxtehude, especially of his *Fugues in F Minor* and *F Sharp Major*.

Bach's fugue theme is clearly related to the three-voice *fugue* by Johann Pachelbel (as reported in *'Denkmäler der Tonkunst'*); but it is interesting to observe all the things Bach does with the original: He embellishes the topic in brilliant 'northern German' style; harmonically he enlarges Pachelbel's somewhat monotonous tonic-dominant range with a modulatory plan that creates tension towards the finale by using reinforced dominant effects. The *fugue's* finale also shows that the young Bach already knew how to add variety by splitting themes and using individual parts of themes. Wherever the theme is not featured, the countervoices to the fugue theme add supporting figures, parallel movements, arpeggios and chord successions which show the relationship to the alla breve part of the *prelude* in the development of suspension. Harmonically Bach clearly moves from D minor in the central parts of the *fugue* to major: Via B, F sharp, C sharp and E minor he returns to D and to the dominant A minor. The constructions seems just as playful as the theme itself; it is a loose succession of expositions and intermezzos. After a grand final intensification and climax, the *fugue* ends with a toccata finale that harks back to the beginning of the *prelude*, but takes the opposite direction: While it begins with a rocket-like ascending pedal scale suddenly appearing from nowhere, the *fugue's* ending is sudden and bold, surprising the listener and taking him aback.

The double work is the perfect example of *affekt* and key theories of the Baroque, as it is a 'bit sharp and self-willed' and like the D minor key ideal '... for learning' and for 'witty, bellicose, and cheerful (!) topics'. As a final touch, I'd like to add a delightful note from one of the sources: 'In this fugue you have to let your feet kick and stamp'. An interpretation that ought to apply throughout the ages!

Kay Johannsen

Kay Johannsen was born in 1961. Thanks to winning scholarships from the Study Foundation of the German People and the Bruno Walter Memorial Foundation, New York, he was able to study church music, organ (soloist diploma with distinction) and conducting in Freiburg and Boston. His teachers were Hans Musch, Ludwig Doerr and William Porter. His time as an assistant with the Freiburg Bach Choir (Hans-Michael Beuerle) from 1983 to 1987 was a valuable source of inspiration. Johannsen was district cantor of Balingen's municipal church and has been collegiate cantor in Stuttgart since 1994. In 1991 he started teaching organ at the Karlsruhe Academy of Music, in 1992/93 he stood in for a vacant professorship at Freiburg Academy of Music; in 1998 he was appointed church music director.

Kay Johannsen won the 1st prize of the Third International Competition of Young Church Musicians in Fürth (1986), the 2nd prize at the International Georg Böhm Competition in Lüneburg (1990) and the 1st prize at the Organ Competition of the Spring Academy for New Music in Kassel (1992). But it was above all the 1st prize at the German Music Competition in Bonn (1988) and the grant from the German Music Council that led to his multiple concert and recording activities as an organist. He took part in the 33rd German selection of Concerts of Young Artists 1989/90 and also gave concerts at well-known festivals in Germany (e.g. German Mozart Festival Baden-Baden, Frankfurt Bach Concerts, World Music Week Bonn, European Music Festival Stuttgart, European Church Music Schwäbisch Gmünd, Bach Festival Freiburg), Switzerland, France, Italy, the USA, Latvia (Riga), Russia (St. Petersburg Philharmonic) and Kenya (Nairobi, invitation by the German embassy).

As a soloist he has performed with the Philharmonic Orchestras of Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg and Ludwigshafen, with the radio orchestras of Hannover and Prague and with the St. Petersburg State Orchestra (works by Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Last spring (1997) he also played the organ in the well-received performances of Bach's »St. Matthew's Passion« in Berlin and Salzburg with the Berlin Philharmonic directed by Claudio Abbado.

For the selection of his programmes Johannsen has a vast repertoire to choose from. Alongside the music of Johann Sebastian Bach, he also specialises in works of the 19th century (with a preference for Liszt and Reger) and 20th century, but also in improvisation, developed from a affinity to the liturgy. He features in productions and live recordings of virtually all German broadcasting stations and on Latvian radio. His published CD recordings include works by Bach, Mozart, Boëly, Brahms (complete organ works), Franck, Widor, Reger, Förtig and Huber. On the hänssler classic label he recorded Bach's trio sonatas; for EDITION BACHAKADEMIE *he kindly compiled the programmes for the complete recording of Bach's organ works and is recording four new CDs.*

ENGLISH

Œuvres de l'époque de Weimar

Le disque compact réunit les *freie Orgelwerke*, deux *Orgelchoräle* transmis séparément et la partita de choral la plus importante *'Sei gegrüßet, Jesu gütig'*, que la recherche sur Bach a daté à l'époque de Weimar. Cependant, on ne peut faire la datation des œuvres pour orgue de Bach avec une entière certitude que dans très peu de cas en raison de la situation où l'on se trouve concernant les sources.

Le couple **Fantaisie (Präludium) et Fugue en sol mineur (BWV 542)** soulève de nombreuses questions, car il n'est retransmis que sous forme de copies qui sont en plus souvent séparées l'une de l'autre. En général, (surtout en raison d'une note de Mattheson) on fait le rapprochement de la *Fugue* avec la candidature – qui restera d'ailleurs sans résultat – de Bach au poste d'organiste de l'orgue d'Arp Schnitger à Saint Jacques de Hambourg, en 1720. Puisque Bach devait s'y exécuter devant le magistrat de la ville et devant le grand maître néerlandais Jan Adam Reincken 'plus de deux heures durant' (selon les sources), on suppose que Bach voulait présenter à ce dernier ses hommages en jouant une *Fugue* dont le thème remonte à un chant populaire néerlandais connu. Mattheson rapporte que Bach avait alors 'jeté artificiellement sur papier' la F*ugue* à Köthen où il avait à sa disposition un orgue équipé d'un clavier suffisamment ample, allant jusqu'au ré3.

De même la *Fantaisie*, qui porte le nom de *Prélude* dans certaines copies, reprend une tonalité qui est typique de l'Allemagne du Nord dans ses parties de récitatifs prolongés et dans une expression pleine de passion; elle dépasse, à vrai dire, de loin tout ce qui a été fait jusqu'ici, aussi bien dans la déclamation que dans le tissage harmonique qui est tant émaillé de modulations et de chromatisme que l'on croit entendre chanter le IXX ème siècle, remontant jusqu'à Liszt, Wagner (*Tristan*) et Max Reger. Deux brefs intermèdes plutôt lyriques et méditatifs avec un motif en tierce en style fugato apportent un relâchement par rapport à ces accumulations d'harmonies extrêmement denses. La cadence finale est introduite par deux fausses conclusions se suivant de très près ; la cadence est atteinte par l'intermédiaire d'un accord de septième de dominante double diminué et une ligne de basse chromatiquement ascendante. La plupart des écritures font état d'un accord final en mineur: la tension ne se relâchera que dans la *Fugue*. L'homogénéité de la thématique dans la *Fantaisie* est étonnante, elle est obtenue du fait que le début contient déjà tous les sous-motifs. Il faut ajouter en outre que la structure de la *Fantaisie* correspond exactement à celle d'un discours. On sait que Bach connaissait la rhétorique de texte musicale et qu'il l'employa fréquemment; reste à savoir s'il construisait ses œuvres consciemment ou inconsciemment sous la forme d'un discours. Dans le cas présent, la suite formée du dialogue (propositio – confutatio), confirmation (confirmatio), nouvelle réplique (confutatio) et confirmation renouvelée qui se termine par la péroraison (confrimatio et peroratio) est, en tout cas, nettement perceptible. La proposition et la confirma-

tion correspondent au thème principal et à l'œuvre principale, la réplique correspond au deuxième thème qui doit être joué sur le positif.

La *Fugue* est une synthèse magistrale d'un chant populaire d'origine néerlandaise, d'un thème de la Sonate V du recueil *Hortus musicus* de Reincken, d'un contrepoint marqué de syncopes que l'on retrouve déjà chez Mattheson, d'un autre contrepoint ajouté par Bach et d'un motif de cadence supplémentaire partant de la pédale. Bach en fait un 'drama per musica': à la manière d'un 'perpetuum mobile' caractérisé par un mouvement ininterrompu, ayant la forme d'un rondo avec le retour constant du thème principal dans la tonique (= fonction de la ritournelle), la *Fugue* apporte le conflit entre la force de marches d'escalier en mouvement descendant dans le thème (= symbole de la certitude de la foi dans les arrangements chorals) et la faiblesse des syncopes suivantes. Puisque Bach avive encore plus ce conflit par deux autres contrepoints, l'auditeur revit une tension constante sous le couvert d'une incroyable légèreté du jeu virtuose. Pourtant le thème principal et son retour reste toujours point de repère dans la suite rapide d'exécutions de thèmes et d'intermèdes, en partie par des voix permutées.

Quand on entend ce couple d'œuvre grandiose, tous problèmes de tradition et toutes questions concernant l'affinité semblent être résolus : les deux parties se complètent si parfaitement dans leur divergence qu'elles donnent en tout cas une synthèse accomplie – même si, de toute probabilité, Bach ne l'avait pas prévu !

L'arrangement choral *'Herzlich tut mich verlangen'* (BWV 727) qui le suit, a été également transmis séparément tout en étant de valeur égale aux chorals du *Orgelbüchlein* du point de vue du style et de l'expression.

Herzlich tut mich verlangen
nach einem selgen End,
weil ich hier bin umfangen
mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust, abzuscheiden
von dieser argen Welt,
sehn mich nach ewgen Freuden:
O Jesu, komm nur bald!

(Christoph Knoll 1611)

Le chant funèbre, étroitement lié au texte de la passion 'Ô tête couverte de sang et de plaies' est composé dans la tonalité exprimant la souffrance en si mineur qui est également la tonalité dominante de la *Passion selon saint Matthieu.* Le cantus firmus s'élève, à peine enjolivé, en soprano au-dessus de voix inférieures se déplaçant avec hésitation qui ne se retrouvent que lentement en imitation. L'emploi modéré de mélismes profère aux quelques ornements du cantus un caractère plus pressant, comme ce mélisme destiné à souligner les paroles 'Trübsal und Elend' ('Affliction et misère'). Le mouvement de balance oscillant adapté au texte 'sehn mich nach ewgen Freuden: O Jesu, komm nur bald!' ('j'aspire aux joies éternelles: Ô Jésus, viens bientôt !') est prolongé. Un chant de plainte et de désir ardent de délivrance d'expression instrumentale qui est inimitable !

L'arrangement choral *'Liebster Jesu, wir sind hier'* (BWV 706) compte parmi les chorals pour orgues de Bach qui ont été transmis séparément et qui sont consignés pour la postérité dans des recueils comme celui de Johann Philipp Kirnberger.

Liebster Jesu, wir sind hier,
dich und dein Wort anzuhören;
lenke Sinnen und Begier
auf die süßen Himmelslehren,
daß die Herzen von der Erden
ganz zu dir gezogen werden.
(Tobias Clausnitzer 1663)

Les deux mouvements chorals à quatre voix avec le cantus firmus très peu enjolivé en soprano au-dessus de voix inférieures avec des passages en croche (ce qui est typique des chorals de Bach) sont jugées par la *Neue Bach-Ausgabe (NBA) (Nouvelle Édition Bach)* comme études préliminaires des deux chorals pour orgues à cinq voix portant le même nom du *Orgelbüchlein* (BWV 633; et 634 /Variante, avec canon de quinte). Dans les arrangements à cinq voix, le cantus firmus est également chanté en soprano.

La recherche sur Bach fait dater **le Prélude et la Fugue en fa mineur (BWV 534)** vers 1710. Comme la plupart des œuvres pour orgues de Bach, il ne nous est pas parvenu en autographe mais uniquement sous la forme d'une copie datant du début du IXX ème siècle. Sporadiquement, des doutes ont été émis en ce qui concerne son authenticité (Hans Musch), néanmoins on ne peut s'imaginer d'autre compositeur de cette époque qui aurait pu écrire une œuvre qui se caractérise par une telle passion et un développement si impératif en fugue que lui.

Le *Prélude* est composé de deux parties, ressemblant au modèle de la toccata d'orgue allemande avec de longs points d'orgues sur la tonique et la dominante; on en trouve des exemples chez Johann Pachelbel. Mais le plan en deux parties se retrouve également dans les Sonates de Domenico Scarlatti. Du point de vue de l'émotion, le *Prélude* de Bach est une musique de passion pour orgue. Il commence avec un mordant inférieur du clavier auquel répond immédiatement la pédale par augmentation.
Le thème des deux registres de clavier est développé au-dessus du motif conservé de la basse en manière de point d'orgues sous la forme d'une imitation de canon et est mené à des motifs en triples accords qui s'enchaînent ensuite en cadence en un mouvement à quatre voix et en chaînes de modulations riches et denses en passant par des séquences à la pédale pour arriver en dominante mineure. En intervertissant les voix supérieures, le thème du début est à présent répété et enfin développé encore plus intensément que dans la première partie en un mouvement à trois et quatre voix en alternance jusqu'à ce que, après une grande augmentation, l'accord en septième diminuée soit atteint par la dominante ut.
Après une pause générale, des roulades et des arpèges de triples croches relâchent la tension

accumulée pour arriver dans la cadence finale en fa mineur : après ce chant de complaintes passionnées, une fin en majeur ne serait pas appropriée même si la *fugue* ne venait pas directement après.

Celle-ci est à cinq voix (ce qui est très rare dans l'œuvre de Bach) et a un thème caractéristique très expressif et étendu qui est marqué par un saut vers le bas d'une septième diminuée, de la sixte au ton principal. Déclamé avec sévérité et poids, il produit l'effet inattendu de clarté et d'amabilité grâce à des intermèdes et des exécutions qui se tournent vers la parallèle de la tonique la bémol majeur. Pourtant la tonique lugubre en la mineur est maintenue jusqu'à l'accord final. Auparavant, quelques courtes mesures libres qui baignent la cadence, se rabattent sur la fin du *Prélude* et relient ainsi à nouveau de par le thème les deux parties qui sont de toute façon inséparablement liées du point de vue de l'atmosphère et de l'expression.
Les attaques de la fugue sur la tonique et la dominante sont singulièrement fréquentes dans la *fugue en fa mineur*, ce qui est certainement dû à la tonalité qui, dans le cas d'un tempérament non tempéré, interdit les modulations dans des zones encore plus élevées du cercle de quintes (comme vers la sous-dominante en si bémol mineur et sa parallèle en mode majeur, ré bémol majeur). Si l'on considère ces circonstances comme dernière nécessité, Bach en a fait une vertu, car sa fantaisie semble inépuisable quand il s'agit d'inventer constamment de nouvelles voix opposées sur le thème. En plus, il varie constamment la structure rythmique, le nombre de voix et les écarts d'attaque du thème de sorte qu'il en résulte une image extrêmement colorée. En fin de compte, il organise également, avant tout, les mesures finales de façon très efficace et adaptée à l'orgue, mesures qui, alors que la tonique avait déjà été atteinte à la mesure 119, ne paraissent pas pour cette raison être une quantité négligeable mais comme coda organiquement ajouté.

La Partita de choral *'Sei gegrüßet, Jesu gütig'* (BWV 768) est le cycle de variation sur des chorals le plus grand et le plus important que Bach ait créé: ceci vient du fait que les partitas de chorals étaient à l'origine des études des premières années, conformément à la tradition de l'Allemagne du nord et centrale, comme celle de Johann Pachelbel, Georg Böhm et Dietrich Buxtehude.

Sei gegrüßet, Jesu gütig,
über alle Maß sanftmütig!
Ach, wie bist du so zerschmissen
und dein zarter Leib zerrissen!
Laß mich deine Liebe erben
und darinnen selig sterben.
(Christian Keimann, 1607-1662)

'Sei gegrüßet, Jesu gütig' a été le seul cycle parmi les six cycles qu'il composa que Bach considéra digne d'être remanier plus tard. C'est bien de ce fait que résulte par ailleurs le net manque d'unité stylistique de la partita.
Ainsi le choral (le thème) et les variations I – V ainsi que VII doivent être imputer à la première époque du point du vue du clavier, la variation VI

et les versets VIII – XI datent nettement de la période ultérieure, plus mûre du point de vue du pédalier. La composition à quatre voix qui a été maintenue avec discipline ainsi que l'emploi de la pédale à partir de la variation VIII tendent à prouver cet état de faits.

Sous forme concise, la suite des variations s'énonce comme suit :

Corale	Phrase homophone à quatre voix
Variatio I	Bicinium; la mélodie colorée est chantée par le soprano au-dessus d'une basse indépendante.
Variatio II	Phrase de deux à quatre voix, enrichie d'arpèges.
Variatio III	Bicinium dans la voix supérieure le chant, ornementé de figurations.
Variatio IV	Phrase à quatre voix ; la mélodie est chantée par la voix supérieure; les voix d'accompagnement évoluent avec vivacité (doubles croches).
Variatio V	Mélodies de choral constituées de plusieurs voix, plus des voix de basse fortement mouvementées
Variatio VI	Siciliano
Variatio VII	Trio, au cour duquel les deux registres du clavier se relaient en un mouvement vivace (triples croches)
Variatio VIII	Sur la base métrique de la double croche (désignation de mesure: 24/16), trois à quatre voix correspondent, soutenues par des tonalités de basse en croches.
Variatio IX	*à 2 clav. e ped.*: Trio pour lequel le cantus firmus est chanté par le ténor
Variatio X	*à 2 clav. e ped.*: Sarabande. Les vers du chant sont exécutés deux fois, d'abord avec le cantus coloré chanté par le soprano, puis avec des notes longues du cantus sur l'œuvre principale, accompagné du positif.
Variatio XI	*à 5 voci, in organo pleno*: pour le final, une phrase d'orgue en son plein faisant sonner l'ensemble des jeux de fond.

À l'aide de la »cloche soufflée«, l'organiste donnait le signal de commencer avec son activité à cet assistant qui produisait le vent pour l'orgue en activant les soufflets.

Le Prélude et la Fugue en ré majeur (BWV 532) compte parmi les œuvres de Bach et de toute la littérature sur orgue les plus appréciées – et ceci certainement à juste titre. On ne peut échapper au charme de sa virtuosité, de son élan fascinant du début avec la gamme en ré majeur plusieurs fois ascendante, de la brillance de la *Fugue* avec ses roulades scintillantes et ses effets d'écho. Le morceau témoignant un enthousiasme juvénile a été composé relativement tôt: vers 1708 – datant soit encore de l'époque à Arnstadt ou de la première époque de Weimar du jeune Bach. Plusieurs parties ont été conservées dans lesquelles cependant – comme pour la *Fantaisie et Fugue en in sol* – le *Prélude* et la *Fugue* ont été transmis en partie

séparément. Il est néanmoins facile de prouver leur affinité, par exemple du fait de la parenté interne du thème de la F*ugue* avec le thème de la partie en alla breve du *Prélude*. D'un autre côté, les deux parties sont également, considérée isolément, du point de vue de la forme, un tout homogène.

La structure du *Prélude* correspond à une toccata en trois parties dont la partie médiane n'est pas une fugue – comme cela était habituel dans les toccata 'd'Allemagne du Nord', mais une partie séquentielle en alla breve. En écoutant le *Prélude,* l'auditeur se voit transporter dans des ambiances et des traditions musicales les plus différentes (pour ainsi dire en passant par les styles français, italiens et d'Allemagne du nord): le début est magnifique et fascinant avec ses gammes et arpèges en ré majeur (la pratique de la gamme du pédalier était, pour cette époque-là, extrêmement courageuse! On ne retrouve chose semblable peut-être que chez Nicolaus Bruhns dans son *Prélude en sol majeur*, ressemblant ainsi à la *Toccata en ré majeur* pour piano très apparentée (BWV 912). Ensuite, on tombe dans des zones plus sombres, passionnées en passant par une phase en si mineur qui rappelle l'ouverture française par son rythme marquant et sa passion, et qui est attaché du point de vue du style de par sa soudaineté, mais aussi de par sa globalité à la tradition d'Allemagne du Nord. La *Sonate (pour piano) en ré majeur* (BWV 963) que Bach a composé lui-même, est très étroitement apparentée à cette phase (La tonalité en ré majeur évoque manifestement à Bach des associations bien déterminées, comme le montre la *Fugue en ré* majeur tardive du *Clavier bien tempéré II*.). Une gamme de clavier qui détermine le début du *Prélude* dans son étendue et son rythme, la gamme du pédalier qui double l'effet sur une octave, ramène soudainement à ré majeur. La partie en alla breve qui suit à présent, imite une séquence figurée apparentée au thème de la fugue avec une figure de croches en gradins passant par des basses syncopées; s'y ajoutent diverses effets d'écho. En principe, il s'agit là d'un exercice de basse continue bien composée; des endroits similaires, sans pourtant être aussi soigneusement élaborés se retrouvent parmi d'autres chez Buxtehude (par exemple dans les *Préludes en fa dièse mineur* BuxWV 146 et en *sol mineur* BuxWV 149). Le spécialiste de Bach, Gunther Hoffmann, considère que dans la phase en alla breve, sont représentés le style 'concertato' italien ainsi que le jeu français 'en dialogue'. Après ce passage médian de gaieté 'méridionale' et de brillance, la partie finale, sous forme de récitatif, reconduit au début sur le plan de la forme, sur le plan de l'émotion cependant il ferme le cercle de la partie en si mineur avec ses concentrations d'accords, ses gammes déchirées et ses suites de dissonances dont l'effet est encore renforcé par la mise en œuvre de la double pédale. La témérité harmonique de ce passage redevient – après le rayonnement 'méridional italien' en alla breve – tout à fait 'allemand du nord', 'à la Buxtehude': ainsi précisément l'utilisation que fait Bach de l'accord de septième diminué et de l'accord de sixte 'napolitaine' est plus téméraire que dans des œuvres comparables de la tradition française et italienne.

Vient ensuite la *Fugue* virtuose qui est réglée sur un rythme coulant et une motricité en doubles croches rappelant le 'perpetuum mobile', suivant le style concertant typiquement italien sur le plan de la formation du thème (on a vraiment l'impression de voir des instruments à cordes en train d'entonner, avec un coup d'archet prononcé, un thème de *Concerto d'*Antonio Vivaldi!). La pause placée entre les deux parties du thème est particulièrement efficace; elle donne à Bach l'occasion d'introduire le contrepoint, les voix opposées de façon nettement prononcée. Ici se ressent à nouveau la ressemblance avec Dietrich Buxtehude, en particulier avec ses *Fugues en fa majeur et en fa dièse mineur.*

Le thème de la fugue de Bach est nettement apparenté à celui d'une *Fugue* à trois voix de Johann Pachelbel (ceci est rapporté dans les 'Denkmälern der Tonkunst' ('Monuments de l'Art Musical')) ;ce qui est cependant intéressant, c'est ce que Bach est en mesure de faire du modèle: il illustre le thème d'une manière virtuose, 'allemande du nord'; il élargit l'espace harmonique tonique – dominante qui est monotone chez Pachelbel, par un plan de modulation qui provoque vers la fin une nette tension grâce des effets accentués de dominante. Cette conclusion de la *Fugue* montre en plus que le jeune Bach savait déjà mettre à profit le charme de la permutation par l'intermédiaire de dissociation du thème et de transformation de certaines parties du thème. Les voix opposées au thème de la fugue apportent là où des parties du thème ne sont pas introduites, des figures d'appui, des parallélismes, des coupures d'accords et des suites d'accords qui prouvent par les appoggiatures leur parenté avec la partie en alla breve du *Prélude*. Bach conduit nettement l'harmonie en ré majeur dans les phases médianes de la *Fugue* vers le mineur: en passant par si, fa dièse, ut dièse et mi mineur, il retourne vers ré majeur et vers la dominante en la majeur. Le plan de construction fait un effet enjoué tout comme le thème lui-même; il est une suite souple d'expositions et d'intermèdes. Après la grande augmentation et accumulation finale, la *Fugue* se termine par une finale en toccata qui renvoie au début du *Prélude,* mais qui se déroule pour ainsi dire dans le sens inverse : comme là la gamme du pédalier s'éleva en quelque sorte du néant à la manière d'une pièce d'artifice, la *Fugue* se termine brusquement et hardiment pour retourner dans le néant, abandonnant l'auditeur à sa surprise et le laissant pantois.

Le couple d'œuvre est un représentant idéal de la théorie des émotions et des tonalités de l'époque baroque, il est pourtant 'un peu tranchant et entêté' et convient parfaitement comme la tonalité en 'ré majeur ... à l'apprentissage' et 'à faire des choses drôles, guerrières et stimulantes (!)'.
En guise de conclusion, notons ici la délicieuse annotation tirée d'une des sources : *'Bey dieser Fuge muß man die Füße recht strampfeln laßen' ('Pour cette fugue, il faut bien faire gigoter les pieds').* Ce conseil d'interprétation conservera probablement sa validité pour tout temps !

Kay Johannsen

Kay Johannsen est né en 1961. En tant que boursier de la Fondation d'études du peuple allemand et de la »Bruno Walter Memorial Foundation«, il fit des études de musique religieuse à New York, des études du jeu d'orgue (diplôme de soliste avec mention »très bien«) et il étudia la conduite d'orchestre à Freiburg et Boston. Hans Musch, Ludwig Doerr et William Porter furent ses professeurs. La période qu'il passa auprès du chœur de Freiburg »Bach Chor« (Hans-Michael Beuerle) de 1983 à 1987 en tant qu'assistant enrichit substantiellement son inspiration.

Johannsen fut cantor de district dans l'église municipale de Balingen et cantor de l'église collégiale à Stuttgart depuis 1994. Il est depuis 1991 chargé de cours d'orgue au Conservatoire de musique de Karlsruhe, en 1992/93, il prit le poste de Professeur suppléant au Conservatoire de musique de Freiburg; il fut nommé directeur de musique d'église en 1998.

Kay Johannsen remporta le premier prix lors du troisième »Concours international de jeunes musiciens d'église« à Fürth (1986), le deuxième prix lors du »Concours international Georg-Böhm« à Lüneburg (1990) et le premier prix lors du »Concours d'orgue de l'Académie de printemps de la Nouvelle Musique« à Kassel (1992). C'est pourtant le premier prix lors du »Concours de musique Allemand« in Bonn (1988) et l'encouragement ultérieur par le Conseil de la Musique Allemand qui fondèrent sa carrière d'organiste qui se concrétise par des concerts et des enregistrements. Il participa ainsi à la trente-troisième sélection fédérale des »Concerts de jeunes artistes« en 1989/90 et joua en outre en concert à l'occasion de festivals de renommée en Allemagne (comme la Fête Allemande de Mozart à Baden-Baden, les Concerts Bach à Francfort, la Semaine »World Music Week« à Bonn, la Fête Européenne de la musique de Stuttgart, Musique d'église européenne à Schwäbisch Gmünd, Fête Bach à Freiburg), au-delà également en Suisse, en France, en Italie, aux U.S.A., en Lettonie (Riga), en Russie (Philharmonie de Saint Pétersbourg) et au Kenya (Nairobi, sur invitation de l'Ambassade d'Allemagne).

Il joua en tant que soliste entre autres avec les Orchestres Philharmoniques de Nuremberg, de Gelsenkirchen, de Heidelberg et de Ludwigshafen, avec les Orchestres de radiodiffusion de Hanovre et de Prague ainsi qu'avec l'Orchestre national de Saint Pétersbourg (œuvres de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Il fut également organiste à l'occasion d'exécutions qui furent très appréciées de la »Passion selon saint Matthieu« à Berlin et à Salzburg au printemps 97 avec l'orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Claudio Abbado.

Johannsen est en mesure de choisir dans un répertoire d'une grande envergure pour élaborer ses programmes d'exécution. Ses points forts sont à côté de l'interprétation des œuvres de Johann Sebastian Bach, la littérature du IXX ème (avouant une

FRANÇAIS

préférence pour Liszt et Reger) et du XX ème siècle, mais aussi l'improvisation qui s'est développée du fait de son engagement prononcé pour la liturgie. Il enregistra et produisit auprès de presque tous les émetteurs allemands et à la radio lettonne. Les disques qui ont paru depuis sont des disques compacts présentant les œuvres de Bach, Mozart, Boëly, Brahms (les œuvres d'orgue complètes), Franck, Widor, Reger, Förtig et Huber. La maison d'éditions musicales hänssler classic a fait paraître un enregistrement des sonates en trio de Bach; c'est lui qui a établi pour la maison EDITION BACHAKADEMIE les programmes des enregistrements complets des œuvres pour orgue de Bach et enregistre quatre autres CD.

FRANÇAIS

Obras maestras de la época Weimar

El CD aúna unas *obras libres para órgano*, dos *corales de órgano* que nos han llegado sueltas y la más significativa de las *partitas* de coral de Bach, la ‚*Salve, buen Jesús*' (*'Sei gegrüßet, Jesu gütig'*), que según los estudiosos de Bach data de la época de Weimar. Sea dicho que la certeza respecto de la datación de las obras de órgano de Bach, a causa del estado en que se encuentran las fuentes, sólo es posible en casos contados.

El par de obras **Fantasía (Preludio) y Fuga en sol (BWV 542)** arroja una gran cantidad de preguntas, ya que solamente nos ha llegado en forma de copias, copias aisladas incluso. Por lo general se suele relacionar la *Fuga* con Bach (sobre todo a causa de una nota de Mattheson) con la solicitud del maestro del puesto de organista para el órgano Arp-Schnitger de St. Jacobi, el año 1729 en Hamburgo (la solicitid no tuvo éxito). Bach tocó allí el órgano ante el magistrado de la ciudad y el gran maestro holandés Jan Adam Reincken durante 'más de dos horas' (como algunas fuentes aseguran); se considera que con el tema de la *Fuga*, procedente de una conocida canción popular holandesa, se propuso el maestro rendir una especie de cumplido. En Köthen, donde disponía Bach de un órgano con la gama manual necesaria (hasta re«'), transcribió después la *Fuga* 'artificialmente al papel', según afirma Mattheson.

También la *Fantasía* – en algunas copias nombrada *Preludio* – resuena con extensos segmentos recitativos plenos del ímpetu de los típicos tonos alemán-septentrionales; en todo caso, va mucho más allá de todo lo hasta ahora habido tanto por lo que respecta a la declamación como por lo relativo al entramado armónico, el cual está tan salpicado de modulaciones y cromatismos que pudiérase no menos pensar sino hallarnos en el siglo XIX, en la época de un Liszt, un Wagner (*Tristan*) o un Max Reger. Con relajamiento tras esta tremenda densidad armónica nos deleitan dos breves, más bien meditativos y líricos interludios con motivos de tercia en *fugato*. La cadencia final es introducida por dos pseudo-finales estrechamente seguidos uno del otro; por medio de un acorde de séptima de doble dominante reducido y una línea de bajo cromática ascendente se llega finalmente a la cadencia. La mayor parte de los manuscritos con los que se cuenta, indican un acorde final en menor: la tensión habrá de relajarse primeramente en la *Fuga*. Sorprendente es la pretura de la temática en la *Fantasía*, la cual se consigue por medio de contenerse ya motivos parciales en el principio. Por otra parte, cabe considerar el hecho de que la organización de la *Fantasía* se corresponde de modo exacto con el de un discurso. Es conocido que Bach conocía y se servía de muy diverso modo de la retórica textual en la música; cuestionable, en todo caso, es si él mismo hubiera sido consciente o no de conferir una estructura a sus obras a semejanza de un discurso.
A estos respectos resulta exactamente constatable la secuencia de *propositio* y *confutatio*, *confirmatio*, nueva *confutatio* y nueva *confirmatio* con el final del discurso (*confirmatio* y *peroratio*). La *proposi-*

tio y la *confirmatio* se corresponden con el tema principal y la obra principal, la *confutatio* se corresponde al segundo tema a ejecutar en positivo.

La *Fuga* es una magistral síntesis de las sugerencias procedentes de una canción popular holandesa, un tema de sonata del *Hortus musicus* de Reincken, un contrapunto caracterizado por las síncopas ya dado a conocer por Mattheson, un contrapunto añadido por Bach y un motivo de cadencia adicional desenlazado por el pedal. A base de todos estos elementos compone Bach un 'dramma per musica': a la manera de un *perpetuum mobile* con continuo movimiento cíclico, formalmente a la manera de rondó con tema principal que retorna constantemente a la tónica (esta es, justamente, la función del *ritornello*), la *Fuga* viene a ser la *disputa* entre la fuerza de los pasos de escala descendentes en el tema (lo cual viene simbolizando en las adaptaciones de coral la certeza por la fe) y la debilidad de las síncopas suspensas. Puesto que este enfrentamiento es avivado por Bach adicionalmente por otros dos contrapuntos, el oyente asiste a una constante tensión solapada por la increíble ligereza del sutilísimo juego. El aspecto que sirve de orientación en la rápida secuencia de ejecuciones de temas e interludios (parcialmente con voces cambiadas) nunca es otro que el tema principal mismo con sus retornos.

Si se tiene la oportunidad de escuchar este magnífico par, se diluyen por sí mismos todos los problemas relativos al modo en que nos han llegado y a su parentesco: ambas partes se complementan tan excelentemente en sus modos de ser contrarios que, sea como sea, arrojan juntas una perfecta síntesis... ¡a pesar de que ello acaso ni siquiera hubiese sido intención del propio Bach!

La adaptación de coral *‚En el corazón anhelo' ('Herzlich tut mich verlangen')* (BWV 727) nos ha llegado igualmente aislada e igualmente es digna tanto por su estilo como por su expresividad de formar parte de las corales del *Librito del órgano (Orgelbüchleins)*.

Herzlich tut mich verlangen
nach einem sel'gen End,
weil ich hier bin umfangen
mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust, abzuscheiden
von dieser argen Welt,
sehn mich nach ewgen Freuden:
O Jesu, komm nur bald![1]

(Christoph Knoll 1611)

La canción en torno al tema de la muerte, estrechamente relacionada al texto de la Pasión ‚Oh herida y ensangrentada cabeza' ('O Haupt voll Blut und Wunden'), se compuso en la tonalidad *dolorida* del sí menor, la cual, por cierto, es la tonalidad básica de la *Pasión según Mateo* (*Matthäuspassion)*. El *cantus firmus*, apenas ornado, suena en soprano con voces inferiores entrecortadas que lentamente se dan la mano en imitaciones. Gracias al parco empleo de los melismos, los pocos ornatos del *cantus* producen un efecto tanto más imperioso,

como por ejemplo aquél empleado como intensificación de las palabras del texto ‚calamidades y miserias' ('Trübsal und Elend'). Se explaya el movimiento oscilante que encontramos en la frase ‚el gozo eterno anhelo: ¡Oh Jesús, ven pronto' ('sehn mich nach ewgen Freuden: O Jesu, komm nur bald!'): una exclamación instrumental – el lamento en el deseo de salvación – de inimitable expresividad.

La adaptación coral ‚Amado Jesús, aquí nos tienes' ***('Liebster Jesu, wir sind hier')*** (BWV 706) cuenta entre las corales de órgano aisladas que gracias a colecciones como, por ejemplo, la de Johann Philipp Kirnberger, han llegado a ser conocidas por la posteridad.

> Liebster Jesu, wir sind hier,
> dich und dein Wort anzuhören;
> lenke Sinnen und Begier
> auf die süßen Himmelslehren,
> daß die Herzen von der Erden
> ganz zu dir gezogen werden[2].
>
> (Tobias Clausnitzer 1663)

Los dos movimientos de coral de cuatro voces con el *cantus firmus* muy poco ornado en soprano pasando por las voces bajas con pasos de fusas (como en el caso de las típicas 'Corales de Bach') se consideran en la nueva edición de Bach (NBA) como estudios previos a ambas corales de órgano del mismo nombre para cinco voces que forman parte del *Librito del órgano* (*Orgelbüchlein,* BWV 633; y 634 /variante, con canon de quinta). También en la adaptación de cinco voces queda el *cantus firmus* en soprano.

El **Preludio y fuga en fa menor** (BWV 534) es obra fechada por los estudios de Bach en torno al año 1710. Como la mayoría de las obras de órgano de Bach, tampoco ésta se conserva en manuscrito autógrafo, sino tan sólo en una copia de principios del siglo XIX. En algunos casos se han pronunciado ciertas dudas acerca de la autenticidad (Hans Musch), sin embargo, a qué otro compositor de entonces pudiera tenerse en consideración en relación a la cuestión de la autoría de estas obras, a qué otro artista, en fin, que le fuese dado componer fugas con semejante genio y tan apremiante desarrollo.

El *Preludio* es bipartito, a la manera de la tocata para órgano alemana, con largos puntos de órgano en las tónicas y las dominantes; ejemplos de ello se encuentran en Johann Pachelbel. La organización bipartita se encuentra también, por otra parte, en las *Sonatas* de Domenico Scarlatti. Visto desde el punto de vista del afecto, el preludio de Bach es una música de Pasión para órgano. Se alza con un *mordente* en el manual que al punto es respondido por el pedal en el aumento. Pasando por el motivo del bajo continuado al modo del punto de órgano, sigue siendo desarrollado el tema por dos voces manuales en imitación de canon hasta llevarse a motivos de tres tonos, los cuales, en movimientos de cuatro voces y con abundantes y densas cadenas modulatorias, se van candenciando a lo largo de secuencias de pedal hasta la dominante en menor.

Con voces altas cambiadas se repite el tema inicial y seguidamente, en movimiento con cambio de cuatro y tres voces, se desarrolla de modo aun más intenso al de la primera parte, hasta que, después de un gran elevamiento, el septuacorde reducido se alcanza a través de la dominante Do.
Tras una pausa general, las carreras y arpegios de garrapateas desatan la tensión contenida hacia la cadencia final en fa menor: tras este apasionado lamento en absoluto sería apropiado un final en mayor, a pesar de que no se encuentre inmediatamente unida a él la *Fuga*.

Ésta es de cinco voces (una rareza en las oberturas de Bach) y es de tema muy expresivo, amplio y de carácter propio, que salta a través de una séptima reducida desde la sexta hasta el tono dominante. Grave y seriamente declamado, el tema adopta una sorprendente apariencia de alegre claridad en los interludios y pasos que se vuelven a la paralela tónica la bemol mayor. En todo caso, el riguroso tipo tonal básico de fa menor permanece hasta el acorde concluyente. Primero atacan unos cortos compases libres que eluden la cadencia de vuelta al final del *Preludio* uniendo así ambas partes nuevamente en el motivo (toda vez que tanto por su tesitura como por su expresividad ya de suyo son un par inseparable).

Las entradas de las fugas a la tónica y dominante son inusualmente frecuentes en la *Fuga* en fa menor, lo cual, con toda seguridad, está condicionado por el tipo tonal, el cual, en el caso de tesituras no temperadas, prohibe las modulaciones en zonas más altas del círculo de quintas (como en relación a la subdominante sí bemol menor y su paralela re bemol mayor). Si acaso cabe considerar este modo de proceder necesario a decir de las circunstancias, no menos cierto es que Bach hace una virtud de la necesidad misma, pues su abundancia de ideas a la hora de encontrar siempre nuevas contrapartes de un tema parece ser inagotable. Simultáneamente varían de modo constante la estructura rítmica, la cantidad de voces y los intervalos de las entradas del tema, de modo que se crea así una imagen de inusitado colorido. De modo muy efectivo y adecuado al órgano, finalmente, organiza Bach también (sobre todo) los compases finales, los cuales no producen la impresión de innecesario añadido tras la tónica alcanzada ya en el compás 119, sino antes bien la impresión de una coda *orgánicamente* adjuntada.

La partita de coral ‚*Salve buen Jesús*' (‚*Sei gegrüßet, Jesu gütig*', BWV 768) es el mayor y más importante de todos los ciclos de variaciones de corales de Bach. Esto se debe al hecho de que la partitas de coral originariamente consistían en estudios de los años tempranos compuestos según los modelos de la tradición del centro y el norte de Alemania como, por ejemplo, las obras de Johann Pachelbels, Georg Böhms y Dietrich Buxtehudes.

Sei gegrüßet, Jesu gütig,
über alle Maß sanftmütig!
Ach, wie bist du so zerschmissen
und dein zarter Leib zerrissen!

Laß mich deine Liebe erben
und darinnen selig sterben[3].
(Christian Keimann, 1607-1662)

‚*Salve buen Jesús*' (*'Sei gegrüßet, Jesu gütig'*) era de estos seis ciclos el único que consideró Bach digno de una posterior adaptación. De este hecho, por su parte, resulta la clara falta de unicidad estilística de la partita.
Así pues, la coral (el tema) y las variaciones de I a V así como la VII son *manualiter* a asignar a la época temprana, la variación VI y los versos que van del VIII al XI, *pedaliter* de una época madura considerablemente posterior. Indicios de esto mismo son las cuatro voces mantenidas con toda disciplina así como de la aplicación del pedal a partir de la variación VIII.

El orden de las variaciones, muy brevemente expuesto, es el siguiente:

Coral	movimiento homogéneo de cuatro voces
Variación I	*bicinium*; la cromática melodía queda en soprano sobre un bajo ejecutado autónomamente.
Variación II	movimiento de tres a cuatro voces al que se le añaden arpegios
Variación III	*bicinium*, en la voz superior a la manera de la *Lied*, ornado de figuraciones
Variación IV	movimiento de cuatro voces; la melodía queda en la voz superior; las voces acompañantes son de vivo movimiento (semifusas).
Variación V	especie de coral de varias voces intercaladas con voz de bajo de abundante movimiento
Variación VI	siciliano
Variación VII	trío, en el cual ambas voces de manual se substituyen en el vivo movimiento (garrapateas)
Variación VIII	sobre la base métrica de las semifusas (compás de 24/16) se corresponden entre sí de tres a cuatro voces por medio de los precipitados tonos bajos en fusas.
Variación IX	*à 2 clav. e ped.*: trío, en el que el *cantus firmus* queda en tenor
Variación X	*à 2 clav. e ped.*: sarabanda; las líneas de *Lied* se ejecutan cada una dos veces, primero con el *cantus* cromado en soprano, después con notas largas de *cantus* en la obra principal acompañando el positivo.
Variación XI	*à 5 voci, en órgano pleno*: como colofón un movimiento de pleno, de voces completas

Con la »campana de soplo« anunciaba el organista al ayudante el momento en que debía accionar el fuelle para generar el viento para el órgano.

Preludio y Fuga en Re mayor (BWV 532). Se trata de una obra que cuenta entre las más apreciadas de Bach, como toda su producción para órgano... y no carece ello de buenas razones:

¿quién, acaso, no se quedaría maravillado de su virtuosidad, del arrebatador énfasis inicial con escala en Re mayor varias veces ascendente y refracción de acordes, el brillante carácter con sus fulgurantes decursos y sus efectos semejantes al eco? Esta obra de juvenil entusiasmo es relativamente temprana, de la época en torno a 1708 – bien de la época de Arnstadt o bien de los primeros tiempos de Bach en Weimar. Han llegado hasta nosotros varias copias, las cuales, como quiera que sea, como en el caso de la *Fantasía y Fuga en sol – Preludio y Fuga,* en parte se conservan por separado. Su pertenencia conjunta, no obstante, puede colegirse fácilmente, por ejemplo, del íntimo parentesco del tema de la fuga con la temática de la parte *alla breve* del *Preludio*. Por demás, cada una de las partes forma en sí una compacta unidad.

El *Preludio* guarda relación en su estructura con una *toccata* en tres partes cuya parte central no configura una fuga – como es el caso típico de la *toccata* alemana septentrional –, sino antes bien una parte secuencial *alla breve*. El *Preludio* conduce al oyente a través de las más diferentes afecciones y de las tradiciones musicales (cabe decir, a través de los estilos alemán del norte, francés e italiano): el principio es brillante y arrebatador, con escalas y arpegios en Re mayor (¡la escala de pedal era por aquél entonces indeciblemente atrevida! semejante fenómeno, no obstante, se encuentra igualmente en la composición de Nicolaus Bruhns *Preludio en Sol mayor*...), de modo parecido a la casi emparentada *toccata en Re mayor* para piano (BWV 912). Después de ello tiene lugar la irrupción en un árido y apasionado segmento en sí menor que, además de su característica rítmica y apasionada evocación de la obertura francesa, en su inmediatez permanece estilísticamente en la tradición del norte alemán. También la propia Sonata (para piano) en Re mayor de Bach (BWV 963) está estrechamente emparentada con este segmento (Bach trababa indudablemente con el tono Re mayor unas asociaciones muy concretas, según se muestra en la posterior *Fuga en Re mayor* del *Piano bien temperado II* (*Wohltemperierten Clavier II*). Una escala manual que tanto en la extensión como en el *tempo* duplica el efecto del principio del *Preludio* – la escala de pedal una octava más allá – regresa inmediatamente al Re mayor. La parte *alla breve* que sigue entonces imita una figura secuencial emparentada al tema de la fuga con imágenes en fusa a través de bajos introducidos por síncopa; tienen lugar además variados efectos de eco. En principio se trata aquí de una especie de ejercicio general bien compuesto; semejantes pasajes, si bien no tan esmeradamente acabados, se encuentran (entre otros) en Buxtehude (por ejemplo, en los *Preludios en fa sostenido menor* BuxWV 146 y sol menor BuxWV 149). En la parte *alla breve* advierte el estudioso de Bach Gunther Hoffmann tanto el estilo del *concertato* italiano como la manera ejecutoria francesa *en dialogue*. Tras la *meridional* alegría y la brillantez de esta parte central, formalmente vuelve el segmento final – semejante a un recitativo – al principio; en todo caso, desde el punto de vista del afecto, éste cierra el círculo hacia la parte en sí menor con sus aglomeraciones de acordes, sus desgarradas escalas y

sus seguimientos de disonancia cuyos efectos se intensifican aun más por la aplicación del doble pedal. El atrevimiento armónico de este segmento, tras el *meridional e italiano* ímpetu del *alla breve*, no deja de ser muy propio del norte de Alemania, a la manera de un Buxtehude: así, por ejemplo, el empleo del septacorde reducido y del *napolitano* son en Bach más atrevidos que en las obras comparables de las tradiciones francesa e italiana.

Sigue entonces la virtuosa *Fuga,* completamente entregada al fluido modo rítmico y al meneo se semifusas de un *perpetuum mobile*, siguiendo del todo en sus temas el típico estilo concertístico (¡de tal modo que no menos se nos antoja ver los instrumentos de cuerda mismos entonando con característicos rasgos de arco un tema de *concerto* del Vivaldi!). Tremendamente efectiva es la pausa entre ambas partes del tema. Esta pausa da a Bach la oportunidad de realizar la marcada introducción del contrapunto, de la contraparte. Nuevamente no menos hacemos memoria aquí de Dietrich Buxtehude, especialmente de su *Fuga en Fa mayor y fa sostenido menor*.
El tema de la fuga de Bach está indudablemente emparentado con el de la fuga a tres voces de Johann Pachelbel, lo cual se confiesa ya en los ‚Monumentos del arte tonal' ('Denkmälern der Tonkunst'); es interesante, en todo caso, observar cómo Bach trabaja el modelo: figura el tema a la manera norte-alemana de un modo virtuoso; armónicamente prolonga el efecto del espacio tónica-dominante de Pachelbel por medio de un plan de modulación, el cual, por medio del intensificado efecto de la dominante, consigue una considerable tensión al final. Esta conclusión de la *Fuga* muestra, por demás, cómo ya el joven Bach, desgajando los temas y perfilando cada una de las partes resultantes de la división, dominaba encantadoramente el arte de los cambios. Las contrapartes al tema de la fuga presentan unas figuras auxiliares, introducciones paralelas, disfracciones y prolongaciones de acordes allí donde no se esbozan partes del tema, lo cual, en su conformación de retardos, muestra un parentesco con la parte *alla breve* del *Preludio*. Armónicamente, partiendo del Re mayor de las partes centrales de la *Fuga*, se desplaza Bach considerablemente a menor: a través del sí, el fa sostenido y el do sostenido menores regresa entonces al Re mayor y a la dominante La mayor. El esquema constructivo da la impresión de ser tan lúdico como el tema mismo; se trata de una desenfadada serie de exposiciones e interludios. Tras el gran elevamiento concluyente y su *congestión* termina la *Fuga* con un final de *toccata*, indicación de retorno al principio del *Preludio*, si bien, por decirlo así, en dirección contraria: igual que, cual fuego artificial, encontramos allí la escala de pedal como surgida de la nada, se despide aquí la *Fuga* sin más mediaciones para regresar de nuevo a la nada, lo cual sorprende y hasta deja atónito al oyente.
Esta pareja de obras es un precioso modelo en cuanto estudio de los afectos y del arte de la tonalidad barrocos, en todo caso es también 'cosa sagaz y *sui generis*' y como el tono 'Re mayor ... de aprender' e ideal para el 'ánimo alegres, combativo y estimulante (!)'.

Vaya para terminar otra encantadora cita tomada de una de nuestras fuentes cuyo valor interpretativo bien puede calificarse de intemporal: *'En esta fuga hay que sacudir los pies no poco'.*

[1] En el corazón anhelo/ el final por fin,/ pues rodeado me hallo/ de calamidades y miserias./ Abandonar, sí, quiero/ este adverso mundo/ y el gozo eterno anhelo:/ ¡Oh Jesús, ven pronto!

[2] Amado Jesús, aquí nos tienes,/ dispuestos a oirte y a oir Tu Palabra;/ conduce el sentido y el anhelo/ a las dulces celestiales doctrinas,/ tanto que los corazones del mundo/ hacia Tí sean atraídos.

[3] 3 ¡Salve buen Jesús,/ de bondad incomparable!/ ¡Ay, cómo estás maltratado/ y tu delicado cuerpo herido!/ Que mi parte sea Tu amor/ y en él gozosamente morir.

Kay Johannsen

Kay Johannsen nació en 1961. Como becario de la Studienstiftung des Deutschen Volkes y de la Bruno Walter Memorial Foundation de New York estudió música sacra, órgano (diploma de solista con galardón) y dirección en Freiburgo y Boston. Sus maestros fueron Hans Musch, Ludwig Doerr y William Porter. Recibió muy importantes estímulos durante su época de asistente en el Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) de 1983 a 1987.
Johannsen fue cantor de distrito (Bezirkskantor) en la iglesia municipal de Balingen y desde 1994 cantor fundacional (Stiftskantor) en la ciudad de Stuttgart. Desde 1991 es enseñante de órgano en la Musikhochschule de Karlsruhe; en 1992/93 se hizo cargo además de una suplencia de profesor en la Musikhochschule de Freiburgo; en 1998 fue nombrado director de música sacra.

Kay Johannsen obtuvo el primer premio en el tercer »Concurso internacional de jóvenes músicos de iglesia« (»Internacional Wettbewerb junger Kirchenmusiker«) en la ciudad de Fürth (1986), el segundo premio en el »Concurso internacional Georg-Böhm« (»International Georg-Böhm-Wettbewerb«) en Luneburgo (1990) y el primer premio en el »Concurso de órgano de la Frühjahrsakademie de Nueva Música« (»Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik«) en Kassel (1992). En todo caso, fueron el primer premio obtenido en el »Concurso de Música Alemánq« (»Deutscher Musikwettbewerb«) de Bonn (1988) y la subsiguiente promoción del »Consejo Alemán de Música« (Deutscher Musikrat) los hitos decisivos en sus actividades concertísticas y de grabaciones en cuento organista de carácter propio. A estos respectos cabe mencionar que participó en la trigésimo tercera elección del territorio federal »Conciertos de jóvenes artistas« (»Konzerte junger Künstler«) en 1989/90 y que interpretó conciertos en prestigiosos festivales alemanes (por ejemplo, la Deutsches Mozart-Fest de Baden-Baden, los Frankfurter Bachkonzerte, el World Music Week de Bonn, la Europäisches Musikfest de Stuttgart, la Europäische Kirchenmusik de Schwäbisch Gmünd y la Bach-Fest de Freiburgo). Ha actuado también en

Suiza, Francia, Italia, los EE.UU., Letonia (Riga), Rusia (Filarmónica de San Petersburgo) y Kenia (invitado a Nairobi por la Embajada Alemana).

De entre sus actuaciones como solista cabe mencionar, entre otras, las realizadas con las orquestas filarmónicas de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg y Ludwigshafen, con las orquestas de radio o radio-televisión de Hanóver y Praga así como con la orquesta estatal de San Petersburgo (obras de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Fue también organista en las elogiadas representaciones de la »Pasión según Mateo« (»Matthäus-Passion«) de Bach en las ciudades de Berlín y Salzburgo durante la primavera de 1997 con la Berliner Philharmoniker bajo la dirección de Claudio Abbado.

Para la selección de sus programas dispone Johannsen de un amplio repertorio. Su centro de gravedad, además de las obras de Johann Sebastian Bach, abarca la literatura musical del siglo XIX (con predilección por Liszt y Reger) y del siglo XX. Igualmente cabe mencionar aquí la improvisación, actividad que ha desarrollado gracias a su intenso vínculo a la liturgia. Producciones y cooperaciones suyas han tenido lugar en prácticamente todas las emisoras alemanas así como en la radio-televisión de Letonia. Hasta el presente ha publicado diversos discos compactos con obras de Bach, Mozart, Boëly, Brahms (la obra organística completa), Franck, Widor, Reger, Förtig y Huber. En hänssler classic ha sido publicada su interpretación de las »Sonatas de Trío« (»Triosonaten«) de Bach; para la EDITION BACHAKADEMIE *compiló Johannsen el programa de todas las interpretaciones de la obra organística de Bach incluyendo otros cuatro CDs.*

ESPAÑOL

Disposition der Orgel des ehemaligen Augustinerchorherrenstiftes Grauhof

erbaut von Christoph Treutmann d. Ä. (1734-1737), restauriert von der Orgelbauwerkstatt Gebrüder Hillebrand, Altwarmbüchen (1989 –1992)

Specification of the organ in the former Augustinian Choir Seminary, Grauhof

built by Christoph Treutmann the Elder (1734 – 1737), restored by organ builders Gebrüder Hillbrand of Altwärmbuchen (1989 – 1992)

Disposition de l'orgue de l'ancienne Collégiale du chœur des Augustins de Grauhof

construite par Christoph Treutmann l'Ancien (1734 – 1737), restaurée par l'Atelier de facteur d'orgue »Frères Hillbrand«, Altwarmbüchen (1989 – 1992)

Disposición del órgano de la antigua fundación del coro señorial de los agustinos de Grauhof

construide por Christoph Treutmann el viejo (1734 – 1737), restaurado por el taller de órganos de los Hermanos Hillbrand de Altwarmbüchen (1989 – 1992)

ESPAÑOL

Hauptwerck (II)

1. Principal 16'
2. Viola di Gambe 16'
3. Lieblich Principal 8'
4. Spitzflöte 8'
5. Viola di Gambe 8'
6. Quinta 6'
7. Octava 4'
8. Nassat 3'
9. Rauschpfeiffe 3f.
10. Mixtur 4-5-6 f.
11. Trommet 16'
12. Trommet 8'

Hinterwerck (I)

13. Gedackt 8'
14. Quintadena 8'
15. Principal 4'
16. Flöte Travers 4'
17. Octava 2'
18. Waldflöte 2'
19. Quinta 1 1/2
20. Scharff 3f.
21. Hautbois 8'

Oberwerck (III)

22. Principal 8'
23. Rohrflöte 8'
24. Octava 4'
25. Spitzflöte 4'
26. Quinta 3'
27. Superoctava 2'

28. Sesquialtera 2f.
29. Mixtur 5f.
30. Fagott 16’
31. Vox humana 8’

Pedalwerck

32. Principal 16’
33. Soubbas 16’
34. Rohrflöte 12’
35. Octava 8’
36. Flachflöte 8’
37. Superoctava 4’
38. Mixtur 4f.
39. Groß Posaunen Baß 32’
40. Posaune 16’
41. Trommet 8’
42. Schalmey 4’

Manualumfang: C, D bis c’’’
Pedalumfang: C, D bis d’
Tremulant für das Manualwerck
Koppel von Oberwerck zum Hauptwerck als Schiebekoppel
Koppel vom Hinterwerck zum Hauptwerck als Zug
3 Sperrventile, 2 Zimbelsterne
Stimmung der Orgel: ungleich schwebend – im Chorton a1 = 462

Manual range C, D to c’’’
Pedal range C, D to d’
Manual tremulant
Slide coupler connecting *Oberwerck* and *Hauptwerck*
Stop coupler connecting *Hinterwerck* and *Hauptwerck*
3 stop valves, 2 cymbal stars
Organ with unequal temperament – choir pitch a1 = 462

Étendue du clavier ut, ré à ut3
Étendue du pédalier ut, ré à ré3
Tremblant pour le clavier
Accouplement du clavier supérieur au grand orgue en tant qu‘accouplement coulissant
Accouplement du clavier inférieur au grand orgue en tant que tirasse
3 soupapes, 2 étoiles de cymbales
Accord de l’orgue: oscillant inègalement – au diapason donné la1 = 462 Hz

Amplitud manual: de Do, Re hasta do’’’
Amplitud pedal: de Do, Re hasta d’
Tremulante para el mecanismo manul
Tirante del caja superior al caja principal (tirante de empuje)
Tirante del caja trasero al caja principal (tirante tractor)
3 válvulas de cierre, 2 estrellas de címbalo
Afinado del órgano: oscilante irregular – en tono de coro a1 = 462

Registrierungen / Registrations / Registros

1. **Fantasie und Fuge g-Moll , BWV 542**
   Fantasie 1, 3, 4, 7, 10 / 22, 24, 27, 29 / 32-38, 40 / Koppel OW/HW
   Fuge 3, 4, 7, 10 / 22, 24, 27, 29 / 32, 33, 35-38, 41 / Koppel OW/HW

2. **Herzlich tut mich verlangen, BWV 727**
   Orgelchoral
   r.Hd. 13, 21 1.Hd. 4, 5 Pedal 33, 36

3. **Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 706**
   Orgelchoral
   Orgelchoral 3 / 33,35
   alio modo 3,7 / 32,35,36

4. **Präludium und Fuge in f-Moll, BWV 534**
   Präludium 1, 3, 4, 7, 10 / 23, 24 / 32, 34, 35, 37, 40 / Koppel OW/HW
   Fuge 3, 4, 7, 10 / 23, 24 / 32, 35, 37, 40 /Koppel OW/HW

5. **Sei gegrüßet, Jesu gütig, BWV 768**
   Partite diverse sopra il Corale

Choral	3, 7, 10 / 32, 33, 35, 37		
Variatio I	r.Hd. 22, 24, 28	1. Hd. 4, 7	
Variatio II	4 / 23 / Koppel OW/HW		
Variatio III	13, 18		
Variatio lV	23, 25		
Variatio V	23, 24, 31		
Variatio Vl	3, 5		
Variatio Vll	r.Hd. 22, 23, 24, 27, 29,	1.Hd. 3, 7, 10	Pedal 32 , 41
Variatio Vlll	22, 24 / 33, 35, 36		
Variatio lX	r.Hd. 13, 18	1.Hd. 4, 7, 8	Pedal 42 (Oktave tiefer)
Variatio X	r. Hd. piano 13, 21 forte 12	1.Hd. 22	Pedal 33, 35
Variatio XI	1 ,3, 5, 7, 10 / 32, 35, 37, 40		

6. Präludium und Fuge D-Dur, BWV 532

Präludium 3,4,7,10 / 22,24,27,29 / 32,33,35-38,40,41 / Koppel OW/HW
T 9 -41
T 10 +41
T 11 -40
T 96 +1,40
Fuge 3,4,7,10 / 22,24,27,29 / 13,15,17,20 / 32,35,37,38,41/Koppel OW/HW
(T 1-118 auf dem Oberwerk)
T 103 +33
T 119 +40
T 120 auf dem Hauptwerk
T 135 +Koppel Hinterwerk / Hauptwerk + Zimbelstern

Vol. 94

Orgelbüchlein

BWV 599-644

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Dirección de grabación:
Wolfgang Mittermaier

Digitalschnitt/Digitaleditor/Montage digital/Corte digital:
Christoph Herr

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
23.3.-25-3.1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Martinikerk, Groningen

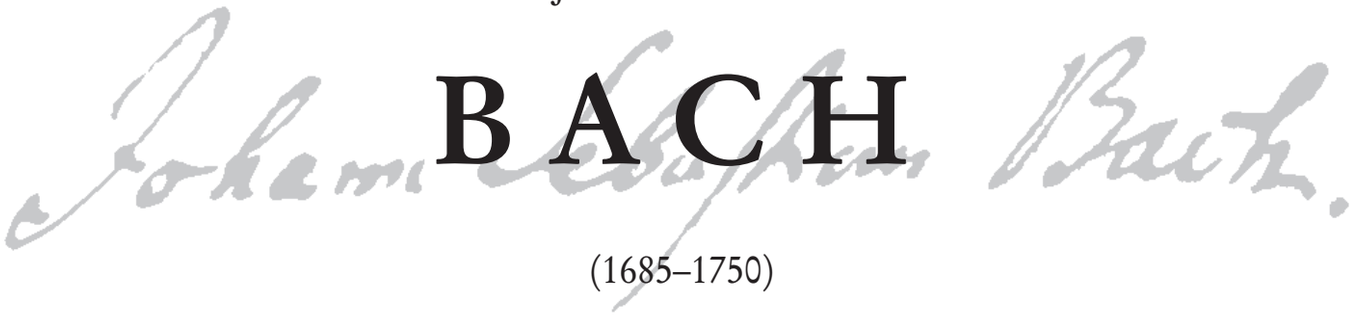
Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al espanõl: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

BACH



(1685–1750)

Orgelbüchlein

Little Organ Book
Le petit livre d'orgue
El librito de órgano

BWV 599-644

Wolfgang Zerer

Orgel/Organ/Orgue/Òrgano
Martinikerk Groningen

1	Nun komm, der Heiden Heiland BWV 599	1:24
2	Gottes Sohn ist kommen BWV 600	1:19
3	Herr Christ, der ein'ge Gottessohn BWV 601	1:26
4	Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602	0:44
5	Puer natus in Bethlehem BWV 603	1:01
6	Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604	1:04
7	Der Tag, der ist so freudenreich BWV 605	1:34
8	Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 606	0:34
9	Vom Himmel kam der Engel Schar BWV 607	1:01
10	In dulci jubilo BWV 608	1:19
11	Lobt Gott, ihr Christen allzugleich BWV 609	0:45
12	Jesu, meine Freude BWV 610	3:13
13	Christum wir sollen loben schon BWV 611	2:00
14	Wir Christenleut BWV 612	1:49
15	Helft mir Gotts Güte preisen BWV 613	1:10
16	Das alte Jahr vergangen ist BWV 614	2:10
17	In dir ist Freude BWV 615	2:35
18	Mit Fried und Freud ich fahr dahin BWV 616	1:20
19	Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf BWV 617	2:22
20	O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618	4:01
21	Christe du Lamm Gottes BWV 619	1:00
22	Christus, der uns selig macht BWV 620	1:52
23	Da Jesus an dem Kreuze stund BWV 621	1:25

24	O Mensch, bewein dein Sünde groß BWV 622	5:55
25	Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 623	0:53
26	Hilf Gott, daß mir's gelinge BWV 624	1:18
27	Christ lag in Todesbanden BWV 625	1:19
28	Jesus Christus unser Heiland BWV 626	0:42
29	Christ ist erstanden BWV 627	3:53
30	Erstanden ist der heilge Christ BWV 628	0:45
31	Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629	0:55
32	Heut triumphieret Gottes Sohn BWV 630	1:16
33	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 631	0:54
34	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 632	1:08
35	Liebster Jesu, wir sind hier BWV 633	2:02
36	Dies sind die heilgen zehn Gebot BWV 635	1:14
37	Vater unser im Himmelreich BWV 636	1:13
38	Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 637	1:30
39	Es ist das Heil uns kommen her BWV 638	1:03
40	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639	2:49
41	In dich hab ich gehoffet, Herr BWV 640	0:50
42	Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641	2:13
43	Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 642	1:30
44	Alle Menschen müssen sterben BWV 643	1:22
45	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644	0:44
Total Time:		72:45

Das Orgelbüchlein (BWV 599 - 644)

Stellen wir uns einmal vor, ein Organist würde in die Verbannung geschickt und dürfte von seinen Orgelnoten nur die zehn ihm wichtigsten Bände mitnehmen: Bachs *Orgelbüchlein* hätte sicherlich die besten Chancen dabeizusein. Wie nur wenige andere Sammlungen zählt es zum Grundbestand der Orgelliteratur schlechthin. Von Bach ursprünglich – nach Aussage des autographen Titels und der Anlage des Bandes – als ein noch viel umfassenderes Kompendium der Choralbearbeitung mit obligatem Pedal für »anfahende Organisten« geplant, ist es heute, obwohl bei weitem nicht so umfangreich wie vorgesehen, die unverzichtbare Grundlage der Orgelchoral-Komposition. Ebenso stellt es eine Art Thesaurus (Schatzkästlein) der Bachschen Tonsprache dar, spätestens seit Albert Schweitzer es geradezu als Wörterbuch hierfür deutete.

Der genaue Entstehungszweck des Orgelbüchlein läßt sich nicht mehr bestimmen. Zwar will es die Legende, daß Bach sich mit der Niederschrift des Manuskripts die Zeit vertrieben habe, als er seinen Arrests in Weimar wegen der »zu erzwingenden dimission« nach Köthen (6. November bis 2. Dezember 1717) absaß. Damit wurde auch erklärt, daß die Sammlung unvollendet bleiben mußte, weil selbst Bach ja in den wenigen Wochen niemals die 164 von ihm vorgesehenen Titel hätte komponieren können, in Köthen andererseits aber kein Bedarf mehr für eine derart liturgisch gebundene Musik bestand. Diese romantische Legende wird jedoch durch die Quellenkritik widerlegt. Sie ordnet Bachs Eintragungen in die Handschrift unterschiedlichen Zeiten zwischen (1708?-) 1714 ff. und nach 1726 zu. Vergleiche mit Weimarer Kantaten sowie der dort gepflegte Gedankenaustausch mit dem Vetter und Freund Johann Gottfried Walther, der beide ja auch, gewissermaßen im Wettstreit, zu Bearbeitungen italienischer Konzerte (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95) inspirierte, legen für die Mehrzahl der Stücke eine Entstehung in Weimar (um 1714) nahe.

Ob Bach mit dem *Orgelbüchlein* nun pädagogisch-didaktische Zwecke verfolgte, es für seine Bewerbung in Halle oder als Antwort auf die Choralbearbeitungen Johann Gottfried Walthers zusammenstellte, bleibt letztlich unwichtig, auch wenn die Spekulationen über seine Bestimmung Bände füllen. An seinem Rang als Sammlung kunstvoller, bis dahin unerreichter Orgelchoräle mit obligatem Pedal und mit einer Motivik, die den Text auf eine ähnlich intensive Art ausdeutet, wie sie in den Kantaten Bachs zu beobachten ist, ändert diese Ungewißheit ohnehin nichts. Mit einiger Sicherheit läßt sich nur sagen, daß die Orgelchoräle nicht für die Gemeinde-Begleitung in Weimar bestimmt gewesen sein können, sondern viel eher für die Alternatim-Praxis mit Chor, daß sie also im Wechsel mit Chorsätzen erklangen.

Auf den 92 Seiten des Autographs sind 164 Bearbeitungen zu insgeamt 161 Liedern vorgesehen. Von ihnen realisierte Bach nur 47, eine von ihnen unvollständig: Von mehr als zwei Dritteln ist dort also nur der Titel des jeweiligen Chorals aufgeführt. Die Anordnung folgt dem damals wie heute üblichen Auf-

bau der Gesangbücher anhand des Kirchenjahres: Advent – Weihnachten – Epiphanias – Passion – Ostern – Pfingsten – Gottesdienstliturgie – Katechismus – Gottvertrauen – Tod und Ewigkeit.

Vom Typ der Choralbearbeitung her gesehen folgen die Choräle der Sammlung überwiegend dem »Melodie-Choral« der Thüringer Tradition: Ausgehend vom schlichten Choralsatz, führen sie den Cantus firmus im Sopran, in den meisten Fällen fast unverziert, so daß er besonders klar und deutlich zu vernehmen ist. Die Unterstimmen mit eigener, häufig aus dem Cantus gewonnener Motivik bilden den Kontrapunkt zur Choralweise. Die Vierstimmigkeit herrscht vor; das Pedal ist obligat gebraucht. In einigen wenigen Fällen setzt Bach zwei Manuale voraus, sei es zur Hervorhebung eines kolorierten Cantus firmus, sei es zur Verdeutlichung der Stimmführung, speziell auch in kanonischen Sätzen.

Modelle für die im Orgelbüchlein vertretenen Typen der Choralbearbeitung lassen sich bei den verschiedensten Komponisten finden, so zum Beispiel bei Pachelbel, Buxtehude, Böhm oder Scheidt. Wie immer aber schafft Bach auf der Grundlage der Tradition Ungewöhnliches und Neues. Melodik, Motivik und Harmonik des *Orgelbüchlein* sind so ungewöhnlich, so individuell und so weit entfernt von den teils formelhaften Wendungen mancher Vorgänger (zum Beispiel in Choralvariationen ‘per omnes versus’ = durch alle Strophen hindurch) wie nur denkbar. Ob die Motive der Orgelchoräle nun Ausdruck des gesamten Affekts eines Chorals, textbezogene »figurae« oder übliche Metaphern (wie zum Beispiel der Kanon als Zeichen der unabdingbaren Ordnung) sind – sie vermitteln dem Hörer den Inhalt in jedem Fall auf eine ganz neue, unmittelbare Art.

Vier **Adventschoräle** eröffnen die Folge:

Nun komm, der Heiden Heiland (BWV 599) ist ein eher verhaltener Satz, der mit feierlichen punktierten Rhythmen nach Art der Französischen Ouvertüre die Ankunft Christi besingt, durch fallende Motive in ungewöhnlichen Tonschritten jedoch auch auf seine Passion vorausweist. Insgesamt steht der Choral den beiden ersten Vertonungen des Liedes aus den Leipziger Chorälen (BWV 659 und 660; EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) nahe, die das Mysterium der Menschwerdung thematisieren. ***Gott, durch deine Güte*** oder ***Gottessohn ist kommen*** (BWV 600) ist ein Oktavkanon (»In Canone all’ Ottava«) zwischen Sopran und Tenor mit einer in Achtelbewegung durchlaufenden Mittel- und einer schreitenden Baßstimme. Das Stück ist eng mit dem Weihnachtschoral ***In dulci jubilo*** (BWV 608) verwandt. Als eines von nur wenigen Stücken weist es originale Registrieranweisungen Bachs auf. Die Bearbeitung des Chorals ***Herr Christ, der einge Gottes Sohn*** oder: ***Herr Gott, nun sei gepreiset*** (BWV 601) prägt ein vom Cantus firmus abgeleitetes Dreiklangsmotiv der Begleitstimmen, dessen Fortspinnen die Entwicklung stets weitertreibt. Trotz des dichten Satzgefüges herrscht ein Eindruck von Helligkeit und Transparenz vor – sicherlich Ausdruck des im Text angesprochenen Mor-

gensterns. Die Arpeggienmotivik erinnert ebenso wie die lichte Transparenz an den Leipziger Choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 664).* ***Lob sei dem allmächtigen Gott*** (BWV 602) geht auf ein heute nicht mehr gebräuchliches Adventslied von Michael Weiße aus dem Kreis der Böhmischen Brüder zurück. In ihm wird das Kommen Christi und seine Bedeutung für die Menschen geschildert. Die Melodie nach dem altkirchlichen, gregorianischen Hymnus »Conditor alme siderum« ist heute zum Text *Gott, heilger Schöpfer aller Stern* im EG (Nr. 3) und im GL (Nr. 116) zu finden. Wie in BWV 599 bestimmen zwei komplementäre Motive im Manual und Pedal den Satz. Das Pedal steigt stufenweise abwärts, mit eingeschobenen pedaltypischen Wechselnoten. Die Mittelstimmen greifen demgegenüber weiter aus und enthalten mit dem daktylischen »Freuden-Motiv« einen zusätzlichen vorwärtstreibenden Impuls.

Mit zehn **Weihnachtschorälen** wird Christi Geburt gefeiert:

Puer natus in Bethlehem (BWV 603) ist über das gleichnamige alte Weihnachtslied geschrieben, das in seiner deutschen Übertragung *Ein Kind, geborn zu Bethlehem* nur noch in der katholischen Kirche (GL Nr. 146) gebräuchlich ist. Bachs Orgelchoral ist ein klassisches Beispiel für den »*Orgelbüchlein*-Typ". Zum Cantus firmus im Sopran treten zwei Mittelstimmen und der Baß mit jeweils eigener, lebhafter beziehungsweise quasi-ostinater Motivik, die vermutlich ein Bild für die Bedeutung des Weihnachtsgeschehens ist. Ob in den Mittelstimmen außerdem das Wickeln des Kindes in der Krippe angedeutet ist, sei dahingestellt. Nach einer leeren Seite im Autograph folgt mit ***Gelobet seist du, Jesu Christ*** (BWV 604) eines der Hauptlieder der Weihnachtszeit – damals wie heute. Die Choralweise geht auf eine gregorianische Sequenz zurück. Sie liegt – leicht ausgeziert und dadurch verinnerlicht – im Sopran, der auf dem Solomanual zu spielen ist. Die Mittelstimmen begleiten sie in komplementärer Rhythmik über einem Pedal, das in entgegengesetzter Bewegung mit charakteristischen großen Intervallsprüngen die harmonische Grundlage für zahlreiche Zwischenkadenzen bildet.

Eng verwandt mit diesem Choral ist ***Der Tag, der ist so freudenreich*** (BWV 605), ebenfalls für 2 Manuale und Pedal. In den Mittelstimmen erklingt ein mordentartiges Motiv, das meist als das Wiegen des Kindes in der Krippe gedeutet wird. ***Vom Himmel hoch, da komm ich her*** (BWV 606) ist ein weiterer Orgelchoral von zentraler Bedeutung, da Luthers Dichtung bis heute zu den meistgesungenen geistlichen Weihnachtsliedern zählt. Die Mittelstimmen zeigen lebhafte Skalenausschnitte in auf- und absteigender Bewegung (die »figura suspirans« der barocken Lehre). Darunter schreitet der Baß in gravitätisch großen Schritten einher, bis die Bewegung über den Schlußton des Cantus hinaus zum Stillstand gelangt. Zur gleichen Melodie wird heute auch der Choral ***Vom Himmel kam der Engel Schar*** gesungen, das letzte Weihnachtslied Martin Luthers. Die eigentliche Melodie findet sich bei Bach nur hier, im Cantus firmus zu BWV 607. Er ist eng verwandt mit *Puer natus in Bethlehem* und

wurde öfter mit diesem Text verbunden. Das Motiv des Herabsteigens vom Himmel ist in diesem Stück besonders ausgeprägt, umgesetzt in auf- und absteigende Skalen der Unterstimmen.

Die deutsch-lateinische Mischpoesie ***In dulci jubilo*** (BWV 608) ist in der deutschen Übertragung *Nun singet und seid froh* auch heute noch gebräuchlich. Wie BWV 600 ist das Stück wieder ein Oktavkanon zwischen dem Cantus im Sopran und im Tenor, mit einer lebhaften Mittel- und Unterstimme in Triolenbewegung. Diese sind in den ersten 24 Takten ebenfalls kanonisch geführt, so daß das Stück zu den kunstvollsten Beispielen für den kanonischen Orgelchoral zählt. ***Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich*** (BWV 609), eines der beliebtesten Weihnachtslieder, vertonte Bach in einem dichten vierstimmigen Satz mit Sopran-Cantus firmus, zwei fast ununterbrochen durchlaufenden Mittelstimmen und einer Achtellinie im Pedal, die durch ihr Auf- und Absteigen und ihre Sprünge eine vorwärts, zum Schluß hin drängende Wirkung hat.

Johann Francks Choral ***Jesu, meine Freude*** (BWV 610) wird vielen Hörern nicht zuletzt durch Bachs gleichnamige Motette (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69) vertraut sein. Das Lied wurde als Jesuslied auch in der Weihnachts- und Epiphaniaszeit gesungen. Es ist »Largo« überschrieben. Über dem dichten Geflecht der vier Stimmen liegt eine Stimmung der Sehnsucht und Innigkeit. Die Bewegung ist hier in allen Stimmen gleich; das nahezu ostinat erscheinende Pedalthema begründet mit Kadenzen den jeweiligen tonalen Bereich. ***Christum wir sollen loben schon*** (BWV 611) stellt aus verschiedenen Gründen eine Besonderheit dar. Der deutsche Text ist eine Übertragung des lateinischen Weihnachtshymnus *A solis ortus cardine*. Auch seine Melodie wird übernommen. Dieser Choral-Cantus firmus liegt jedoch im Alt und ist im dichten, »Adagio« zu spielenden Geflecht der weit, bis an die Manual- und Pedalgrenzen ausgreifenden, dazu teils kolorierten Mittelstimmen nur schwer zu vernehmen. Ähnlich wie im vorausgehenden Stück dominiert nicht die Weihnachtsfreude, sondern die Meditation.

Text und Melodie von ***Wir Christenleut*** (BWV 612) sind heute ebenfalls nicht mehr geläufig. Der Cantus firmus im Sopran wird von Begleitstimmen in fließender, vorwärtsdrängender Achtelbewegung und Intervallsprüngen im Pedal begleitet.

Drei Orgelchoräle zur **Jahreswende** schließen sich an:

Helft mir Gottes Güte preisen (BWV 613), ein heute ebenfalls nicht mehr gebräuchlicher Choral, wurde zwar erst spät in die autographe Handschrift eingetragen, entspricht aber dem Choraltypus des *Orgelbüchlein*. Die vorherrschende Skalenmotivik, die zweimal sogar das Pedal erfaßt, deutet auf das rasche Vergehen der Zeit, des alten Jahres hin, ebenso die chromatische Stimmführung, die dann im darauffolgenden Stück ***Das alte Jahr vergangen ist*** (BWV 614) ganz konsequent eingesetzt ist. Ob ihre Bestimmung war, Melancholie, Leid und Angst vor der Zukunft auszudrücken, wie die Forschung meint, ist nicht unumstritten, denn der Text

ist eher ein Lobpreis Gottes für seine Bewahrung im vergangenen Jahr. Die zwölf chromatischen Halbtöne könnten auch Symbol für die zwölf Monate sein. In jedem Fall zählt BWV 614 zu den wenigen kolorierten Orgelchorälen der Sammlung und bildet mit seinem Vorgänger und Nachfolger eine zusammengehörige Gruppe zum Jahreswechsel. ***In dir ist Freude*** (BWV 615) bringt – in Kontrastwirkung – eine ganz andere Stimmung, jene des freudigen Lobpreises Christi. Auch dieses Stück ist einzigartig im *Orgelbüchlein*, denn nur hier ist der Choral gleichsam aufgelöst und erscheint in Teilen und mit unterschiedlicher Fortspinnung. Hierin folgt er der Tradition der norddeutschen Choralfantasie. Insgesamt ist BWV 615 ein Beispiel für den klassischen Typ des *Orgelbüchlein*, jedoch erweitert um das glockenspielartige Pedal- (und später Manual-) Ostinato. In seinem dahinstürmenden Schwung, den kurzen, ständig scheinbar wiederkehrenden Phrasen sowie in den Trillerfiguren des letzten Teils scheint bereits Bachs große *Fantasia super: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (BWV 651, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) auf, eine der mitreißendsten Choralbearbeitungen Bachs überhaupt.

Drei Orgelchoräle gehören thematisch zur **Epiphaniaszeit:**

Neben BWV 615 noch ***Mit Fried und Freud ich fahr dahin*** (BWV 616) über das Lutherlied zum neutestamentlichen Canticum, dem Lobgesang des Simeon. Der Choral wurde häufig als Sterbelied verwendet, so zum Beispiel von Dietrich Buxtehude auf den Tod seines Vaters. Durch die Beziehung des »Nunc dimittis« auf den kirchlichen Feiertag Mariae Reinigung (2. Februar) wurde es häufig aber auch mit dem Ende der Epiphaniaszeit in Verbindung gebracht. Bach wählt auch hier den typischen *Orgelbüchlein*-Choral. Aufsteigende Motive symbolisieren Simeons Auffahrt in den Himmel, fallende sein Niedersinken zur Erde. Das daktylische Motiv gewinnt hier den Charakter von Beständigkeit und Zuversicht. Ganz anders ist die Stimmung in ***Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf*** (BWV 617), wo unruhige Läufe in der Tenor- und hin- und herschwankende Achtel in der Baßstimme ein Bild für Leiden, Streiten und Rastlosigkeit des irdischen Lebens darstellen. Als Gegenbilder scheinen himmlische Freude und Vollendung auf.

Die darauffolgenden sieben Orgelchoräle sind für die **Passion** bestimmt.

O Lamm Gottes unschuldig (BWV 618) über das deutsche Agnus-Dei-Lied ist ein getragener Quintkanon (”Adagio”) zwischen Tenor und (kaum zu erkennen, also verhüllt wie die Gottessohnschaft Christi) Alt; der Kanon ist hier wie in den darauffolgenden drei Passionschorälen Symbol des Gehorsams Christi bis in den Tod. Ketten aus Seufzermotiven umspielen ihn, durch die kanonische Führung entsteht ein dichtes Gewebe.

Christe, du Lamm Gottes (BWV 619) zu fünf Stimmen und für zwei Manuale ist ein Kanon der Duodezim mit jeweils beibehaltener Gegenstimme auf- und absteigender Tonleitern, die zumindest teilwei-

se ebenfalls kanonisch geführt sind. Eine ähnliche Anlage kennen wir aus den Orgelwerken Nicolas de Grignys, die auch Bach vertraut waren.

Christus, der uns selig macht (BWV 620) dagegen ist ein Oktavkanon zwischen Sopran und Baß. Die Mittelstimmen drücken die verschiedenen im Text angesprochenen Emotionen aus, von der Seligkeit über das chromatische Leidensmotiv bis hin zum Durcheinander bei der Gefangennahme Jesu. Seinen Inhalten entsprechend wirkt das Stück gewichtig deklamierend. ***Da Jesus an dem Kreuze stund*** (BWV 621) hat als Textvorlage die Erzählung von den sieben letzten Worten Christi am Kreuz. Dementsprechend nimmt das Pedal siebenmal Anlauf zu einer Kette schwebender Synkopenbildungen. Die Mittelstimmen bekommen eine eigene Motivik überwiegend in Sechzehntelbewegung.

Die Choralbearbeitung ***O Mensch, bewein dein Sünde groß*** (BWV 622) ist unter den kolorierten Chorälen des *Orgelbüchlein* der bedeutendste: eine großangelegte Meditation über den Text von Sebald Heyden, der den gesamten Lebensweg Jesu von der Geburt bis zum Kreuz in einer Strophe zusammenfaßt. Die melismatisch ungemein reich ausgezierte Oberstimme auf dem Solomanual wird von überwiegend ruhigen, selten in fließende Bewegung übergehenden Mittelstimmen und einem meist schrittweise fortschreitenden Pedal gestützt. Am Schluß, wo die Choralweise aus ihrer Verhüllung hervortritt, mündet das »Adagio assai« in ein »Adagissimo«. Es scheint das letzte Textwort »(wohl an dem Kreuze) lange« in die Ewigkeit auszudehnen.

Die Bearbeitung ***Wir danken dir, Herr Jesu Christ*** (BWV 623) entwickelt sich ganz aus einer Begleitwendung heraus, die dem Zuversichtsmotiv nahesteht. Sie wird in unterschiedlichster Weise immer neu kombiniert und weiterentwickelt, so daß ein abwechslungsreicher Satz von tänzerisch-feierlicher Haltung entsteht, als Ausdruck des Dankes.

Der heute nicht mehr geläufige Text zum Orgelchoral ***Hilf Gott, daß mirs gelinge*** (BWV 624) erzählt in 13 Strophen von der Passion und Himmelfahrt Jesu. Auch die Nachfolge der Gläubigen ist angesprochen, und so ist dieses Stück wieder ein Kanon, dieses Mal ein Quintkanon zwischen den beiden Oberstimmen. Die Tenorstimme kontrapunktiert ihn in Triolen, die den gesamten Tonraum umreißen. Das Pedal übernimmt, überwiegend in Achteln, die Stützfunktion. Die Schwierigkeit der Nachfolge scheint sehr groß zu sein, denn dieses Stück ist das schwierigste der ganzen Sammlung!

Die ganze Freude der Auferstehung wird in den sechs **Osterchorälen** vermittelt:

Christ lag in Todesbanden (BWV 625) wird hauptsächlich von einem treppenartig absteigenden Motiv bestimmt – das regelmäßige Aufsteigen zwischen den Abwärtsschritten ist Symbol des Kampfes gegen den Tod und deutet letztlich den Sieg über ihn an, wie in einigen vergleichbaren Stücken, so zum Beispiel auch in der Bearbeitung des alten Osterliedes *Christ ist erstanden* BWV 627. ***Jesus Christus, unser Heiland*** (BWV 626) bringt, im Charakter der Gigue, die Befreiung der Gefühle an

Ostern durch das österliche Lachen zum Ausdruck, das im Motiv der angesprungenen Synkope mit anschließender Auflösung zu vernehmen ist. ***Christ ist erstanden*** (BWV 627) vertont Bach im Zusammenhang in allen drei Strophen, jeweils mit eigener, jedoch verwandter Motivik: Strophe 1 mit einem synkopisch einsetzenden, quasi ostinat gebrauchten Thema von komplementärer Rhythmik zwischen Mittelstimmen und Pedal, Strophe 2 mit einer Erweiterung dieses Motivs und fließenderer Bewegung, Strophe 3 schließlich als ein einziges auskomponiertes »Halleluja« über ein rhythmisches Motiv mit drei kurzen Tönen, die in einen langen Ton münden.

Erstanden ist der heil'ge Christ (BWV 628) zeichnet in den Mittelstimmen die Aufwärtsbewegung der Auferstehung nach; ihr ist das Fallen beim Text »so wär die Welt vergangen« entgegengesetzt. Das Pedal setzt tupfenartig nur Harmonietöne darunter. ***Erschienen ist der herrliche Tag*** (BWV 629) ist ein Oktavkanon zwischen den Außenstimmen Sopran und Baß. Er verdeutlicht den Text »all sein Feind er gefangen führt". Die Mittelstimmen setzen überwiegend aufwärtsstrebende »Halleluja"-Rufe dazwischen und steigen am Ende damit über den Cantus firmus empor. Mitreißenden Osterjubel kennzeichnet ***Heut' triumphieret Gottes Sohn*** (BWV 630). Die sechs Liedzeilen werden von einem ostinat wirkenden, jeweils melodisch und harmonisch modifizierten Baß im Pedal als Stütze für durchfließende, lebhafte Mittelstimmen begleitet. Am Schluß löst sich die Baßstimme zu einem über mehrere Oktaven ausgreifenden Halleluja-Ruf.

Zum **Pfingstfest** enthält das Orgelbüchlein nur einen Choral, nämlich ***Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (***BWV 631). Er ist die Vorlage für den gleichnamigen größeren Leipziger Choral BWV 667 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97). Diesem ist ein zweiter Teil mit fließender Oberstimmenbewegung über dem Cantus firmus im Pedal angefügt. Im ersten Teil, also auch hier in BWV 631, vermitteln die getupften Achtel im Pedal auf dem leichten Taktteil ein Gefühl der Unbestimmtheit – man wartet auf die Lösung im zweiten Teil, wenn man die Leipziger Choräle kennt!

Zur **Gottesdienstordnung** sind die beiden Choräle ***Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (***BWV 632) und ***Liebster Jesu, wir sind hier (***BWV 633 und 634) im Orgelbüchlein ausgeführt. BWV 632 setzt die Nachfolge auf dem im Text angesprochenen »Weg zur Wahrheit« durch Imitationen zwischen Sopran und Baß um; die Motivik der Mittelstimmen untrerstreicht die Gebetshaltung. Der zweite Choral 'Liebster Jesu, wir sind hier' erscheint in zwei nahezu identischen Fassungen; BWV 634 ist die Urfassung der hier eingespielten Version 633. Der konsequente Quintkanon zwischen dem Sopran-Cantus firmus und dem Alt in fünfstimmiger Gruppierung, wieder nach Art Nicolas de Grignys, setzt den Text um: »... ganz zu dir gezogen werden«.

Von den vorgesehenen **Katechismusliedern** hat Bach vier ausgeführt. ***Dies sind die heilgen zehn Gebot*** (BWV 635) ist ein dem Text entsprechend strenger Satz. Die Unterstimmen bringen den Sopran-Cantus firmus in der doppelten Verkleine-

rung mehr als zwanzigmal im Verlauf des Stückes und hämmern gleichsam durch die Tonwiederholungen dem Hörer die zehn Gebote ein. Ein Begleitmotiv zum Cantus bestimmt ***Vater unser im Himmelreich*** (BWV 636). Bach bildet es aus einer Umformung der ersten Liedzeile und hält es in Originalgestalt, Umkehrung und Krebs ständig präsent. Diese dreifache Gestalt ist sicherlich Symbol der Trinität. ***Durch Adams Fall ist ganz verderbt*** (BWV 637) ist wiederum ein ganz typisches Beispiel für die affektbetonte Bildhaftigkeit des *Orgelbüchlein*: Im Pedal symbolisieren fallende Septimen den tiefen Sturz Adams, und in den Mittelstimmen zeichnen chromatisch zirkulierende Motive die Bewegungen der »Schlange« nach, »die Eva bezwang«. Als Vers einer Partita wäre ein solch individueller Orgelchoral nicht vorstellbar! ***Es ist das Heil uns kommen her*** (BWV 638) schließlich ist wieder nach dem Kontrastprinzip angefügt und gestaltet. Die lebhaft durchfließenden Mittelstimmen und der kraftvoll schreitende Baß im Pedal vermitteln sieghafte Heilsgewißheit.

Vom **Gottvertrauen** künden vier Stücke:

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ (BWV 639), der einzige dreistimmige Satz des *Orgelbüchlein*, ist von unnachahmlicher Expressivität und einer der bekanntesten Orgelchoräle Bachs. Zum leicht kolorierten Cantus firmus im Sopran tritt eine Solostimme des Alts in Sechzehntelfiguration, die wieder eine Gebetshaltung ausmalt. Im Pedal symbolisieren pochend wiederholte Achtel Symbol das im Text angesprochene »Verzagen«. Ähnlich wie auch das Vaterunser-Lied ist ***In dich hab' ich gehoffet, Herr*** (BWV 640) ganz von einem kurzen, fallenden Motiv geprägt, das als Symbol der beständigen Hoffnung unablässig wiederholt wird. Am Schluß erklingt das Motiv in fünffacher Verkettung: »Erhalte mich in deiner Treu, mein Gotte!«

Wenn wir in höchsten Nöten sein (BWV 641) zählt zu den wenigen kolorierten Orgelchorälen der Sammlung. Die kreisenden Figurationen der Sopranstimme sind unterlegt mit schreitenden Unterstimmen, die Abschnitte des Liedes aufgreifen. Der Satz bildete später die Vorlage für Bachs letzte Choralbearbeitung *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* (BWV 668, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100). ***Wer nur den lieben Gott läßt walten*** (BWV 642), wieder ein sehr bekannter und beliebter Orgelchoral Bachs, vermittelt durch seine Mittelstimmen, die ständig das Motiv der Zuversicht führen, feste und gewisse Hoffnung.

Mit zwei Chorälen zu **Tod und Ewigkeit** enden die ausgeführten Nummern des *Orgelbüchlein*.

Alle Menschen müssen sterben (BWV 643) ist eher ein gewichtig-würdevoll deklamierter Hymnus auf das Jenseits nach dem Tode, auf die im Text angesprochene »große Herrlichkeit, die den Frommen ist bereit'.« Als Hauptmotiv läßt sich aus den Konturen der Mittelstimmen unentwegt das Kreuzeszeichen ablesen. ***Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*** (BWV 644) dagegen besingt, dem Text entsprechend, die Vergänglichkeit des Menschen. Wahrhaft »flüchtige« Skalen über hingetupften Oktavsprüngen im Pedal lassen den kurzen Orgelchoral geradezu vorbeihuschen.

Wolfgang Zerer

Einige Gedanken zum Orgelbüchlein von Johann Sebastian Bach

Obwohl Bach seinen ursprünglichen Plan, 164 Choralbearbeitungen zu komponieren, nicht ausgeführt hat, erscheint das Orgelbüchlein nicht als Torso, sondern als ein in sich wohlgeordneter Zyklus: für die Choräle zum Kirchenjahr sind 33 Werke ausgeführt (14 für Advent/Weihnachten – 5 für den Jahreswechsel/Epiphanias – 14 für Passion/Ostern und Pfingsten), 12 Werke entsprechen den Chorälen für das »kirchliche Leben« (Gottesdienst/Katechismus/Gottvertrauen/Tod und Ewigkeit). Bachs Tonsprache ist stark vom Affekt geprägt – musikalisch-rhetorische Figuren, Tonartencharakteristik, Textausdeutung und Zahlensymbolik prägen diese Werke. Der pädagogische Aspekt ist bereits im Titel angesprochen: er bezieht sowohl die technische Seite des Orgelspiels (»sich im Pedal studio zu habilitieren«) als auch die satztechnische Komponente mit ein (»auf allerhand Art einen Choral durchzuführen«), also eine Art Kompositions- bzw. Improvisationsschule. Daß diese vom Inhalt des Choraltextes ausgehen muß, wird eindrucksvoll von Bachs Schüler Johann G. Ziegler berichtet: »Was das Choral Spielen betrifft, so bin ich von meinem ...Lehrmeister... Bach so unterrichtet worden: daß ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele« (in Bach-Dokumente II/542).

Die Orgel der Martinikerk Groningen ist meiner Ansicht nach in idealer Weise für die Wiedergabe dieser Choralbearbeitungen geeignet. Durch den wertvollen historischen Bestand zählt dieses Instrument zu den wertvollsten erhaltenen Orgeln überhaupt. Die reiche Klangfarbenpalette hat es ermöglicht, daß für jede der 45 Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins eine unterschiedliche Registrierung gewählt werden konnte. Den Mitgliedern der Stichting Martinikerk Groningen sei an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt für die Möglichkeit dieser CD-Produktion.

Wolfgang Zerer,
Jahrgang 1961, stammt aus Passau. Ersten Orgelunterricht erhielt er beim Passauer Domorganisten Walther R. Schuster. 1980 begann er sein Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien: Orgel bei Michael Radulescu, Dirigieren bei Karl Österreicher, später Cembalo bei Gordon Murray sowie Kirchenmusik. Außerdem absolvierte er ein zweijähriges Cembalostudium bei Ton Koopman in Amsterdam und ein Kirchenmusik-Studium in Stuttgart u.a. bei Ludger Lohmann. Wolfgang Zerer war Preisträger bei mehreren Wettbewerben, u.a. 1982 in Brügge und 1983 in Innsbruck. Nach Lehrtätigkeiten an den Musikhochschulen in Stuttgart und Wien wurde er 1989 Professor für Orgel an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Als Gastdozent ist er außerdem am Konservatorium in Groningen tätig. Konzerte und Kurse führten in die meisten Länder Europas, die USA und nach Japan. Für die EDITION BACHAKADEMIE wird Wolfgang Zerer noch das Programm »Einflüsse durch Böhm und Buxtehude« (Vol. 88) aufnehmen.

ENGLISH

Orgelbüchlein (BWV 599-644)

If an organist were banished to a desert island and only allowed to take his ten favourite volumes of organ music, it's very likely that Bach's *Orgelbüchlein* would be among them. Like only few other collections this is one of the standard works of organ literature. Originally envisioned by Bach – according to the autograph title and the concept of the volume – as a much more comprehensive compendium of chorale arrangements with obbligato pedal for »beginning organists«, it is now an indispensable – albeit much less extensive than planned – foundation of organ chorale composition. Moreover, it is a kind of thesaurus (treasure trove) of Bach's musical language, especially since Albert Schweitzer saw it as a dictionary of the same.

We no longer know why Bach wrote the *Orgelbüchlein*. Legend has it that Bach wrote the manuscript to while away the time when he was imprisoned in Weimar for trying to leave his post for Köthen (6 November to 2 December 1717). This also explains why the collection remained incomplete, because even Bach was unable to compose all the 164 intended pieces during the short period of his detention and there was no need for music of such a liturgical nature in Köthen. However, this romantic legend has been disproved by a critical analysis of the sources. It attributes Bach's entries in the manuscript to various dates between (1708 ?-) 1714 ff. and after 1726. Comparisons with his Weimar cantatas and his relations with cousin and friend Johann Gottfried Walther, which inspired the two, more or less competitively, to compose Italian concerto arrangements (EDITION BACHAKADEMIE vol. 95) would suggest that most of the pieces were written in Weimar (around 1714).

It doesn't really make any difference whether the *Orgelbüchlein* was intended for pedagogical, didactic purposes or whether Bach compiled it for his application in Halle or in reply to Johann Gottfried Walther's chorale arrangements, even if conjectures about his intentions fill entire bookshelves. This uncertainty does nothing to diminish the *Orgelbüchlein's* status as a collection of ingenious, hitherto unsurpassed organ chorales with obbligato pedal and motifs that interpret the text with the same intensity as Bach's cantatas. But we can be fairly sure that the organ chorales were not intended as accompaniment for the congregation in Weimar but rather to be played alternately with choir movements.

In the 92 pages of the autograph we find the titles of 164 planned arrangements for 161 hymns. Bach only realised 47 of them, one of which is incomplete: So only the titles exist for more than two thirds of the chorales. They are featured in the usual hymn book sequence based on the ecclesiastical year: Advent – Christmas – Epiphany – Passion – Easter – Pentecost – Order of Service – Catechism – Faith in God – Death and Eternity.

As for the type of chorale arrangement, most of the chorales of this collection are in the Thuringian »melody chorale« tradition: Based on a simple

chorale setting they feature the cantus firmus in the soprano, with virtually no embellishments in most cases, so that it comes across very clearly. The lower voices with their own motifs, often based on the cantus, form a counterpoint to the chorale melody. Four-part composition predominates; the pedal is treated as obbligato. In a few cases Bach uses two manuals, be it to emphasise an embellished cantus firmus or to highlight his voice leading, especially in canon settings.

Various composers have provided models for the diverse chorale arrangements found in the *Orgelbüchlein*, for example, Pachelbel, Buxtehude, Böhm or Scheidt. But, as always, Bach creates something unusual and new, based on the traditional. The melodies, motifs and harmonies of the *Orgelbüchlein* are highly unusual, distinctive and a long way from the partly stereotyped idioms of some of his predecessors (for example in chorale variations 'per omnes versus' = in all verses). Whether the motifs of the organ chorales express the entire *affekt* of a chorale, text-based *figurae* or familiar metaphors (like the canon as a symbol of indispensable order) – they never fail to convey their message to the listener in a completely novel and direct way.

Here are a few brief notes on each of the chorales, grouped by their function in the ecclesiastical year.

The sequence starts with four **Advent chorales**:

Now come the gentiles' saviour (BWV 599) is a rather restrained movement, which celebrates Christ's arrival with festive dotted rhythms in the style of the French Overture, but also anticipates the Passion through falling motifs in unusual tone steps. All in all, the chorale comes close to the two first versions of the hymn in the Leipzig Chorales (BWV 659 and 660; EDITION BACHAKADEMIE vol. 97), which is about the mystery of Christ's incarnation. ***God through thy mercy*** or ***God's son has come*** (BWV 600) is a canon on the octave (*«In Canone all' Ottava«*) for soprano and tenor with a continuous middle voice in a quaver movement and a pacing bass voice. The piece is closely related to the Christmas chorale ***In dulci jubilo*** (BWV 608). It is one of the few pieces to contain original registration notes by Bach.

The arrangement of the chorale ***Lord Christ, the only son of God*** or ***Lord God, we praise thee now*** (BWV 601) is marked by a triad motif of the accompanying voices derived from the cantus firmus, which is spun out and continues to drive on the development. Despite the dense setting the overriding impression is one of luminosity and transparency – definitely as an expression of the morning star mentioned in the text. With its arpeggio motifs and luminous transparency it also evokes the Leipzig chorale ***Glory be alone to God on high*** (BWV 664).

Praise be to the almighty God (BWV 602) is based on a no longer used Advent hymn by Michael Weiße from the circle of the Bohemian Brothers. It talks of Christ's coming and his significance for mankind. The melody after the Gregorian early church hymn *Conditor alme siderum* is now fea-

ENGLISH

tured with the text *Gott, heilger Schöpfer aller Stern* in EG (no. 3) and in GL (no. 116). As in BWV 599 two complementary motifs in the manual and pedal dominate the arrangement. The pedal melody gradually descends lower and lower with interjected alternating notes typical of the pedal. In contrast, the middle voices are much more expansive and receive additional drive through the dactylic »joy motif«.

Bach celebrates Christ's birth in ten **Christmas chorales**:

Puer natus in Bethlehem (BWV 603) is an arrangement of the eponymous old Christmas carol, of which the German translation *Ein Kind, geborn zu Bethlehem* is only used in Catholic mass nowadays. Bach's organ chorale is a classic example of the »*Orgelbüchlein* type«. The cantus firmus in the soprano is joined by two middle voices and the bass with its own lively or quasi-ostinato motif, which probably reflects the significance of the Christmas story. Perhaps the middle voices also depict Christ's being wrapped in swaddling clothes? After an empty page in the autograph there follows what is still a major German Christmas hymn: ***All glory to thee, Jesus Christ*** (BWV 604). The chorale melody is derived from a Gregorian sequence. It is featured – with minor and thus spiritual embellishments – in the soprano, which is played on the solo manual. The middle voices accompany it in a complementary rhythm over a pedal with an opposing figure marked by major interval leaps as a harmonic foundation for numerous medial cadences.

This day, it is so full of joy (BWV 605), also for 2 manuals and pedal, is closely related to this chorale. The middle voices feature a mordent-like motif that is mostly thought to symbolise rocking the child in the cradle. ***From the heavens high come I*** (BWV 606) is another organ chorale of major importance, as Luther's text is still one of the most frequently sung sacred Christmas hymns in German-speaking countries today. The middle voices feature vivid scale extracts in up-and-down figures (»figura suspirans« of baroque musical teaching). The bass below strides along in large sombre steps until the movement stops beyond the final note of the cantus. Today, the same melody is used for the chorale ***From heaven came the host of angels***, Martin Luther's last Christmas carol. This is the only piece in Bach's oeuvre that features the actual melody, in the cantus firmus for BWV 607. It is closely related to *Puer natus in Bethlehem* and was often combined with this text. The motif of descent from heaven is particularly marked in this work, implemented in rising and falling scales in the lower voices.

The mixed German-Latin hymn ***In dulci jubilo*** (BWV 608) is still used in its German translation *Nun singet und seid froh* today. Like BWV 600 this composition is a canon on the octave with the cantus in the soprano and tenor and with vivid triplet figures in the middle and lower voices. Over the first 24 bars they also feature a canon, making this one of the most elaborate examples of a canonic organ chorale. Bach arranged ***Praise God, ye Christians, all as one*** (BWV 609), one of the most popular Christmas carols, in a dense four-part setting with a

soprano cantus firmus, two virtually uninterrupted middle voices and a quaver line in the pedal which drives the piece energetically towards the end through its undulating movement and leaps.

Johann Franck's chorale ***Jesus, my true pleasure*** (BWV 610) will sound familiar to many listeners, especially if they know Bach's eponymous motet (EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). The hymn was also sung at Christmas and Epiphany. It is marked »largo«. The dense musical fabric created by the four voices exudes a mood of yearning and tenderness. The movement here is the same in all voices; the almost ostinato pedal theme sets each tonal sphere with cadences. ***To Christ we should sing praises now*** (BWV 611) is unusual for various reasons. The German text is a translation of the Latin Christmas hymn *A solis ortus cardine* and set to the same melody. However, this chorale cantus firmus is in the alto voice and hardly recognisable in the dense »adagio« fabric of the wide-set, partly embellished middle voices, extending to the utmost limits of the manuals and pedals. Like the previous composition, the predominating mood is not the joy of Christmas but one of meditation.

The text and melody of ***We Christian Folk*** (BWV 612) are no longer familiar today. The cantus firmus in the soprano is supported by accompanying voices in a flowing, accelerating quaver movement and interval leaps in the pedal.

This is followed by three organ **chorales for the New Year:**

Help me praise God's goodness (BWV 613), another chorale no longer in use today, was entered in the autograph manuscript at a later date, but corresponds to the chorale type used in the *Orgelbüchlein*. The predominant scale motif, which even appears twice in the pedal, points to the rapid passage of time and the old year, as does chromatic voice leading, which is consistently used in the following piece ***The old year has ended now*** (BWV 614). It is not undisputed that its intention was to express melancholy, suffering and fear of the future, as researchers believe, for the text rather praises God for his safekeeping over the past year. The twelve chromatic semitones could also symbolise the twelve months. In any case, BWV 614 is one of the few embellished organ chorales of the collection and, together with its predecessor and successor, it constitutes a heterogeneous group of works for the New Year. As a contrast, ***Joy is within thee*** (BWV 615) has a completely different mood, that of a joyful song of praise for Christ. This work is also unique in the *Orgelbüchlein*, as this is the only chorale more or less broken down into parts that are later developed in different treatments. In this respect, the chorale is in the tradition of the north German chorale fantasia. On the whole, BWV 615 is an example of the classic *Orgelbüchlein* chorale, but features an additional glockenspiel-like pedal (and later manual) ostinato. With its surging force, short, constantly recurring phrases and trills of the last part we can already hear Bach's major *Fantasia on Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (BWV 651, EDITION BACHAKADEMIE vol. 97), one of Bach's most rousing chorale arrangements.

ENGLISH

Three organ chorales feature themes related to **Epiphany**:

Besides BWV 615, ***In peace and joy do I depart*** (BWV 616) on the Luther hymn for the New Testament Canticum, Simeon's song of praise. The chorale is often used as a death hymn, for example by Dietrich Buxtehude for his father's death. But due to the reference of the *Nunc dimittis* to the church holiday of Our Lady's Cleansing (2 February) it was often associated with the end of Epiphany, as well. Here again, Bach uses a typical *Orgelbüchlein* chorale. Ascending motifs symbolise Simeon's ascension to heaven, falling motifs his fall to earth. Here the dactylic motif exudes constancy and optimism. In contrast, we find a completely different mood in ***Lord God, now open heaven's gates*** (BWV 617), where restless runs in the tenor voice and fluctuating quavers in the bass voice create an image of the suffering, strife and restlessness of life on earth. Divine joy and perfection are featured as counterimages.

The following seven organ chorales are intended for the **Passion**.

Oh innocent lamb of God (BWV 618) on the German *Agnus Dei* is a sombre canon on the fifth (»adagio«) for tenor and (hardly recognisable, concealed like Christ's status as son of God) alto. Like in the following three Passion chorales the canon symbolises Christ's obedience until death. Chains of sighing motifs accompany the canon, creating a dense musical fabric.

Christ, thou lamb of God (BWV 619) for five voices and two manuals is a canon on the twelfth with a retained countervoice each – and descending scales, of which at least some are canonic. Its structure is similar to that of Nicolas de Grignys' organ works, which Bach was also familiar with. In contrast, ***Christ who makes us blessed*** (BWV 620) is a canon on the eighth for soprano and bass. The middle voices express the various emotions mentioned in the text, from blessedness through the chromatic suffering motif to the confusion of Christ's arrest. As befits the topic, the work is weighty and declamatory. The text of ***As Jesus at the cross did stand*** (BWV 621) is an account of Christ's seven last words on the cross. Correspondingly, the pedal takes seven runs to form a chain of suspended syncopes. The middle voices feature motifs of their own, mostly in a semiquaver movement.

The chorale arrangement ***Oh man, weep o'er thy great sin*** (BWV 622) is the most important of the embellished chorales in the *Orgelbüchlein*: a large-scale meditation on the text by Sebald Heyden, who recapitulates Jesus' entire biography from birth to crucifixion in one verse. The upper voice with its rich melismatic embellishments on the solo manual is backed by mostly tranquil, middle voices with rare instances of flowing motion and a slowly progressing pedal. At the end, when the chorale melody emerges from its concealment, the *adagio assai* leads into an *adagissimo*. It holds on to the last word of the text »(there on the cross) long« for what seems like an eternity. The arrangement ***We thank thee, Lord Jesus Christ*** (BWV 623) is derived

entirely from an accompanying idiom that resembles the optimism motif. It features a wide range of new and diverse combinations and treatments, creating a varied movement of a dance-like, festive nature to express gratitude.

The no longer used text for the organ chorale ***Help God that I may succeed*** (BWV 624) tells of the Passion and Jesus' ascension in 13 verses. It also mentions Christian discipleship, and consequently this piece is also a canon, this time a canon on the fifth of the two upper voices. The tenor voice is a counterpoint with triplets that cover the entire tonal spectrum. The pedal – mostly playing quavers – has a supporting role. Discipleship seems to be a highly complex topic, for this piece is the most difficult of the entire collection!

The six **Easter chorales** convey the joy of Christ's resurrection:

Christ lay to death in bondage (BWV 625) is predominated by a motif descending step by step, but regularly rising between the downward steps to symbolise the struggle against death and indicate eventual victory over it, like in some comparable pieces such as the arrangement of the old Easter hymn *Christ has risen* BWV 627. ***Jesus Christ, our saviour*** (BWV 626), a gigue-style composition, conveys a feeling of liberation through Easter laughter, as expressed by the motif of syncopation with subsequent resolution. Bach arranges ***Christ has risen*** (BWV 627) as a combination of all three verses, each with separate but related motifs: Verse 1 with a syncopated, quasi-ostinato theme with a rhythm that complements the middle voices and pedal, verse 2 with an extended version of this motif and a more flowing motion, and verse 3 as a fully composed »Alleluia« over a rhythmic motif with three short notes leading into a long note.

The holy Christ has risen (BWV 628) depicts the rising motion of the ascension in the middle voices; this contrasts with the descent on the words »the world would be lost«. The pedal only adds a few harmonic notes underneath. ***Now comes the beauteous day*** (BWV 629) is a canon on the eighth for the outer voices soprano and bass. It conveys the text »he leads all his foes as captives«. The middle voices interject mostly ascending alleluias and rise above the cantus firmus in the end. Infectious Easter jubilation is the hallmark of ***Now triumphs the son of God*** (BWV 630). The six lines of the hymn are accompanied by an ostinato-like, melodically and harmonically modified bass in the pedal as a support for the flowing, lively middle voices. In the end, the bass voice breaks free for an alleluia that stretches across several octaves.

For **Pentecost** the *Orgelbüchlein* only offers one chorale, ***Come, God Creator, Holy Spirit*** (BWV 631). This is the model for the eponymous but larger Leipzig chorale BWV 667 (EDITION BACH-AKADEMIE vol. 97), which features an added second part with a flowing motion in the upper voices over the cantus firmus in the pedal. In the first part, here in BWV 631, the light quavers in the pedal on the unaccented beat convey a feeling of uncertainty –

the listener who knows the Leipzig chorales will wait for the solution in the second part!

The *Orgelbüchlein* lists the two chorales ***Lord Jesus Christ, turn to us*** (BWV 632) and ***Dearest Jesus, we are here*** (BWV 633 and 634) under order of **service pieces**. BWV 632 reflects the discipleship on the »way to the truth« mentioned in the text by imitations in soprano and bass; the motifs of the middle voices emphasise the prayer mood. The second chorale *Dearest Jesus, we are here* appears in two virtually identical versions; BWV 634 is the original of the 633 version recorded here. The consistent canon on the fifth for soprano cantus firmus and alto in a five part setting, again after the style of Nicolas de Grigny, reflects the text: »... drawn completely to thee«.

Bach arranged four of the intended **catechism hymns**. As befits the text, ***These are the ten holy commandments*** (BWV 635) is a rather austere movement. The lower voices feature the soprano cantus firmus in double diminution more than twenty times in the course of the piece and seem to drum the ten commandments into the listener with repeat notes. An accompanying motif for the cantus is the hallmark of ***Our Father, who art in heaven*** (BWV 636). Bach creates it by transforming the first line of the hymn and keeping it ever-present in its original structure, inversion and crab. This threefold structure is certainly a symbol of the Trinity. ***Through Adam's fall*** (BWV 637) is another typical example of the *affekt*-emphasising imagery of the *Orgelbüchlein*: Falling sevenths in the pedal symbolise Adam's deep fall, and in the middle voices chromatically circulating motifs represent the movements of the serpent »that defeated Eve«. Such a distinctive organ chorale would be unthinkable as a Partita verse! Finally ***Now is to us salvation come*** (BWV 638) is attached and designed according to the contrast principle. The vivid flowing middle voices and the energetically pacing bass in the pedal convey victorious certainty of salvation.

Four pieces focus on **faith in God**:

I call to thee, Lord Jesus Christ (BWV 639), the only three-part movement of the *Orgelbüchlein*, is of an unsurpassed expressiveness and one of Bach's most well-known organ chorales. The slightly embellished cantus firmus in the soprano is joined by a solo alto voice in semiquaver figuration, again depicting a mood of prayer. In the pedal thudding repeated quavers symbolise the »despair« mentioned in the text. Like the Our Father, ***In thee I hope Lord*** (BWV 640) is marked entirely by a short, falling motif which is incessantly repeated to symbolise constant hope. In the end the motif appears in a fivefold concatenation: »Keep me in thy faith, my God!«

When we are in utmost need (BWV 641) is one of the few embellished organ chorales of the collection. The circulating figurations of the soprano voice are underlain with pacing lower voices that take up sections of the hymn. Bach used this movement again for his last chorale arrangement *Before thy throne do I come now* (BWV 668, EDITION BACHAKADEMIE vol. 100). ***The man who leaves to***

God all power (BWV 642), another very well-known and popular organ chorale of Bach's, conveys firm and certain hope through its middle voices that constantly feature the optimism motif.

Two **chorales on death and eternity** round off the completed numbers of the *Orgelbüchlein*.

All people must die (BWV 643) is rather a weighty dignified hymn to the hereafter and to the quoted »great splendour offered to the pious.« As a main motif we find incessant sharps in the contours of the middle voices. ***Ah how fleeting, ah how empty*** (BWV 644), in contrast, tells of the transitoriness of human life, in accordance with the text. »Fleeting« scales over light octave leaps in the pedal make this short organ chorale a very ephemeral affair.

Wolfgang Zerer

Some thoughts on Johann Sebastian Bach's Orgelbüchlein

Although Bach didn't accomplish his original plan of composing 164 chorale arrangements, the Orgelbüchlein is not a torso but a well-organised cycle in itself. He arranged 33 of the chorales for the ecclesiastical year (14 for Advent/Christmas – 5 for the New Year/Epiphany – 14 for Passion/Easter and Pentecost), while 12 works correspond to chorales for »ecclesiastical life« (service/catechism/faith in God/death and eternity).

Bach's tonal language is strongly marked by *affekt* – musical rhetoric, characters of different keys, text interpretation and number symbolism are the hallmarks of these works. The pedagogical aspect is already mentioned in the title: it refers both to the technical side of organ playing *(»to habilitate in pedal studies«)* and includes a stylistic component *(»executing a chorale in manifold forms«)*, in other words a kind of school of composition or improvisation. This report by Bach scholar Johann G. Ziegler impressively shows us that the contents of the chorale text must always be the foundation: *»As for chorale playing, I have been instructed by my ...teacher... Bach that I should not just play the hymns from the surface, but according to the affekt of the words«* (in *Bach-Dokumente* II/542).

In my opinion the organ of Martinikerk Groningen is the ideal instrument for performing these chorale arrangements. Thanks to its valuable historical heritage, this instrument is one of the most precious organs still preserved today. Its rich tonal colour palette made it possible to select a different registration for each of the 45 chorale arrangements of the Orgelbüchlein. I would like to thank the members of Stichting Martinikerk Groningen once again most warmly for making this CD production possible.

ENGLISH | FRANÇAIS

Wolfgang Zerer,
was born in Passau in 1961. He received his first organ lessons from Passau Cathedral organist Walther R. Schuster. In 1980 he started studying at the College of Music and Performing Arts in Vienna: organ with Michael Radulescu, conducting with Karl Österreicher, and later harpsichord with Gordon Murray and church music. In addition he studied harpsichord for two years with Ton Koopman in Amsterdam and church music in Stuttgart, with Ludger Lohmann among others. Wolfgang Zerer has won awards at several competitions, among others at Bruges in 1982 and at Innsbruck in 1983. After *teaching at colleges of music in Stuttgart and Vienna he was appointed professor of organ at Hamburg's College of Music and Theatre in 1989. He also gives guest lectures at Groningen Conservatory. Concerts and classes have taken him virtually all over Europe, the USA and to Japan. For* EDITION BACHAKADEMIE *Wolfgang Zerer will record the Orgelbüchlein (vol. 94) and the programme »Works influenced by Böhm and Buxtehude« (vol. 88).*

L'Orgelbüchlein (BWV 599 – 644)

Imaginez la situation suivante : un organiste est envoyé en exil et ne peut emporter que les dix volumes qu'il considère comme les plus importants parmi ses notes de musique pour orgue. L'*Orgelbüchlein* de Bach aurait de fortes chances d'en faire partie. Comme quelques autres recueils, il compte parmi les œuvres de base de la littérature pour orgue, par excellence. Prévu par Bach à l'origine – selon les indications que donnent le titre autographe et la conception du volume – comme manuel encore plus volumineux que celui-ci d'initiation à l'arrangement de choral avec la pédale obligée pour »organiste débutant", il est aujourd'hui la base indispensable à la composition de choral d'orgue bien qu'il ne soit pas aussi volumineux que prévu, tant s'en faut. En même temps, il représente une sorte de trésor de la langue musicale de Bach, au plus tard depuis qu'Albert Schweitzer l'éleva tout simplement au rang de dictionnaire.

Il n'est plus possible de déterminer la genèse de l'*Orgelbüchlein.* À en croire la légende, il est vrai, Bach aurait écrit ce manuscrit pour faire passer le temps alors qu'il était en prison à Weimar, séjour forcé en raison de son »congé qu'il sollicite avec obstination« à Köthen (du 6 novembre au 2 décembre 1717). C'est ainsi qu'on s'expliqua que le recueil resta incomplet parce que Bach, lui-même, n'aurait jamais pu composer, au cours de ces quelques semaines, les 164 titres qu'il avait prévu, mais d'autre part qu'il n'avait plus besoin à Köthen d'une telle musique liée à la liturgie. Cependant cet-

te légende romantique est réfutée par l'étude des sources. Elle classe les inscriptions que Bach fit dans le manuscrit à des périodes différentes entre (1708?-) et 1714 et suivantes et après 1726. Des comparaisons réalisées avec les cantates de Weimar ainsi que les échanges d'idées qui eurent lieu régulièrement entre Bach es son neveu et ami, Johann Gottfried Walther, qui inspirèrent les deux également, pour ainsi dire grâce à cette rivalité fraternelle, aux arrangements de concertos italiens (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95), laissent supposer que la création de la plupart des morceaux date de l'époque de Weimar (vers 1714).

En fin de compte le fait de savoir si Bach ne poursuivait que des objectifs de pédagogie et de didactique en écrivant l'*Orgelbüchlein*, pour sa candidature à Halle ou qu'il l'élabora comme réponse aux arrangements chorals de Johann Gottfried Walther, n'a aucune importance même si les spéculations concernant la vocation de ce recueil furent à l'origine d'innombrables livres. Cette incertitude ne change de toute façon rien à sa place en tant que recueil de chorals pour orgue qui sont d'une beauté jusque-là encore jamais atteinte, joués avec la pédale obligée et des motifs qui illustrent le texte d'une manière qui, de par son intensité, ressemble fort de par son intensité à ce que l'on peut observer dans les cantates de Bach. C'est avec certitude que l'on peut dire que les chorals pour orgue n'étaient pas destinés à accompagner les chants des paroissiens de Weimar, mais bien plus à la pratique en alternance avec le chœur, qu'ils seraient donc chantés en alternance avec les mouvements de chœur.

164 arrangements pour un total de 161 lieder sont prévus sur les 92 pages de l'autographe. Bach n'en réalisa que 47 dont l'une est également incomplète: seul le titre de plus des deux tiers des chorals y est indiqué. Le classement suit celui de la structure des livres de cantiques qui est aujourd'hui comme autrefois d'usage, et suit l'année liturgique : Avent – Noël – Épiphanie – Passion – Pâques – Pentecôte – liturgie du service religieux – catéchisme – confiance en Dieu – mort et éternité.

Considérés du point de vue du type d'arrangement de choral, les chorals du recueil suivent surtout le »choral mélodie« traditionnel en Thuringe: partant du mouvement choral simple, ils mènent le cantus firmus en soprano, dans la plupart des cas presque sans ornements de sorte que le cantus firmus paraisse particulièrement clair et net. Les voix inférieures avec leurs propres motifs souvent obtenues à partir du cantus forment le contrepoint à la mélodie choral. Le chant à quatre voix domine; la pédale est utilisée en obligé. Dans certains cas, Bach suppose deux claviers, que ce soit pour accentuer un cantus firmus coloré, soit pour exciter les sections libres, spécialement aussi dans les mouvements de canon.

On trouve des modèles pour les différents types d'arrangement de choral que l'on rencontre dans *l'Orgelbüchlein* chez des compositeurs les plus différents, comme Pachelbel, Buxtehude, Böhm ou Scheidt. Mais comme toujours, Bach réussit à créer quelque chose d'inhabituel et de nouveau sur la base traditionnelle. La mélodie, les motifs et l'harmonie de l'*Orgelbüchlein* sont si inhabituels, si in-

dividuels et si éloignés des expressions en partie succinctes de certains de ses prédécesseurs (par exemple dans les variations de choral 'per omnes versus' = au travers de toutes les strophes). Les motifs des chorals pour orgue sont-ils donc l'expression de l'émotion globale d'un choral, de »figurae« en rapport avec le texte ou de banales métaphores (comme le canon en tant que symbole de l'ordre indispensable)? – ils communiquent en tout cas le contenu à l'auditeur d'une manière directe, toute nouvelle.

Quatre **chorals pour l'Avent** ouvrent la série :

N**un komm, der Heiden Heiland (Viens à présent, Sauveur des païens)* (BWV 599) est un mouvement plutôt discret qui chante l'arrivée du Christ en rythmes solennels et ponctués à la manière de l'ouverture à la française, mais qui prédit aussi sa Passion en motifs descendants en pas de tons inhabituels. Dans son ensemble, le choral est très près des deux adaptations musicales du lied des chorals de Leipzig (BWV 659 et 660; EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) qui ont pour thème le mystère de l'incarnation. ***Gott, durch deine Güte (Dieur par ta bonté) ou ***Gottes Sohn ist kommen (Le Fils de Dieu est venu)*** (BWV 600) est un canon à l'octave ("In Canone all' Ottava") entre le soprano et le ténor avec une voix médiane qui passe en mouvements de croches et une voix de basse avançant à grands pas. Ce morceau est très apparenté au choral de Noël ***In dulci jubilo (En douce joie)*** (BWV 608). Il est l'un des rares morceaux sur lesquels nous trouvons des indications de registre originales de la main de Bach.

L'arrangement du choral ***Herr Christ, der einge Gottessohn (Christ, notre Seigneur, le Fils unique de Dieu)*** ou ***Herr Gott, nun sei gepreiset (Seigneur Dieu, sois loué à présent)*** (BWV 601) marque un motif de triple accord dérivé du cantus firmus et chanté par les voix d'accompagnement dont la poursuite pousse le développement toujours vers l'avant. Malgré la complexité dense du mouvement, une impression de clarté et de transparence domine – certainement l'illustration de l'Étoile du matin dont il est question dans le texte. Les motifs en arpèges ainsi que sa transparence lumineuse rappellent le choral de Leipzig ***Allein Gott in der Höh sei Ehr (À Dieu dans les cieux, l'honneur)*** (BWV 664).

Lob sei dem allmächtigen Gott (Loué soit le Dieu Tout-puissant) (BWV 602) renvoie à un lied de l'Avent qui n'est plus usité aujourd'hui, écrit par Michael Weiße, du cercle des Frères de Bohème. On y dépeint la venue du Christ et sa signification pour les humains. On peut en trouver la mélodie inspirée d'après l'hymne grégorien de l'église ancienne »Conditor alme siderum« dans le EG (n° 3) et dans le GL (n° 116) en accompagnement du texte *Gott, heilger Schöpfer aller Stern* (*Dieu, saint créateur de tous les astres).* Comme dans le BWV 599, deux motifs complémentaires dans le clavier et la pédale définissent le mouvement. La pédale descend par étapes avec des anticipations intercalées à la manière typique du pédalier. Les voix médianes par contre avancent à plus grandes enjambées et contiennent une impulsion supplémentaire les poussant en avant sur le »motif de la joie« en dactyles.

La Naissance du Christ est fêtée avec dix chorals de Noël:

Puer natus in Bethlehem (Le petit enfant né à Bethléhem) (BWV 603) est écrit sur l'ancien chant de Noël qui porte le même nom et qui n'est plus utilisé que dans l'église catholique et dans sa traduction allemande *Ein Kind, geborn zu Bethlehem (Un enfant, né à Bethléhem)* (GL n° 146). Le choral pour orgue de Bach est un exemple classique du type de l'»*Orgelbüchlein*«. Deux voix médianes et la basse viennent s'ajouter au cantus firmus en soprano avec leurs motifs propres, vivaces ou plus précisément quasiment obstinées chacune, motifs qui sont probablement une image de la signification de l'événement de Noël. Laissons en suspens la question de savoir si les voix médianes illustrent le moment où l'enfant est mis dans ses langes. Après une page vide, dans l'autographe, suit le ***Gelobet seist du, Jesu Christ (Loué sois-tu, Jésus-Christ)*** (BWV 604), l'un des cantiques majeurs de l'époque de Noël – jadis comme aujourd'hui. La mélodie choral remonte à une séquence grégorienne. Elle se trouve – légèrement ornementée et ainsi intériorisée – dans le soprano qui doit être joué sur le clavier solo. Les voix médianes l'accompagnent en rythmes complémentaires par l'intermédiaire d'une pédale qui forme le fondement harmonique pour les nombreuses cadences intermédiaires en un mouvement contraire avec de grands sauts d'intervalles caractéristiques.

Le choral ***Der Tag, der ist so freudenreich (Ce jour est si plein d'allégresse)*** (BWV 605), également pour 2 claviers et pédales est étroitement apparenté au choral précédent. Un motif de type mordant retentit dans les voix médianes, motif qui est souvent interprété comme le bercement de l'enfant dans la crèche. ***Vom Himmel hoch, da komm ich her (Du haut du ciel, je suis venu)*** (BWV 606) est un autre choral pour orgue d'importance centrale, car la poésie de Luther compte parmi les cantiques de Noël d'église les plus chantés jusque de nos jours. Les voix médianes montrent des phases vivaces en gammes dans le mouvement ascendant et descendant (la »figura suspirans« de la théorie baroque). La basse avance avec gravité par le bas en faisant de grands pas jusqu'à ce que le mouvement s'arrête au-delà du ton final du cantus. On chante aujourd'hui aussi sur la même mélodie le choral ***Vom Himmel kam der Engel Schar (Du haut du ciel, l'armée des anges arriva),*** le dernier chant de Noël de Martin Luther. La mélodie à proprement dite ne se retrouve qu'ici chez Bach, dans le cantus firmus du BWV 607. Il est très apparenté au *Puer natus in Bethlehem* et a été souvent associé à ce texte. Le motif de la descente du ciel est particulièrement prononcé dans ce morceau, converti en gammes ascendantes et descendantes des voix inférieures.

La poésie mixte allemande et latine ***In dulci jubilo (En douce joie)*** (BWV 608) est aujourd'hui encore utilisée dans la traduction allemande *Nun singet und seid froh (Chantez à présent et réjouissez-vous).* Comme le BWV 600, le morceau est à nouveau un canon à l'octave entre le cantus en soprano et en ténor avec une voix médiane et une voix inférieure vivaces en mouvements de triolets. Ces voix sont menées également en canon dans les 24 pre-

mières mesures de sorte que ce morceau compte parmi les plus beaux exemples de chorals pour orgue à canon. Bach mit en musique le ***Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (Louez Dieu, chrétiens, tous à la fois)*** (BWV 609), l'un des chants de Noël les plus appréciés, en un mouvement dense à quatre voix avec le cantus firmus dans le soprano, deux voix médianes coulant presque sans interruption et une ligne de croches dans la pédale qui donne l'effet d'avancement, réclamant la fin de par ses montées et descentes et ses sauts.

Le choral de Johann Franck ***Jesu, meine Freude (Jésus, ma joie)*** (BWV 610) est bien connu de nombreux auditeurs surtout grâce au motet de Bach qui porte le même nom (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69). Le cantique a été aussi chanté comme chant de Jésus durant la période de Noël et de l'Épiphanie. Il est prescrit en »largo". Une atmosphère de nostalgie et de tendresse repose sur l'entrelacement dense des quatre voix. Le mouvement est ici le même pour toutes les voix ; le thème de la pédale qui semble presque obstiné forme le fondement de chaque domaine tonal par ses cadences. ***Christum wir sollen loben schon (Nous devons déjà louer le Christ)*** (BWV 611) représente un cas singulier pour différentes raisons. Le texte allemand est une traduction de l'hymne de Noël écrit en latin *A solis ortus cardine*. La mélodie a été également reprise. Ce cantus firmus choral se trouve cependant en alto et est difficile à percevoir dans cet entrelacement dense à jouer en »adagio« par les voix médianes qui dépassent de loin les limites du clavier et de la pédale et qui sont en partie colorées. Comme dans le cas du morceau précédent, ce n'est pas la joie de Noël qui domine ici mais la méditation.

Le texte et la mélodie de ***Wir Christenleut (Nous, les chrétiens)*** (BWV 612) ne sont aujourd'hui également plus courants. Le cantus firmus en soprano est accompagné de voix qui se déplacent en sauts d'intervalles coulants, outrepassant en un mouvement de croches poussant vers l'avant dans la pédale.

Trois chorals pour orgue **clôturent l'année**:

Helft mir Gottes Güte preisen (Aidez-moi à célébrer la bonté de Dieu) (BWV 613), un choral qui n'est également plus utilisé aujourd'hui, a été certes intégré plus tard dans le manuscrit autographe, mais correspond au type de choral de l'*Orgelbüchlein*. Les motifs en gammes qui dominent et que la pédale saisit même à deux reprises de même que la conduite chromatique des voix qui est employée résolument dans le morceau suivant ***Das alte Jahr vergangen ist (La vieille année est passée)*** (BWV 614), annoncent la rapidité du temps qui s'écoule, à savoir l'année qui se termine. Le fait que sa destination était d'exprimer la mélancolie, la peine et la peur devant l'avenir n'est pas incontesté, selon les recherches, car le texte est plutôt une louange à Dieu pour la protection qu'il donna l'année passée. Les douze demi-tons chromatiques pourraient aussi symboliser les douze mois de l'année. En tout cas, le BWV 614 compte parmi les chorals pour orgue les moins colorés du recueil et forme avec le précédent et le suivant un groupe homogène destiné aux fêtes de fin d'année. ***In dir ist Freude (Il***

y a de la joie en toi) (BWV 615) apporte – comme contraste – une tout autre ambiance, celle de la louange joyeuse du Christ. Ce morceau est également unique en son genre dans l'*Orgelbüchlein*, car ici le choral est en quelque sorte dissous et apparaît en parties et en continuations différentes. Il suit dans ceci la tradition de la fantaisie choral d'Allemagne du nord. Dans l'ensemble, le BWV 615 est un exemple du type classique de l'*Orgelbüchlein*, toutefois élargi de la pédale (et plus tard du clavier) obstinée à la manière du jeu de cloches. La grande *Fantasia super: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (Fantasia super : Viens, ô Saint-Esprit)* (BWV 651, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) de Bach apparaît comme l'un des arrangements de choral les plus fascinants d'entre tous dans son élan d'assaut, dans ses phrases courtes, semblant se répéter sans cesse ainsi que dans les figurations en triolets de la dernière partie.

Trois chorals pour orgue font partie, quant au thème, de la période de **l'Épiphanie** :

À côté de BWV 615, il y a encore ***Mit Fried und Freud ich fahr dahin (En paix et dans la joie, je m'en vais)*** (BWV 616) en passant par le cantique de Luther pour arriver au cantique du Nouveau Testament, l'hymne de Siméon. Le choral a souvent été utilisé comme chant funèbre, par exemple par Dietrich Buxtehude à l'occasion du décès de son père. En raison du rapport du »Nunc dimittis« avec la fête religieuse de la Purification de Marie (2 février), il a été souvent mis en relation avec la fin de la période de l'Épiphanie. Bach choisit ici aussi le choral type de l'*Orgelbüchlein*. Des motifs ascendants symbolisent l'ascension au ciel de Siméon, les descendants sa lente descente sur la terre. Le motif dactyle gagne ici en constance et en confiance. L'atmosphère qui règne dans le ***Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf (Seigneur Dieu, ouvre à présent le ciel)*** (BWV 617) est par contre tout à fait différente ; des roulades houleuses dans le ténor et des croches chancelant ça et là dans la voix de basse sont l'image de la souffrance, de la discorde et de l'agitation continuelle que l'on rencontre au cours de la vie terrestre. Les images de joie et d'accomplissement apparaissent en contraste.

Les sept chorals pour orgue suivants sont destinés à la période de la **Passion**.

O Lamm Gottes unschuldig (Toi, l'agneau de Dieu, innocent) (BWV 618) sur le chant allemand de l'Agnus Dei, est un canon à la quinte solennel (”adagio”) entre le ténor et (à peine reconnaissable, donc voilé comme la filiation du Christ avec Dieu) l'alto ; le canon est ici, comme dans les trois chorals de la Passion suivants, le symbole de l'obéissance du Christ jusque dans la mort.

Christe, du Lamm Gottes (Christ, agneau de Dieu) (BWV 619) pour cinq voix et deux claviers est un canon au douzième avec des gammes ascendantes et descendantes conservant chacune des contre-voix, gammes qui sont menées du moins en partie également en canon. Nous connaissons une structure similaire dans les œuvres pour orgue de Nicolas de Grigny, œuvres que Bach connaissait aussi. ***Chris-***

tus, der uns selig macht (Christ qui nous fait bienheureux) (BWV 620) par contre est un canon à l'octave entre le soprano et la basse. Les voix médianes interprètent les différentes émotions dont il est question dans le texte, allant de la félicité, passant par le motif chromatique de la souffrance pour arriver jusqu'à la confusion qui régna lors de l'arrestation de Jésus. Le morceau donne une impression de déclamation emphatique conformément à son contenu. ***Da Jesus an dem Kreuze stund (Jésus étant au pied de la croix)*** (BWV 621) prend comme modèle le récit des sept dernières paroles du Christ sur la croix. En conséquence, la pédale prend son élan à sept reprises en formant une chaîne de syncopes flottantes. Les voix médianes ont leur propres motifs, exprimés surtout en un mouvement de doubles croches.

L'arrangement choral ***O Mensch, bewein dein Sünde groß (Homme, pleure ton grand péché)*** (BWV 622) est l'un des chorals colorés les plus importants de l'*Orgelbüchlein*: une méditation de grande envergure sur le texte de Sebald Heyden qui résume toute la vie de Jésus de sa naissance à la croix en une strophe. La voix supérieure aux ornements en mélismes extrêmement riches sur le clavier solo est soutenue de voix médianes surtout calmes, passant rarement à des mouvements coulants et d'une pédale avançant la plupart du temps par progression. À la fin, lorsque la mélodie choral se dévoile,» l'adagio assai« débouche en un »adagissimo«. Il semble allonger à l'éternité le dernier mot du texte »(probablement à la croix) lange"(longtemps). L'arrangement ***Wir danken dir, Herr Jesu Christ (Nous te rendons grâce, Seigneur Jésus-Christ)*** (BWV 623) se cristallise à partir d'une expression d'accompagnement qui est proche du motif de la confiance. Il subit constamment de nouvelles combinaisons sous des formes les plus variées et se développe, créant ainsi un mouvement plus diversifié à la teneur dansante et solennelle, expression des actions de grâces.

Le texte du choral pour orgue ***Hilf Gott, daß mirs gelinge (Aide-moi, mon Dieu, à réussir)*** (BWV 624) qui n'est plus courant aujourd'hui, raconte en 13 strophes la Passion et l'Ascension de Jésus. Il est également question de l'exemple que les croyants doivent suivre, et ce morceau est ainsi à nouveau un canon, cette fois-ci un canon à la quinte entre les deux voix supérieures. La voix du ténor s'oppose en contrepoint, en triolets qui délimitent l'espace tonal global. La pédale reprend la fonction de support en croches surtout. L'exemple de Jésus semble très difficile à suivre, car ce morceau est le plus complexe de tout le recueil !

Le grand bonheur de l'Ascension se retrouve dans les six **chorals de Pâques**:

Christ lag in Todesbanden (Christ gisait dans les bras de la mort) (BWV 625) est défini en grande partie par un motif ascendant par étapes – l'ascension régulière entre les phases de descente est le symbole du combat contre la mort et annonce en fin de compte la victoire sur elle, comme dans certains morceaux similaires, par exemple dans l'arrangement de l'ancien lied de Pâques *Christ ist erstanden (Christ est ressuscité)* BWV 627. ***Jesus Christus,***

unser Heiland (Jésus-Christ, notre Sauveur) (BWV 626) exprime, sous la forme de la gigue, la libération des sentiments à Pâques par le rire pascal, que l'on entend dans le motif de la syncope en bonds qui s'annule ensuite. Bach met le choral ***Christ ist erstanden (Christ est ressuscité)*** (BWV 627) en musique dans le contexte de toutes les trois strophes, ayant chacune leur propre motif qui reste toutefois apparenté entre eux : la strophe 1 avec un thème intervenant en syncopes, utilisé presque en obstiné et présentant un rythme complémentaire entre les voix médianes et la pédale, la strophe 2 avec un élargissement du motif et un mouvement plus coulant, la strophe 3 enfin, un »Alléluia« unique morceau composé au complet sur un motif rythmique avec trois tons courts qui débouchent sur un ton long.

Erstanden ist der heil'ge Christ (Le Christ saint est ressuscité) (BWV 628) retrace dans les voix médianes le mouvement visant vers les hauteurs de l'Ascension; la retombée lui est opposée dans le texte »so wär die Welt vergangen« (ainsi le monde serait passé). La pédale ne sous-tend que des tons d'harmonie en touches. ***Erschienen ist der herrliche Tag (Il est venu, le jour splendide)*** (BWV 629) est un canon à l'octave entre les voix extérieures du soprano et de la basse. Il explicite le texte »all sein Feind er gefangen führt« (tous ses ennemis, il les fait prisonniers). Les voix médianes coupent le canon d'appels d'Alléluias en grande partie tendant vers le haut et s'élève ainsi sur le cantus firmus en fin de choral. Des jubilations pascales d'enthousiasme caractérisent le choral ***Heut' triumphieret Gottes Sohn' (Le Fils de Dieu triomphe aujourd'hui)*** (BWV 630). Les six vers du lied sont accompagnés d'une basse donnant un effet obstiné, modifiée à chaque fois dans la mélodie et l'harmonie dans la pédale et jouant le rôle de support pour les voix médianes passant en toute vivacité. À la fin, la voix de basse se dissout en un cri d'alléluia s'étalant sur plusieurs octaves.

Pour la fête de la **Pentecôte**, *l'Orgelbüchlein* n'a qu'un choral, à savoir le ***Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (Viens Dieu créateur, Esprit Saint)*** (BWV 631). Il fait fonction de modèle pour le choral plus long de Leipzig qui porte le même nom, le BWV 667 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97). Une deuxième partie au mouvement des voix supérieures coulant sur le cantus firmus dans la pédale a été ajoutée à ce dernier. Dans la première partie, donc aussi dans le BWV 631, les croches pointées dans la pédale sur la partie légère de la mesure communiquent un sentiment d'incertitude – on en attend la solution dans la deuxième partie quand on connaît les chorals de Leipzig!

Les deux chorals ***Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous)*** (BWV 632) et ***Liebster Jesu, wir sind hier (Jésus bien-aimé, nous sommes ici)*** (BWV 633 et 634) de *l'Orgelbüchlein* ont été exécutés suivant **la liturgie du service religieux**. BWV 632 met en pratique l'exemple du Christ à suivre sur le »Weg zur Wahrheit« (Chemin de la vérité) cité dans le texte par des imitations entre le soprano et la basse ; les motifs des voix médianes soulignent l'attitude de prière. Le deuxième choral 'Liebster Jesu, wir sind hier'

paraît en deux versions presque identiques ; BWV 634 est la version originale de la version 633 qui est enregistrée ici. Le canon résolu à la quinte entre le soprano en cantus firmus et l'alto en groupes de cinq voix, à nouveau à la manière de Nicolas de Grigny, transpose le texte : »... ganz zu dir gezogen werden« (attiré complètement vers toi).

Bach ne réalisa que quatre **chants de catéchisme** parmi ceux qui étaient prévus. ***Dies sind die heilgen zehn Gebot (Voici les dix commandements)*** (BWV 635) est un mouvement aussi sévère que le texte. Les voix inférieures apportent le cantus firmus en soprano dans la double réduction plus de vingt fois au cours du morceau et martèlent, pour ainsi dire, les Dix Commandements aux oreilles de l'auditeur en répétitions de tons. Le ***Vater unser im Himmelreich (Notre Père qui es aux cieux)*** (BWV 636) est défini par un motif d'accompagnement du cantus firmus. Bach le forme en transformant le premier vers du lied et conserve toujours présent sous leur forme originale, le renversement et le rétrograde. Cette structure triple représente certainement le symbole de la Trinité. ***Durch Adams Fall ist ganz verderbt (La chute d'Adam a corrompu)*** (BWV 637) est à nouveau un exemple tout à fait typique du caractère imagé imprégné d'émotions de l'*Orgelbüchlein* : les septimes en descente dans la pédale symbolisent la chute profonde d'Adam, et des motifs circulant chromatiquement dans les voix médianes dessinent les mouvements du »serpent«, »qui l'emporta sur Ève«. On ne pourrait s'imaginer un choral pour orgue aussi individuel que celui-ci en tant que verset d'une partita! ***Es ist das Heil uns kommen her (Le salut nous est venu)*** (BWV 638) enfin est ajouté et structuré à nouveau selon le principe du contraste. Les voix médianes passant avec vivacité et la basse avançant avec vigueur dans la pédale transmettent la certitude du salut victorieux.

Quatre morceaux annoncent **la confiance en Dieu**:

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ (Je t'invoque, Seigneur Jésus-Christ) (BWV 639), le seul mouvement à trois voix de l'*Orgelbüchlein*, est d'une expressivité inimitable et l'un des chorals pour orgue de Bach les plus connus. La voix solo de l'alto en figuration de doubles croches qui dessinent à nouveau la position de prière, s'ajoute au cantus firmus légèrement coloré du soprano. Des croches se répétant en palpitations dans la pédale symbolisent l'»abattement« dont il est question dans le texte. Comme le chant du Notre Père, le ***In dich hab' ich gehoffet, Herr (J'ai mis mon espoir en toi, Seigneur)*** (BWV 640) est marqué par un motif bref et descendant qui se répète sans relâche comme symbole de l'espérance durable. À la fin, le motif retentit en un enchaînement quintuple: »Erhalte mich in deiner Treu, mein Gotte!« (Maintiens ta fidélité envers moi, mon Dieu!)

Wenn wir in höchsten Nöten sein (Quand nous sommes en grande détresse)(BWV 641) compte parmi les chorals pour orgue les moins coloriés du recueil. Les figurations revenant sans cesse de la partie soprano sont sous-tendues par les voix inférieures qui avancent à grands pas et reprennent les

sections du lied. Ce mouvement joua plus tard le rôle de modèle pour le dernier arrangement choral de Bach *Vor deinen Thron tret' ich hiermit (Je me présente ainsi devant ton trône)* (BWV 668, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100). ***Wer nur den lieben Gott läßt walten (Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage)*** (BWV 642), à nouveau un choral pour orgue de Bach très connu et très apprécié, communique le sentiment d'une espérance forte et certaine grâce à ses voix médianes qui chantent constamment le motif de la confiance.

Les chiffres énumérés dans l'*Orgelbüchlein* se terminent par deux chorals sur **la mort et l'éternité**.

Alle Menschen müssen sterben (Tous les hommes doivent mourir) (BWV 643) est plutôt un hymne déclamé avec gravité et dignité sur l'au-delà après la mort, chanté sur le texte »große Herrlichkeit, die den Frommen ist bereit' (grande magnificence qui est préparée pour les pieux).« Le motif principal, la croix, se perçoit imperturbablement dans les contours des voix médianes. ***Ach wie nichtig, ach wie flüchtig (Hélas, combien éphémère, combien futile)*** (BWV 644) par contre chante, en accord avec le texte, le caractère éphémère de l'homme. Des gammes véritablement »fugitives« sur des sauts d'octave en pointés dans la pédale font vraiment glisser à toute vitesse le bref choral pour orgue.

Wolfgang Zerer

Quelques pensées sur l'Orgelbüchlein de Johann Sebastian Bach

Bien que Bach n'ait pas réalisé son projet initial qui était de composer 164 arrangements de choral, l'Orgelbüchlein ne paraît pas par fragments mais sous forme d'un cycle bien ordonné: 33 œuvres pour les chorals de l'année liturgique ont été exécutées (14 pour l'Avent/Noël – 5 pour la fin de l' année/Épiphanie – 14 pour la période de la Passion/Pâques et Pentecôte), 12 œuvres correspondent aux chorals destinés à la »vie liturgique« (Service religieux/catéchisme/confiance en Dieu/mort et éternité).

Le langage musicale de Bach est fortement marqué par les affects – des figurations de rhétorique musicale, une caractéristique des tonalités, une interprétation des textes et la symbolique des chiffres, tous ces éléments donnent leur empreinte à ces œuvres. L'aspect pédagogique de l'œuvre est abordé dès le titre: il inclut aussi bien le côté technique du jeu d'orgue (»sich im Pedal studio zu habilitieren«) (..initié ..au perfectionnement dans l'étude de la pédale) que les composantes techniques des mouvements (»auf allerhand Art einen Choral durchzuführen«)(exécuter en toutes sortes de manières un choral), donc une sorte de manuel d'instruction de la composition – ou bien de l'improvisation. L'élève de Bach, Johann G. Ziegler, rapporte dans sa lettre aux autorités ecclésiastiques que cet art de la composition et de l'improvisation doit nécessaire-

ment partir de la teneur du texte de choral : »Was das Choral Spielen betrifft, so bin ich von meinem ...Lehrmeister... Bach so unterrichtet worden: daß ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele« (En ce qui concerne l'exécution des chorals, j'ai appris de mon maître, le Capellmeister Bach, qui est encore en vie, de ne pas jouer la mélodie simplement pour elle-même mais en tenant compte du sens des mots [Affect]) dans les Bach-Dokumente (Documents Bach) II/542).

L'orgue de l'église Martinikerk de Groningen est, à mon avis, l'instrument idéal pour l'interprétation de ces arrangements de choral. Cet instrument qui a une grande valeur historique, compte parmi les orgues conservés qui ont une très grande valeur. Son riche éventail de sonorités permet de choisir des registres différents pour chaque arrangement de choral parmi les 45 de l'Orgelbüchlein. Nous remercions chaleureusement, à cette occasion, une fois encore, les membres de la Stichting Martinikerk de Groningen pour nous avoir permis de produire ce CD.

FRANÇAIS

Wolfgang Zerer,
*né en 1961, à Passau. C'est l'organiste de la cathédrale de Passau, Walther R. Schuster, qui lui donna son premier cours d'orgue. En 1980, il commença ses études au Conservatoire de musique et des arts descriptifs de Vienne : l'orgue chez Michael Radulescu, la conduite d'orchestre chez Karl Österreicher, plus tard le clavecin chez Gordon Murray ainsi que la musique d'église. Il fit en outre deux années d'études de clavecin chez Ton Koopman à Amsterdam et des études de musique d'église à Stuttgart, entre autres, chez Ludger Lohmann. Wolfgang Zerer remporta des prix lors de plusieurs concours, entre autres, en 1982 à Bruges et en 1983 à Innsbruck. Après un professorat aux Conservatoires de Stuttgart et de Vienne, il fut nommé en 1989 au poste de professeur d'orgue au Conservatoire de musique et de théâtre de Hambourg. Il remplit en plus les fonctions de professeur invité à Groningen. Ses concerts et les cours qu'il donna lui permirent de se rendre dans la plupart des pays d'Europe, aux U.S.A. et au Japon. Wolfgang Zerer enregistrera pour l'*EDITION BACHAKADEMIE *l'Orgelbüchlein (Vol. 94) ainsi que le programme »Influences de Böhm et de Buxtehude« (Vol. 88).*

El Librito de órgano (BWV 599 – 644)

Imaginemos por un instante que un organista sea enviado al destierro sin poder llevarse más que diez de sus partituras más importantes: el *Librito de órgano* de Bach tendría sin duda las mayores probabilidades de figurar entre ellas. Son pocas las colecciones incluidas tan obviamente como ésta en el repertorio básico de la literatura organística. Este volumen que, a juzgar por su título autógrafo y su disposición, fue concebido por Bach como un compendio mucho más vasto del arreglo coral con pedalero obligado para »organistas principiantes", es hoy en día el fundamento imprescindible de la composición de corales para órgano pese a su extensión mucho menor de la prevista. Constituye asimismo una especie de tesauro del lenguaje musical bachiano desde o antes de que Albert Schweitzer lo catalogara como un verdadero diccionario de dicho lenguaje.

La finalidad que dio origen al *Librito de órgano* es ya imposible de averiguar. Según una leyenda, Bach mataba el tiempo escribiendo la partitura mientras cumplía un arresto en Weimar que tenía por objeto »imponerle la dimisión« a Köthen (6 de noviembre a 2 de diciembre de 1717). Con ello se explicaba también el que esta colección había de quedar forzosamente inconclusa ya que ni el mismo Bach hubiese podido escribir en esas pocas semanas los 164 títulos que tenía previstos y en Köthen no había ya necesidad alguna de disponer de una música como aquella, de carácter litúrgico. Esta romántica leyenda es rechazada no obstante por la crítica de fuentes que asigna las aportaciones de Bach al manuscrito a diferentes periodos entre (1708?-) 1714 ss. y a partir de 1726. El origen de la mayoría de las piezas parece ubicarse en Weimar (alrededor de 1714) si se la compara con las Cantatas de Weimar y si se tiene presente el intercambio de ideas que mantuvo allí con su primo y amigo Johann Gottfried Walther y que inspiró a ambos para competir en la adaptación de conciertos italianos (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95).

El que Bach persiguiese con su *Librito de órgano* intenciones pedagógico-didácticas, que lo hubiese compuesto para obtener un cargo en Halle o como respuesta a los arreglos corales de Johann Gottfried Walther es cosa que al fin y al cabo carece de importancia pese que las conjeturas al respecto llean tomos enteros. Esta incógnita no altera en nada la jerarquía que tiene como colección de artísticos corales para órgano de calidad sin precedentes con pedal obligado y con un repertorio de motivos que da relevancia a los textos con intensidad parecida a la de las cantatas del mismo compositor. De lo que hay alguna certeza es de que los corales para órgano no podían haberse destinado al acompañamiento de los fieles en la iglesia, sino más bien a la alternancia con los movimientos para coro.

Las 92 páginas del manuscrito autógrafo preveían 164 arreglos de un total de 161 canciones. Bach llegó a consumar sólo 47, uno de ellos inconcluso, o sea que más de las dos terceras partes figuran sólo con el título del respectivo coral. Su disposición se ciñe a la que es habitual hoy como ayer en los libros de cánticos, conforme al año litúrgico: Adviento – Navidad – Epifanía – Pasión – Pascua de Resurrec-

ción – Pentecostés – Liturgia de los oficios divinos – Catecismo – Fe en Dios – Muerte y Eternidad.

Según el tipo de adaptación, los corales de este librito son en su mayoría fieles a la tradición turingense del »coral-melodía«: a partir del sencillo estilo coral conducen el Cantus firmus en soprano, casi siempre sin ornamentos, por lo que se oye con especial nitidez. Aportan el contrapunto al estilo coral las voces graves con motivos propios derivados por lo general del Cantus. Predominan las cuatro voces; el pedalero es de uso obligado. Bach, en ciertos casos, prescribe el empleo de dos teclados, sea para destacar un Cantus firmus con adornos, sea para dar relevancia a la línea melódica, especialmente en los movimientos de canon.

Los tipos de arreglo coral que figuran en el *Librito de órgano* están inspirados en modelos ideados por una serie de compositores como Pachelbel, Buxtehude, Böhm o Scheidt. Bach, no obstante, logra crear también en este caso cosas nuevas y fuera de lo común a partir de lo tradicional. Las melodías, motivos y armonías de esta obra son increíblemente inusuales, individuales y ajenas a los giros en parte formalistas de algunos precursores suyos (como en las variaciones corales 'per omnes versus' = por todas las estrofas). Los motivos de los corales para órgano, ya sean la expresión emocional de los mismos, »figurae« ceñidas al texto o metáforas corrientes (por ejemplo el canon como símbolo del orden inexorable), todos ellos transmiten a la audiencia el contenido de una manera completamente novedosa y directa.

Inauguran la serie cuatro **corales de Adviento**:

Ven, Salvador de los gentiles (BWV 599) es una composición de estilo más bien reservado que canta el advenimiento del Niño Dios con solemnes ritmos punteados a la manera de las oberturas francesas, aunque adelantando ya la Pasión de Jesucristo a través de motivos descendentes a intervalos desacostumbrados. El coral se parece en rasgos generales a las dos primeras musicalizaciones de la canción de los corales compuestos en Leipzig (BWV 659 y 660; EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) que tienen por tema el misterio de la Encarnación. ***Oh Dios, por tu bondad*** o ***Ya vino el Hijo de Dios*** (BWV 600) es un canon a la octava ("In Canone all' Ottava") entre soprano y tenor con una voz intermedia con movimiento de corcheas y un bajo que evoluciona paso a paso. Esta composición está muy emparentada con el coral de Navidad ***In dulci jubilo*** (BWV 608). Es una de las pocas partituras que contienen prescripciones originales de Bach para los registros del órgano.

La adaptación del coral ***Señor Cristo Hijo único de Dios*** o ***Dios mío, alabado seas*** (BWV 601) se distingue porque las voces acompañantes entonan un motivo en triada derivado del Cantus firmus que evoluciona sin cesar a lo largo del desarrollo. Pese a la densa arquitectura de esta pieza triunfa la impresión de diafanidad y transparencia como una probable alusión al lucero de la mañana que se menciona en el texto. Sus motivos arpegiados y su luminosa transparencia recuerdan el coral de Leipzig ***Sólo gloria a Dios en las Alturas*** (BWV 664).

Alabado sea Dios Todopoderoso (BWV 602) se remonta a una canción de Adviento ya en desuso de Michael Weiße, del Círculo de los Hermanos de Bohemia. Este coral describe la venida de Jesús y su trascendencia para la humanidad. La melodía, basada en el himno gregoriano »Conditor alme siderum« de la Iglesia antigua acompaña hoy en día el texto *Dios sagrado creador de todas las estrellas* en el EG (N° 3) y en el GL (N° 116). Como acontece en el BWV 599, predominan dos motivos complementarios, uno en el teclado y otro en el pedalero. Este último desciende escalonadamente con las notas auxiliares típicas del pedalero. Las voces intermedias, en cambio, continúan avanzando y adquieren un impulso adicional con el »motivo de la alegría« de género dactílico.

El nacimiento de Jesús se celebra con diez corales de Navidad:

Puer natus in Bethlehem (BWV 603) está inspirado en la antigua canción homónima de Navidad cuya versión alemana *Ein Kind, geborn zu Bethlehem* (*Un Niño nacido en Belén*) se entona hoy solamente en la Iglesia católica (GL N° 146). Este coral para órgano de Bach es un clásico ejemplo del »modelo *Librito de órgano*«. Al Cantus firmus en soprano se le suman dos voces intermedias y el bajo, cada cual con su motivo, en ritmo vivaz o quasi-ostinato que pretende simbolizar probablemente la trascendencia que posee el nacimiento del Niño Dios . El que las voces intermedias insinúen además la acción de poner pañales al Niño Dios en el pesebre es una simple conjetura. Pasando una página en blanco del manuscrito autógrafo aparece ***Alabado seas, Jesucristo*** (BWV 604), hoy como ayer una de las canciones fundamentales de la Navidad. La canción coral se remonta a una secuencia gregoriana. Interiorizada por unos pocos ornamentos, transcurre en soprano y se ejecuta en el teclado solista. La acompañan las voces intermedias con ritmo complementario en un pedalero que, describiendo un movimiento contrapuesto con intervalos característicos, crea el fundamento armónico de numerosas cadencias intercaladas.

Guarda un estrecho parentesco con este coral ***El día tan pleno de alegría*** (BWV 605), también para dos teclados y pedalero. En las partes intermedias se deja oír un motivo tipo *mordente*, que se suele interpretar como el mecerse del Niño en su cuna.

Del excelso cielo vengo (BWV 606) es otro coral de importancia clave ya que estos versos de Lutero constituyen uno de los cánticos religiosos navideños más populares hasta el día de hoy. Las voces intermedias contienen ágiles pasajes con escalas ascendentes y descendentes (la »figura suspirans« de la doctrina del Barroco). Más abajo se desenvuelve el bajo a pasos majestuosos hasta que el movimiento cesa al transponer la nota final del Cantus firmus. Con la misma melodía se canta ahora el coral ***Del Cielo bajó el ejército de ángeles***, la última canción de Navidad de Martín Lutero. En el arreglo de Bach, la melodía propiamente dicha se deja oír solamente aquí, en el Cantus firmus del BWV 607. Como está muy emparentado con *Puer natus in Bethlehem* se le solía asociar con este texto. El motivo del descenso desde las Alturas tiene un relieve especial en esta

composición y se musicaliza con escalas ascendentes y descendentes en las voces graves.

Los versos latino-alemanes ***In dulci jubilo*** (BWV 608) se interpretan en nuestro días en su versión alemana *Ahora cantad y regocijáos*. La obra es como la BWV 600 un canon a la octava entre el Cantus en soprano y en tenor, con una agitada partida intermedia y grave en tresillos. Estas voces experimentan también un desarrollo canónico en los 24 primeros compases, haciendo de esta composición uno de los ejemplos más acabados de coral canónico de órgano. ***Alabad a Dios, cristianos, a coro*** (BWV 609), uno de los cánticos navideños más populares, fue adaptado por Bach a través de un denso movimiento a cuatro voces con el Cantus firmus en soprano, dos voces intermedias casi ininterrumpidas y una línea de corcheas en el pedalero cuyo ascensos, descensos y saltos adelante crean un efecto de premura por alcanzar el final.

El coral de Johann Franck ***Jesús mi alegría*** (BWV 610) ha de ser familiar a muchos oyentes por varios motivos, entre ellos por el motete homónimo de Bach (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69). La canción se interpretaba en homenaje a Jesús también en Navidad y Epifanía. Su prescripción metronómica es »Largo". Por encima de la densa trama que forman las cuatro voces flota una sensación de nostalgia y recogimiento. El movimiento es el mismo en todas las voces; el tema para pedal, que recuerda un *ostinato*, fundamenta con cadencias el ámbito tonal correspondiente. ***Hemos de alabar a Cristo*** (BWV 611) es un caso peculiar por diversas razones. El texto alemán es una versión del himno navideño latino *A solis ortus cardine*. También se ha incorporado su propia melodía. Ahora bien: este Cantus firmus de coral se desenvuelve en el contralto, siendo difícil de distinguir en la densa trama en »Adagio« de las voces intermedias que se extienden hasta los límites del teclado y del manual llevando además ornamentos algunas de ellas. Como en la composición anterior, lo que predomina aquí es la meditación y no el regocijo por la Navidad.

El texto y la melodía de ***Nosotros los cristianos*** (BWV 612) tampoco se cantan hoy en día. El Cantus firmus en soprano está sustentado por las voces acompañantes que avanzan a intervalos en un movimiento fluido e impetuoso de corcheas en el pedalero.

Se suman a continuación tres corales de órgano para despedir el año viejo y **saludar el nuevo**:

Ayudadme a alabar la bondad divina (BWV 613), un coral que también ha caído en desuso, fue incorporado muy posteriormente en el manuscrito autógrafo, pero responde al tipo de coral del *Librito de órgano.* Los motivos predominantes con escalas que incursionan hasta el pedalero en dos ocasiones simbolizan el raudo transcurrir del tiempo, del año viejo; ejerce la misma función la línea cromática que se aplica con toda consecuencia a la pieza siguiente titulada ***El año viejo ya pasó*** (BWV 614). Es discutible la opinión de algunos musicólogos de que este coral tuvo por fin expresar melancolía, miedo y angustia ante el futuro, ya que el texto es más bien una loa a Dios por el bien que había prodigado a los

cristianos durante el año transcurrido. Los doce semitonos cromático podrían simbolizar los doce meses. Sea como fuere, el BWV 614 figura entre las pocas transcripciones corales ornamentadas para órgano, configurando un grupo homogéneo con las obras precedentes y posteriores. ***En ti está la alegría*** (BWV 615) expresa por contraste una emoción muy diferente, que es la jubilosa alabanza de Cristo. Esta composición es también única en el *Librito de órgano* porque el coral se presenta como disuelto y aparece en varias partes con distintas continuaciones. En este aspecto se ciñe a la tradición de la fantasía coral del Norte alemán. La BWV 615 es en su conjunto un ejemplo del tipo característico del *Librito de órgano* pero ampliado con el ostinato en el pedalero (y, después, en el teclado) que suena como un carillón. En su impetuoso brío, sus frases cortas y en repetición aparente así como en los trinos de la última parte va aflorando ya la gran *Fantasía super: Ven, Espíritu Santo, Dios nuestro Señor* (BWV 651, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97), uno de los arreglos corales más cautivadores de todos los que escribió Bach.

Tres transcripciones corales para órgano pertenecen por su temática a la **Epifanía**:

Aparte del BWV 615 ***En paz y alegría emprendo el viaje*** (BWV 616) en torno a la canción de Lutero inspirada por el Canticum del Nuevo Testamento, la alabanza de Simeón. Este coral se solía utilizar como canto fúnebre, como en el caso de Dietrich Buxtehude a la muerte de su padre. Debido a la relación del »Nunc dimittis« con la fiesta religiosa de la Purificación (2 de febrero) se asociaba a menudo asimismo con el fin de la Epifanía. Bach escoge también en este caso el típico coral del *Librito de órgano*. Los motivos ascendentes simbolizan la ascensión de Simeón al Cielo, los descendentes, su descenso a la tierra. El motivo dactílico asume aquí un matiz de persistencia y optimismo. Muy distinto por el contrario es el talante en ***Señor, abre las puertas del Cielo*** (BWV 617) donde los pasajes inquietos en el tenor y el vaivén de las corcheas en el bajo continuo dibujan una alegoría de los sufrimientos, las luchas y el desasosiego que caracteriza la vida terrenal. Como figuras opuestas se presentan el júbilo y la perfección.

Las siguientes **transcripciones** corales para órgano se destinaron a la Pasión.

Oh inocente cordero de Dios (BWV 618) inspirado en la Canción alemana del Agnus Dei es un reposado canon en quinta (»Adagio«) entre el tenor y el contralto (casi irreconocible, oculto como la filiación divina de Jesús); en este coral y en los tres siguientes consagrados a la Pasión, el canon simboliza la obediencia de Cristo hasta la muerte. Lo acompaña una cadena de motivos suspirantes y la línea canónica engendra una densa trama musical.

Cristo, cordero de Dios (BWV 619) a cinco voces para dos teclados es un canon a la duodécima con contrapunto de escalas ascendentes y descendentes de línea canónica al menos en parte. Poseen una disposición análoga las obras para órgano de Nicolás de Grigny que Bach también conocía. ***Cristo nos hace felices*** (BWV 620) es en cambio un canon a la

octava entre soprano y bajo. Las voces intermedias articulan las emociones mencionadas en el texto, desde la felicidad hasta el tumulto que acompañó la detención de Jesús, pasando por el motivo cromático del martirio. Fiel a sus contenidos, esta composición es marcadamente declamatoria. ***Cuando Jesús estaba en la cruz*** (BWV 621) basa su texto en la relación de las siete últimas palabras del Crucificado. El pedalero emprende en consecuencia siete acometidas, dibujando una cadena de figuras sincopadas en suspensión. A las voces intermedias les son asignadas motivos propios en los que predominan las semicorcheas.

La transcripción coral ***Oh, hombre, llora tu inmenso pecado*** (BWV 622) es el más significativo de los corales ornamentados del *Librito de órgano*: una meditación a gran escala en torno al texto de Sebald Heyden que resume en una estrofa la vida entera de Jesús desde su nacimiento hasta la crucifixión. Riquísima en adornos melismáticos, la voz aguda en el teclado solista se apoya en unas voces intermedias casi todas reposadas que fluyen raras veces y en las notas del pedalero que avanzan paso a paso. Al final, cuando la melodía coral deja caer el velo que la cubre, el »Adagio assai« desemboca en un »Adagissimo« que parece prolongar hasta lo eterno la última palabra del texto »largamente (en la cruz)«. Todo el arreglo coral ***Gracias te damos, Señor Jesucristo*** (BWV 623) se desarrolla a partir de un giro de acompañamiento emparentado con el motivo del optimismo y experimenta las más distintas combinaciones y evoluciones, dando lugar a un movimiento muy variado de carácter solemne y danzante que es expresión de gratitud.

El texto ya en desuso del coral para órgano ***Dios mío, ayúdame a lograrlo*** (BWV 624) narra en 13 estrofas la Pasión y la Ascensión de Nuestro Señor. También relata la Imitación de Cristo por los creyentes de modo que esta obra es nuevamente un canon, esta vez a la quinta entre las dos voces superiores. El tenor la contrapuntea con unos tresillos que circundan todo el ámbito sonoro. El pedalero asume la función de apoyo con compases en los que predominan las corcheas. ¡La Imitación de Cristo parece ser empresa muy ardua pues esta composición es la más difícil de toda la colección!

El júbilo que suscita la Resurrección se transmite en seis **corales de Semana Santa**:

Cristo yacía en los lazos de la muerte (BWV 625) se distingue en particular por un motivo escalonado descendente – el ascenso reiterado entre los pasos descendentes simboliza la agonía e insinúa finalmente el triunfo sobre la muerte, tal como ocurre en algunas composiciones comparables, entre ellas la vieja canción de Semana Santa *Cristo ha resucitado* (BWV 627). Compuesto a modo de giga, ***Jesucristo, nuestro Salvador*** (BWV 626) traduce las emociones liberadas imitando la risa pascual con un motivo de síncopas quebradas y su resolución consiguiente. ***Cristo ha resucitado*** (BWV 627) es adaptado por bajo manteniendo relacionadas las tres estrofas, cada cual con su motivo propio a la par que emparentado con los demás: la estrofa 1 con un tema de inicio sincopado, quasi ostinato, de rítmica complementaria entre las voces intermedias y el pedalero; estrofa 2 con una ampliación de este motivo y mo-

vimiento corrido; estrofa 3 y última con un solo »Aleluya« musicalizado por completo a través de un motivo rítmico con tres notas cortas que desembocan en un tono prolongado.

Ha resucitado Cristo nuestro Señor (BWV 628) imita en las voces intermedias el movimiento ascendente de la Resurrección; se opone a éste el descenso al llegar a la línea »el mundo habría terminado". El pedalero se limita a acompañar con tonos armónicos punteados. ***Ha amanecido el glorioso día*** (BWV 629) es un canon a la octava entre las voces extremas soprano y bajo que articula el texto »lleva prisioneros a todos sus enemigos". Las voces intermedias intercalan sobre todo exclamaciones ascendentes de »Aleluya« y se encumbran finalmente por encima del Cantus firmus. El júbilo indescriptible de Pascua de Resurrección queda expresado en ***Hoy triunfa el Hijo de Dios*** (BWV 630). Las seis líneas de la canción son acompañadas en el pedalero por un bajo de efecto ostinato que sufre modificaciones melódicas y armónicas, sirviendo de apoyo a unas voces intermedias que transcurren a ritmo vivaz. Al final, el bajo culmina en un ¡Aleluya! que cubre varias octavas.

El *Librito de órgano* dedica un solo coral a la fiesta de **Pentecostés**: ***Ven, Dios Creador, Espíritu Santo*** (BWV 631). Este coral sirvió de modelo para el coral homónimo BWV 667, compuesto en Leipzig (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97). A este último se le añadió una segunda parte con movimiento fluyente de voz superior por sobre el Cantus firmus en el pedalero. En la primera parte, en este caso, en BWV 631, las corcheas puntuadas del pedalero transmiten una sensación de incertidumbre en la parte no acentuada del compás. Quien haya escuchado el coral de Leipzig advertirá que ésa es una manera de aguardar la resolución en la segunda parte.

A os **oficios divinos** dedicó Bach los dos corales ***Señor Jesucristo vuélvete a nosotros*** (BWV 632) y ***Querido Jesús, aquí estamos*** (BWV 633 y 634) del *Librito de órgano*. BWV 632 musicaliza La Imitación de Cristo en la línea »Camino de la verdad« a través de imitaciones entre soprano y bajo; los motivos de las voces intermedias subrayan la actitud oratoria. El segundo coral 'Querido Jesús, aquí estamos' aparece en dos versiones casi idénticas; BWV 634 es la versión originaria de la versión 633 aquí grabada. El consecuente canon a la quinta entre el soprano del Cantus firmus y el contralto en agrupación a cinco voces musicaliza el texto »... atraídos a ti por completo« emulando nuevamente el estilo de Nicolás de Grigny.

Bach llegó a adaptar cuatro de los **cantos catequéticos**. El primero de ellos, ***Estos son los sagrados Diez Mandamientos*** (BWV 635) refleja en la música la severidad propia del texto. Las voces inferiores reproducen más de veinte veces el soprano del Cantus firmus en la doble disminución como inculcando a golpes de martillo los diez mandamientos a los oyentes. Un motivo acompañante del Cantus caracteriza el coral ***Padre Nuestro que estás en el Reino de los Cielos*** (BWV 636). Bach lo compone alterando la primera línea de la canción , conservándola en su forma original, con la presencia permanente de la inversión y el cancrizante. Esta tríada viene a ser el símbolo de la Trinidad.

La caída de Adán ha sido la perdición (BWV 637) es otro ejemplo típico de la elocuencia emocional del *Librito de órgano*: las séptimas descendentes simbolizan en el pedalero la profunda caída de Adán mientras que las voces intermedias dibujan motivos cromáticos sinuosos como el reptar de la »serpiente« que »venció a Eva«. Un coral para órgano tan singular sería inconcebible como verso de una partita! ***Nos llegó la salvación*** (BWV 638) se adhiere a los demás con arreglo al principio del contraste que rige también su composición. Las voces intermedias que transcurren vivaces y el bajo que avanza en el pedalero a pasos retumbantes transmiten la certidumbre victoriosa de la salvación.

Cuatro composiciones está consagradas a **la fe en Dios**:

Te llamo, Señor Jesucristo (BWV 639), la única composición a tres voces del *Librito de órgano* posee una expresividad inimitable y es uno de los corales de órgano más conocidos de Bach. Al Cantus firmus ligeramente ornamentado en soprano se le añade una voz solista en contralto dibujando figuras de semicorcheas que reproduce nuevamente una actitud oratoria. Las corcheas retumbantes en el pedalero simbolizan el »desaliento« al que se alude en el texto. De modo análogo al canto del Padre Nuestro, el coral ***En ti confío, Señor Mío*** (BWV 640) se compone enteramente de un motivo descendente corto que se repite sin cesar como símbolo de la fe perseverante. Al final se deja oír el motivo en concatenación quíntuple: »¡Consérvame entre tus fieles, Dios mío!«

Cuando nos hallemos en la mayor necesidad (BWV 641) figura entre los pocos corales organísticos con ornamentos de la colección. Las figuras circulantes del soprano descansan en la voces inferiores que se mueven paso a paso cubriendo pasajes enteros del cántico. La escritura sirvió de modelo al último arreglo coral de Bach *Ante Tu trono me postro* (BWV 668, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100). ***Quien deje actuar a Dios*** (BWV 642), otro coral de órgano muy conocido y popular de Bach transmite una esperanza firme y segura a través de sus voces intermedias que repiten sin cesar el motivo de la fe.

Con dos corales dedicados a **la muerte y a la eternidad** concluye la lista de composiciones que Bach llegó a realizar en su *Librito de órgano.*

T**odos tenemos que morir (BWV 643) viene a ser un himno declamado con énfasis solemne en homenaje al más allá después de la muerte, a »la Gloria que aguarda a los devotos« como pone el texto. El contorno de las voces intermedias deja entreoír todo el tiempo el motivo principal que es la Señal de la Cruz. ***Oh cuán efímero, oh cuán vano*** (BWV 644) reproduce en cambio el carácter transitorio del ser humano, conforme siempre al texto. Unas escalas realmente »volátiles« que sobrevuelan los saltos punteados de octavas en el pedalero hacen que este coral para órgano pasen ante el oyente poco menos que como una exhalación.

Wolfgang Zerer

Algunas reflexiones en torno al Librito de órgano de Johann Sebastian Bach

Si bien es cierto que Bach no llegó a completar su proyecto original de componer 164 arreglos corales, el Librito de órgano no aparece como una obra trunca, sino como un ciclo bien ordenado: para los corales consagrados al año litúrgico se ejecutaron 33 composiciones (14 para Adviento/Navidad – 5 para el Año Nuevo/Epifanía – 14 para la Pasión/Pascua de Resurrección y Pentecostés) y 12 obras corresponden a los corales para la vida eclesial (oficios religiosos/catecismo/fe en Dios/muerte y eternidad).

El lenguaje musical de Bach está muy impregnado del elemento emocional; esta obras contienen figuras retórico-musicales, tonalidades características, interpretaciones textuales y simbolismos numéricos. La intención pedagógica ya se refleja en el título y cubre tanto la faceta técnica de la música organística (»adiestrarse en el estudio del pedal«) como la composicional (»ejecutar un coral de maneras muy diversas«), constituyendo por tanto una especie de escuela de composición e improvisación. Johann G. Ziegler, el discípulo de Bach, destaca en vivos términos la importancia que tiene al respecto la letra de los diferentes corales: »En lo que se refiere a la ejecución de los corales, mi maestro ... Bach me ha enseñado a ejecutarlos no de un modo superficial, sino respetando los matices afectivos de las palabras« (en Bach-Dokumente II/542).

El órgano de la iglesia Martinikerk Groningen es a mi juicio el más idóneo para reproducir estos arreglos corales. Su valor histórico hace de este instrumento uno de los órganos más valiosos conservados hasta la fecha. Su rica gama de timbres ha permitido elegir un registro diferente para cada uno de los 45 arreglos corales del Librito de órgano. Reiteramos aquí nuestra gratitud a los miembros de la Fundación Martinikerk Groningen por la oportunidad que nos ofrecieron de producir este disco compacto.

***Wolfgang Zerer**,*
nació en Passau en 1961. Recibió sus primeras clases de órgano de Walther R. Schuster, organista de la Catedral de Passau. En 1980 emprendió estudios en la Escuela Superior de Música y Arte Escénico en Viena: clases de órgano con Michael Radulescu, dirección con Karl Österreicher, posteriormente clavecín con Gordon Murray así como música litúrgica. Cursó además dos años de estudio del clavecín con Ton Koopman en Amsterdam y estudió música litúrgica en Stuttgart entre otros con Ludger Lohmann. Wolfgang Zerer fue premiado en varios concursos, uno de ellos en Brujas 1982 y en Innsbruck 1983. Cumplidos sus periodos de docencia en las Escuelas Superiores de Música de Stuttgart y Viena fue nombrado catedrático de órgano en la Escuela Superior de Música y Teatro de Hamburgo. Imparte clases asimismo en el Conservatorio de Groningen en calidad de profesor invitado. Los conciertos y clases magistrales le han conducido a la mayoría de los países europeos, a Estados Unidos y al Japón. Wolfgang Zerer ha grabado el Librito de órgano (Vol. 94) y el programa »La influencia de Böhm y Buxtehude« (Vol. 88) para la EDITION BACHAKADEMIE.

Disposition/Specification/Disposición

Erste Orgel von Meister Johan aus Apingedam (?) 1450/1482. Erweiterung 1542. 1691/92 Reparatur und Erweiterung durch Arp Schnitger. 1728-1730 Rückpositiv, neues Gehäuse und Erweiterung der Disposition durch Frans Caspar Schnitger. Bis 1939 weitere Umbauten und Erweiterungen. 1975-1984 Restaurierung durch Jürgen Ahrend, Zurückführung der Orgel auf den Zustand von 1740.

First organ by Master Johan of Apingedam (?) 1450/1482. 1542 Extension. 1691/92 repair work and extension by Arp Schnitger. 1728-1730 *rückpositiv*, new casing and pitch extension by Frans Caspar Schnitger. Until 1939 further conversions and extensions. 1975-1984 Jürgen Ahrend restores organ to its 1740 condition.

Première orgue du Maître Johan de Apingedam (?) 1450/1482. Extension 1542. 1691/92 Réparation et extension par Arp Schnitger. 1728-1730 positif, nouveau buffet et extension de la disposition par Frans Caspar Schnitger. Jusqu'à 1939, autres remaniements et extensions. 1975-1984 restauration par Jürgen Ahrend, l'orgue est remis dans l'état dans lequel il était en 1740.

Primer órgano del maestro Johan de Apingedam (?) 1450/1482. Ampliado en 1542. 1691/92: reparación y ampliación por Arp Schnitger. 1728-1730: *rückpositiv*, nuevo cuerpo y ampliación de la disposición por Frans Caspar Schnitger. Hasta 1939 más reformas y ampliaciones. 1975-1984 restaurado por Jürgen Ahrend, quien devolvió el órgano a su estado correspondiente a 1740.

Hoofdmanuaal (HW): II. Manual, C – c'''
Praestant 16' (P 16) / 15. Jh.
Octaaf 8' (O 8) / 15. Jh.
Salicet 8' (Sal 8) / Lohman
Quintadena 8' (Qd 8) / gotisch
Gedekt 8' (Gd 8) / Holman
Octaaf 4' (O 4) / F.C. Schnitger
Gedektfluit 4' (Gfl 4) / Lohman
Octaaf 2' (O 2) / Ahrend, Kopie n. 1542
Vlakfluit 2' (Vfl 2) / Lohman
Tertiaan II (Tert) / Ahrend, ab c' 3 1/5 – 2 2/3
Mixtuur IV – VI (Mix) / Arp Schnitger
Scherp IV (Sch) / Ahrend
Trompet 8' (Tr 8) / Arp Schnitger
Viola da gamba 8' (Vdg 8) / Ahrend,
Kopie n. Hinsz (Zunge)

Rugpositief (RP): I. Manual C – c'''
Praestant 8' (P 8) / F.C. Schnitger
Quintadena 16 (Qd 16) / gotisch / F.C. Schnitger
Bourdon 8' (Bd 8) / 1542
Roerfluit 8' (Rfl 8) / F.C. Schnitger
Octaaf 4' (O 4) / Ahrend, rek. n. got. Pfeifen
Speelfluit 4' (Spfl 4) / Ahrend, rek. n. got. Pfeifen
Gedektquint 3' (Gq 3) / F.C. Schnitger
Nasard 3' (Nas 3) / Ahrend, rek. n. F.C. Schnitger
Octaaf 2' (O 2) / F.C. Schnitger
Fluit 2' (Fl 2) / 1542, vervollst. F.C. Schnitger
Sesquialtera II (Sq) / Ahrend, rep. bei e'
Mixtuur IV – VI (Mix) / F.C. Schnitger
Cimbel III (Cmb) / Ahrend
Basson 16' (Bs 16) / Ahrend (Dulcian 16')
Schalmei 8' (Schm 8) / Ahrend
Hobo 8' (Hob 8) / Hinsz

Hovenmanuaal (Oberwerk / OW):
III. Manual C – c'''
Praestant 8' (P 8) / 1542
Holfluit 8' (Hfl) / de Mare
Octaaf 4' (O 4) / 15. Jh.
Nasard 3' (Nas 3) / größtenteils Arp Schnitger
Sesquialtera II (Sq) / Ahrend
Mixtuur IV – VI (Mix) / Ahrend
Trompet 16' (Tr 16) / Ahrend
Vox humana 8' (Vh 8) / Ahrend

Pedal (Ped): C, D – d'
Praestant 32' (P 32) / Arp Schnitger
Praestant 16' (P 16) / 15. Jh., Transmission vom HW
Subbas 16' (Sb 16) / Ahrend
Octaaf 8' (O 8) / 15. Jh.
Gedekt 8' (Gd 8) / F.C. Schnitger
Roerquint 6' (Rq 6) / Van Oeckelen
Octaaf 4' (O 4) / 1542
Octaaf 2' (O 2) / Ahrend
Nachthoorn 2' (Nh 2) / Hinsz, als Rohrflöte
Mixtuur IV (Mix) / Ahrend
Bazuin 16' (Baz 16) / Arp Schnitger
Dulcian 16' (Dulc 16) / Ahrend
Trompet 8' (Tr 8) / Arp Schnitger
Cornet 4' (C 4) / Arp Schnitger
Cornet 2' (C 2) / Ahrend

Mechanik und Registratur: Ahrend
Manualklaviaturen: 18. Jh.
Pedalklaviatur: Ahrend
Koppeln: HW/RP und OW/HW (Schiebekoppel)
Windversorgung: 2 Magazinbälge 20. Jh.
Zwei Tremulanten
Winddruck: 85 mm
Tonhöhe: ca. 1/2 Ton über normal
Stimmung: ungleichschwebend (Neidhardt)

Registrierungen/Registrations/Registros

1 **Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 599**
HW: O 8
Ped: P 16, O 8

2 **Gott durch deine Güte / Gottes Sohn ist kommen, BWV 600**
RP: P 8
Ped: C 4 (eine Oktave tiefer)

3 **Herr Christ, der einge Gottessohn / Herr Gott, nun sei gepreiset, BWV 601**
HW: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, OW/HW
OW: P 8, O 4 Mix
Ped: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, Baz 16, Tr 8, C 4

4 **Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV 602**
HW: O 4, O 2, Sch
RP: O 4, O 2, BW/HW (eine Oktave tiefer)
Ped: Sb 16, O 8, O 4, Dulc 16, Tr 8

5 **Puer natus in Bethlehem, BWV 603**
OW: Vh 8
HW: Gd 8, OW/HW
Ped: Sb 16, O 8

6 **Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604**
RP: O 4, Nas 3, Schm 8 (r.Hd.)
OW: P 8, O 4 (l. Hd.)
Ped: O 8, O 4, Dulc 16)

7 **Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 605**
RP: P 8, O 4, Sq (r.Hd.)
HW: O 8, O 4, OW/HW (l. Hd.)
OW: P 8, O 4
Ped: P 16, O 4, Tr 8

8 **Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 606**
OW: P 8, O 4, Mix
Ped: Baz 16, Tr 8, C 4, C 2

9 **Vom Himmel kam der Engel Schar, BWV 607**
HW: Gd 8, O 4, Vfl 2
Ped: Sb 16, O 8

10 **In dulci jubilo, BWV 608**
HW: Bfl 4
Ped: Nh 2 (eine Oktave tiefer)

11 **Lobt Gott, ihr Christen allzugleich, BWV 609**
HW: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, OW/HW
OW: P 8, O 4, Sq, Mix

12 **Jesu, meine Freude, BWV 610**
OW: P 8
Ped: P 16, Sb 16, O 8, Gd 8

13 **Christum wir sollen loben schon, BWV 611**
HW: O 8, O 4, O 2, Tr 8
RP: P 8, O 4, Schm 8, HW/RP
Ped: O 8, O 4, Baz 16, Tr 8, C 4

14 **Wir Christenleut, BWV 612**
HW: O 8, O 4
RP: P 8, O 4, Gq 3, HW/RP
Ped: Sb 16, O 4, Tr 8

15 **Helft mir Gottes Güte preisen, BWV 613**
HW: O 8, Gfl 4
Ped: P 16, O 8

16 **Das alte Jahr vergangen ist, BWV 614**
HW: O 8, Qd 8 (r. Hd.)
RP: O 4 (l. Hd., eine Oktave tiefer)
Ped: P 16, O 8

17 **In dir ist Freude, BWV 615**
HW: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, Tr 8, OW/HW
OW: P 8, O 4, Sq, Mix
Ped: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, Baz 16, Tr 8, C 4, C 2

18 **Mit Fried und Freud ich fahr dahin, BWV 616**
RP: Rfl 8, O 4
Ped: Sb 16, O 8

19 **Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf, BWV 617**
RP: Bfl 8, Hob 8 (r. Hd.)
HW: O 8, Qd 8 (l. Hd.)
Ped: Sb 16, O 8

20 **O Lamm Gottes, unschuldig, BWV 618**
HW: O 8, Sal 8
Ped: O 8

21 **Christe du Lamm Gottes, BWV 619**
HW: O 8, Vdg 8 (r. Hd.)
RP: P 8, Hob 8 (l. Hd.)
Ped: P 16, O 8, Rq 6

22 **Christus, der uns selig macht, BWV 620**
HW: O 8, O 4
RP: P 8, O 4, Gq 3, Hob 8, HW/RP
Ped: P 16, O 8, O 4, Tr 8, C 4

23 **Da Jesus an dem Kreuze stund, BWV 621**
HW: O 8, Gd 8
Ped: P 16, O 8

24 **O Mensch, bewein dein Sünde groß, BWV 622**
RP: P 8, Rfl 8 (r. Hd.)
HW: O 8 (l. Hd.)
Ped: P 16, O 8

25 **Wir danken dir, Herr Jesu Christ, BWV 623**
HW: O 8, O 4
RP: P 8, O 4, O 2, HW/RP
Ped: Sb 16, O 8, O 4, O 4, Tr 8

26 **Hilf Gott, daß mir's gelinge, BWV 624**
OW: Hfl 8, Vh 8 (r. Hd.)
RP: Rfl 8, O 4 (l. Hd.)
Ped: Sb 16, O 8

27 **Christ lag in Todesbanden, BWV 625**
HW: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, OW/HW
OW: P 8, O 4, Mix
Ped: P 32, O 8, O 4, O 2, Mix, Baz 16, Tr 8, C 4, C 2

28 **Jesus Christus unser Heiland, BWV 626**
HW: O 8, O 4, O 2, Sch, OW/HW
OW: P 8, O 4
Ped: Sb 16, O 8, O 4, Tr

29 **Christ ist erstanden, BWV 627**
Vers 1: OW: P 8, O 4, Mix, Tr 16
Ped: P 16, O 8, O 4, Baz 16, Tr 8, C 4
Vers 2: RP: P 8, O 4, O 2, Mix
Ped: P 16, O 8, O 4, Dulc 16, Tr 8, C 4
Vers 3: HW: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, OW/HW
OW: P 8, O 4, Mix, Tr 16
Ped: P 32, P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, Baz 16, Tr 8, C 4, C 2

30 **Erstanden ist der heilge Christ, BWV 628**
HW: O 8, O 4, O 2
RP: P 8, O 4, O 2, Mix, Schm 8, HW/RP
Ped: Sb 16, O 8, O 4, O 2, Mix, Baz 16, Tr 8, C 4

31 **Erschienen ist der herrliche Tag, BWV 629**
OW: P 8, O 4, Sq (r. Hd.)
HW: O 8, O 4
RP: P 8, O 4, HW/RP (l. Hd.)
Ped: P 16, O 4, Nh 2, Tr 8

32 **Heut triumphieret Gottes Sohn, BWV 630**
HW: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix
RP: P 8, O 4, O 2, Mix, HW/RP
Ped: P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, Baz 16, Tr 8, C 4

33 **Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist, BWV 631**
HW: P 16, O 8, O 4, O 2, Tert, Meix, Tr 8, OW/HW
OW: P 8, O 4, Sq, Mix, Tr 16
RP: P 8, O 4, O 2, Mix, HW/RP
Ped: P 32, P 16, O 8, O 4, O 2, Mix, Baz 16, Tr 8, C 4, C 2

34 **Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 632**
RP: Spfl 4
Ped: O 8, Gd 8

35 **Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 633**
OW: Hfl 8, Vh 8 (r. Hd.)
HW: O 8, Vdg 8 (l. Hd.)
Ped: P 16, O 8

36 **Dies sind die heilgen zehn Gebot, BWV 635**
HW: O 8, O 4, O 2
RP: P 8, O 4, HW/RP
Ped: O 8, O 4, Dulc 16, Tr 8, C 4

37 **Vater unser im Himmelreich, BWV 636**
HW: O 8, Qd 8
Ped: P 16, O 8

38 **Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 637**
HW: P 8, Rfl 8, O 4
Ped: O 8, O 4, Dulc 16

39 **Es ist das Heil uns kommen her, BWV 638**
HW: O 8, O 4, O 2, OW/HW
OW: P 8, O 4, Sq, Mix
Ped: O 8, O 4, O 2, Mix, Baz 16, Tr 8, C 4

40 **Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639**
OW: Hfl 8, Nas 3, (r. Hd.)
HW: O 8 (l. Hd.)
Ped: P 16, O 8

41 **In dich hab ich gehoffet, Herr, BWV 640**
HW: O 8, O 4
Ped: P 16, O 8, O 4

42 **Wenn wir in höchsten Nöten sein, BWV 641**
RP: Rfl 8, Tremulant (r. Hd.)
HW: Gd 8, Sal 8 (l. Hd.)
Ped: Sb 16, Gd 8

43 **Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 642**
HW: O 4, O 2, OW/HW
OW: P 8, O 4
Ped: Sb 16, O 8, O 4, Tr 8

44 **Alle Menschen müssen sterben, BWV 643**
HW: O 8, Vdg 8
Ped: P 16, O 8

45 **Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, BWV 644**
HW: Gd 8, Gfl 4, Vfl 2
Ped: Sb 16, O8, Nh 2

Vol. 95

Transkriptionen

von Vivaldi, Johann Ernst,
Telemann, Fasch, Couperin

Transcriptions

by Vivaldi, Johann Ernst,
Telemann, Fasch, Couperin

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier, Lien van de Poel

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
25.-27.10.1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Grote St. Laurenskerk, Alkmaar

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Anne Paris Glaser
Traducción al espanõl: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Transkriptionen
Transkriptions
Transcripciones

Concerti & Trios

von/by/de

Vivaldi, Johann Ernst, Telemann, Fasch, Couperin

BWV 585, 586, 587, 592, 593, 594, 595, 596

Pieter van Dijk

Orgel/Organ/Orgue/Órgano

St. Laurenskerk, Alkmaar

Concerto d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 596		11:42
(nach/after/après/según Antonio Vivaldi op. 3 No. 11)		
1. (ohne Bezeichnung)	1	1:09
2. Grave	2	0:24
3. Fuga	3	4:07
4. Largo e spiccato	4	2:31
5. (Allegro)	5	3:31
Trio G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 586	6	5:02
(nach/after/après/según Georg Philipp Telemann)		
Concerto C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 595	7	4:25
(nach/after/après/según Johann Ernst von Sachsen-Weimar)		
Concerto G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 592		7:58
(nach/after/après/según Johann Ernst von Sachsen-Weimar)		
1. (Allegro assai)	8	3:31
2. Grave	9	2:22
3. Presto	10	2:05
Trio c-Moll/C Minor/ut mineur/do menor BWV 585		5:40
(nach/after/après/según Johann Friedrich Fasch)		
1. Adagio	11	2:49
2. Allegro	12	2:51

Concerto C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 594		19:54
(nach/after/après/según Antonio Vivaldi »Grosso Mogul«)		
1. (Allegro)	13	7:44
2. Recitativo Adagio	14	3:10
3. Allegro	15	9:00
Aria F-Dur/F Major/fa majeur/Fa mayor BWV 587	16	3:21
(nach/after/arpès/según François Couperin)		
Concerto in a-Moll/A Minor/la mineur/la menor BWV 593		13:01
(nach/after/après/según Antonio Vivaldi op. 3 No. 8)		
1. (Allegro)	17	4:34
2. Adagio senza pedale à due Clav.	18	3:41
3. Allegro	19	4:46
Total Time:		71:03

Kein Ton von Bach ?!

Ob Bachs *Air* aus der *D-Dur-Suite* in der Fassung für Trompete und Orgel (oder gar als Background music für einen Song von Jennifer Rush ...) oder der Beatles-Song *Yesterday* in der neuesten Cover-Version – Bearbeitungen unvergänglicher Melodien sind unsere steten Begleiter von der Wiege bis zur Bahre. Vor allem, seit sich die Werbeindustrie ihrer bemächtigt hat. Zu weniger kommerziellen Zwecken allerdings gab es sie zu allen Zeiten, insbesondere für Tasteninstrumente, die ja zur Wiedergabe mehrstimmiger Werke geradezu prädestiniert sind. Überhaupt entwickelte sich die Musik für Tasteninstrumente als eigenständige Gattung aus solchen Bearbeitungen heraus: aus der Transkription vokaler Sätze, Intavolierungen genannt. In späteren Zeiten und bis heute schließlich sind Klavierauszüge unersetzliche Hilfsmittel zum Studium von Kantaten, Symphonien, Opern und vielen anderen größer besetzten Kompositionen.

Es verwundert nicht, daß auch Johann Sebastian Bach zahlreiche Bearbeitungen schrieb. Einerseits wohl, um sich mit bestimmten neuen Stilrichtungen vertraut zu machen, andererseits, um die von ihm als wertvoll erkannten Werke anderer Komponisten durch die konzertante Darstellung auf dem Tasteninstrument einem größeren Kreis von Interpreten und Hörern zu erschließen. In späterer Lebenszeit trat durchaus auch kommerzielles Interesse hinzu, wenn er zum Beispiel eigene Kantatensätze für die Orgel umschrieb wie in den sogenannten »*Schübler-Chorälen*« (BWV 645-650, s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98).

Während seiner Dienstzeit als Organist, Kammermusiker und Konzertmeister in Weimar, in den Jahren 1708 bis 1717, konnte Bach sich besonders intensiv der Orgel widmen. Der Nekrolog vermeldet, daß er hier *die meisten seiner Orgelstücke gesetzet* habe. Neben diesen freien und choralgebundenen, eigenen Orgelwerken, entstanden in Weimar auch die Bearbeitungen italienischer Orchestermusik im Stil Antonio Vivaldis (1678-1741) und seiner Zeitgenossen. Diese Musik eroberte damals die deutschen Residenzen im Sturm. Auch ein Mitglied der Familie am Hof des Fürsten zu Sachsen-Weimar, der junge, mit Bach befreundete Herzog Johann Ernst, ein Neffe des regierenden Fürsten, zählte zu den Begeisterten. Er komponierte sogar eigene Konzerte im italienischen Stil und veranlaßte möglicherweise die Bachschen Bearbeitungen für ihre Aufführung außerhalb des Gottesdienstes. Solche Orgelkonzerte gab es bereits in den Niederlanden, wie der Prinz bei einem Aufenthalt dort erfahren hatte. Ein weiterer Ansporn für Bach – sofern er, allem Neuen gegenüber ohnehin aufgeschlossen, einen solchen überhaupt nötig hatte! – war sicherlich das kollegiale Interesse seines Freundes und Vetters Johann Gottfried Walther (1684-1748), der als Organist an der Stadtkirche Weimar wirkte und außerdem, neben anderen auch den Prinzen Johann Ernst unterrichtete. Die beiden Musiker übertrugen in den Jahren um 1713 (Walther vermutlich früher als Bach) zahlreiche Konzerte für Orgel und andere Tasteninstrumente. Von Walther sind 16 Orgeltranskriptionen erhalten, von Bach ebenso viele für Cembalo (Vol. 111), dazu fünf für die Orgel. Im Vergleich erweist sich Walther als der sorg-

fältigere, Bach als der genialere Bearbeiter. Bei beiden Komponisten schließlich sind die Vivaldi-Transkriptionen die gehaltvollsten. Außer BWV 596 sind die Stücke nur in Abschriften erhalten. Die sonstigen Bearbeitungen fremder Werke dürften allesamt in Leipzig als Studienwerke für die Bach-Söhne angefertigt worden sein.

Die Folge der Bearbeitungen auf der vorliegenden CD wird eröffnet mit dem Gipfelpunkt der Konzertbearbeitungen in Bachs Orgelschaffen: mit dem **Concerto d-Moll BWV 596** von Antonio Vivaldi. Aufgrund einer fehlgedeuteten Notiz auf dem Autograph galt es lange Zeit als »Orgelkonzert von Friedemann Bach« und feierte als Beleg für das Talent des ältesten Bach-Sohnes Triumphe – unter anderem auch in Transkriptionen für Klavier! Seit jedoch Max Schneider im Jahr 1911 die Vorlage entdeckte, das *Concerto grosso* für zwei Violinen, Violoncello, Streichorchester und Basso continuo op. 3 Nr. 11 von Antonio Vivaldi, ist die Sachlage klar. Aufschlußreiche originale Registrieranweisungen Bachs im Autograph verleihen dieser Transkription zusätzliches Gewicht. Bach ging mit großer Sorgfalt an die Arbeit. Das Werk entspricht in seiner formalen Anlage einer *Sonata da chiesa* mit der Satzfolge Langsam-schnell-langsam-schnell. Die – auch im Original – ungewöhnliche Eröffnung des Werkes ist daher nicht etwa vollstimmig, wie beim italienischen Konzert zu erwarten. Die zwei Soloviolinen steigern sich ohne Basso continuo-Grundlage in Imitationen mit weit ausgreifenden Arpeggien von der tiefen Lage in die höchste empor und kehren wieder zum Ausgang zurück. Bach überträgt die beiden Stimmen den Prinzipalen der zwei Manuale (er schreibt ausdrücklich »*2 Clav*« vor) und stützt sie durch einen Orgelpunkt auf dem Grundton d. Die tiefen Pedalregister treten erst hinzu, wenn die Imitationen beendet sind und im Original der Basso continuo hinzutritt, im Duo mit einer Sechzehntelfiguration des Cellos. Auf dem zweiten Manual werden begleitende Akkorde gespielt. Einige zur Dominante modulierende Harmoniefolgen, *Grave* und im vollen Werk (Pleno) zu spielen, leiten sodann zur *Fuge* über. Ist schon diese Form für einen Konzertsatz ungewöhnlich, so ist darüber hinaus die Kontrapunktik mit austauschbaren Stimmen so konsequent durchgeführt wie nirgendwo sonst bei Vivaldi. Das Thema besteht aus einem Themenkopf mit vorwärtsdrängender Motorik und einer stufenweise abwärts steigenden Quintfall-Sequenz, die reiche Möglichkeiten für Modulationen und Kadenzen bietet. Die Solo- und Tutti-Abschnitte sind im Autograph nicht von Bach gekennzeichnet, lassen sich jedoch leicht aus der Komposition selbst erschließen, denn die Episoden arbeiten nur mit Teilen des Themas. Der dritte Satz, *Largo e spiccato*, ist ein schwingendes Siciliano im 12/8-Takt vom Typ »Solo mit Begleitung«. Nach zweieinhalb einleitenden, klanglich verhaltenen (*piano* zu spielenden) Tutti-Takten setzt die Solostimme auf dem zweiten Manual ein, begleitet von homophonen Akkorden der linken Hand. In dreiteiliger Form wendet sich die Solostimme zur Subdominante, im Mittelteil zur Dominante und abschließend, den Beginn etwas verändert wieder aufnehmend, zurück zur Tonika. Der Satz schließt, wie er begonnen hatte: mit Tutti-Akkorden.

Es folgt ein lebhafter, vielgliedriger Satz. Bach hat hier die Solo- und Tutti-Abschnitte durch Manualangaben gekennzeichnet. Das thematische Material ist jedoch so ähnlich, daß alle Teile sich gegenseitig zu durchdringen scheinen. Markant angesprungene Vorhalte auf den betonten Taktteilen, Repetitionen und seufzerartige Zweiergruppen sowie eine chromatisch absteigende Linie prägen das Anfangsthema. Verschiedene streichertypische Figuren wie zum Beispiel rasche Repetitionen, Tremoli oder Terzketten der beiden Soloviolinen setzt Bach höchst effektvoll in ungewöhnliche, sehr kraftvolle Orgelfiguren um. Echowirkungen und kadenzartige Figurationen der Solostimme leiten die vollstimmige Schlußkadenz ein, die zunächst in der hohen Lage erklingt, um dann in der mittleren Lage noch einmal bekräftigt zu werden. Eine rundum überzeugende Umsetzung der originalen Streichermusik in die Sprache der Orgel!

Das **Trio G-Dur BWV 586** ist einzeln überliefert und geht vermutlich auf ein Cembalostück Georg Philipp Telemanns zurück. Es war wohl während dessen Tätigkeit in Leipzig entstanden und gehörte zum Bestand des dortigen Collegium musicum. Leider ist es am Ende des zweiten Weltkriegs mit vielen anderen Kompositionen vernichtet worden. Der Vorlage folgend entspricht auch die Bearbeitung mehr dem Stil von Telemanns *Tafelmusik* als jenem der *Sechs Sonaten* Bachs (BWV 525-530, s. Vol. 99), der stilistisch verwandten, so überaus kunstvollen Orgeltrios. Das Trio G-Dur ist weder zweiteilig wie dort die überwiegende Zahl der Sätze, noch ist der Gegensatz zwischen Thema und Zwischenspiel-Material ähnlich ausgeprägt, und auch die Motivik und Harmonik wirken, mit vielen Zwischenkadenzen, einfachen Imitationen und Terzparallelen, kurzgliedriger. Dennoch steht dieses Trio als typisches Beispiel für die Kammermusik jener Zeit – und als Etüde im Triospiel für Bachs Söhne ist es allemal brauchbar!

Nach diesem kammermusikalisch-filigranen Trio erklingen zwei Transkriptionen von Concerti des bereits erwähnten, 1715 im Alter von nur 18 Jahren früh verstorbenen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Die Bearbeitung des **Concerto C-Dur BWV 595** ist unvollständig, die Orgelfassung beschränkt sich auf einen einzigen Satz. Das Original ist nicht erhalten; es läßt sich allenfalls aus Bachs Bearbeitung für Cembalo BWV 984 (in drei Sätzen) erschließen. Der Vergleich beider Transkriptionen (BWV 984 in Vol. 111) vermittelt jedoch interessante Erkenntnisse. So ist in der Cembalofassung BWV 984 der erste Satz beträchtlich kürzer als die wirkungsvollere (!) Orgeltranskription: Bach hat also, durch eine Erweiterung, der Form mehr Ausgewogenheit verliehen. Das Thema des Konzertsatzes kehrt ritornellartig immer wieder und stellt auch das Material der Zwischenspiele bereit. Dies und die deutliche Gliederung in Halbtakte mit regelmäßigen Echo- und Sequenzbildungen wirken auf die Dauer etwas ermüdend. Zahlreiche gekonnt eingesetzte Elemente des italienischen Stils weisen jedoch darauf hin, daß der Prinz durchaus begabt war. Manches wie beispielsweise der regelmäßige Manualwechsel deutet im Bachschen Schaffen sogar schon auf die *Dorische Toccata* BWV 538 (Vol.

92) voraus, mit dem Spiel zwischen zwei Manualen nach Art eines musikalischen Zwiegesprächs.

Im **Concerto G-Dur BWV 592** hat Bach nun alle drei Sätze eines Konzerts von Prinz Johann Ernst bearbeitet. Die Folge Schnell-Langsam-Schnell entspricht ganz dem italienischen Konzert-Stil. In der Originalfassung für Solo-Violine, Streicherensemble und Basso continuo sind die Sätze *Allegro assai, Adagio* und *Presto è staccato* überschrieben. Das jeweilige Eingangsthema der Rahmensätze kehrt ritornellartig ständig wieder. Die Manualwechsel bei den häufigen Übergängen vom Solo zum Tutti und umgekehrt sind von Bach organisch in den Stimmenfluß eingefügt. Hauptthema und Episoden unterscheiden sich in diesem Satz durch jeweils eigenständige Motive. So entsteht ein Eindruck farbiger Abwechslung. Durch den Einsatz des Doppelpedals unterstreicht Bach die Klangdichte des Hauptthemas gegenüber den transparenten Concertino-Episoden. Die Streicherthematik und -motivik des Originals belebt er durch eine Artikulation, die der Orgel angemessen, wenn auch sonst ungewohnt ist, und er fügt an manchen Stellen eigene Töne oder sogar weitere Stimmen hinzu, um eine größere Spannung zu erzielen. So fordert (mindestens) diese Bearbeitung dazu auf die Titelfrage dieser CD mit »Aber sicher doch!« zu beantworten.

Der zweite Satz ist – ähnlich wie in BWV 596 – ein Solo, umrahmt von einer auf dem Oberwerk zu spielenden Tutti-Ein- und Ausleitung. Wie bereits die Solo-Episoden im ersten Satz gestaltet Bach dieses auf dem Rückpositiv zu spielende Solo häufig zweistimmig aus, sodaß sich an manchen Stellen eine ungewöhnliche Fünfstimmigkeit ergibt: zwei Solo-, zwei Begleitstimmen und Basso continuo. Das Thema mit Punktierungen, Oktav-Imitationen, Sequenzen und kadenzierenden Phrasenenden wirkt ganz dem italienischen Stil eines Vivaldi oder Corelli nachempfunden. Der dritte Satz schließlich ist wieder von ritornellartiger Anlage und stark von virtuoser, violinistischer Figuration und Artikulation geprägt; Bach formt insbesondere die im staccato geworfenen Violinrepetitionen einfallsreich in orgelgerechte Figuren um und komponiert sogar einige Takte neu hinzu. Dabei zeigt sich deutlich, daß er den Streicherstil genau kannte und gegebenenfalls auch geeignete Elemente beibehielt. Manualwechsel anläßlich der Tutti-/Solo-Kontraste hat Bach nicht markiert. Sie sind in diesem Satz technisch nur schwierig auszuführen. Vermutlich genügte der Einsatz des Pedals sowie die regelmäßigen Sechzehntelketten zur Charakterisierung der Tutti-Abschnitte gegenüber den zweistimmigen Solopartien beim Spiel des Satzes auf nur einem Manual.

Danach folgt das **Trio c-Moll BWV 585**, die Transkription zweier Sätze aus einer Triosonate für zwei Violinen und Continuo von Johann Friedrich Fasch (1688-1758). Fasch war einer der Mitbewerber Bachs um das Thomaskantorat in Leipzig und als Kapellmeister in Zerbst tätig. Das Trio galt früher als Komposition von Johann Ludwig Krebs; mittlerweile ist jedoch die Vorlage in einer Dresdner Handschrift gefunden und Fasch als ihr Komponist erkannt worden. In seiner zweiteiligen Bear-

beitung *Adagio – Allegro* (wie in BWV 596 der *Sonata da chiesa* mit der Satzfolge Langsam-Schnell entsprechend) hält sich Bach an das Original: Ein ausgedehntes Thema wird im Adagio in kleingliedriger Motivik durchgeführt. Die Stimmen sind in schönen melodischen Bögen selbständig geführt, die Harmoniefolgen überzeugen. Das Pedal setzt jedoch überwiegend nur stützende Töne darunter (bleibt also im Gegensatz zu den *Sechs Sonaten* außerhalb des thematischen Geschehens); die Form ist ritornellartig, und die Themenbeantwortung im *Allegro* erfolgt im Unisono – kurz, die formale Vollendung der *Sechs Sonaten* ist hier nirgendwo erreicht, wenn auch diese Bearbeitung etwa gleichzeitig und zu demselben Zweck entstanden sein dürfte: als Übung der Söhne im Triospiel.

Mit dem **Concerto C-Dur BWV 594** kehren wir zurück zu Antonio Vivaldi als Komponisten einer Vorlage. Es handelt sich um die vollständige Transkription seines Violinkonzerts D-Dur RV 208 (bzw. op. 7, Buch II, Nr. 5). Bach lag dieses Stück offenbar in der heute in Schwerin aufbewahrten Handschrift vor. Sie enthält sogar die Kadenzen, die Vivaldis Partitur eigentlich ins Belieben der Interpreten stellt (»qui si ferma a piacimento« – »hier kann man nach Ermessen schließen«). In dieser Handschrift – und nur hier – findet sich auch der Zusatz »Grosso Mogul«, der den majestätischen Gestus des Werkes umreißt.

Der erste, lebhafte Satz läßt konsequent fünf Tutti- und vier Solo-Abschnitte einander abwechseln. Die Solo-Episoden sind ausgedehnt und gewichtig; mit eigenständigem Material übernehmen sie die Funktion des Modulierens. Auch hier finden sich viele Beispiele geigerischer, von Bach einfühlsam für die Orgel umgesetzter Artikulation. Der zweite Satz, *Adagio*, ein Rezitativ für eine Solostimme mit Begleitung, entspricht der Art des italienischen Rezitativs jener Zeit. Die enorme Spannweite und Dramatik der Solostimme übersteigt jedoch vokale Möglichkeiten – ein bei Vivaldi wie Bach ungewöhnliches Beispiel für ein ausdrucksstarkes, dramatisch empfundenes instrumentales Rezitativ.

Der dritte Satz, *Allegro*, also wieder lebhaft wie in der italienischen Konzertform üblich, gliedert sich wieder deutlich in Tutti- und Solo-Abschnitte. Die Solo-Episoden sind hier jedoch in zunehmendem Umfang an der thematischen Entwicklung beteiligt und erhalten dementsprechend immer größeres Gewicht, bis sie zuletzt die Tuttipassagen an Bedeutung überragen. In den Solo-Abschnitten zeigt Bach verschiedene Arten der musikalischen Gestaltung von Zweistimmigkeit und rhythmischer Gliederung ebenso abwechslungsreich auf wie er die violinistische Artikulation umzusetzen versteht. An manchen Stellen nähert er sich der musikalischen Sprache seiner Cembalowerke.

Die **Aria F-Dur BWV 587**, ebenfalls nur aus Abschriften bekannt, ist die nahezu notengetreue Transkription eines Auszugs aus einer Suite für 2 Violinen und Continuo von François Couperin (1668 – 1733). Das Stück wurde in die alte Bach-Gesamtausgabe aufgenommen, obwohl die Quellen Bach nirgendwo als Bearbeiter nennen. Cou-

perin überschreibt den zwischenspielartigen Abschnitt in Form eines Trios *Légèrement*. In der Transkription weist Bach mit dem Titel *Aria* auf das liedartige, oft in Terzen geführte Thema hin. Es wird im fließenden, tänzerisch schwingenden 3/8-Takt in Form einer Da capo-Arie (A-B-A) als Trio der beiden Manualstimmen und des Pedals durchgeführt, allerdings in eher spielerischer als streng kontrapunktischer Imitation. Insbesondere für das trioartig gleichberechtigte Pedalspiel erweist sich die *Aria* als eine hervorragende Studie; als solche könnte sie Bach sicherlich erkannt und für seine Söhne niedergeschrieben haben!

Beschlossen wird das Programm dieser CD mit dem **Concerto a-Moll BWV 593**. Dieses Konzert geht wieder auf ein Original Antonio Vivaldis zurück, und zwar das Concerto a-Moll für zwei Violinen, Streichorchester und Basso continuo op. 3 Nr. 8. Die Anlage in drei Sätzen, die Ritornellform in den Rahmenteilen, die einfallsreiche Umsetzung von Violinfiguren und die Manualverteilung entsprechen weitgehend dem Vorgehen Bachs im Concerto G-Dur BWV 592. Neu hinzu tritt hier aber noch eine zusätzliche Unterscheidung von Solo I und Solo II im Schlußsatz. Von ihrem großen Spannungsbogen her betrachtet, ist diese Konzertbearbeitung neben jener in d-Moll nach Antonio Vivaldi (BWV 596) sicherlich die bedeutendste in Bachs Musik für die Orgel.

Im ersten Satz (ohne Bezeichnung) wird der Tutti-Solo-Wechsel besonders lebendig dadurch, daß nicht nur das gesamte Hauptthema wiederkehrt, sondern auch einzelne Abschnitte desselben. Diese Abwechslung steht zudem, durch Motivverwandtschaften zwischen Thema und Episoden unter Aspekten der Einheit und zunehmender Verschmelzung, die Bach im Vergleich zum Original eindeutig verstärkt hat. Farbige Kontraste ergeben sich auch zwischen den filigran-zweistimmigen Solo-Episoden und dem vollen – vom Bearbeiter auch vollgriffig gesetzten! – Tutti-Klang. Beim Vergleich von Original und Transkription erkennt man, wie einfühlsam Bach wichtige Spannungsmomente dort beibehält, wo es möglich ist, und wie vorsichtig er Änderungen dort vornimmt, wo er es für nötig hält. Zusätzliche Bewegungsimpulse lassen die Musik ungemein lebhaft und schwungvoll wirken.

Als zweiter Satz folgt ein *Adagio*, »senza Pedale a due Clav.« überschrieben, also »ohne Pedal auf zwei Manualen« zu spielen. Wieder sind viele Details außergewöhnlich: Die beiden Manualstimmen erklingen im Duett ohne Pedalfundament, und sie tauschen ihre Funktionen als Solo- und Begleitstimme im Verlauf des Satzes mehrmals, hierin ganz der Praxis italienischer Duette folgend. Auch die klangschönen Terzparallelen entstammen dieser Tradition. Die Umrahmung des Duetts durch ein in Oktaven vorgetragenes Thema wandte Bach auch später in eigenen Konzerten wieder an.

Der dritte Satz, *Allegro*, folgt wieder der Ritornellform, jedoch mit einer von Anfang an wichtigeren Funktion der Solo-Episoden. Die Tutti-Abschnitte bestehen nämlich überwiegend aus Skalen und Ok-

tavklängen, die kaum Gelegenheit zur Entwicklung bieten. Wie bereits erwähnt, schafft Bach hier durch die Kontrastierung zweier Soli zusätzliche Abwechslung. Die recht zahlreichen Änderungen am originalen Streichersatz dienen dem Erhalt der Spannung, so vor allem das Füllen von Pausen, die rhythmische Belebung von Baßlinien und die differenziertere Figuration in den Solo-Episoden. Dynamische Gegensätze, die Vivaldi durch *forte* und *piano* kennzeichnet, erzielt die Transkription durch Manualwechsel. Mit der intensiven Ausgestaltung eines bei Vivaldi eher zweitrangigen Motivs schließlich arbeitet Bach auf eine Tendenz zur motivischen Einheit hin, wie sie seine eigenen Werke zunehmend prägt, bei Vivaldi jedoch untypisch ist. Der recht anspruchsvolle Pedalpart bis hin zum Doppelpedal zeigt auf sehr anschauliche Weise das Können Bachs als Orgelvirtuose in Weimar.

»Kein Ton von Bach ?!« – Sicher doch! Viele sogar, dazu sehr wichtige! – von Bachs Genialität, die auch in diesen Transkriptionen immer wieder aufscheint, ganz zu schweigen!

Pieter van Dijk

wurde 1958 geboren und studierte an der Musikhochschule in Arnheim Orgel (bei Bert Matter), Klavier und Kirchenmusik. Außerdem hatte er Unterricht bei Gustav Leonhardt (Alte Musik), Marie-Claire Alain (französische Musik) und Jan Raas (Improvisation). Er gewann Preise bei den Internationalen Orgelwettbewerben in Deventer (1979) und Innsbruck (1986) und ist Organist der »Grote St. Laurenskerk« in Alkmaar, wo er die Van Hagerbeer/Schnitgerorgel sowie die Van Covelensorgel von 1511 betreut. Als Kirchenorganist spielt er an der Lutherischen Kirche in Alkmaar.

Pieter van Dijk ist Dozent für Orgel und Methodik am »Conservatorium van Amsterdam«. Außerdem, seit Oktober 1995, Professor für Orgel und Improvisation an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Dort leitet er eine internationale Orgelklasse. Als Gastprofessor unterrichtete er u.a. an den Hochschulen in Antwerpen (Belgien), Helsinki (Finnland), St. Petersburg (Rußland) und Toulouse (Frankreich). Rege Konzerttätigkeit führte ihn in verschiedene europäische Länder.

CDs hat er an Orgeln in Oosthuizen (1521), Amsterdam (Ronde Lutherse Kerk, Bätz 1830), Doesburg (Walcker 1914), Pla de Santa Maria (Katalonien) und Alkmaar (St. Laurenskerk) aufgenommen . Außerdem veröffentlichte Pieter van Dijk Aufsätze über Matthias Weckmann, Jan Pieterszoon Sweelinck, J.S. Bach und über die Haltung beim Spielen auf historischen Orgeln.

ENGLISH

Not a single note by Bach?

It could be the *Air* from Bach's *Orchestral Suite in D Major* in a version for trumpet and organ (or even as background music to a song by Jennifer Rush ...) or the latest cover version of the Beatles song *Yesterday* — from cradle to grave, there is no escaping arrangements of immortal tunes. Especially since the advertising industry has taken them over. From time immemorial, however, they have also been put to less crassly commercial purposes, especially in arrangements for keyboard instruments which are practically predestined for rendering polyphonic works. In a general sense, we can say that such arrangements gave birth to music for keyboard instruments as a genre of its own, since this genre grew out of transcriptions of vocal settings, called *intabulations*. And finally, we have the phenomenon of piano reductions, which have been an indispensable aid to the study of cantatas, symphonies, operas and many other compositions for large ensembles from later times to the present.

It is thus no wonder that Johann Sebastian Bach also produced a large number of arrangements. He did this on the one hand to familiarize himself with new styles, and on the other to present worthwhile works of other composers to a larger audience or other musicians by playing them on a keyboard instrument in concerts. In later years, a more commercial interest joined this aim when, for instance, he arranged his own cantata settings for organ, as in the so-called »*Schübler Chorales*» (BWV 645-650, see EDITION BACHAKADEMIE vol. 98).

While he was serving as organist, chamber musician and concert master in Weimar from 1708 to 1717, Bach was able to devote much of his time to the organ. His obituary states that this is where he *set down the greater part of his organ works*. Apart from these free and chorale-related organ works of his own in Weimar, he also arranged Italian orchestral works in the style of Antonio Vivaldi (1678-1741) and his contemporaries. At that time, this music was taking German courts by storm. One of the enthusiasts was a member of the family at the court of the Prince of Saxe-Weimar, Bach's young friend Duke Johann Ernst, a nephew of the reigning prince. The boy even composed a few concertos of his own in the Italian style and may have been the motivation behind the arrangements Bach worked up for performance outside of church services. Organ concertos of this nature were already common in the Netherlands, as the prince had learned during a stay in that country. Another inspiration for Bach — if, indeed, someone as readily interested in new music as he required such inspiration! — was certain to have been the interest of his friend, cousin and fellow musician Johann Gottfried Walther (1684-1748), who was organist at the City Church of Weimar and gave lessons to Prince Johann Ernst besides. These two musicians transcribed a great number of concertos for organ and other keyboard instruments in the years around 1713 (Walther presumably earlier than Bach). Sixteen of Walther's organ transcriptions have survived, and a like number by Bach for harpsichord (vol. 111), as well as another five for organ. A comparison shows Walther to have been the more conscientious arranger, Bach

the more brilliant at this pursuit. Finally, both of these composers' transcriptions clearly show the most substance when arranging works by Vivaldi. Aside from BWV 596, only copies of the pieces have survived. The rest of Bach's arrangements of works by other composers will most likely all have been done in Leipzig to provide his sons with pieces for study.

The series of arrangements on this CD opens with the high point of Bach's arrangements of concertos for organ: the **Concerto in D Minor BWV 596** by Antonio Vivaldi. A mistaken note on the autograph caused this piece to be considered as an »organ concerto by Friedemann Bach» for many years and was celebrated as proof of Bach's eldest son's talent — even in a transcription for piano, among others! When Max Schneider discovered the *Concerto Grosso* for Two Violins, Violoncello, String Orchestra and Basso Continuo op. 3 no. 11 by Antonio Vivaldi in 1911, however, the truth became known. Bach's informative original instructions for registration on the autograph copy also add weight to this transcription. Bach took great care in his work. The formal structure of the piece is that of a *sonata da chiesa*, with movements in *slow – fast – slow* – fast sequence. The unusual opening of the work — also found in the original — is thus not full-voiced, as would be expected of an Italian concerto. The two solo violins imitate each other's arpeggios, increasing in intensity from the lowest to the highest range and then returning to where they started. Bach assigns these two voices to the principals of the two manuals (he explicitly prescribes »*2 Clav*») and supports them with a pedal point on D, the tonic. The low pedal registers are not added until the imitation ends, that is, where in the original the basso continuo reappears in a duet with sixteenth-note (semiquaver) figures in the violoncello. The second manual plays a chordal accompaniment. A few harmonic progressions which modulate to the dominant and are to be played *grave* on the *plein jeu* then provide a transition to the fugue. While this form is already rather unusual for a movement in a concerto, the counterpoint with its interchangeable voices is carried out with more consistency than Vivaldi ever showed. The subject consists of forward-driving passages followed by a sequence of descending fifths which offers rich opportunities for modulations and cadences. The solo and tutti sections are not marked by Bach in the autograph, but yet can easily be detected from the composition itself, since the episodes only employ portions of the subject. The third movement, *largo e spiccato*, is a lilting siciliano in 12/8 meter of the »accompanied solo» type. After two and a half introductory measures of the tutti in a reserved mood (to be played *piano*), the solo voice begins on the second manual accompanied by homophonic chords in the left hand. The solo voice takes on a three-part pattern, going to the subdominant, then to the dominant in the middle part and finally back to the tonic, repeating the beginning in a somewhat altered form. The movement ends as it began: with chords played by the tutti. There follows a lively, four-part movement. Here, Bach marked the solo and tutti sections by indicating the manual. The thematic material, however, is so similar that all the

parts appear to flow into one another. The beginning theme is characterized by strong beats with striking leaps to suspensions, repetitions and sighing groups of two, as well as a descending chromatic line. Bach renders to great effect various figures typical of string instruments, such as rapid repetitions, tremolos or chains of thirds in the two solo violins, into unusual, very powerful figures suited to the organ. Echo effects and cadence-like figurations in the solo voice lead into the final polyphonic cadence, which is first heard in the high range and then is again reinforced in the middle range. A thoroughly convincing translation of music originally for strings into the language of the organ!

The **Trio in G Major BWV 586** has been handed down separately and presumably goes back to a harpsichord piece by Georg Philipp Telemann. It was probably written during this composer's stay in Leipzig and formed part of the repertoire of the Collegium Musicum. Unfortunately, it was destroyed at the end of the second world war, along with so many other compositions. Following the original, the arrangement also corresponds more to the style of Telemann's *Tafelmusik* than to those of the *Six Sonatas* by Bach (BWV 525-530, see vol. 99), the stylistically related trios for organ of such great artistry. The Trio in G Major is neither in two parts, as are most of the movements of these works, nor is the contrast between theme and episode as marked, and the motifs and harmonies appear to be made up of shorter segments, with many intermediate cadences, simple imitations and parallel thirds. Nevertheless, this trio can be considered to be a typical example of the chamber music of the period — and could in any case serve as an etude for teaching Bach's sons to play trios!

Following this filigreed trio reminiscent of chamber music, we hear two transcriptions of concertos by Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar mentioned above, who died in 1715 at the tender age of eighteen. The arrangement of his **Concerto in C Major BWV 595** is incomplete, the organ version consists of only a single movement. The original has been lost; it can best be reconstructed from Bach's arrangement for harpsichord BWV 984 (in three movements). A comparison of the two transcriptions can afford interesting insights, however (BWV 984 is found on vol. 111). In the version for harpsichord BWV 984, the first movement is substantially shorter than that in the organ version, which is also much more effective. Hence by expanding the form, Bach also greatly improved its balance. The theme of the concerto movement is repeated in the manner of a ritornello and also provides the material for the episodes. This and the clear division into half measures with regularly recurring echoes and sequences become tedious when heard at such length. A number of skillfully employed elements of Italian style, however, indicate that the prince was indeed quite talented. Some of these, such as the regular change of manual, even point ahead to Bach's »Dorian« Toccata BWV 538 (vol. 92), where the two manuals play a sort of musical dialogue.

In the **Concerto in G Major BWV 592**, Bach arranged all three movements of a concerto by Prince Johann Ernst. The fast – slow – fast sequence is entirely in keeping with the Italian concerto style. In the original version for solo violin, string ensemble and basso continuo, the movements are entitled *Allegro assai, Adagio* and *Presto è staccato*. The introductory theme of the first and last movements is repeated in the manner of a ritornello. Bach has organically integrated the changes in manuals called for by the frequent alternations between solo and tutti passages into the flow of the voices. The main theme and the episodes are distinguished in this movement by independent motifs. This gives rise to an impression of colorful variety. Bach doubles the pedal to underscore the density of the main theme in comparison to the transparent concertino episodes. He also enlivens the themes and motifs in the strings by means of an articulation which is quite well suited to the organ, albeit unusual otherwise, and even adds additional voices of a few notes at other places to enhance the tension. Hence the answer this arrangement (at least) would give to the title of this CD would be »but of course!«.

The second movement is a solo as in BWV 596, enframed by a sort of tutti prelude and postlude played on the swell organ. Like the solo episodes in the first movement, Bach composed many parts of this solo for the choir organ in two voices, thus creating in some places an unusual five-voice texture consisting of two solo voices, two accompanying voices and basso continuo. The style of the theme seems to be thoroughly Italian, with its dotted notes, octave imitations, sequences and phrases ending in cadences, worthy of a Vivaldi or Corelli. The third movement, finally, is again marked by ritornellos and especially by virtuoso figurations and articulations typical of the violin; in particular, Bach transforms the staccato repetitions inventively into figures suited to the organ and even adds a few new measures he himself composed. This clearly shows that he was quite familiar with the style of string instruments and retained suitable elements where appropriate. He did not mark the changes in the manual occasioned by contrasts between tutti and solo. They are technically difficult to play in this movement. Presumably, he considered the use of the pedal and the regular chains of sixteenth notes (semiquavers) sufficient for differentiating the tutti sections from the two-voice solo sections when the movement is played on a single manual.

Here follows the **Trio in C Minor BWV 585**, the transcription of two movements from a trio sonata for two violins and continuo by Johann Friedrich Fasch (1688-1758). Fasch was Director of Music in Zerbst and, like Bach, had also applied for the position of Cantor at the Church of St. Thomas in Leipzig. This trio was formerly thought to be an early composition by Johann Ludwig Krebs; now, however, the original has been found in a manuscript in Dresden proving Fasch to have been its composer. In his two-section arrangement a*dagio – allegro* (like BWV 596, corresponding to the *sonata da chiesa* form with its slow – fast sequence of movements), Bach keeps close to the original. In the *Adagio*, he develops the motifs of an extensive

theme in small segments. The independent voices sing arching melodies and the harmonic sequences are convincing. The pedal, however, merely provides supporting notes underneath (thus remaining unrelated to the themes, in contrast to the *Six Sonatas*); it is in ritornello form, and the theme is answered in unison in the Allegro – in a word, the formal perfection of the *Six Sonatas* is not attained here, even though this arrangement was written roughly at the same time and for the same purpose: so that his sons could practice playing trios.

The **Concerto in C Major BWV 594** brings us back to Antonio Vivaldi. This is a complete transcription of his Concerto for Violin in D Major RV 208 (or op. 7, book II, no. 5). Apparently, Bach used the manuscript of this piece now kept in Schwerin. It even contains the cadences which Vivaldi's score leaves up to the musician (»qui si ferma a piacimento» – »here you may conclude as you wish«). Moreover, in this manuscript – and this manuscript only – is found the addition »Grosso Mogul«, which is a good summary of the work's majestic spirit.

The first, lively movement consists of a steady alternation of five tutti and five solo sections. The solo episodes are extensive and substantial; with their independent material, they take on a modulating function. Here too we find many examples of articulations typical of the violin, which Bach has skillfully adapted to the organ. The second movement, *Adagio*, a recitative for accompanied solo voice, accords well with the style of the Italian recitative of the time. The enormous range and dramatic expression of the solo part, however, exceed the possibilities of the human voice — an example of an expressive, dramatically conceived instrumental recitative unusual for either Bach or Vivaldi.

The third movement, *Allegro*, is thus again of a lively nature as is typical of the Italian concerto form, and is again divided up into unmistakable tutti and solo sections. The solo episodes here, however, increasingly play a part in the thematic development and hence take on increasing importance, until at the end they overwhelm the tutti passages. In the solo sections, Bach provides examples of how to compose in two voices and use rhythm as a structural division with as much variety as he shows in adapting the violin-like articulation. In some places, he comes close to the musical language of his works for harpsichord.

The **Aria in F Major BWV 587**, which has likewise only survived in copies, is almost a note-for-note transcription of an excerpt from a suite for two violins and continuo by François Couperin (1668 – 1733). This piece was included in the old edition of Bach's complete works even though Bach is not mentioned anywhere in the sources as the arranger. Couperin intended this section, which is reminiscent of an episode in the form of a trio, to be played *légèrement*. Bach entitled it *Aria* in view of the song-like theme, which is often in thirds. It is composed in a flowing, dance-like 3/8 meter in the form of a trio played by the two manuals and pedal with the structure of a da-capo aria (A – B – A), al-

beit with imitation in playful rather than strict counterpoint. This *Aria* is ideal for purposes of study, especially in consideration of the equal weight given to the pedal, as in a trio; Bach is certain to have recognized this and copied it to this end for his sons!

Our CD concludes with the **Concerto in A Minor BWV 593**. This concerto was once again originally composed by Vivaldi, his Concerto in A Minor for two violins, string orchestra and basso continuo op. 3 no. 8. Its three movements, with ritornelli in the first and last, the inventive conversion of violin figures and the use of the manuals largely concur with Bach's practice in the Concerto in G Major BWV 592. The differentiation of Solo I and Solo II in the final movement is a new addition, however. Judging by the rise and fall of the tension in this piece, it is certainly Bach's most significant concerto arrangement, alongside that in D Minor after Antonio Vivaldi (BWV 596).

The first movement (untitled) evinces an especially lively alternation between tutti and solo sections in that it not only repeats the main theme in its entirety, but also portions of it. Compared to the original, Bach has here strengthened these alternations by increasingly unifying related motifs in theme and episodes. The delicate, two-voice solo episodes and the full tutti sections — calling for the performer to use all ten fingers! — also make for colorful contrasts. A comparison of the original and the transcription shows the sensitivity with which Bach retained important elements of tension wherever possible and how cautiously he made changes wherever he considered it necessary to do so. He endowed the piece with added drive, making it uncommonly lively and vivacious.

The second movement is an *Adagio*, to be played »senza Pedale a due Clav.», i.e., »on two manuals without pedal». Again, many of the details in this piece are unusual: the two manual parts play a duet without any support from the pedal, and they take turns playing solo and accompaniment several times in the course of the movement, perfectly in keeping with the style of Italian duets. The lovely parallel thirds are also typical of this tradition. The practice of framing the duet by a theme played in octaves was used by Bach later in his own concertos.

The third movement, *Allegro*, again follows the ritornello form, although the solo episodes are more important from the very start. The tutti sections consist largely of scales and octaves which hardly offer any opportunity for development. As mentioned above, Bach here creates additional variety by contrasting two solos. The numerous changes to the original string setting serve to maintain the tension, especially when filling in rests, enlivening the rhythm of bass lines and differentiating the figuration in the solo episodes. To create a dynamic contrast, the transcription calls for a change of manual, whereas Vivaldi simply stipulated *forte* and *piano*. By intensively elaborating a motif which for Vivaldi was obviously of secondary importance, Bach works toward a tendency to unify motifs which in-

creasingly characterized his own works, but is not typical of Vivaldi. The quite difficult pedal part, including double pedal, clearly shows Bach's virtuoso skill on the organ in Weimar.

»Not a single note by Bach?!» — Most certainly! Many, and important ones, at that! — not to mention Bach's innate musical genius, which also shows through again and again in these transcriptions.

ENGLISH

Pieter van Dijk

was born in 1958 and studied organ (with Bert Matter), piano and church music at the music academy in Arnheim. In addition, he took lessons from Gustav Leonhardt (ancient music), Marie-Claire Alain (French music) and Jan Raas (improvisation). He has won awards at international organ competitions in Deventer (1979) and Innsbruck (1986), and is now organist at the »Grote St. Laurenskerk» in Alkmaar, where he attends to the organ by Van Hagerbeer/Schnitger and that by Van Covelens of 1511. He is church organist at the Lutheran church in Alkmaar.

Pieter van Dijk teaches organ and methodology at the »Conservatorium van Amsterdam». Furthermore, he has been professor of organ and improvisation at the academy of music and theater in Hamburg since October 1995. He also conducts international organ classes at this institute. He teaches as guest professor at the academies in Antwerp (Belgium), Helsinki (Finland), St. Petersburg (Russia) and Toulouse (France), among others. His many concert appearances have taken him to various European countries.

He has recorded CD's on organs in Oosthuizen (1521), Amsterdam (Ronde Lutherse Kerk, Bätz 1830) Doesburg (Walcker 1914), Pla de Santa Maria (Catalonia) and Alkmaar (St. Laurenskerk). He has also published articles on Matthias Weckmann, Jan Pieterszoon Sweelinck, and J.S. Bach, and on proper posture when playing historic organs.

Plus un son de Bach ?!

Que ce soit l'*Air* extrait de la S*uite en ré majeur* de Bach dans la version pour trompette et orgue (ou même comme musique de fond d'une chanson de Jennifer Rush ...) ou bien la dernière adaptation de la chanson des Beatles intitulée *Yesterday* – des arrangements de mélodies impérissables nous accompagnent fidèlement du berceau jusqu'à la bière. Surtout depuis que l'industrie de la publicité s'en est emparée. Mais elles ont existé à toutes les époques à des fins moins commerciales, en particulier pour les instruments à clavier qui se prêtent particulièrement à l'interprétation d'œuvres à plusieurs voix. En fait, la musique pour instruments à clavier s'est développée en tant que genre autonome à partir de tels arrangements, à savoir l'adaptation de mouvements vocaux que l'on nommait tablatures. Plus tard, les réductions pour piano ont été et restent jusqu'à aujourd'hui un moyen irremplaçable d'étudier les cantates, les symphonies, les opéras et beaucoup d'autres compositions à formation plus importante.

Il n'est pas surprenant que Jean-Sébastien Bach ait écrit lui aussi de nombreux arrangements. D'une part certes pour se familiariser avec certaines tendances stylistiques nouvelles, d'autre part pour rendre accessible à un plus grand nombre d'interprètes et d'auditeurs, par cette représentation concertante sur l'instrument à clavier, les œuvres d'autres compositeurs qui lui semblaient avoir de la valeur. À cela s'ajouta plus tard un intérêt commercial, par exemple lorsqu'il transcrivit pour l'orgue ses propres mouvements de cantate comme dans les »*Chorals de Schübler*« (BWV 645-650, voir vol. 98 de l'EDITION BACHAKADEMIE).

Durant ses années de service en tant qu'organiste, compositeur de musique de chambre et chef d'orchestre à Weimar, de 1708 à 1717, Bach a pu se consacrer à l'orgue de manière particulièrement intense. Le nécrologe annonce qu'il y a composé la plupart de ses pièces pour orgue. En plus de ces dernières, de composition libre ou liée à un choral, il a écrit aussi à Weimar des arrangements de musique italienne pour orchestre dans le style d'Antonio Vivaldi (1678-1741) et de ses contemporains. Cette musique faisait à l'époque la conquête des petites cours allemandes. Un membre de la famille princière de Saxe-Weimar, le jeune duc Johann Ernst, ami de Bach et neveu du prince régnant, comptait parmi les enthousiastes. Il a même composé ses propres concertos en style italien et c'est peut-être lui qui a incité Bach à écrire ces arrangements pour les exécuter en dehors du service religieux. On connaissait déjà de tels concertos pour orgue aux Pays-Bas, comme le prince avait pu le constater au cours d'un séjour. Une autre stimulation pour Bach – si tant est qu'il en ait eu besoin, lui qui était de toute façon très curieux de toute nouveauté ! –, a été certainement l'intérêt collégial de son ami et cousin Johann Gottfried Walther (1684-1748), organiste de l'église municipale de Weimar et professeur du prince Johann Ernst, entre autres. Les deux musiciens ont transcrit autour de 1713 (Walther probablement plus tôt que Bach) de nombreux concertos pour orgue et autres instruments à

clavier. Nous possédons 16 transcriptions pour orgue de la plume de Walther et autant de Bach pour le clavecin (vol. 111) ainsi que cinq pour l'orgue. En comparant ces œuvres, on constate que Walther est un adaptateur plus soigneux mais que Bach a plus de génie. Chez les deux compositeurs enfin, ce sont les arrangements de Vivaldi qui sont les plus riches. À part BWV 596, nous ne possédons que des copies des ces pièces. Les autres arrangements d'œuvres étrangères semblent avoir été tous produits à Leipzig comme morceaux d'étude pour les fils de Bach.

La suite d'arrangements présentée par ce CD commence par le point culminant des arrangements de concerto dans l'œuvre pour orgue de Bach : le **Concerto en ré mineur BWV 596** d'Antonio Vivaldi. Il a été considéré longtemps comme »le concerto pour orgue de Friedemann Bach» par suite de l'interprétation fausse d'une annotation figurant sur l'autographe. Il fut porté en triomphe en tant que preuve du talent de l'aîné des fils de Bach, entre autres aussi dans des arrangements pour piano ! Mais depuis que Max Schneider a découvert en 1911 le modèle, le *Concerto grosso* pour deux violons, violoncelle, orchestre à cordes et basse continue op. 3 nº 11 d'Antonio Vivaldi, nous savons à quoi nous en tenir. L'autographe porte des instructions de registration originales très instructives de la main de Bach, ce qui donne encore plus de poids à cet arrangement. Bach s'est mis au travail avec beaucoup de soin. L'œuvre présente la structure formelle d'une sonate d'église avec une succession de mouvements lent-vite-lent-vite. L'ouverture inhabituelle – dans l'original également – n'a donc pas recours à toutes les voix, comme on pourrait s'y attendre dans un concerto italien. Les deux violons solistes s'élèvent, sans accompagnement de basse continue, des sons les plus graves aux plus aigus dans des imitations aux arpèges de grande portée, avant de revenir au point de départ. Bach transcrit ces deux parties pour les principaux des deux manuels (il prescrit expressément »*2 Clav*«) et s'appuie par une pédale sur la fondamentale ré. Les jeux de pédale graves n'interviennent que lorsque les imitations sont terminées et que la basse continue apparaît dans l'original, formant duo avec une figuration en doubles-croches du violoncelle. Des accords d'accompagnement sont joués sur le deuxième manuel. Quelques successions harmoniques modulant vers la dominante, à jouer *Grave* et plein jeu, font alors la transition à la fugue. Si cette forme est déjà inhabituelle pour un mouvement de concerto, le contrepoint à parties permutables est en outre développé avec une cohérence qu'on ne retrouve nulle part ailleurs chez Vivaldi. Le sujet se compose d'une tête au mouvement poussant vers l'avant et d'une répétition de quinte descendant par degrés qui offre de riches possibilités de modulations et de cadences. Bach n'a pas marqué dans l'autographe les sections de solo et de tutti, mais il est facile de les déduire de la composition même, car les divertissements n'utilisent que des fractions du sujet. Le troisième mouvement, *Largo e spiccato*, est une sicilienne vibrante à 12/8 du type »solo avec accompagnement». L'introduction comporte deux mesures et demi à la sonorité retenue jouées *piano* par l'ensemble des voix ; ensuite, la partie de soliste

fait son entrée sur le deuxième manuel, accompagnée par des accords à l'unisson de la main gauche. Suivant une forme tripartite, la partie soliste se tourne d'abord vers la sous-dominante, puis vers la dominante, revenant pour finir à la tonique en reprenant le début avec quelques modifications. Le mouvement se termine comme il avait commencé : avec des accords joués par l'ensemble des voix. Il est suivi d'un mouvement vif en plusieurs parties. Bach a marqué ici par des indications de manuel les sections de solo et celles de tutti. Cependant, le matériau thématique est si analogue que toutes les sections semblent se pénétrer l'une l'autre. Le sujet du début est marqué par des retards à l'attaque accusée sur les temps forts, des répétitions et des groupes de deux notes évoquant des soupirs ainsi que par une ligne chromatique descendante. Bach transpose de manière impressionnante en figures d'orgue insolites et très vigoureuses différentes figures typiques des cordes, comme par exemple des répétitions rapides, des trémolos ou des enchaînements de tierces des deux violons solistes. Des effets d'écho et des figures semblables à des cadences jouées par la voix soliste introduisent à la cadence finale jouée par toutes les voix, qui résonne d'abord dans le registre supérieur avant d'être confirmée encore une fois dans le registre moyen. Voilà bien une transposition tout à fait convaincante de la musique originale pour cordes dans la langue de l'orgue !

Le Trio en sol majeur BWV 586 nous est parvenu isolément et tire probablement son origine d'une pièce pour clavecin de Georg Philipp Telemann. Il avait sans doute été créé durant la période d'activité de ce dernier à Leipzig et faisait partie du répertoire du *Collegium musicum* de cette ville. Il a malheureusement été détruit à la fin de la deuxième guerre mondiale avec nombre d'autres compositions. Conformément au modèle, l'arrangement correspond plus au style de la *Tafelmusik* de Telemann qu'à celui des *Six sonates* de Bach (BWV 525 -530, voir vol. 99), trios pour orgue de style analogue composés avec on ne peut plus d'art. Le Trio en sol majeur n'est pas en deux parties comme la majorité des mouvements des sonates et l'opposition entre sujet et matériau du divertissement n'est pas aussi marquée ; les motifs et l'harmonie présentent aussi des éléments plus courts avec de nombreuses cadences intermédiaires, des imitations simples et des tierces consécutives. Ce trio représente pourtant un exemple typique de la musique de chambre de l'époque – et il pouvait servir dans tous les cas aux fils Bach à étudier le jeu du trio !

Ce trio de musique de chambre à l'entrelacement délicat est suivi de deux transcriptions de concertos composés par le prince Johann Ernst de Saxe-Weimar, mort en 1715 à l'âge de 18 ans. L'arrangement du **Concerto en ut majeur BWV 595** est incomplet, la version pour orgue se réduit à un seul mouvement. L'original n'a pas été conservé ; on peut tout au plus le déduire de l'arrangement écrit par Bach pour le clavecin, BWV 984 en trois mouvements. La comparaison des deux transcriptions (BWV 984 est dans le vol. 111) permet pourtant des remarques intéressantes. C'est ainsi que la version pour clavecin BWV 984 présente un premier mouvement sensiblement plus court que l'adaptation

pour orgue qui fait plus d'effet : Bach a donc donné plus d'équilibre à la forme en lui ajoutant une extension. Le thème du mouvement de concerto revient comme une ritournelle et fournit aussi le matériau des divertissements. Ceci est un peu fatiguant à la longue, tout comme la division nette en demi-mesures avec formation régulière d'échos et de répétitions. De nombreux éléments du style italien utilisés adroitement indiquent pourtant que le jeune prince était incontestablement doué. Mainte caractéristique, comme par exemple l'alternance régulière des manuels, annonce même déjà dans l'activité créatrice de Bach la *Toccata dorique* BWV 538 (vol. 92), avec son jeu entre deux manuels évoquant un dialogue musical.

Dans le **Concerto en sol majeur BWV 592**, Bach a arrangé cette fois les trois mouvements d'un concerto du prince Johann Ernst. La succession vite-lent-vite correspond tout à fait au style du concerto italien. Dans la version originale pour violon soliste, ensemble de cordes et basse continue, les mouvements portent les indications *Allegro assai, Adagio* et *Presto è staccato*. Le sujet d'entrée respectif du premier et du dernier mouvement revient constamment comme une ritournelle. Bach a ajouté de manière organique dans le flux des voix des alternances de manuel lors des transitions fréquentes entre les sections de solo et celles de tutti, ou inversement. Le sujet principal et les divertissements se distinguent l'un de l'autre dans ce premier mouvement par des motifs autonomes, ce qui donne une impression d'alternance colorée. Grâce à l'emploi du double pédalier, Bach souligne la densité sonore du sujet principal par rapport à la transparence des divertissements en forme de concertino. Il anime les sujets et les motifs pour cordes de l'original au moyen d'une articulation convenant à l'orgue, même si elle est inhabituelle, et il ajoute à plusieurs endroits des sons de son cru ou même des voix supplémentaires pour augmenter la tension. Cet arrangement (pour le moins) invite donc à répondre à la question formulée par le titre de ce disque par les mots »Mais bien sûr que si !».

Le deuxième mouvement est un solo, comme dans BWV 596, encadré par une introduction et une conclusion à jouer sur le récit avec toutes les voix. Comme il l'avait déjà fait pour les divertissements en solo du premier mouvement, Bach donne souvent deux voix à ce solo à jouer sur le positif de dos, si bien que certains passages comportent cinq voix insolites : deux voix de soliste, deux voix d'accompagnement et la basse continue. Le sujet à notes pointées, imitations à l'octave, répétitions et fins de phrases cadencées semble s'inspirer tout à fait du style italien d'un Vivaldi ou d'un Corelli. Le troisième mouvement, pour finir, présente à nouveau une structure de ritournelle et est fortement marqué par une figuration et une articulation de violon virtuose ; avec beaucoup d'imagination, Bach transforme en particulier les répétitions jouées *staccato* par les violons en figures convenant à l'orgue et il compose même quelques nouvelles mesures supplémentaires. À cet endroit, il devient évident qu'il connaissait parfaitement le style des cordes et qu'il a su conserver le cas échéant les éléments qui convenaient à l'orgue. Il n'a pas marqué les change-

ments de manuel à l'occasion des contrastes entre tutti et solo. Dans ce mouvement, ils sont techniquement difficiles à exécuter. Il est probable que l'emploi de la pédale et les enchaînements réguliers de doubles-croches suffisaient à caractériser les sections de tutti par rapport aux parties de solo à deux voix, le mouvement étant joué sur un seul manuel.

Vient ensuite le **Trio en ut mineur BWV 585**, arrangement de deux mouvements tirés d'une sonate en trio pour deux violons et basse continue composée par Johann Friedrich Fasch (1688-1758). Fasch fut l'un des concurrents de Bach pour la charge de cantor de Saint-Thomas à Leipzig et il exerçait les fonctions de maître de chapelle à Zerbst. Le trio fut considéré autrefois comme une œuvre de Johann Ludwig Krebs ; mais entre-temps, on en a trouvé le modèle dans un manuscrit de Dresde et on a identifié Fasch comme le compositeur de ce morceau. Dans son arrangement en deux parties a*dagio – allegro* (avec la succession lent-vite comme dans la sonate d'église de BWV 596), Bach s'en tient à l'original : un vaste sujet est développé dans l'*adagio* suivant des motifs à petits éléments. Les voix sont conduites de manière autonome en belles courbes mélodiques, les suites harmoniques sont convaincantes. Pourtant, le pédalier ne place principalement que des sons de soutien, restant ainsi en dehors de l'événement thématique, contrairement à ce qui se passe dans les *Six sonates* ; la forme est celle d'une ritournelle et la réponse au sujet dans l'*allegro* a lieu à l'unisson ; bref, la perfection formelle des *Six sonates* n'est atteinte à aucun endroit de ce morceau, quoique cet arrangement dût avoir été créé à peu près à la même époque et dans le même but : comme morceau d'étude du jeu en trio destiné aux fils.

Le **Concerto en ut majeur BWV 594** nous ramène à Antonio Vivaldi comme compositeur du modèle. Il s'agit de l'arrangement complet de son concerto pour violon en ré majeur RV 208 (soit l'opus 7, livre II, nº 5). Bach disposait manifestement du manuscrit qui est conservé aujourd'hui à Schwerin. Il contient même les cadences que la partition de Vivaldi laisse en fait au gré des interprètes (»qui si ferma a piacimento« – »on peut conclure ici à sa guise«). C'est aussi ce manuscrit, et lui seul, qui contient l'additif »Grosso Mogul» évoquant la manière majestueuse de l'œuvre.

Le premier mouvement plein de vie fait alterner de manière très cohérente cinq sections en tutti et quatre sections en solo. Les divertissements en solo sont très étendus et de grand poids ; ils assument la fonction de modulation avec un matériau autonome. On trouve ici aussi de nombreux exemples d'articulation pour violon que Bach transpose pour l'orgue avec une fine compréhension. Le deuxième mouvement, un *adagio*, récitatif pour voix soliste avec accompagnement, est conforme au récitatif italien de l'époque. L'étonnante envergure et le caractère dramatique de la voix de soliste dépassent pourtant les possibilités vocales, donnant un exemple inusité chez Vivaldi comme chez Bach de récitatif instrumental très expressif et suscitant une émotion dramatique.

Le troisième mouvement, un *allegro*, donc à nouveau vif comme il est d'usage dans la forme du concerto italien, se divise à son tour nettement en sections de tutti et sections de solo. Par contre, les divertissements en solo prennent ici une part croissante au développement du thème et ils reçoivent par conséquent de plus en plus de poids, jusqu'à surpasser pour finir en importance les passages en tutti. Dans les sections de solo, Bach présente différentes manières de façonner le jeu à deux voix et le plan rythmique, avec la même diversité qu'il met à transposer l'articulation typique du violon. Certains passages s'approchent du langage musical des ses œuvres pour clavecin.

L'Aria en fa majeur BWV 587, que nous ne connaissons également que par des copies, est l'arrangement presque note pour note d'un extrait d'une suite pour 2 violons et basse continue de François Couperin (1668 – 1733). Ce morceau a été répertorié dans l'ancienne édition complète des œuvres de Bach, bien que les sources ne mentionnent nulle part Bach comme l'auteur de l'arrangement. Couperin écrit l'indication *Légèrement* en tête de la section semblable à un divertissement qui a la forme d'un trio. Dans la transcription, Bach attire l'attention par le titre *Aria sur* le thème à la manière d'une chanson conduit souvent par tierces. Il est développé en une mesure à 3/8 fluide et dansante, sous la forme d'un air da capo (A-B-A) et comme trio des deux voix de manuel et du pédalier, mais dans une imitation contrapuntique plutôt joueuse que rigoureuse. L'*Aria* se révèle être un morceau d'étude excellent pour le jeu de pédalier qui a une importance égale dans le trio ; c'est comme tel que Bach aurait pu le reconnaître et le mettre par écrit pour ses fils !

Le programme de ce disque se termine par le **Concerto en la mineur BWV 593**. Ce concerto tire à nouveau son origine d'une œuvre d'Antonio Vivaldi, à savoir le concerto en la mineur pour deux violons, orchestre à cordes et basse continue op. 3 nº 8. Le plan en trois mouvements, la forme en ritournelle du premier et du dernier mouvement, la transposition inspirée de figures pour violon et la distribution des manuels correspondent dans une large mesure à la manière d'agir de Bach avec le Concerto en sol majeur BWV 592. S'y ajoute encore ici une distinction supplémentaire entre solo I et solo II dans le mouvement conclusif. Si l'on considère sa grande portée, cet arrangement de concerto est certainement, à côté de celui en ré mineur d'après Antonio Vivaldi (BWV 596), le plus important parmi la musique pour orgue de Bach.

Dans le premier mouvement (sans indication), l'alternance entre tutti et solo gagne en animation par le fait que ce n'est pas seulement le sujet principal qui se répète, mais aussi certaines sections de ce dernier. Des parentés de motifs entre le sujet et les divertissements marquent en outre cette alternance au sceau de l'unité et d'une fusion croissante que Bach a nettement renforcées par rapport à l'original. Il y a aussi des contrastes de couleur entre les divertissements solo à deux voix délicatement entrelacés et le son plein du tutti, pour lequel l'adaptateur prévoit tous les jeux. Une comparaison de l'o-

riginal avec l'arrangement montre bien avec quelle fine intuition Bach conserve les moments de tension importants là où c'est possible et avec quelle précaution il opère des modifications là où il les pense nécessaires. Des impulsions supplémentaires donnent à la musique une vivacité et un élan peu communs.

Le deuxième mouvement est un *adagio* portant la mention »senza Pedale a due Clav.», c'est-à-dire à jouer »sans pédale sur deux manuels». Il contient lui aussi de nombreux détails exceptionnels : les deux voix de manuel font entendre un duo sans la base du pédalier et elles intervertissent plusieurs fois leurs rôles de soliste et d'accompagnement au cours du mouvement, ce qui est tout à fait conforme à la pratique des duos italiens. Les tierces consécutives à la belle sonorité proviennent aussi de cette tradition. Bach a réutilisé plus tard dans des concertos de son cru l'encadrement du duo par un sujet joué en octaves.

Le troisième mouvement, un *allegro*, présente à nouveau la forme d'une ritournelle, mais avec une fonction plus importante accordée dès le début aux divertissements solo. Les sections de tutti se composent en effet principalement de gammes et d'octaves peu propices à un développement. Comme nous l'avons déjà signalé, Bach crée ici une diversité supplémentaire en mettant deux solos en contraste. Les nombreuses modifications apportées au mouvement de cordes original servent à maintenir la tension, telles surtout le remplissage de certains silences, l'animation rythmique des lignes de basse et la figuration différenciée dans les divertissements solo. Les contrastes de nuances que Vivaldi indique par *forte* et *piano* sont rendus dans l'arrangement par un changement de manuel. Enfin, en façonnant de manière intense un motif qui est plutôt secondaire chez Vivaldi, Bach va dans le sens d'une unité des motifs qui caractérise de plus en plus ses propres œuvres mais qui n'est pas typique de Vivaldi. La partie de pédalier très exigeante qui va jusqu'à un double pédalier prouve de manière évidente l'habileté de Bach en tant que virtuose de l'orgue à Weimar.

»Plus un son de Bach ?!» – Bien sûr que si ! Et même beaucoup, et des plus importants ! – Pour ne rien dire du génie de Bach qui transparaît aussi un peu partout dans ces arrangements !

FRANÇAIS

Pieter van Dijk

Né en 1958, il étudia au Conservatoire de musique d'Arnheim l'orgue (auprès de Bert Matter), le piano et la musique religieuse. Il suivit en outre des cours auprès de Gustav Leonhardt (musique ancienne), Marie-Claire Alain (musique française) et Jan Raas (improvisation). Il a remporté des prix lors des concours d'orgue internationaux de Deventer (1979) et d'Innsbruck (1986) et il est l'organiste de la

»Grote St. Laurenskerk» d'Alkmaar où il a la charge de l'orgue de Van Hagerbeer/Schnitger et de l'orgue de Van Covelen datant de 1511. Il joue comme organiste d'église dans l'église luthérienne d'Alkmaar.
Pieter van Dijk est chargé de cours pour l'orgue et la méthodologie au »Conservatorium van Amsterdam». De plus, depuis octobre 1995, il est professeur d'orgue et d'improvisation au Conservatoire de musique et de théâtre de Hambourg. Il y dirige une classe d'orgue internationale. Il a enseigné en tant que professeur invité aux conservatoires d'Anvers (Belgique), d'Helsinki (Finlande), de Saint Petersbourg (Russie) et de Toulouse (France), entre autres. Il a donné de nombreux concerts dans différents pays d'Europe.

Il a enregistré des disques sur des orgues se trouvant à Oosthuizen (1521), Amsterdam (Ronde Lutherse Kerk, Bätz 1830), Doesburg (Walcker 1914), Pla de Santa Maria (Catalogne) et Alkmaar (St. Laurenskerk). Il a publié en outre des articles sur Matthias Weckmann, Jan Pieterszoon Sweelinck, J.-S. Bach et sur l'attitude à prendre pour jouer sur des orgues historiques.

FRANÇAIS

¡¿Ni una nota de Bach ?!

Las transcripciones de melodías inmortales son nuestras inseparables compañeras desde la cuna hasta el ataúd, tanto si se trata del *Aire* de Bach que emana de la *Suite en Re mayor* en la versión para trompeta y órgano (o simplemente como música de fondo para una canción de Jennifer Rush ...) como si se trata del tema *Yesterday* de los Beatles en la más reciente versión Cover. Y esto ocurre sobre todo desde que la industria publicitaria se ha adueñado de ellas. En todo caso, aún destinadas a fines menos comerciales, siempre las hubo, sobre todo las que fueron escritas para instrumentos de teclado, que estaban directamente predestinadas a reproducir obras a varias voces. En general, la música para teclado se desarrolló como género independiente partiendo de ese tipo de transcripciones: tomando como origen la transcripción de los movimientos vocales llamados entablaciones. Por último, en tiempos más recientes y hasta nuestros días, los extractos para piano son unos medios insustituibles para el estudio de las cantatas, las sinfonías, las óperas y muchas otras composiciones de mayor cobertura.

No es extraño que también Johann Sebastian Bach escribiese numerosas transcripciones. Por una parte tal vez para familiarizarse con determinadas tendencias estilísticas, y por otra para hacer accesibles a un gran círculo de intérpretes y oyentes las obras que él consideraba muy valiosas de otros compositores, mediante la presentación concertante en el instrumento de teclado. En épocas posteriores de su vida se añadiría también de lleno el interés comercial cuando por ejemplo transcribió para el órgano sus propios movimientos de cantata como en el caso de los denominados »*Corales de Schübler*« (BWV 645-650, véase EDITION BACHAKADEMIE vol. 98).

Durante el ejercicio de su cargo como organista, músico de cámara y director de orquesta en Weimar desde 1708 hasta 1717, Bach pudo dedicarse con especial intensidad al órgano. El Necrologio anota que aquí *compuso la mayoría de sus piezas para órgano*. Junto a estas obras suyas para órgano, libres y de vinculación coral, surgieron también en Weimar las transcripciones de la música italiana de orquesta en el estilo de Antonio Vivaldi (1678-1741) y de sus coetáneos. Esta música conquistó entonces implacablemente las residencias alemanas. Entre los más entusiastas había también un miembro de la familia, sobrino del Príncipe regente, el cual se había establecido en la corte del Príncipe de Sajonia-Weimar que era el joven Duque Johann Ernst, amigo de Bach. Incluso llegó a componer sus propios conciertos en estilo italiano y provocó tal vez las transcripciones bachianas destinadas a su interpretación fuera del servicio religioso. Estos conciertos para órgano los ofreció ya en los Países Bajos, tal como había conocido el Príncipe en una de sus estancias allí. Otro estímulo para Bach – si es que tenía necesidad de tales, porque lo cierto es que siempre tuvo la mente abierta a todo lo nuevo – fue sin duda el interés colegial de su amigo y primo Johann Gottfried Walther (1684-1748), que ejercía de organista en la iglesia de la ciudad de Weimar además de impartir enseñanza al Príncipe Johann Ernst entre otros. Los

dos músicos transcribieron en los años en torno a 1713 (Walther probablemente antes que Bach) numerosos conciertos para órgano y otros instrumentos de teclado. De Walther se han conservado dieciséis transcripciones para órgano y de Bach otras tantas para clavicémbalo (vol. 111) a las que se añadirían otras cinco para órgano. Comparándolos, Walther se nos muestra como el más pulcro y metódico, mientras que Bach es el transcriptor más genial. Por último, en ambos compositores las transcripciones de Vivaldi son las de mayor contenido. Además de BWV 596, las piezas se han conservado únicamente a base de copias. Las demás transcripciones de obras ajenas podían haberse confeccionado en su conjunto en Leipzig bajo la modalidad de obras de estudio para los hijos de Bach.

La serie de transcripciones se inicia en el presente CD y tienen su punto culminante en las transcripciones para concierto en la obra de Bach para órgano: con el **Concierto en re menor BWV 596** de Antonio Vivaldi. Debido a una anotación erróneamente interpretada en el autógrafo, durante mucho tiempo se consideró como »Concierto para órgano de Friedemann Bach« y celebró grandes triunfos como demostración del talento del hijo mayor de Bach... que también se manifiesta en transcripciones para piano. Pero desde que Max Schneider descubriera en el año 1911 el documento titulado *Concerto grosso* para dos violines, violoncelo, orquesta de cuerda y bajo continuo op. 3 nº. 11 de Antonio Vivaldi, la situación quedó bien clara. Unas ilustrativas instrucciones sobre registros, originales de Bach, en el autógrafo, confieren a esta transcripción un peso adicional. Bach afrontó con gran esmero este trabajo. La obra se corresponde en su estructura formal a la de una *Sonata da chiesa* con la sucesión de movimientos lento-rápido-lento-rápido. Por lo tanto el – incluso en el original – insólito inicio de la obra no está equipado con todas las voces como podría esperarse de un concierto italiano. Los dos solos de violín van in crescendo sin la base del bajo continuo en imitaciones con arpegios de amplia envergadura, desde las cuerdas más profundas hasta las más altas, para retornar nuevamente al principio. Bach trasladó las dos voces al principal de los dos manuales (prescribió expresamente »*2 Clav*«) y les prestó el apoyo de un punto de órgano en tono básico de re. Los profundos registros de pedal no se añaden hasta que no terminan las imitaciones y hace acto de presencia en el original el bajo continuo, y en el dúo una figuración de corcheas del cello. En el segundo manual se interpretan acordes acompañatorios. Algunas series de armonía moduladas hacia la dominante, *Grave* y con todo el mecanismo (pleno) nos sirven de transición para pasar a la fuga. Si ya esta forma es insólita para un movimiento de concierto, la técnica del contrapunto se ejecuta además tan coherentemente con las voces intercambiables como en ninguna otra parte pueda verse en la obra de Vivaldi. El tema consta de un encabezamiento temático con motor impulsor y una secuencia que desciende gradualmente en caída de quinta que ofrece abundantes posibilidades para las modulaciones y las cadencias. Los pasajes de solo y de tutti no aparecen caracterizados por parte de Bach en el autógrafo, pero se pueden deducir fácilmente de la misma composición, ya que los episo-

dios funcionan únicamente con fragmentos del tema. El tercer movimiento, *Largo e spiccato*, es un Siciliano ondulante en compás de 12/8 del tipo de »Solo con acompañamiento«. Al cabo de dos compases y medio de tutti, introductorios y acústicamente contenidos (que han de tocarse *piano*), interviene la voz solista en el segundo manual acompañada por acordes homófonos de la mano izquierda. En forma tripartita se dirige la voz del solo hacia la subdominante, en el centro se guía por la dominante, y por último vuelve a la tónica retomando el comienzo con algún que otro cambio. El movimiento termina igual que había comenzado: con acordes de tutti. Sigue un movimiento lleno de vitalidad y de rica composición. Bach ha marcado aquí los pasajes de solo y de tutti con datos de manual. Sin embargo, el material temático es tan similar, que todas las partes parecen compenetrarse recíprocamente. Las reservas que se puentean con notoriedad para pasar a las partes acentuadas por el compás, a las repeticiones y a los grupos de dúo expectante, así como una línea cromáticamente descendente son elementos que marcan su impronta en el tema inicial. Diversas figuras típicas de los instrumentos de cuerda, como por ejemplo unas repeticiones rápidas, los trémolos o los encadenamientos de tercera de los dos violines solos, son conversiones que realiza Bach con efectividad suma en unas figuras de órgano totalmente insólitas y rebosantes de energía. Efectos de eco y figuraciones a modo de cadencia en las voces solistas, introducen la cadencia final del conjunto de ellas, que suena al principio en las cuerdas más altas para pasar después reforzadas nuevamente a la posición media. He aquí una transcripción totalmente convincente de la música original para instrumentos de arco, que pasa al lenguaje del órgano.

El Trío en Sol mayor BWV 586 se nos ha transmitido aisladamente y se remite probablemente a una pieza para clavicémbalo de Georg Philipp Telemann. Tal vez data de la época en que ejerció en Leipzig y pertenecía al acervo del Collegium musicum de aquella ciudad. Lamentablemente, a finales de la Segunda Guerra Mundial fue destruido junto con muchas otras composiciones. De acuerdo con sus antecedentes, también la transcripción se correspondía más con el estilo de la *música de banquete* de Telemann, como la de las *Seis sonatas* de Bach (BWV 525 -530, véase vol. 99), de los tríos para órgano extremadamente artísticos y estilísticamente emparentados. El trío en Sol mayor no se compone de dos partes como allí ocurre con la inmensa mayoría de movimientos, ni la antítesis entre el tema y el material intermedio aparece caracterizada en términos similares, al tiempo que el conjunto de motivos y armonías da la impresión de tener una estructura más entrecortada con muchas cadencias intermedias, imitaciones simples y paralelos de tercia. Sin embargo, este trío se presenta como ejemplo típico de la música de cámara de aquel tiempo, y en todo caso puede utilizarse como estudio en la interpretación de trío destinada a los hijos de Bach.

Después de este trío de filigrana típica de la música de cámara, suenan dos transcripciones de conciertos del ya aludido Príncipe Johann Ernst de Sajonia-Weimar que murió en 1715 a la prematura

edad de dieciocho años. La transcripción del **Concierto en Do mayor BWV 595** está incompleta, mientras que la versión para órgano se limita a un solo movimiento. No se ha conservado el original, si bien se puede deducir en todo caso de la transcripción de Bach para clavicémbalo BWV 984 (en tres movimientos). Sin embargo, la comparación de las dos transcripciones (BWV 984 en el vol. 111) facilita interesantes conocimientos. Así por ejemplo en la versión para clavicémbalo BWV 984 el primer movimiento es considerablemente más corto que la transcripción para órgano, dotada de mayor efecto (!): Bach había conferido por tanto mayor ponderación a la forma por medio de una ampliación. El tema del movimiento para concierto retorna permanente a modo de estribillo y facilita además el material de los intermedios. Esto y la clara estructuración en semicompases con formaciones regulares de eco y de secuencia, producen a la larga un efecto algo fatigoso. Pero hay cantidad de elementos aplicados con maestría, tomados del estilo italiano, que sugieren el talento de que estaba dotado el Príncipe. Más de un elemento como el cambio regular de manual, prefigura ya en la obra bachiana la *tocata dórica* BWV 538 (vol. 92) con la interpretación entre dos manuales al estilo de un diálogo musical.

En el **Concierto en Sol mayor BWV 592** Bach ha transcrito los tres movimientos de un concierto del Príncipe Johann Ernst. La sucesión rápido-lento-rápido se corresponde perfectamente con el estilo del concierto italiano. En la versión original para solo de violín, conjunto de instrumentos de cuerda y bajo continuo se han anotado en los movimientos las indicaciones *Allegro assai, Adagio* y *Presto è staccato*. El correspondiente tema de entrada de los movimientos extremos retorna permanentemente a modo de estribillo. El cambio de manual en las frecuentes transiciones del solo al tutti y viceversa resultan orgánicamente integradas por Bach en el flujo de las voces. El tema principal y los episodios se diferencian en este movimiento por motivos independientes entre sí. De este modo se genera la impresión de una alternancia cromática. Mediante el uso del doble pedal, Bach subraya la intensidad acústica del tema principal frente a los transparentes episodios de concertino. La temática de instrumentos de cuerda y el conjunto de motivos del original resultan por él vitalizadas mediante una articulación que viene a adecuarse al órgano pese a que no deje de ser insólita, aparte de añadir en varios puntos sus notas propias o incluso otras voces para conseguir una tensión mayor. Así, esta transcripción está exigiendo que (como mínimo) respondamos a la pregunta que encabeza este CD con las palabras »¡Desde luego que sí!«.

El segundo movimiento es un solo – similar a lo que ocurre en BWV 596 – enmarcado por una introducción y un epílogo de tutti que se interpretan en el registro superior. Igual que ya ocurriera en los episodios de solista del movimiento más interior, Bach suele configurar a dos voces este solo que se interpreta en negativo, de modo que en algunos puntos se obtiene una insólita penta-vocalidad: dos voces de solo, dos voces acompañatorias y un bajo continuo. El tema, provisto de punteos, imitaciones de octava, secuencias y cadenciosos finales de

movimiento, da plenamente la impresión propia del estilo italiano de un Vivaldi o de un Corelli. Por último, el tercer movimiento aparece nuevamente marcado en gran medida por el emplazamiento a modo de estribillo que provoca la figuración y articulación violinística virtuosa; Bach transforma en particular las repeticiones de violín con gran intuición en figuras apropiadas para órgano y además añade la composición nueva de algunos compases. En ello queda patente que conocía con toda exactitud el estilo de los instrumentos de arco y que incluso dominaba los elementos adecuados. Bach no marca el cambio de manual con motivo de los contrastes tutti/solo. Éstos son técnicamente difíciles de ejecutar en este movimiento. Supuestamente bastaba el uso del pedal así como las cadenas regulares de corcheas para la caracterización de los fragmentos de tutti frente a los pasajes a dos voces de solo en la interpretación del movimiento sobre un solo manual.

Sigue a continuación el **Trío en do menor BWV 585**, que es la transcripción de dos movimientos tomados de una sonata de trío para dos violines y continuo, de Johann Friedrich Fasch (1688-1758). Fasch fue uno de los compañeros de oposición de Bach que optaban al puesto de cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig y que desempeñó el puesto de director de orquesta en Zerbst. Este trío se consideraba en otro tiempo como obra compuesta por Johann Ludwig Krebs; pero posteriormente se encontró el antecedente en un manuscrito de Dresde y Fasch fu reconocido como su compositor. En su transcripción de dos partes *Adagio – Allegro* (tal como aparece en BWV 596 en correspondencia con la *Sonata da chiesa* en secuencia de movimientos lento-rápido) Bach se atiene al original: un tema extenso se ejecuta en el *Adagio* con todo un conjunto de motivos entrecortados. Las voces se llevan con autonomía en bellas arcadas melódicas, y las series armónicas resultan convincentes. Sin embargo, el pedal coloca únicamente unas notas de apoyo inferior, con lo que se mantiene la contraposición con las *Seis sonatas* fuera del hecho temático en sí; la forma es de estribillo, y la respuesta temática en el *Allegro* se expresa a través del uníosono. En una palabra: la consumación formal de las *Seis sonatas* no se ha logrado aquí en ningún momento, si bien es verdad que esta transcripción pudo tener seguramente su origen en la misma época y con la misma finalidad de servir para que los hijos se ejercitaran tocando el trío.

Con el **Concierto en Do mayor BWV 594** regresamos a Antonio Vivaldi como compositor de un antecedente. Se trata de la transcripción completa de un concierto para violín en Re mayor RV 208 (o bien op. 7, libro II, nº. 5). Es evidente que Bach tenía ante sí esta pieza en el manuscrito que actualmente se conserva en Schwerin. Contiene incluso las cadencias que Vivaldi deja propiamente al buen criterio de los intérpretes (»qui si ferma a piacimento« – »aquí puede concluirse al gusto de cada uno«). En este manuscrito y solo aquí se encuentra el añadido »Grosso Mogul«, que recorre el gesto mayestático de la obra.

El primer movimiento lleno de vitalidad hace que se alternen coherentemente los cinco pasajes de tutti con cuatro de solo. Los episodios de solo son extensos e importantes; con material propio asumen la función de la modulación. También aquí se encuentran muchos ejemplos de articulación violinística que Bach sabe convertir con gran tacto para su interpretación al órgano. El segundo movimiento, *Adagio*, un recitativo para una voz solista con acompañamiento, se corresponde al estilo del recitativo italiano de aquella época. Sin embargo, la enorme envergadura y el dramatismo de la voz solista desborda las posibilidades vocales... un ejemplo insólito en Vivaldi, igual que en Bach, de recitativo instrumental de gran fuerza expresiva dramáticamente percibida.

El tercer movimiento, *Allegro*, lleno por tanto nuevamente de vida como es habitual en la forma del concierto italiano, se compone otra vez claramente de fragmentos de tutti y solo. Pero aquí los episodios de solo participan en creciente medida en el desarrollo temático y consecuentemente asumen un peso cada vez mayor hasta que por último superan en importancia a los pasajes tutti. En los fragmentos de solo Bach muestra diversos tipos de configuración musical a dos voces y de articulación rítmica, así como una abundancia de variaciones tal como él entiende que debe realizar la articulación violinística. En algunos puntos se aproxima al lenguaje musical de sus obras para clavicémbalo.

El **Aria en Fa mayor BWV 587**, que también conocemos únicamente a través de copias, es la transcripción fidedigna nota por nota, de un extracto tomado de una Suite para dos violines y continuo de François Couperin (1668 – 1733). Esta pieza fue recogida en las antiguas ediciones completas de Bach a pesar de que las fuentes nunca mencionan a Bach como transcriptor. Couperin escribe la indicación *Légèrement* sobre el apartado de estilo intermedio en forma de trío. En la transcripción Bach aplica el título de *Aria* para hacer referencia al tema que frecuentemente se lleva en terceras a modo de canción. Se ejecuta en el fluido compás de 3/8 de coreográfica vibración en forma de *Aria da-capo* (A-B-A) como trío formado por las dos voces manuales y el pedal, y en todo caso en una imitación más bien interpretativa que estrictamente contrapuntual. En concreto, para el juego de pedal igualmente justificado a modo de trío, el *Aria* se nos presenta como un estudio muy sobresaliente. Como tal podría haberla conocido sin duda Bach al transcribirla para sus hijos.

El programa de este CD concluye con el **Concierto en la menor BWV 593**. Este concierto se remonta a un original de Antonio Vivaldi y en concreto al Concierto en la menor para dos violines, orquesta de cuerda y bajo continuo op. 3 nº. 8. La disposición en tres movimientos, la forma de estribillo en las partes extremas, la ocurrente aplicación de las figuras de violín y la distribución del manual, se corresponden en gran medida con la forma de proceder de Bach en el Concierto en Sol mayor BWV 592. Pero aquí se añade la creación de otra distinción adicional entre Solo I y Solo II en el movimiento de cierre. Contemplada desde su gran arco de soporte,

esta transcripción de un concierto es sin duda, junto a la otra en re menor de Antonio Vivaldi (BWV 596), la más importante dentro de la música de Bach para órgano.

En el primer movimiento (sin denominación) adquiere especial vitalidad la alternancia tutti-solo por el hecho de que no solamente retorna todo el tema principal, sino también diferentes apartados del mismo. Esta alternancia aparece además a través de motivos emparentados entre tema y episodios bajo aspectos de unidad y creciente fusión que Bach ha reforzado claramente en comparación con el original. También se manifiestan cromáticos contrastes entre los episodios de solo en filigrana de dos voces y el sonido pleno del tutti que el transcriptor sitúa a pleno tacto. Comparando el original y la transcripción percibimos con qué sensibilidad mantuvo Bach importantes momentos de tensión allí donde era posible, y con qué delicadeza realizó los cambios que consideró necesarios. Unos dinámicos impulsos adicionales hacen que la música dé la impresión de vitalidad y de vigor nada comunes.

Como segundo movimiento sigue un *Adagio*, con la anotación »senza Pedale a due Clav.«, es decir, que debe tocarse »sin pedal y en dos manuales«. De nuevo aparecen muchos detalles insólitos: las dos veces de manual suenan el dueto sin fundamento de pedal y se alternan varias veces en sus funciones de solo y voz acompañatoria a lo largo del movimiento, siguiendo en este aspecto plenamente la práctica habitual de los duetos italianos. También los paralelos de tercera, de tan bello sonido, tienen su origen en esta tradición. El enmarque del dueto con un tema desarrollado a base de octavas fue aplicado también posteriormente por Bach en sus propios conciertos.

El tercer movimiento, *Allegro*, se atiene otra vez a la forma de estribillo, si bien con una función de los episodios de solo cargada de mayor importancia desde un principio. Los fragmentos de tutti constan preferentemente de escalas y sonidos de octava que apenas ofrecen ocasión para el desarrollo. Como ya hemos señalado, Bach crea aquí mediante el contraste de dos solos una alternancia adicional. Los numerosos cambios que se suceden en el movimiento original de instrumentos de arco sirven para conservar la tensión, y sobre todo para llenar las pausas, para vivificar rítmicamente las líneas del bajo y para la figuración diferenciada de los episodios de solo. Las enérgicas antítesis que Vivaldi marca con los términos *forte* y *piano* se logran en la transcripción mediante la alternancia de manuales. Con la configuración intensa de un motivo que en Vivaldi es de segunda fila, trabaja finalmente Bach en la tendencia hacia la unidad de motivos que caracteriza cada vez más a sus propias obras y que no es nada típica de Vivaldi. La parte de pedal, tan rigurosa realmente, que nos lleva hasta el doble pedal, muestra en términos muy visuales las facultades de Bach como virtuoso del órgano en Weimar.

»¡¿Ni una nota de Bach ?!« – Por supuesto que sí. Diríamos incluso que muchas y muy importantes... y eso sin mencionar la genialidad de Bach que se manifiesta de manera recurrente también en estas transcripciones.

Pieter van Dijk

nació en 1958 y estudió órgano (con Bert Matter), piano y música religiosa en el Conservatorio Superior de Música de Arnheim. Además recibió lecciones de Gustav Leonhardt (música antigua), de Marie-Claire Alain (música francesa) y de Jan Raas (repentización). Obtuvo premios en los concursos internacionales de órgano celebrados en Deventer (1979) e Innsbruck (1986), y es organista de la iglesia »Grote St. Laurenskerk» de Alkmaar, donde tiene a su cargo del órgano Van Hagerbeer/Schnitger, así como del órgano de Van Covelen de 1511. En su faceta de organista eclesiástico, toca en la Iglesia Luterana de Alkmaar.

Pieter van Dijk es profesor de Órgano y Metodología en el »Conservatorium van Amsterdam«. Además, desde octubre de 1995 es profesor de Órgano y Repentización en el Conservatorio Superior de Música y en el Teatro de Hamburgo, donde dirige un curso internacional de órgano. Como profesor invitado impartió clases en los Conservatorios Superiores de Amberes (Bélgica), Helsinki (Finlandia), San Petersburgo (Rusia) y Toulouse (Francia) entre otros. Una frenética actividad concertística le ha llevado por diferentes países europeos.

Ha grabado CDs en los órganos de Oosthuizen (1521), Amsterdam (Ronde Lutherse Kerk, Bätz 1830), Doesburg (Walcker 1914), Pla de Santa Maria (Cataluña) y Alkmaar (St. Laurenskerk). Por otro lado, Pieter van Dijk publicó artículos sobre Matthias Weckmann, Jan Pieterszoon Sweelinck, J.S. Bach y sobre la posición que ha de adoptarse al tocar en órganos históricos.

ESPAÑOL

Die Van Hagerbeer/Schnitger-Orgel der St. Laurenskerk in Alkmaar

1646 vollendete der Orgelbauer Galtus van Hagerbeer zusammen mit seinen Söhnen Germer und Jacobus eine neue Orgel mit 40 Stimmen. Das Instrument war eine der bedeutendsten Orgeln des Goldenen Zeitalters in der Republik. Das glänzende Orgelgehäuse wurde vom namhaften Baumeister Jacob van Kampen entworfen. 1685 und 1704 nahmen Roelof Barentsz und sein Sohn Johannes Duytschot kleine Änderungen vor. Auf Anregung des Organisten Gerhardus Havingha renovierte der Orgelbauer Frans Caspar Schnitger die Orgel im damals üblichen norddeutschen Stil in den Jahren 1722 bis 1725. Dieser Umbau wurde in der Republik stark kritisiert. Die wichtigsten Merkmale der modernisierten Orgel waren die Selbständigkeit der unterschiedlichen Werke, die tiefe Zusammensetzung der Mixturen und Sesquialteras und die gleichschwebende Temperatur. Seither wurde die Orgel immer wieder verändert, jedoch nicht tiefgreifend: 1779/80 von Johannes Strumphler, 1854 von C.F.A. Naber, 1898 von J. Fr. Witte und 1949 von D.A. Flentrop. Eine gründliche Restaurierung in den Jahren 1982 bis 1986 durch Flentrop Orgelbouw brachte die Orgel in den Zustand von 1725 zurück – eine ideale, authentische und für die hier eingespielte Literatur prädestinierte »Bach«-Orgel.

The Van Hagerbeer/Schnitger organ in the St. Laurenskerk in Alkmaar

In 1646 the organ maker Galtus von Hagerbeer completed a new, forty-stop organ together with his sons Germer and Jacobus. This instrument was one of the most important organs of the Golden Age in the Republic. The lustrous organ case was designed by the renowned master builder Jacob van Kampen. In 1685 and 1704 Roelof Barentsz and his son Johannes Duytschot made minor alterations. At the suggestion of the organist Gerhardus Havingha, the organ builder Frans Caspar Schnitger spent the years from 1722 to 1725 renovating the organ in the North German style common at the time. This renovation provoked hefty criticism in the Republic. The most important features of the modernized organ consisted in making the various divisions more independent, lowering the mixture stops and sesquialteras, and using equal temperament. Since that time, the organ has been modified again and again, although not substantially: by Johannes Strumphler in 1779-80, by C.F.A. Naber in 1854, by J. Fr. Witte in 1898 and by D.A. Flentrop in 1949. Flentrop Orgelbouw restored the instrument to its 1725 form in the years 1982 to 1986 – an ideal, authentic »Bach« organ fairly predestined for the works recorded here.

L'orgue de Van Hagerbeer/Schnitger dans l'église Saint-Laurent d'Alkmaar

En 1646, le facteur d'orgue Galtus van Hagerbeer achevait avec ses fils Germer et Jacobus un nouvel orgue à 40 jeux. Cet instrument était l'un des orgues les plus remarquables de l'âge d'or de la République. Son buffet brillant avait été dessiné par l'architecte renommé Jacob van Kampen. En 1685 et en 1704, Roelof Barentsz et son fils Johannes Duytschot procédèrent à de petites modifications. Sous l'impulsion de l'organiste Gerhardus Havingha, le facteur d'orgue Frans Caspar Schnitger remit l'orgue à neuf entre 1722 et 1725 dans le style alors usité en Allemagne du Nord. Cette transformation fut très critiquée dans la République. Les caractéristiques principales de l'orgue modernisé étaient l'autonomie des différents claviers, la composition grave des mixtures et des sesquialteras et le tempérament égal. Depuis, l'orgue a subi des modifications multiples mais sans grande importance : en 1779/80 par Johannes Strumphler, en 1854 par C.F.A. Naber, en 1898 par J. Fr. Witte et en 1949 par D.A. Flentrop. Une restauration radicale entreprise dans les années 1982 à 1986 par Flentrop Orgelbouw a remis l'orgue dans l'état qui était le sien en 1725, en faisant un orgue »Bach« idéal, authentique et prédestiné au répertoire enregistré sur ce disque.

El órgano Van Hagerbeer/Schnitger de la iglesia St. Laurenskerk de Alkmaar

En 1646 el constructor de órganos Galtus van Hagerbeer, junto con sus hijos Germer y Jacobus, concluyó la obra de un órgano nuevo con cuarenta voces. Este instrumento fue uno de los órganos más importantes de la Edad de Oro de la República. El esplendoroso armazón del órgano fue diseñado por el afamado constructor Jacob van Kampen. En 1685 y 1704, Roelof Barentsz y su hijo Johannes Duytschot realizaron pequeñas modificaciones en él. A sugerencia del organista Gerhardus Havingha, durante los años 1722 a 1725 el constructor de órganos Frans Caspar Schnitger lo sometió a una renovación en el estilo nortealemán que entonces estaba en boga. Esta remodelación fue duramente criticada en la República. Las características más importantes de los órganos modernizados consistían en la independencia de diferentes mecanismos, la profunda composición de mezclas y de sesquialteras, y la temperatura de invariable vibración. Desde entonces, este órgano se ha sometido a permanentes modificaciones aunque de poco calado: la realizada en 1779/80 por Johannes Strumphler, en 1854 por C.F.A. Naber, en 1898 por J. Fr. Witte y en 1949 por D.A. Flentrop. Una restauración a fondo que se realizó en los años 1982 hasta 1986 por parte de Flentrop Orgelbouw devolvió al órgano al estado en que se hallaba en 1725: un órgano »Bach« auténtico, ideal y predestinado para la literatura musical que aquí se ejercita.

Disposition/Specification/Disposición

Bovenwerk (III)

Praestant 8	1645
Baarpyp 8	1685
Rohrfluit 8	1725
Quintadena 8	(1645) 1725
Octaav 4	(1645) 1725
Fluit Dous 4	(1645) 1725
Spitsfluit 3	1725
Superoctaav 2	1645
Speelfluit 2	1725
Sexquialtera 2 st.	1725 (ab c' 5 1/3-3 1/5)
Scherp 4 st.	1725
Cimbel 3 st.	1725
Trompet 8	1725
Hautbois 8	1725
Vox Humana 8	1725
Tremulant	

Groot Manuaal (II)

Praestant 16	1645
Praestant 8	1645
Praestantquint 6	1645 (1782-1986)
Octaav 4	1645
Quinta 3	1986
Octaav 2	1645
Flachfluit 2	1645-1725
Ruyschpyp 2 st	1645-1725 (2+ 1 1/3)
Tertiaan 2 st.	1745 (ab c' 3 1/5 +2 2/3)
Mixtuur 6 st.	1986
Trompet 16	1725
Viool di Gamba 8	1725
Trompet 4	1725 (1986)

Rugpositief (I)

Praestant 8	1782 (front), 1645, 1725 treble 2st.
Quintadena 8	1645 (1782-1949-1986)
Octaav 4	1725
Nasaat 3	1725
Fluit 4	(1645) 1725
Superoctaav 2	1725
Quintfluit 3	1645-1986
Waldfluit 2	1645-1725-1986
Quintanus 1 1/2	1725-1986
Mixtuur 5-6 st.	1725
Sexquialtera 2 st.	1725 (ab c' 5 1/3-3 1/5)
Cimbel 3 st.	1725
Trompet 8	1725-1782
Fagot 8	1725
Vox Humana 8	1725
Tremulant	

Pedaal

Principaal 22	1645
Praestant 16	1645
Rohrquint 12	(1645) 1725 (1782-1949-1986)
Octaav 8	1645
Quinta 6	(1645) 1725 (1986)
Octaav 4	1645
Nachthoorn 2	1725
Ruyschpyp 3 st.	1725 (2 2/3-2-1 1/3)
Mixtuur 8 st.	1725 (1986)
Basuin 16	1725
Trompet 8	1725
Trompet 4	1725
Cornet 2	1725

Manualumfang C-d'',' Pedalumfang C-d'
Koppeln: Rp+GM, Rp+Bw, GM+Bw; P+Rp, P+GM
Tonhöhe a' = 415 Hz Gleichschwebende Stimmung

Manual range C-d'', pedal range C-d'
Couplers: Rp+GM, Rp+Bw, GM+Bw; P+Rp, P+GM
Pitch a'= 415 Hz, equal temperament

Étendue du manuel C à d'',' étendue du pédalier C à d'
Accouplements: Rp+GM, Rp+Bw, GM+Bw; P+Rp, P+GM
Hauteur du son la = 415 Hz, tempérament égal

Envergadura de los manuales C-d'',' Envergadura de los pedales C-d'
Acoplamientos: Rp+GM, Rp+Bw, GM+Bw; P+Rp, P+GM
Altura tonal a' = 415 Hz Afinado de uniforme vibración

Registrierungen/Registrations/Registros

1 **Concerto d-Moll BWV 596**

	Bw:	O 4 r.Hd.
	GM:	O 4 l.Hd
	Ped:	O 4 (Oktave tiefer gespielt)
T. 21:	GM:	O 4 (r.Hd.)
	Rp:	P 8, O 4 (l.Hd.)
	Ped:	P 16, O 4 (Oktave tiefer gespielt)

2 & **3**

	GM:	P 16, P 8, O 4, Q 3, So 2, Rp, M
	Rp:	P 8, O 4, So 2, M, Rp+GM
	Ped:	P 16, O 8, Q 6, O 4, Rp, B 16, T 8, Ped+GM

4

piano:	Bw:	Bp 8
forte:	GM:	O 4 (Octave tiefer gespielt)
	Ped:	P 16

5

	Rp:	P 8, O 4 (Soli)
	GM:	P 8, O 4 + Bw: P 8, O 4, GM+Bw
	Ped:	P 16, O 8, O4

6 **Trio G-Dur BWV 586**

	Rp:	P 8, Wf 2 (r. Hd.)
	GM:	P 8, Ff 2 (l. Hd.)
	Ped:	P 16, O 8, Nh 2

7 **Concerto C-Dur BWV 595**

Rp: O 4 (Soli)
GM: P 8, O 4 (Tutti)
Ped: P 16, O 8

Concerto G-Dur BWV 592

8
Rp: P 8 (Soli)
GM: P 8 + Bw: P 8, GM+Bw
BW: tutti
Ped: O 8, Ped+Rp

9 forte Rp: P 8
piano GM: P 8
Ped: P 16

10
Rp: P 8, O 4
Ped: P 16, O 8, O4

11 & **12** **Trio c-Moll BWV 585**

Rp: P 8, Q 8 (r. Hd.)
GM: P 8, VG 8 (l. Hd.)
Ped: P 16, O 8

Concerto C-Dur BWV 594

13
Rp: O 4, So 2 (Soli)
GM: P 8, O 4 + Bw: P 8, O 4, GM+Bw
Ped: P 16, O 8, O 4, Nh 2
T. 28-40, 125-126: rH auf Bw

14
Rp: O 4 (Soli)
GM: P 8
Ped: P 16

15
Rp: O 4, So 2 (Soli)
GM: P 8, O 4 + Bw: P 8, O 4, GM+Bw
Ped: P 16, O 8, O 4, Nh 2
T. 76-81: r. Hd. auf Bw
T. 81-89: l. Hd. auf Bw
T. 126-141: r. Hd auf Bw

16 **Aria F-Dur BWV 587**

Bw: Hb 8, P 8 (r. Hd.)
Rp: Fg 8, Q 8 (l. Hd.)
Ped: P16, O 8

Concerto a-Moll BWV 593

17
Rp: P 8 (Soli)
GM: P 8 + Bw: P 8, GM+Bw
Ped: P 16, O 8, Ped+Rp
T.55-62: Rp: -P 8, +O 4, -Ped+Rp (l. Hd. Oktave tiefer gespielt)
T.72-79: - P+Rp

18 piano: GM: P 8
forte: Bw: P 8, Tremulant

19
Rp: P 8 (Soli)
GM: P 8 + Bw: P 8, GM+Bw (Tutti)
Ped: P 16, O 8, Ped+Rp
T.86-113: Rp: -P 8, +O 4, -Ped+Rp (l. Hd. Oktave tiefer gespielt)
T.128-141: - Ped+Rp

Vol. 96

Weimar, Köthen & Leipzig

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/ Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
14.-17.6.1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
St. Marienkirche, Helsingør

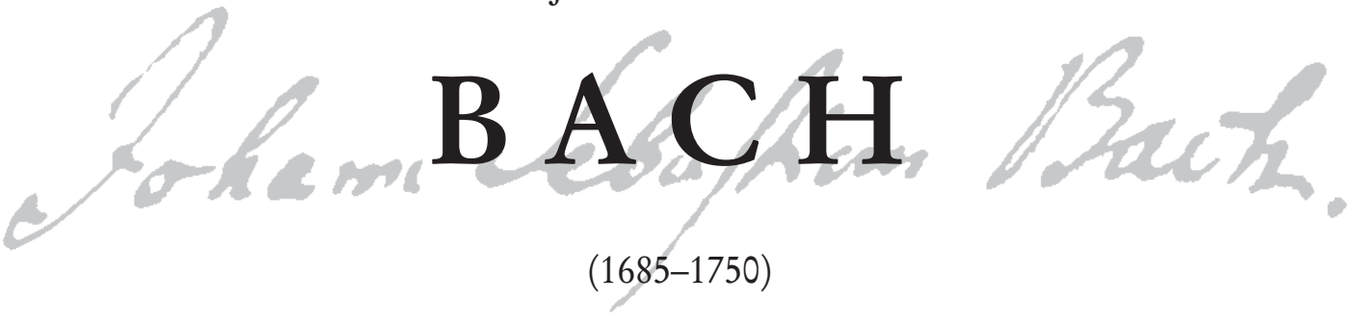
Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Anne Paris-Glaser
Traducción al espanõl: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

BACH



(1685–1750)

Weimar, Köthen & Leipzig

BWV 537, 539, 547, 573, 590, 691, 696-699,
701, 703, 704, 728, 735, 753

Bine Katrine Bryndorf
Lorentz-Frietzsch-Orgel/Organ/Orgue/Órgano
St. Marienkirche Helsingør

Fantasie und Fuge c-Moll, BWV 537			9:10
Fantasia and Fugue C Minor/Fantaisie et fugue en ut mineur/Fantasía y fuga en do menor			
Fantasie	1	4:49	
Fuge	2	4:21	
Pastorella F-Dur, BWV 590			12:58
F Major/fa majeur/Fa mayor			
1. (Pastorella)	3	2:30	
2. (a tempo giusto)	4	2:56	
3. (Adagio)	5	2:35	
4. (Allegro)	6		4:57
Christum wir sollen loben schon/Was fürchtst du Feind, Herodes sehr, BWV 696 To Christ we should sing praises now/Why dost thou quake, foe Herod thou Nous devons déjà louer le Christ/Pourquoi crains-tu, Hérode ennemi, tellement A Cristo debemos ya alabar/A qué temes tanto, enemigo Herodes	7		1:53
Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 697 All glory to thee, Jesus Christ/Loué sois-tu, Jésus-Christ/ Alabado seas tú, Jesucristo	8		0:48
Herr Christ, der einig Gottes Sohn, BWV 698 Lord Christ, the only son of God Christ notre Seigneur, le Fils unique de Dieu Cristo Señor, hijo único de Dios	9		1:25
Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 699 Now come, the gentiles‘ savior Viens à present, Sauveur des païens Ven pues, Redentor de los gentiles	10		1:06
Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 701 From the heavens high come Du haut du ciel, je suis venu Vengo de lo alto de los cielos	11		1:21
Gottes Sohn ist kommen, BWV 703 God’s son is come/Le Fils de Dieu est venu/El hijo de Dios ha venido	12		0:53

Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV 704 Praise be to the almighty God Loué soit le Dieu tout-puissant Alabado sea Dios todopoderoso	13		1:08
Präludium und Fuge d-Moll, BWV 539 Prelude and Fugue D Minor/Prélude et fugue en ré mineur/Preludio y fuga en re menor			7:41
Präludium	14	2:18	
Fuge	15	5:23	
Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 691 The man who leaves to God all power Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage Quien sólo deje actuar al buen Dios amado	16		1:37
Jesu, meine Freude (Fragment), BWV 753 Jesus, my true pleasure (Fragment) Jésus, ma joie (Fragment) Jesús mi alegría (Fragmento)	17		2:06
Jesus, meine Zuversicht, BWV 728 Jesus, my confidence Jésus, mon ferme espoir Jesús, es mi confianza	18		1:58
Fantasie C-Dur, BWV 573 (Fragment) Fantasia C Major/Fantaisie en ut majeur/Fantasía en Do mayor	19		0:50
Fantasia super Valet will ich dir geben, BWV 735 Valet will I give thee Je veux te donner congé Quiero darte el adiós	20		3:41
Präludium und Fuge C-Dur, BWV 547 Prelude and Fugue C Major/Prélude et fugue en ut majeur/Preludio y fuga en Do Major			9:52
Präludium	21	4:45	
Fuge	22	5:07	
Total Time			59:16

Weimar, Köthen, Leipzig

Mit dieser CD öffnet sich dem Hörer gleichsam ein Schmuckkästchen der Bachschen Kompositionskunst für Orgel. Wie sich in einem solchen kleine Edelsteine aufgereiht an einer Kette neben dem großen Solitär finden, so auch hier kostbare Miniaturen neben großangelegten Formen.

Fantasie und Fuge c-Moll BWV 537 (Entstehungszeit ungewiß, aber gewiß dem reifen Stil zuzurechnen) ist eine Werkgruppe von außergewöhnlich enger Zusammengehörigkeit. Beide Teile ergeben gemeinsam eine Großform nach Art des Rondos, also mit gleichbleibenden, immer wiederkehrenden Teilen (Ritornellen). In sich sind sie jedoch komplementär konzipiert:Die *Fantasie* ist zweiteilig, deutlich von der Sonatenform beeinflußt, mit Orgelpunkten auf der Tonika und der Dominante (hierin dem *Praeludium f-Moll* BWV 534, Vol. 93, verwandt), die nach einem Halbschluß 'attacca' folgende *Fuge* dagegen dreiteilig. Die *Fantasie* weist im Vergleich zum deutlich langen Thema der *Fuge* eher kurze, imitierende und enggeführte Themen auf. Sie erinnert zwar an die 'Orgelpunkt-Toccata', wie sie beispielsweise bei Pachelbel oder Buxtehude vorkommt, ist aber um vieles origineller ausgestaltet als bei jenen. Die beiden bestimmenden Motive sind jenes der kleinen Sext nach oben (in der zeitgenössischen musikalischen Rhetorik als »exclamatio«, das heißt »beweglicher Ausruf« bekannt) und der gegenläufigen, fallenden Bewegung in Sekundschritten, der berühmten »figura suspirationis«, des Seufzermotivs. Dieses verwendete Bach stets in besonders ausdrucksvollen Werken, so zum Beispiel im Orgelchoral *O Lamm Gottes, unschuldig* aus dem 'Orgelbüchlein' (BWV 618, s. Vol. 94) oder in der großen Choralbearbeitung *O Mensch, bewein dein Sünde groß* aus der *Matthäuspassion* (BWV 244, s. Vol. 74). Die beiden Themen verbinden sich zu einem dichten Satz von großer melodischer und harmonischer Schönheit sowie einer elegischen Stimmung, wie sie auch anderen Orgelwerken Bachs in dieser Tonart zu eigen ist. Das Thema der *Fuge*, vom Bach-Biographen Spitta bereits mit »dämonisch fortreißender Kraft« assoziiert, bezieht den unwiderstehlichen Bewegungsimpuls aus Tonwiederholungen, Arpeggien und harmonischen Spannungen. Die dreiteilige Da capo-Form weist bereits auf das große *Praeludium e-Moll* BWV 548 (Vol. 100) voraus. Daß dieses großartige Werk beinahe als 'Einwickelpapier' in einem Krämerladen verlorengegangen wäre, belegt schlaglichtartig die Probleme der Bachforschung ...

Die *Pastorella* F-Dur BWV 590, früher als 'Pastorale' überliefert, in den Abschriften aber überall mit der Verkleinerungsform bezeichnet, ist deutlich vom italienischen Stil beeinflußt. Der Zyklus von insgesamt vier Sätzen ist ebenfalls nicht eindeutig zu datieren. Der Titel bezieht sich hauptsächlich auf den ersten Satz, eine Umsetzung der terzenreichen Schalmeienmusik italienischer Hirten. Sie zogen, nach alter Tradition, musizierend zur Ehre Christi, in der Weihnachtszeit in Rom ein. An ihre Dudelsackmusik erinnert die Chromatik, die den ganzen ersten Satz durchzieht. Dieser von wiegendem (aber – ohne Punktierungen – nicht siciliano-

artigem) Charakter (12/8-Takt) und mit Dreiklangsmotivik, mündet in einen Halbschluß, an welchen sich ein nach Art der Allemande schreitender und motivisch ausgestalteter Satz in der Dominanttonart C anschließt. Es folgt ein getragener Abschnitt nach Art des 'Adagio' eines italienischen Violinkonzerts, also mit einer Oberstimmenmelodie und akkordischer Begleitung. Die Tonart ist die Mollvariante der Dominante, c-Moll – im Quintenzirkel von der Ausgangstonart sehr weit entfernt! Hiermit wird die rasche Schlußfuge (Allegro) im Charakter der Gigue einer Suite vorbereitet, die wieder zur Ausgangstonart F-Dur zurückkehrt. Ungeachtet der Probleme der Echtheit und der ungewöhnlichen Folge der Sätze und Tonarten zählt dieses Werk zu den beliebtesten Kompositionen für die Weihnachtszeit überhaupt.

Die sieben sich anschließenden Choralfughetten zu Advent und Weihnachten sind als *Sieben Weihnachtsfughetten* bekannt (BWV 696 bis 704, ohne BWV 700 und 702), kostbare Miniaturen der kontrapunktischen Kunst, die zu jenen Werken zählen, die Bach nach Vorlagen aus den Weimarer Jahren in Leipzig überarbeitete. Ihre Kompositionskunst entspricht bereits den Manualiterchorälen des *Dritten Theils der Clavierübung* (s. Vol. 101), es sind Fugen en miniature; obwohl mit der Verkleinerungsform »Fughette« bezeichnet, weisen sie doch alle Merkmale vollendeter Kontrapunktik auf. Zum Beispiel die Gleichberechtigung und thematische Durchdringung aller Stimmen, ohne daß die Individualität des einzelnen Stückes verloren ginge – kurz, die »Bachische Harmonie«, die schon der erste Biograph Forkel als »eine vielfache Melodie« pries. Die Themen der 'kleinen Fugen' sind außergewöhnlich lang, überwiegend aus der ersten Zeile des Cantus firmus gewonnen. Auf diese geht auch das Gegenthema, das Kontrasubjekt, zurück, das auf der Fortspinnung des Cantus beruht. Bei aller Kürze der Stücke, die meist nur aus Exposition, Zwischenspiel und abschließendem Themeneinsatz bestehen, ist die subtile Arbeit Bachs mit den Motiven überwältigend.

BWV 696 *Christum wir sollen loben schon* hat zwei Texte Martin Luthers zur Grundlage:

> Christum wir sollen loben schon,
> der reinen Magd Marien Sohn,
> so weit die liebe Sonne leucht'
> und an aller Welt Ende reicht.
> (*Martin Luther 1524*)

und:

> Was fürchtst du, Feind Herodes, sehr,
> daß uns geborn kommt Christ, der Herr?
> Er sucht kein sterblich Königreich,
> der zu uns bringt sein Himmelreich.
> (*Martin Luther 1541*)

Reizvoll ist die mitunter modal – also kirchentonartlich – wirkende Harmonik, die sich aus dem altkirchlichen Cantus firmus ergibt, dem lateinischen Hymnus »A solis ortus cardine«; sein Beginn ist das Thema des dichten vierstimmigen Satzes.

BWV 697 *Gelobet seist du, Jesu Christ* zeigt als Kontrasubjekt zum Anfang des Chorals von oben strömende Skalen: Symbol der Engelschöre in der Weihnachtsgeschichte wie auch allgemein der göttlichen Gnade. Zwölf Themeneinsätze bekräftigen das Lob Gottes. Der Satz ist harmonisch besonders reich und wird rhythmisch durch einen mit Pausen durchsetzten Gegenrhythmus vorangetrieben. Der Text ist das alte Weihnachtslied Luthers:

Gelobet seist du, Jesu Christ,
daß du Mensch geboren bist
von einer Jungfrau, das ist wahr,
des freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis.
(*Martin Luther 1524*)

BWV 698 *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* ist eine Choralfughette mit zwei Themen, eine kleine Doppelfuge. Beide Themen, gewonnen aus den zwei ersten Zeilen, aber in unterschiedlicher Bewegung (Viertel- gegenüber Achtel- und Sechzehntelfortschreitung), sind immer miteinander verbunden. Jeder einzelne Ton ist dadurch thematisch, die Motivik von ungeheurer Konzentration. Textgrundlage ist das Epiphaniaslied von Elisabeth Creutziger (1524):

Herr Christ, der einig Gottes Sohn
Vaters in Ewigkeit,
aus sei'm Herzen entsprossen,
gleichwie geschrieben steht,
er ist der Morgensterne,
sein Glänzen streckt er ferne
vor andern Sternen klar.

BWV 699 *Nun komm, der Heiden Heiland* ist eine besonders einfallsreiche Choralfughette, denn Bach bezieht hier wieder das Thema und das Kontrasubjekt aus der ersten Liedzeile, dazu aus dessen Fortspinnung weitere Gegenthemen nach Art der großen norddeutschen Choralfantasie. Der Text Martin Luthers nach dem alten Adventshymnus »Veni redemptor gentium« lautet:

Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkannt,
des sich wunder alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.
(*Martin Luther 1524*)

In »*Vom Himmel hoch, da komm ich her*« BWV 701 tritt wieder – wie in BWV 697 – zum Thema sogleich ein 'von oben herabströmendes' Kontrasubjekt. Die motivische Arbeit und die Bildung der Gegenthemen weisen bereits auf die kunstvollen *Canonischen Veränderungen* (BWV 769, s. Vol. 100) voraus. Auch bei weiteren, neuen Kontrasubjekten bleibt die Skalenbewegung von oben fast stets erhalten, und abschließend kommt sie – Symbol der Gnade Gottes – »ganz unten auf der Erde« an, beim großen C. Alle vier Zeilen des Chorals sind im Original, in der Verkleinerung, als Thema oder Kontrasubjekt fast stets präsent – auch hierin ist die Fughette ein Vorläufer von BWV 769. Die erste Liedstrophe lautet:

»Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute, neue Mär;

der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will.«
(*Martin Luther 1535*)

G*ottes Sohn ist kommen* BWV 703 zu drei Stimmen ist von einer glitzernden, durchlaufenden Sechzehntelbewegung geprägt. Diese ist eine Fortspinnung des aus der ersten Choralzeile gewonnenen Themas. Die Stimme pendelt – harmonisch sehr reizvoll – zwischen E und Es. Der Choraltext lautet:

Gottes Sohn ist kommen
uns allen zu frommen
hier auf diese Erden
in armen Gebärden,
daß er uns von Sünde
freie und entbinde.
(*Böhmische Brüder 1544*)

BWV 704 *Lob sei dem allmächtigen Gott* entspricht formal den übrigen Fughetten; auch hier prägen glitzernde, durchlaufende Skalen den gesamten Eindruck des Stückes, das mit seinem tanzartigen, froh bewegten Charakter die herabfließende Gnade Gottes darstellt. Der Text von Michael Weiße lautet:

Lob sei dem allmächtigen Gott,
der unser sich erbarmet hat,
gesandt sein allerliebsten Sohn,
aus ihm geborn im höchsten Thron.
(*Michael Weiße 1531*)

Das Werkpaar *Praeludium und Fuge d-Moll* BWV 539 ist eine interessante Kombination: Einer bedeutenden *Fuge* wurde – im Wortsinn zum Praeludieren, also zum Vorspielen – ein kleines Manualiter-Praeambulum vorangestellt, das in der Art von »Durezza«- oder »Plein jeu«-Sätzen ganz von Vorhaltsbildungen und ihren Auflösungen lebt. Die *Fuge* dagegen, in Organistenkreisen als »Geigenfuge« bekannt, ist die bedeutende Transkription des 2. Satzes der *Sonate g-Moll* für Violine solo (BWV 1001, s. Vol. 119) für die Orgel, wegen des Pedalumfangs nach d-Moll transponiert. Sie zeigt mitreißenden Schwung (im Original: »Allegro« bezeichnet), der sich aus dem kurzen Thema mit Tonrepetitionen und seiner Fortspinnung nahezu von selbst ergibt, denn die Achtelpausen des Kontrasubjekts, die für die Artikulation der Violine im mehrstimmigen Satz zwingend notwendig sind, treiben auch in der Orgelbearbeitung die Bewegung stets voran. Hinzu tritt die große Zahl der Engführungen, die einen antreibenden Impuls verleiht. Ähnlich wie das *Concerto d-Moll nach Antonio Vivaldi* (BWV 596, s. Vol. 95) besticht die *Fuge d-Moll* BWV 539, 2 gerade durch ihre geigerische Artikulation auf der Orgel. Formal ist sie – wie alle Violin-Fugen – dem Rondo angenähert; alle Zwischenspiele haben eigenes Gewicht. In der Orgelfassung sind zusätzliche Themeneinsätze möglich und eine Sättigung der Harmonien, die im Violinsatz manchmal nur angedeutet ist. Auch die akkordliche Begleitung in den Zwischenspielen trägt zum Eindruck der noch größeren Intensität bei.

Es folgen drei kleinere kolorierte *Choralsätze*, die Bach in den »Clavier-Büchlein« für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann und seine zweite Frau Anna Magdalena Bach veröffentlichte (s. Vol. 135-137). Die kolorierten Choralzeilen erklingen ohne Zwischenspiele in der rechten Hand über zwei freien Begleitstimmen der linken. Die Verzierungen entsprechen den im »Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach« mitgeteilten Tabellen; vielleicht war also der Zweck der Choräle pädagogischer Art, so daß sie für das Einüben der Verzierungen bestimmt waren. Von den drei Chorälen BWV 691, 753 und 728 weist der mittlere eine besonders schöne Kolorierung und, zum Teil, Begleitung in Sechzehnteln auf.

Die Titel und Texte lauten: BWV 691 *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (aus dem »Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach« 1720 und dem 2. »Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach« 1725):

Wer nur den lieben Gott läßt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbar erhalten
in aller Not und Traurigkeit.
Wer Gott dem Allerhöchsten traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.
(*Georg Neumark 1657*)

BWV 753 *Jesu, meine Freude* (ebenfalls aus dem »Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach«):

Jesu, meine Freude,
meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier:
ach wie lang, ach lange
ist dem Herzen bange
und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
außer dir soll mir auf Erden
nichts sonst Liebers werden.
(*Johann Franck 1653*)

BWV 728 *Jesus, meine Zuversicht* (aus dem «Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach« 1722), ein Osterlied:

Jesus, meine Zuversicht
und mein Heiland, ist im Leben!
Dieses weiß ich; soll ich nicht
darum mich zufrieden geben,
was die lange Todesnacht
mir auch für Gedanken macht?
(*Berlin 1653*)

Die *Fantasie C-Dur* BWV 573 ist ein Fragment, das ebenfalls dem »Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach« von 1722 entstammt. Die erhaltenen 12 1/4 Takte lassen die Anlage zu einem fünfstimmigen Konzertsatz erkennen und waren Ausgangspunkt zu den unterschiedlichsten Ergänzungen. Die Musiksprache des Fragments entspricht den Werken der Reifezeit; die Melodik, Vorhaltsbildungen etc. stehen dem teils improvisatorischen Stil des französischen »Plein jeu«, des vorhaltsintensiven Demonstrierens des Orgelplenums, nahe.

Die *Fantasia super: Valet will ich dir geben* BWV 735 ist nicht eindeutig zu datieren. Sie bezieht sich

auf den im Choraltext dargestellten Aspekt des Sterbens, im Gegensatz zur anderen Bearbeitung dieses Liedes BWV 736, D-Dur (Vol. 90), die von der Auferstehungsfreude kündet. Die erste Strophe des Liedes lautet:

> Valet will ich dir geben,
> du arge, falsche Welt;
> dein sündlich böses Leben
> durchaus mir nicht gefällt.
> Im Himmel ist gut wohnen,
> hinauf steht mein Begier;
> da wird Gott herrlich lohnen
> dem, der ihm dient allhier.
> (*Valerius Herberger 1614*)

Die »Fantasia« ist hier eine mehrteilige Form, die, jeweils als Ausdruck der Choralzeilen, verschiedene Techniken verbindet. Eröffnet zunächst wie eine Choralfuge mit unregelmäßigen Expositionen zu den Choralzeilen, verarbeitet sie dann intensiv ein Motiv der zweiten Zeile zum Text »du arge, falsche Welt«; der Schluß verbindet beides. Der Cantus liegt im Pedal, beim abschließenden Themeneinsatz in der Vergrößerung. Die Motivik ist im gesamten Stück sehr einheitlich, mit zwei Sechzehntelmotiven, die aus der verzierten ersten Zeile abgeleitet sind.

Die Folge der Kostbarkeiten auf dieser CD wird beschlossen mit einem der eingangs erwähnten »Solitäre«: *Praeludium und Fuge C-Dur* BWV 547, in Fachkreisen als das »Neun-Achtel-Werk« in dieser Tonart bekannt, damit von anderen Bachschen C-Dur-Werken abgegrenzt. Das Werkpaar stammt aus der späten Schaffenszeit; darauf weisen die thematische Konzentration und der majestätische Glanz hin. Das *Praeludium* besteht aus vier Motiven, die in den ersten Takten eingeführt werden und das ganze Stück bestimmen: die in Triolen aufsteigende C-Dur-Tonleiter, ein Quart- und Quintsprung, Tonika und Dominante markierend, sowie die Fortspinnung mit einer Auflösung der jeweils 2. und 3. Achtel in Sechzehntel. Hinzu tritt nur noch ein ostinates Dreiklangsmotiv im Pedal, das die Einheitlichkeit zusätzlich unterstreicht.

Die Verwandtschaft mit dem Eingangschor der *Kantate 65 »Sie werden aus Saba alle kommen«* (1724; s. Vol. 21) ist evident; sie deutet auf ein federndes, majestätisch-festliches Tempo auch des Orgelwerkes hin. Das Thema der *Fuge* bezieht einen starken vorwärtsdrängenden Impuls aus einer Sechzehntelanbindung an das erste Viertel und einer sich anschließenden Wendung über eine Dreiklangsbrechung zur jeweiligen Dominante. Die *Fuge* ist einzigartig insofern, als sie in nicht weniger als vier bewußt unterschiedlich gestalteten, teils mit Umkehrungen und Themenvergrößerung arbeitenden, vierstimmigen Durchführungen dieses Themas manualiter zu spielen ist, bis es – endlich – im Pedal eintritt, dazu in der Vergrößerung. Die Wirkung ist überwältigend, und sie wird noch gesteigert durch den Schluß, der über vier teils verminderte Septakkorde, durch gewichtige Generalpausen voneinander getrennt, eine Engführung des Themas über dem Orgelpunkt C im Pedal bringt und in einen kurzen Schlußakkord mündet, der den Jubel beim Hörer innerlich – für die Ewigkeit ... – weiterschwingen läßt.

Bine Katrine Bryndorf

geboren 1969 in Helsingør, Dänemark. Studien in Wien bei Michael Radulescu (Orgel) und Gordon Murray (Cembalo), in Saarbrücken bei Daniel Roth (Orgel) und in Boston, USA, bei William Porter (Orgelimprovisation). Diplome mit einstimmiger Auszeichnung in Kirchenmusik, Orgel und Cembalo sowie Solistenexamen Orgel.

Preisträgerin bei mehreren internationalen Orgel- und Kammermusikwettbewerben (u. a. Brügge 1988 und Innsbruck 1989).

1991–95 Lehrbeauftragte an der Musikhochschule in Wien u.a. als Assistentin von Michael Radulescu, seit 1994 Klasse für Orgel an der Royal Danish Academy of Music in Kopenhagen.

Konzerte als Organistin und Cembalistin in vielen Ländern Europas. Aufnahmen für Rundfunk und CDs (Orgel solo, Werke für zwei Cembali und Kammermusik). Dozentin bei Kursen in Dänemark, Deutschland, Österreich und Schweden. Vorträge und Artikel zu verschiedenen Themen. Intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs für Orgel und für Cembalo.

»Als ich mit 11 Jahren angefangen habe, Orgel zu spielen, war es ein Projekt meines Lehrers, daß ich jedes Jahr eine Triosonate von Johann Sebastian Bach lernen sollte. Das Projekt hat »Wasser gehalten«: seit dem 18. Lebensjahr sind die Triosonaten fester Bestandteil meines Repertoires. Durch sie und durch Mitsingen in zahlreichen Passionsaufführungen habe ich die Musik Johann Sebastian Bachs zunächst kennengelernt. Seither hat die Beschäftigung mit seinem Werk mich ständig begleitet und beeinflußt, in meinem Musikverständnis, in meiner Entwicklung als Musikerin, in meinem persönlichen Glauben sowie in meinem Leben überhaupt. Der Satz »dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« aus dem Vorwort Bachs zu der Sammlung Orgelbüchlein birgt in sich all das, was für mich als Musikerin und Pädagogin von Bedeutung ist. Und all das findet man immer neu und mit Staunen im Werk Johann Sebastian Bachs«.

Für die EDITION BACHAKADEMIE *nimmt Bine Katrine Bryndorf drei CDs auf. »Einflüsse aus Kantate, Concerto und Kammermusik« (Vol. 98), »Weimar, Köthen, Leipzig« (Vol. 96) sowie die »Leipziger Choräle« (Vol. 97).*

ENGLISH

Weimar, Cöthen, Leipzig

This CD presents the listener with a treasure chest of Bach's compositional artistry for the organ. Just as in a treasure chest, we find precious gems strung like beads on a chain along with an impressive solitaire, Bach also offers us precious miniatures along with forms of monumental conception.

The *Fantasia and Fugue in C Minor* BWV 537 (date of composition unknown, but its style can with certainty be ascribed to Bach's mature period) is a groups of works unusual in that they so evidently belong together. The two sections taken together result in a large-scale form similar to a rondo, that is, certain sections are regularly repeated verbatim (ritornellos). However, they are in themselves conceived to be complementary: the *Fantasia* is in two sections, clearly influenced by sonata form, with pedal points on the tonic and dominant (in this it resembles the *Prelude in F Minor* BWV 534, vol. 93), while the fugue which follows after a half cadence has an »attacca« character and three sections. Compared to the distinctly longer subject of the Fugue, the themes in the Fantasia tend to be short, imitative stretti. Although it reminds us of the »Pedal Point Toccatas« by Pachelbel or Buxtehude, for instance, it is much more original. The main motifs are the diminished sixth upward (known as »*exclamatio*« in the musical rhetoric of the time) and the opposite, falling movement in seconds, the famed »*figura suspirationis*«, the sighing motif. Bach always uses this in especially expressive works, such as the organ chorale on »O Lamm Gottes, unschuldig« (»O Lamb of God, innocent«) in the »Orgelbüchlein« (BWV 618, see vol. 94) or in the great chorale arrangement of »O Mensch, bewein dein Sünde groß« (»O Man, bemoan thy countless sins«) from the St. Matthew Passion (BWV 244, see vol. 74). The two subjects combine into a dense setting of great melodic and harmonic beauty, with a plaintive mood typical of other organ works by Bach in this key. The subject of the Fugue, which Bach's biographer, Spitta, associates with »sweeping demonic power«, acquires its irresistible motion from repeated notes, arpeggios and harmonic tension. The three-section da capo form already points the way to the great Prelude in E minor BWV 548 (vol. 100). The fact that this superb work nearly ended up serving as wrapping paper in a grocery store demonstrates eloquently the problems encountered in Bach research ...

The *Pastorella in F Major* BWV 590, formerly handed down as »Pastorale«, although the diminutive is used in all copies of the piece, clearly shows the influence of the Italian style and is a cycle of four movements in all, likewise impossible to date precisely. The title refers primarily to the first movement, an adaptation of the music of Italian shepherds, so rich in thirds. Chromatic passages strewn throughout the entire first movement recollect bagpipe music. According to an old tradition, the shepherds would come into the city of Rome at Christmas time, playing their music to glorify Christ. The first movement, with triad motifs and a swaying character in 12/8 time (but — unlike the si-

ciliano — without dotted notes), ends in a half cadence leading into a movement in the dominant key of C major, a movement similar to an allemande in its striding pace and motifs. There follows a solemn section resembling the »adagio« of an Italian violin concerto, that is, with the melody in the upper voice accompanied by chords. The key is C minor, the minor of the dominant — quite a distance from the initial key in the circle of fifths! This prepares the way for a fast concluding fugue (allegro) in the manner of the gigue in a suite, which returns to the initial key of F major. Regardless of the problems related to its authenticity and the unusual sequence of its movements and keys, this work is still one of the most popular compositions at Christmas time.

The seven chorale fughettas for Advent and Christmas which follow are known as *Seven Christmas Fughettas* (BWV 696 to 704, excluding BWV 700 and 702), precious miniatures of contrapuntal artistry which are counted among those works which Bach revised in Leipzig from originals composed during his years in Weimar. Although early works, they are already as skillfully composed as the chorales played on manuals only found in *Clavierübung Part Three* (see vol. 101), also miniature fugues; although designated by the diminutive form »fughetta«, they evince all the qualities of consummate counterpoint, such as giving each voice equal weight or having the themes appear in all voices, without losing the individuality of the specific piece — to wit, the »Bachian« harmony already praised by Bach's very first biographer, Forkel, as »a multiple melody«. The subjects of these »little fugues« are extraordinarily long, largely taken from the first line of the cantus firmus. The countersubject also draws on an elaboration of the cantus. Despite their brevity — they usually consist of nothing more than exposition, episode and a return to the subject at the end — Bach's subtle handling of the motifs is overwhelming.

BWV 696 *Christum wir sollen loben schon* (To Christ we should sing praises now) is based on two sets of words by Martin Luther:

> To Christ we should sing praises now,
> the Son of Mary, maiden pure,
> as far as shineth light of sun,
> and till the world shall be undone.
> *(Martin Luther, 1524)*

and:

> Why dost thou quake, foe Herod thou,
> that Christ the Lord is born for us now?
> He seeks no earthly kingdom here,
> who brings us heaven's kingdom near.
> *(Martin Luther, 1541)*

The occasionally modal harmony, which comes from the cantus firmus of the old chant, the Latin hymn »A solis ortus cardine«, is very pleasing; its opening supplies the theme of the dense, four-voice setting.

The countersubject at the beginning of BWV 697 *Gelobet seist du, Jesu Christ* (All glory to thee, Jesus Christ) is made up of scales streaming down from above: symbolizing the choir of heavenly angels in the Christmas story, as well as divine grace in general. The subject comes in twelve times to augment the praise of the Lord. The setting's harmony is especially rich and is driven forward by a cross-rhythm interspersed with rests. The words are from the old Christmas carol by Luther:

All glory to thee, Jesus Christ,
that Thou wert born in human guise
and to a virgin, that's no lie,
the heavenly hosts rejoice on high.
Kyrie eleison
(Martin Luther, 1524)

BWV 698 *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (Lord Christ, the only son of God) is a chorale fughetta with two subjects, a miniature double fugue. Both subjects, drawn from the two first lines but with different types of movement (proceeding in quarter notes (crotchets) as opposed to eighths and sixteenths (quavers and semiquavers)) are always interconnected. Thus each and every note is related to the subject, and the motifs are awesomely concentrated. The basis for the words is a hymn for Epiphany by Elisabeth Creutziger (1524):

Lord Christ, the only son of God,
the Father's till the end,
branch of Jesse's rod,
as holy Scriptures contend,
he is the morning star,
shining much brighter far
than all the other stars.

BWV 699 *Nun komm, der Heiden Heiland* (Now come, the gentiles' savior) is an especially inventive chorale fughetta in which Bach again takes the subject and countersubject from the first line of the chorale, adding more countersubjects to its elaboration in the manner of the great north German chorale fantasia. Martin Luther's words are based on the old Advent hymn »Veni redemptor gentium«:

Now come, the gentiles' savior,
Virgin's child affirmed,
a miracle for all the earth,
that God would grant it such a birth.
(Martin Luther, 1524)

In »*Vom Himmel hoch, da komm ich her*« (From the heavens high come I) BWV 701, a countersubject seeming to »stream down from above« is added to the subject, as in BWV 697. The treatment of the motifs and the formation of countersubjects already point ahead to the masterful *Canonic Variations* (BWV 769, see vol. 100). New countersubjects retain these downward-streaming scales in nearly all cases, finally coming all the way »down to Earth«, i.e., to C major, at the conclusion to symbolize God's grace. All four lines of the chorale are almost always present, in their original form, in diminution, as subject or countersubject – which

also shows this fugue to be a harbinger of BWV 769. The first verse of the hymn has the following words:

From the heavens high come I,
to spread good tidings far and wide,
such goodly tidings do I bring,
that I must tell of them and sing.«
(Martin Luther, 1535)

G*ottes Sohn ist kommen* (God's Son is come) BWV 703 for three voices is marked by glittering sixteenths notes (semiquavers) running through it. This is a development of the subject taken from the first line of the chorale. The voice alternates between E and E*b* in delightful harmonies. The words are:

God's son is come
to help our faith be strong
here in earthly life
in poverty and strife,
to free us one and all
from sin's relentless thrall.
(Bohemian Brothers, 1544)

The formal structure of BWV 704 *Lob sei dem allmächtigen Gott* (Praise be to the almighty God) corresponds to that of the other fughettas; here too we find glittering scales running throughout, their blithe, dance-like character giving the piece an overall impression of symbolizing God's grace streaming down upon the earth. The words are by Michael Weiße

Praise be to the almighty God,
Whose mercy is our staff and rod,
Who sent his dearest Son alone,
born of Him on the highest Throne.
(Michael Weiße 1531)

The brace of pieces making up *Prelude and Fugue in D Minor* BWV 539 is an interesting combination: in the literal sense of the term »prelude«, that is, something played beforehand, a notable fugue is here preceded by a modest preamble played on manuals, which obtains its character entirely from suspensions and their resolution, in the style of »durezza« or »plein jeu« settings. The Fugue, on the other hand, known among organists as the »Fiddle Fugue«, is the remarkable transcription for organ of the second movement of the *Sonata in G Minor for Solo Violin* (BWV 1001, see vol. 119), transposed to D minor owing to the range of the pedals. It exhibits a momentum which carries all before it (designated »allegro« in the original) and which practically emerges by itself from the repeated notes and their continuation, since the eighth-note (quaver) rests in the countersubject, which are so necessary for the articulation of the violin in polyphonic harmonies, also constantly drive the movement in the adaptation for organ. To this is added a great number of stretti which imbue the piece with a forward-driving character. Like the *Concerto in D Minor* (after Vivaldi op. 3 no. 11, BWV 596, see vol. 95), the *Fugue in D Minor* BWV 539, 2 is captivating owing to its violin-like articulation on the organ. As far as form is concerned, it approximates a rondo, as do all violin fugues; all

episodes have their own weight. The adaptation for organ enables additional entries of the subject and lush harmonies, which are often only suggested in the violin version. The accompanying chords in the episodes also help create the impression of even greater intensity.

Here follow three small, ornamented *Chorale Settings* which Bach published in the »Clavier-Büchlein« for his eldest son Wilhelm Friedemann and his second wife Anna Magdalena Bach (see vol. 135-137). The ornamented lines of the chorale are played without interludes in the right hand above two supporting voices in free style in the left. The ornamentations correspond to those in the tables included with the »Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach«; this suggests that the chorales could have had a pedagogical intent, serving as an aid to practicing the ornaments. Of the three chorales BWV 691, 753 and 728, the second-mentioned is adorned with especially beautiful ornamentation, occasionally accompanied by sixteenth notes (semiquavers).

The titles and words are: BWV 691 *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (The man who leaves to God all power) (from the »Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach« of 1720 and the second »Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach« of 1725):

The man who leaves to God all power
and puts his hope in Him alone,
He will keep him every hour
from need or want or somber gloom.
The man who trusts in the Almighty,
has not built on sand, but rightly.
(Georg Neumark, 1657)

BWV 753 *Jesu, meine Freude* (Jesus, my true pleasure, likewise from the »Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach«):

Jesus, my true pleasure,
my heart's dearest treasure,
Jesus my finery:
o how long, o unending
has my heart been bending
in longing just for Thee!
Lamb of God, wedded in Love,
nothing else in all the Earth
shall be to me of greater worth.
(Johann Franck, 1653)

BWV 728 *Jesus, meine Zuversicht* (Jesus, my confidence) (from the »Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach« of 1722), an Easter hymn:

Jesus, my confidence
and my savior is living yet!
This I know; should I not hence
be fully calm and quite content,
whatever kind of fearful thought
the dying night has with it brought.
(Berlin, 1653)

The *Fantasia in C Major* BWV 573 is a fragment also found in the »Clavier-Büchlein für Anna Mag-

dalena Bach« of 1722. The 12 1/4 surviving measures suggest a five-voice concerto setting and have given rise to many attempts at completion. The musical language of the fragment accords with that of Bach's mature works; the melody, suspensions, etc. stand in close proximity to the partly improvised style of the French »plein jeu«, a demonstration of the *organo pleno* marked by suspensions.

The date of composition of the *Fantasia on Valet will ich dir geben* (Valet will I give thee) cannot be ascertained with certainty. It is based on the aspect of dying mentioned in the words of the chorale, in contrast to the other arrangement of this hymn BWV 736 in D major (vol. 90), which rejoices at the Ascension. Here is the first verse of the hymn:

> Valet will I give thee,
> thou false, deceitful world;
> the sins that thrive within thee
> I find unnatural.
> Heaven shall be my abode,
> aloft is where I'll go;
> there God will give a great reward
> to those who serve him here below.
> *(Valerius Herberger 1614)*

In this piece, the »fantasia« takes on a form consisting of several sections which combines various techniques, each of which expresses one of the lines of the chorale. Although it opens in the manner of a chorale fugue, with irregular statements of the lines of the chorale, it then makes intense use of a motif from the second line, to the words »thou false, deceitful world«; the conclusion finally unites both. The cantus is found in the pedal, expanded in the final entry of the theme. The motifs are uniform throughout the entire piece, with two sixteenth (semiquaver) motifs which derive from the ornamented first line.

The series of treasures on this CD closes with one of the »solitaires« mentioned above: *Prelude and Fugue in C Major* BWV 547, known among musicians as the »nine-eighths work« in this key, in order to distinguish it from other works by Bach in C major. This pair of pieces was composed in Bach's later period; this is shown by their thematic concentration and majestic luster. The Prelude consists of four motifs which are introduced in the first measures and determine the character of the entire piece: the C-major scale rising in triplets, a jump of a fourth and a fifth, marking the tonic and dominant, and the elaboration with a resolution of the second and third eighth note (quaver) into sixteenths (semiquavers). To these is added no more than an ostinato triad motif in the pedal, which serves further to underscore the work's uniformity.

The fugue is evidently related to the introductory chorus of the cantata BWV 65 »*Sie werden aus Saba alle kommen*« (»They all shall come from the Land of Sheba«) (1724; see vol. 21); this suggests that the piece for organ should also be played in a springy, majestic-festive tempo. The subject of the Fugue includes strongly forward-striving pulse made up

of a sixteenth note (semiquaver) tied to the first quarter note (crotchet) and a subsequent turn by way of a triad arpeggio to the respective dominant. The Fugue is unique in that is to be played on manuals in no less than four consciously differentiated, four-voice expositions of this subject, some with inversions and augmentations, until it – finally – enters in the pedal, again in augmentation. The effect is overwhelming, and it is heightened yet more by the conclusion, which presents a stretto of the subject above the pedal point C by way of the four seventh chords, some diminished, separated by weighty general rests and leads into a brief final chord which keeps the delight of the listener vibrant – until the end of the world.

Bine Katrine Bryndorf

Born in 1969 in Helsingør, Denmark. Studies in Vienna with Michael Radulescu (organ) and Gordon Murray (harpsichord), in Saarbrücken with Daniel Roth (organ), and in Boston, USA, with William Porter (organ improvisation). Diplomas with unanimous distinction in church music, organ and harpsichord and organ soloist diploma.

Award winner of several international organ and chamber music competitions (e.g. Bruges 1988 and Innsbruck 1989).

1991 to 95 teacher at the Vienna Academy of Music, also assistant to Michael Radulescu, since 1994 organ classes at the Royal Danish Academy of Music in Copenhagen.

Organ and harpsichord concerts in many European countries. Radio and CD recordings (organ solos, works for two harpsichords, and chamber music). Offers courses in Denmark, Germany, Austria, and Sweden. Lectures and articles on various topics. Intensive reflection on Johann Sebastian Bach's organ and harpsichord works.

»When I started to play the organ at 11, my teacher wanted me to learn one trio sonata by Johann Sebastian Bach every year. This plan was »watertight«: Since my eighteenth birthday the trio sonatas have been a fixture in my repertoire. Thanks to them and my singing in various Passion performances, I first got to know the music of Johann Sebastian Bach. Since then his works have always been with me and influenced my understanding of music, my development as a musician, my personal beliefs, and my life in general. The sentence »dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« (»To God on high all glory alone, so that fellow men may therefrom learn«) from Bach's preface to the Orgelbüchlein collection expresses everything I value as a musician and teacher. And you can discover it time and again in wonder and awe in the works of Johann Sebastian Bach«.

Bine Katrine Bryndorf has recorded three CDs for the EDITION BACHAKADEMIE: *»Weimar, Köthen, Leipzig« (vol. 96), »Influences of the Cantata, Concerto, Chamber Music« (vol. 98) and the »Leipzig Chorales« (vol. 97).*

Weimar, Köthen, Leipzig

Ce CD ouvre à l'auditeur comme un écrin de la composition pour orgue de Bach. À l'instar des petites pierres fines enfilées sur un collier à côté du gros solitaire, de précieuses miniatures y voisinent avec des formes plus amples.

La *Fantaisie et fugue en ut mineur* BWV 537 (dont la date de création est incertaine, mais qu'il faut attribuer avec certitude au style de la maturité) est un diptyque d'une cohésion exceptionnellement étroite. Les deux pièces forment un ensemble à la manière d'un rondeau, c'est-à-dire avec des passages toujours les mêmes répétés à plusieurs reprises (ritournelles). Elles sont pourtant conçues comme se complétant : la *fantaisie* est en deux sections, nettement influencée par la sonate, avec des pédales de tonique et de dominante (ce qui l'apparente au *Prélude en fa mineur* BWV 534, vol. 93) ; la *fugue* par contre, qui s'enchaîne sans interruption (»attacca«) après une demi-cadence, est en trois sections. La *fantaisie* présente, par comparaison au sujet vraiment long de la *fugue*, des sujets plutôt courts traités en imitation et en strette. Elle rappelle certes la »toccata à pédale« pratiquée par Pachelbel ou par Buxtehude, mais elle est beaucoup plus originale que chez ces derniers. Les deux motifs déterminants sont celui de la sixte mineure ascendante (nommée »exclamatio« dans la rhétorique musicale contemporaine) et le mouvement descendant contraire en pas de seconde, la célèbre »figura suspirationis«, motif du soupir. Bach l'utilisa toujours dans des œuvres particulièrement expressives, comme par exemple dans le choral pour orgue *O Lamm Gottes, unschuldig* (Toi l'agneau de Dieu, innocent) figurant dans le Petit Livre d'orgue (BWV 618, voir vol. 94) ou dans le grand choral harmonisé *O Mensch, bewein dein Sünde groß* (Homme, pleure ton grand péché) de la *Passion selon saint Matthieu* (BWV 244, voir vol. 74). Les deux sujets se combinent en une composition dense d'une grande beauté mélodique et harmonique et font naître une humeur élégiaque qu'on retrouve dans d'autres œuvres pour orgue écrites par Bach dans la même tonalité. Le thème de la *fugue* que Spitta, biographe de Bach, associait déjà à une »force démoniaque emportant tout«, fonde l'irrésistible impulsion de son mouvement sur des répétitions de sons, des arpèges et des tensions harmoniques. Sa forme da capo en trois sections annonce déjà le grand *Prélude en mi mineur* BWV 548 (vol. 100). Quand on sait que cette œuvre sublime faillit disparaître comme »papier d'emballage« dans une boutique d'épicier, on perçoit brutalement les problèmes auxquels la recherche sur Bach est confrontée...

La *Pastorella en fa majeur* BWV 590, transmise autrefois comme »Pastorale«, mais désignée par le diminutif dans toutes les copies, est écrite sous l'influence très nette du style italien ; c'est un cycle de quatre mouvements qu'il n'est pas possible non plus de dater avec certitude. Le titre se réfère principalement au premier mouvement qui est une transposition de la musique pour chalumeau riche en tierces jouée par les bergers italiens. Le chromatisme imprégnant tout le premier mouvement rap-

pelle leur musique pour cornemuse. Selon l'ancienne tradition, ils entraient dans Rome au temps de Noël pour y faire de la musique en l'honneur du Christ. Le premier mouvement, de caractère berçant à 12/8 (mais sans notes pointées, ce n'est pas une sicilienne) et avec des motifs à accord parfait, se termine par une demi-cadence. Le mouvement qui s'y enchaîne est dans la tonalité ut de la dominante, son allure et ses motifs sont à la manière d'une allemande. Vient ensuite une section mesurée, à la manière de l'adagio d'un concerto pour violon italien, c'est-à-dire avec une mélodie jouée par la voix supérieure et accompagnée d'accords. Sa tonalité est la variante mineure de la dominante, ut mineur – fort éloignée de la tonalité initiale dans le cercle des quintes ! Ceci prépare à la fugue finale rapide (allegro) qui ressemble à la gigue d'une suite et revient à la tonalité initiale en fa majeur. Malgré les problèmes posés par son authenticité et la succession inhabituelle de ses mouvements et de ses tonalités, cette œuvre compte parmi les compositions les plus populaires pour le temps de Noël.

Les sept fuguettes de choral qui suivent, liées aux fêtes de l'Avent et de Noël, sont connues sous le nom de *Sept fuguettes de Noël* (BWV 696 à 704, mais sans BWV 700 ni 702). Ce sont de petits bijoux dans l'art du contrepoint, qui font partie des œuvres que Bach remania à Leipzig d'après des modèles datant de ses années à Weimar. Elles sont composées avec un art qui évoque déjà les chorals pour clavier manuel de la *troisième partie de la Clavier-Übung* (voir vol. 101), ce sont des fugues en miniature; bien que désignées par le diminutif »fuguette«, elles présentent toutes les caractéristiques du contrepoint accompli, comme par exemple l'importance équivalente de toutes les voix qui se mêlent pour traiter le sujet, sans que l'individualité de chaque morceau en pâtisse – bref, l'»harmonie selon Bach« que Forkel, le premier biographe, vantait déjà comme »une mélodie multiple« Les sujets des »petites fugues« sont exceptionnellement longs, tirés pour la plupart de la première ligne du cantus firmus. C'est elle aussi qui fournit le contre-sujet, reposant sur la marche harmonique du cantus. Malgré la brièveté des pièces, qui ne comportent en général qu'une exposition, un divertissement et une entrée conclusive du sujet, le travail subtil de Bach avec les motifs est fascinant.

BWV 696 *Christum wir sollen loben schon* (Nous devons déjà louer le Christ) se base sur deux textes de Martin Luther :

> Nous devons déjà louer le Christ,
> Le Fils de Marie, la Vierge immaculée,
> Aussi loin que le soleil brille
> Et jusqu'aux confins du monde.
> (*Martin Luther 1524*)

et :

> Pourquoi crains-tu, Hérode ennemi,
> tellement
> Que nous naisse le Christ, le Seigneur ?
> Il ne cherche pas un royaume périssable,
> Lui qui nous apporte son royaume des cieux.
> (*Martin Luther 1541*)

Il y a beaucoup de charme dans l'harmonie qui a de temps à autre un effet modal, c'est-à-dire en ton ecclésiastique. Elle résulte du cantus firmus de l'ancienne église, l'hymne latin »A solis ortus cardine«, dont le début est le sujet du contrepoint dense à quatre voix.

BWV 697 *Gelobet seist du, Jesu Christ* (Loué sois-tu, Jésus-Christ) présente comme contre-sujet au début du choral des gammes coulant à flots d'en haut, symbole des chœurs des anges dans le récit de Noël comme de la grâce divine en général. 12 entrées du sujet affirment la louange de Dieu. Le contrepoint est d'une harmonie particulièrement riche et son rythme est poussé en avant par un rythme contraire entrecoupé de silences. Le texte est l'ancien cantique de Noël de Luther :

Loué sois-tu, Jésus-Christ,
Pour être né homme
D'une vierge, il est vrai,
Miracle dont se réjouit la légion des anges.
Kyrie eleis !
(*Martin Luther 1524*)

BWV 698 *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (Christ notre Seigneur, le Fils unique de Dieu) est une fuguette de choral à deux sujets, une petite double fugue. Les deux sujets, tirés des deux premières lignes mais avec des mouvements différents (progression par noires d'une part et par croches et doubles-croches d'autre part), sont toujours reliés l'un à l'autre. Chaque son participe donc au travail thématique, l'ensemble des motifs est d'une concentration extrême. Le texte servant de base est le cantique de l'Épiphanie d'Elisabeth Creutziger :

Christ notre Seigneur, le Fils unique de Dieu,
Est sorti du cœur
Du Père de l'éternité,
Comme cela est écrit.
Il est l'étoile du matin,
Il étend son éclat
Plus loin que celui des autres étoiles.
(*Elisabeth Creutziger 1524)*

BWV 699 *Nun komm, der Heiden Heiland* (Viens à présent, Sauveur des païens) est une fuguette de choral particulièrement inspirée, car Bach tire une fois de plus le sujet et le contre-sujet de la première ligne du cantique, ainsi que d'autres contre-sujets de sa marche harmonique, à la manière de la grande fantaisie de choral pratiquée en Allemagne du Nord. Le texte de Martin Luther d'après l'ancien hymne de l'Avent »Veni redemptor gentium« a la teneur suivante :

Viens à présent, Sauveur des païens,
Reconnu comme l'enfant de la Vierge,
Le monde entier s'en étonne
Que Dieu ait demandé une telle naissance.
(*Martin Luther 1524*)

Dans BWV 701 *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (Du haut du ciel je suis venu), un contre-sujet coulant à flots d'en haut escorte aussitôt le sujet – comme dans BWV 697. Le travail des motifs et le perfectionnement des contre-sujets annoncent déjà le grand art des *Variations canoniques* (BWV 769,

voir vol. 100). Même dans les contre-sujets qui suivent, ce mouvement de gamme descendante est presque constamment maintenu et il arrive pour finir – symbole de la grâce divine – »tout en bas sur la terre«, à l'ut majeur. Les quatre lignes du choral sont presque toujours présentes dans l'original, dans la diminution, comme sujet ou contre-sujet : en ceci aussi cette fuguette est un précurseur de BWV 769. La première strophe du cantique dit :

Du haut du ciel, je suis venu
Vous apporter bonne nouvelle ;
La bonne nouvelle, il y en a tant,
Je veux la chanter et la dire. »
(*Martin Luther 1535*)

BWV 703 *Gottes Sohn ist kommen* (Le Fils de Dieu est venu) à trois voix est parcourue d'un mouvement à doubles-croches scintillant qui est une marche harmonique du sujet, tiré de la première ligne du choral. La voix oscille entre mi et mi bémol, ce qui confère beaucoup d'attrait à l'harmonie. Le texte du choral est le suivant :

Le Fils de Dieu est venu
Pour nous être utile à tous
Ici sur cette terre
Sous un pauvre aspect,
Afin que du péché
Il nous libère et nous délie.
(*Frères de Bohême 1544*)

BWV 704 *Lob sei dem allmächtigen Gott* (Loué soit le Dieu tout-puissant) présente la même forme que les autres fuguettes ; ici aussi, des gammes scintillantes parcourent tout le morceau dont le caractère d'animation joyeuse et dansante représente la grâce divine descendant sur nous. Le texte de Michael Weiße dit :

Loué soit le Dieu tout-puissant
Qui nous a pris en pitié,
Nous a envoyé son fils bien-aimé,
Né de lui sur le trône suprême.
(*Michael Weiße 1531*)

Le diptyque *Prélude et fugue en ré mineur* BWV 539 est une combinaison intéressante : devant une *fugue* considérable fut placé – afin de préluder au sens littéral, c'est-à-dire de jouer avant – un petit préambule pour clavier manuel qui, à la manière de compositions »durezza« ou »plein jeu«, repose tout entier sur la formation de retards et sur leur résolution. La *fugue* par contre, connue dans les milieux organistes comme »fugue pour violon«, est la transcription remarquable pour l'orgue du 2e mouvement de la *Sonate en sol mineur pour violon seul* (BWV 1001, voir vol. 119), transposée en ré mineur à cause de l'étendue du clavier de pédale. Elle est mue par un élan enthousiasmant (indication »allegro« dans l'original) qui résulte presque automatiquement du court sujet à répétitions de sons et de sa marche harmonique, car les demi-soupirs du contre-sujet, impérativement nécessaires à l'articulation du violon dans un contrepoint à plusieurs parties, contribuent aussi dans l'adaptation pour orgue à faire avancer constamment le mouvement. S'y ajoute un grand nombre de strettes qui activent le morceau. Comme le *Concerto en ré mineur d'après Antonio Vivaldi* (BWV 596, voir vol. 95), la

Fugue en ré mineur BWV 539, 2 séduit justement par son articulation de violon jouée sur l'orgue. Du point de vue formel elle est – comme toutes les fugues pour violon – proche du rondeau ; tous les divertissements ont leur propre poids. La version pour orgue permet des entrées supplémentaires du sujet et une saturation des harmonies qui n'est parfois qu'ébauchée dans la composition pour le violon. L'accompagnement en accords dans les divertissements concourt lui aussi à créer une impression d'intensité encore plus forte.

Viennent ensuite trois petits *mouvements de choral* colorés que Bach publia dans les Petits Livres de clavier pour son fils aîné Wilhelm Friedemann et pour sa deuxième femme Anna Magdalena Bach (voir vol. 135 à 137). Les lignes de choral colorées, jouées sans divertissement par la main droite, se superposent à deux parties d'accompagnement libres de la main gauche. Les ornements sont conformes aux tables indiquées dans le *Petit Livre de clavier pour Wilhelm Friedemann Bach* ; ces chorals étaient peut-être à destination pédagogique, pour l'exercice des ornements. Parmi les trois chorals BWV 691, 753 et 728, celui du milieu présente une coloration particulièrement belle et une partie de l'accompagnement est en doubles-croches.

Les titres et les textes sont les suivants : BWV 691 *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage) figure dans le *Petit Livre de clavier pour Wilhelm Friedemann Bach* de 1720 et dans le 2e *Petit Livre de clavier pour Anna Magdalena Bach* de 1725) :

Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage
Et met à tout jamais en lui son espérance,
Il le préservera miraculeusement
Dans toutes les épreuves et l'affliction.
Celui qui fait confiance à Dieu, le Très-Haut,
N'a pas bâti sur le sable.
(*Georg Neumark 1657*)

BWV 753 *Jesu, meine Freude* (Jésus, ma joie) figure également dans le *Petit Livre de clavier pour Wilhelm Friedemann Bach* :

Jésus, ma joie,
De mon cœur le délice,
Jésus, ma parure :
Ah bien longtemps, ah longtemps
Mon cœur est anxieux
Et soupire après toi !
Agneau de Dieu, mon fiancé,
À part toi, que sur cette terre
Rien d'autre ne me devienne plus cher.
(*Johann Franck 1653*)

BWV 728 *Jesus, meine Zuversicht* (Jésus, mon ferme espoir), figurant dans le *Petit Livre de clavier pour Anna Magdalena Bach* de 1722, est un cantique de Pâques :

Jésus, mon ferme espoir
Et mon Sauveur est en vie.
Je sais cela : ne devrais-je pas
Ainsi m'en contenter,
Quoi que la longue nuit de mort
M'inspire comme pensées ?
(*Berlin 1653*)

La *Fantaisie en ut majeur* BWV 573 est un fragment provenant lui aussi du *Petit Livre de clavier pour Anna Magdalena Bach* de 1722. Les 12 mesures à 1/4 conservées permettent de reconnaître le plan d'un mouvement de concerto à cinq parties et elles ont été le point de départ des compléments les plus divers. Le langage musical du fragment correspond aux œuvres de la maturité ; la mélodie, les retards, etc. sont proches du style français en partie improvisé du »plein jeu« qui faisait la démonstration, en utilisant de nombreux retards, de tous les jeux de l'orgue.

La *Fantaisie super: Valet will ich dir geben* (Je veux te donner congé) BWV 735 ne peut être datée avec précision. Elle se réfère à l'aspect de la mort exprimé par le texte du choral, contrairement à l'autre harmonisation de ce cantique, BWV 736 en ré majeur (vol. 90), qui annonce la joie de la résurrection. La première strophe du cantique dit :

Je veux te donner congé,
Toi, monde faux et mauvais ;
Ta vie coupable, méchante,
N'a rien du tout pour me plaire.
Au ciel il fera bon vivre,
Vers le haut tend mon désir.
Là-haut Dieu récompensera
Celui qui le sert ici-bas.
(*Valerius Herberger 1614*)

La »fantaisie« est ici une forme à plusieurs sections qui associe différentes techniques pour exprimer les lignes respectives du choral. Ouverte d'abord comme une fugue de choral avec des expositions irrégulières des lignes, elle traite ensuite intensément un motif de la deuxième ligne illustrant le texte »*du arge, falsche Welt*« (Toi, monde faux et mauvais) ; la conclusion réunit les deux. Le cantus est au pédalier, puis, dans l'entrée conclusive du sujet, dans l'augmentation. Les motifs présentent une grande homogénéité dans tout le morceau, avec deux motifs à doubles-croches qui sont dérivés de la première ligne ornée.

La série de joyaux offerte par ce CD se termine par l'un des »solitaires« mentionnés au début : le *Prélude et fugue en ut majeur* BWV 547, que les professionnels nomment dans cette tonalité »l'œuvre à 9/8« pour la distinguer des autres œuvres de Bach en ut majeur. Ce diptyque date de la dernière période de créativité, comme le montrent sa concentration thématique et son éclat majestueux. Le *prélude* se compose de quatre motifs, introduits dans les premières mesures et déterminant tout le morceau : la gamme d'ut majeur ascendante en triolets, un saut de quarte et de quinte marquant la tonique et la dominante, ainsi que la marche harmonique avec une résolution de la 2e et de la 3e noire en doubles-croches. Ne s'y ajoute plus qu'un motif d'accord parfait en obstiné au pédalier, qui souligne encore l'unité. La parenté avec le chœur d'entrée de la *Cantate 65 Sie werden aus Saba alle kommen* (Ils viendront tous de Saba, 1724, voir vol. 21) est évidente ; elle indique un tempo souple, majestueux et solennel également pour l'œuvre d'orgue. Le thème de la *fugue* est poussé en avant par une liaison de doubles-croches à la première noire, suivie d'un passage à la dominante par un accord parfait arpégé.

La *fugue* est unique en son genre, pour autant qu'elle doit être jouée au manuel en non moins de quatre développements à quatre voix du sujet, de formes volontairement différentes, travaillant en partie avec des renversements et des augmentations de ce sujet, jusqu'à ce qu'elle finisse par apparaître au pédalier, qui plus est dans une augmentation. L'effet obtenu est grandiose et il est encore intensifié par la conclusion qui, en passant par quatre accords de septième en partie diminués, séparés l'un de l'autre par des pauses importantes, superpose à une pédale d'ut majeur une strette du sujet au pédalier et débouche sur un bref accord final qui prolonge dans l'âme de l'auditeur la vibration de l'allégresse – pour l'éternité...

Bine Katrine Bryndorf

Née en 1969 à Helsingør au Danemark. Etudes à Vienne sous la direction de Michael Radulescu (orgue) et Gordon Murray (clavecin), à Saarbruck avec Daniel Roth (orgue) et à Boston, USA, avec William Porter (improvisation à l'orgue). Diplômes avec mention en musique d'église, orgue et clavecin ainsi qu'examen en tant que soliste à l'orgue.

Lauréate de plusieurs concours internationaux de musique d'orgue et de musique de chambre (entre autres à Bruges en 1988 et à Innsbruck en 1989). Chargée de cours à la Musikhochschule de Vienne de 1991 à 1995, entre autres comme assistante de Michael Radulescu, depuis 1994 classe d'orgue à la Royal Danish Academy of Music de Copenhague. Concerts en tant qu'organiste et claveciniste dans de nombreux pays d'Europe. Enregistrements pour la radio et CD (orgue seul, œuvres pour deux clavecins et musique de chambre). Maître de conférences au Danemark, en Allemagne, en Autriche et en Suède. Conférences et articles sur différents sujets. Travail accompagné d'une réflexion intensive sur les œuvres de Jean Sébastien Bach pour orgue et pour clavecin.

Lorsque j'ai commencé à jouer de l'orgue à 11 ans, mon professeur a formé le projet de me faire apprendre chaque année une triosonate de Jean Sébastien Bach. Ce projet a »tenu l'eau« : depuis ma 18ème année, les triosonates font partie de mon répertoire. C'est par elles, et en chantant dans de nombreuses Passions, que j'ai fait connaissance de la musique de Jean Sébastien Bach. Depuis cette époque, je n'ai pas cessé de m'intéresser à son œuvre qui a eu une grande influence sur ma compréhension de la musique, sur mon évolution en tant que musicienne, sur ma foi personnelle et sur ma vie tout court. Cette phrase »A la seule gloire du Dieu-Très-Haut, pour l'édification du prochain«, écrite par Bach dans l'introduction au Petit Livre d'orgue, renferme tout ce qui m'est important en tant que musicienne et pédagogue. Et je retrouve tout cela avec étonnement, toujours renouvelé, dans l'œuvre de Jean Sébastien Bach«.

Bine Katrine Bryndorf enregistre trois CD pour l'EDITION BACHAKADEMIE: »Weimar, Köthen, Leipzig« (Vo. 96), »Influences de la cantate, du concerto et de la musique de chambre« (Vol. 98) ainsi que les »Chorals de Leipzig« (Vol. 97).

Weimar, Köthen, Leipzig

Con este CD se abre por fin ante el oyente el estuche de alhajas del arte bachiano de composición para órgano. Igual que en ese estuche se engarzan en cadena las piedras preciosas menores junto al gran solitario, también aquí se mezclan preciosas miniaturas junto a otras formas de mayor calado.

Fantasía y Fuga en Do menor BWV 537 (de insegura datación pero de cierta atribución al estilo maduro de Bach) es un grupo de obras que gozan de una pertenencia común extraordinariamente estrecha. Ambas partes producen en conjunto una forma mayor en la línea del rondó, es decir, con partes inalterables que se repiten permanentemente (estribillos). Pero en sí se han concebido de manera complementaria: la *Fantasía* tiene dos partes, bajo la clara influencia de la forma de sonata, con puntos de órgano en la tónica y en la dominante (emparentada aquí con el *Preludio en fa menor* BWV 534, Vol. 93), que después de un cierre intermedio 'attacca' la siguiente *Fuga* compuesta a su vez de tres partes. La *Fantasía* remite más bien -en comparación con el tema claramente largo de la *Fuga*- a unos temas breves, imitativos y de estricta conducción. Evoca ciertamente a la 'Tocata de punto de órgano' tal como se presenta por ejemplo en Pachelbel o en Buxtehude pero está dotada de un equipamiento mucho más original que aquéllas. Los dos motivos determinantes son el de la pequeña sexta hacia arriba (en la retórica musical coetánea conocida como »exclamatio«, es decir, »invocación trepidante«) y el movimiento contrario descendente en intervalos de segunda, la famosa »figura suspirationis«, o motivo anhelante. Este era utilizado siempre por Bach en obras extraordinariamente expresivas como por ejemplo en el coral para órgano *Oh Cordero de Dios, ten piedad,* procedente del 'Librito para órgano' (BWV 618, v. vol. 94) o en la gran configuración coral *Oh hombre, llora profusamente tu pecado,* de la *Pasión según San Mateo* (BWV 244, v. vol. 74). Los dos temas se unen para formar un denso movimiento de gran belleza melódica y armónica así como una ambientación elegíaca tal como la que caracteriza en este tipo de tonalidad a otras obras para órgano de Bach. El tema de la *Fuga,* que ya asociara con una »fuerza impulsora demoníaca« el biógrafo de Bach Spitta, extrae el irresistible impulso motor de las repeticiones tonales, arpegios y tensiones armónicas. La tripartita forma Da capo preanuncia ya el gran *Preludio en mi menor* BWV 548 (vol. 100). Que esta grandiosa obra se perdiera casi como 'papel de envolver' en una tienda de ultramarinos es una prueba patente de los problemas que ha de afrontar la investigación sobre Bach...

La *Pastorella* en Fa mayor BWV 590, transmitida anteriormente como 'Pastorale', pero que en las copias se designa por doquier con la forma reducida, está claramente sometida a la influencia del estilo italiano, formando un ciclo de cuatro movimientos en total; tampoco es fácil de datar su origen. El título hace referencia principalmente al primer movimiento, una aplicación de la música de dulzaina, tan rica en tercias, de los pastores italianos. En su música de gaita evoca el cromatismo que invade la totalidad del primer movimiento. Según una antigua

tradición se trasladaban a Roma en Navidad para interpretar su música en honor de Cristo. El primer movimiento, de carácter oscilante (pero no de estilo siciliano -sin punteos-) con compás de doce por ocho y con un conjunto de motivos de trío, desemboca en una cesura a la que sigue un movimiento configurado al modo de la Allemande en su progresión y en su conjunto de motivos dentro del tipo dominante en Do mayor. Sigue un apartado que se lleva al estilo del 'adagio' de un concierto italiano para violín, es decir, con una melodía de voz superior y acompañamiento de acorde. La tonalidad es la variante menor de la dominante, do menor, muy alejada en el círculo de quinta de la tonalidad inicial. De esta forma se prepara la rápida fuga de cierre (allegro) en el carácter de jiga de una suite, que a su vez retorna a la tonalidad inicial en Fa mayor. Independientemente de los problemas de autenticidad y de la insólita secuencia de los movimientos y tonalidades, esta obra se cuenta entre las más populares composiciones para la época de Navidad.

Las siete fuguetas corales subsiguientes para Adviento y Navidad son conocidas como las *Siete fuguetas de Navidad* (BWV 696 hasta 704, exceptuando BWV 700 y 702), preciosas miniaturas del arte del contrapunto que se cuentan entre aquéllas obras que Bach reelaboró en Leipzig partiendo de antecedentes de los años de Weimar. Su arte como compositor se corresponde ya con los corales manualiter de la *Tercera parte del ejercicio de piano* (v. vol. 101), es decir, son fugas en miniatura; a pesar de que se les designa con la forma reductora de »Fugueta«, aunque presentan todas las características de un arte consumado del contrapunto, como por ejemplo la igual justificación y la penetración temática de todas las voces sin que se pierda la individualidad de todas las piezas, o dicho más brevemente la »Armonía bachiana« que ya tanto alaba el primer biógrafo Forkel llamándole »una melodía múltiple«. Los temas de las 'fugas menores' son extraordinariamente largos y van trenzados principalmente a partir de la primera línea del cantus firmus. A ella retorna también el contratema que descansa en la urdimbre del cantus. Pese a toda la brevedad de las piezas, que en su mayoría constan solamente de exposición, intermedio y aplicación temática final, el trabajo sutil de Bach resulta insuperable en los motivos.

La obra BWV 696 *A Cristo debemos ya alabar* tiene como base dos textos de Martín Lutero:

A Cristo debemos ya alabar
hijo de la limpia Virgen María
mientras brilla el sol
llevando sus rayos a todo el mundo.
(*Martín Lutero 1524*)

y:

¿A qué temes tanto, enemigo Herodes,
porque nos haya nacido Cristo, el Señor?
Él no busca un reino mortal
sino que nos trae un reino celestial.
(*Martín Lutero 1541*)

Resulta estimulante la armonía de efecto modal -es decir de tonalidad religiosa- que se desprende del cantus firmus propio de la antigua iglesia en el him-

no latino »A solis ortus cardine«; su comienzo es el tema del denso movimiento a cuatro voces.

La obra BWV 697 *Alabado seas tú, Jesucristo* muestra como contratema al principio del coral unas escalas que fluyen desde arriba: símbolo de los coros angélicos en la historia de la Navidad como también en general de la gracia divina. Hay doce aplicaciones temáticas que refuerzan la alabanza a Dios. El movimiento tiene una riqueza armónica especial y está impulsado rítmicamente por un contrarritmo transido de pausas. El texto es la antigua canción navideña de Lutero:

Alabado seas tú, Jesucristo,
que has nacido como hombre
de una virgen, es verdad,
y se alegra por ello el coro de los ángeles.
Kyrieleis.
(*Martin Lutero 1524*)

La obra BWV 698 *Cristo Señor, Hijo único de Dios* es una fugueta coral con dos temas, es decir, una pequeña fuga doble. Ambos temas, entretejidos a partir de los dos primeros versos pero en movimiento diferenciado (avance de notas negras frente a corcheas y semicorcheas), están siempre enlazados entre sí. Cada uno de los tonos se convierte así en temático y los motivos alcanzan una inmensa concentración. La base textual es el canto de Epifanía de Elisabeth Creutziger (1524):

Cristo Señor, hijo único de Dios
Padre en la eternidad,
nacido de su corazón,
tal como está escrito,
él es el lucero del alba
cuyo esplendor llega a lo lejos
destacándose entre las demás estrellas.

La obra BWV 699 *Ven pues, Redentor de los gentiles* es una fugueta coral extraordinariamente recurrente ya que Bach extrae de nuevo aquí el tema y el contratema del primer verso de la canción y además parte de su entramado para crear otros contratemas al estilo de la gran fantasía coral nortealemana. El texto de Martin Lutero, que seguía por el antiguo himno de Adviento »Veni redemptor gentium« dice así:

Ven pues, Redentor de los gentiles,
conocido hijo de la Virgen,
al que Dios preparó tal nacimiento,
como un prodigio entre todo el mundo.
(*Martín Lutero 1524*)

En »*Vengo de lo alto de los cielos*« BWV 701 vuelve a aparecer – como en BWV 697 – inmediatamente después del tema un contratema ‘que fluye desde arriba’. El trabajo de motivos y la figuración de los contratemas remiten ya a las artísticas *modificaciones canónicas* (BWV 769, v. vol. 100). También con otros nuevos contratemas se mantiene casi siempre el movimiento de escalas desde arriba y a continuación llega -como símbolo de la gracia de Dios- »totalmente a ras de tierra« en el gran Do mayor. Los cuatro versos del coral están en el original y en la reducción casi siempre presentes como tema o contratema, lo que indica que también aquí la fugueta es una figura precursora de BWV 769. La primera estrofa del cantar dice así:

»Vengo de lo alto de los cielos,
y os traigo la buena y nueva noticia;
os traigo tan buenas noticias,
que os cantaré y contaré.«
(*Martín Lutero 1535*)

La obra *El hijo de Dios ha venido* BWV 703, a tres voces, está impregnada y recorrida en su totalidad por un resplandeciente movimiento de semicorcheas. Se trata de un entramado del tema que se entreteje a partir del primer verso del coral. La voz oscila – armónicamente con todo estímulo – entre el Mi mayor natural y el Mi bemol mayor. El texto coral dice así:

El hijo de Dios ha venido
para santificarnos a todos
aquí en esta tierra
en pobre apariencia
para liberarnos y desligarnos
a todos del pecado.
(Hermano Bohemio *1544*)

La obra BWV 704 *Alabado sea Dios todopoderoso* corresponde formalmente a las restantes fuguetas; también aquí hay unas rutilantes escalas que impregnan y recorren la impresión general de la pieza que representa con su carácter coreográfico y de alegres movimientos la gracia de Dios que fluye desde lo alto. El texto de Michael Weiße dice así:

Alabado sea Dios todopoderoso,
que se ha apiadado de nosotros,
y ha enviado a su amado hijo,
nacido de él en su trono supremo.
(*Michael Weiße 1531*)

La obra doble *Preludio y fuga en re menor* BWV 539 es una interesante combinación: de una importante *Fuga* salió – en sentido literal de preludiar, es decir, dar un avance -un pequeño preámbulo manualiter- como un avance que vive en el estilo de los movimientos de »durezza« o de »plein jeu« totalmente de figuraciones de reserva en sus desenlaces. Por el contrario, la *Fuga,* conocida en círculos de organistas como »Fuga de violín«, es la transcripción más importante del segundo movimiento de la *Sonata en sol menor para solo de violín* (BWV 1001, v. vol. 119) para el órgano, traspuesta a re menor debido al volumen del pedal. Dibuja un impulso arrollador (que en el original se designa como »allegro«) el cual resulta casi exclusivamente del breve tema con repeticiones tonales en su urdimbre posterior, ya que las pausas de corchea del contratema que son ineludiblemente necesarias para la articulación de los violines en el movimiento de varias voces, impulsan también siempre hacia delante el movimiento en la configuración para órgano. A eso se añade el gran número de estrechamientos que confieren un impulso motor. De forma semejante al *Concerto en re menor según Antonio Vivaldi* (BWV 596, v. vol. 95) la *Fuga en re menor* BWV 539, 2 seduce precisamente por su articulación de violín sobre órgano. Formalmente se acerca al rondó igual que todas las fugas de violín; todos los intermedios tienen su propio peso. En la versión para órgano son posibles aplicaciones temáticas adicionales y una saturación de armonías que a veces simplemente se sugiere en el movimiento del violín. También el acompañamiento de acordes situado en los intermedios contribuye a la impresión de una mayor intensidad.

Siguen tres *movimientos corales* menores dotados de colorido, que publicó Bach en el »Librito para piano« dedicado a su hijo mayor Wilhelm Friedemann y a su segunda esposa Anna Magdalena Bach (v. vol. 135-137). Los cromáticos versos del coral suenan sin intermedios en la mano derecha a través de dos voces acompañatorias de la izquierda. Los ornamentos se corresponden con las tablas compartidas en el »Librito para piano dedicado a Wilhelm Friedemann Bach«; tal vez fuera pues el objetivo de los corales uno de tipo pedagógico, de modo que estuvieran destinados a hacer prácticas de adornos. De los tres corales BWV 691, 753 y 728 el del centro acusa un colorido especialmente bello y en parte un acompañamiento con semicorcheas.

El título es: BWV 691 *Quien sólo deje actuar al buen Dios amado* (del »Librito para piano de Wilhelm Friedemann Bach« 1720 y del segundo »Librito para piano dedicado a Anna Magdalena Bach« 1725). Y el texto dice así:

Quien sólo deje actuar al buen Dios amado
y espere en él todo el tiempo
será por él recibido admirablemente
pese a toda miseria y tristeza.
Quien confía en el Dios altísimo,
no construye sobre arena.
(*Georg Neumark 1657*)

La obra BWV 753 *Jesús, mi alegría* (igualmente del »Librito para piano de Wilhelm Friedemann Bach«):

Jesús, mi alegría,
alimento de mi corazón,
Jesús, mi ornato:
ah cuánto, cuánto tiempo
se inquieta el corazón
y suspira por ti
Cordero de Dios, mi amante,
fuera de ti, nada en el mundo
podrá atraer mi amor.
(*Johann Franck 1653*)

BWV 728 *Jesús, es mi confianza* (del »Librito para piano dedicado a Anna Magdalena Bach« 1722), es un cántico de Pascua:

Jesús, es mi confianza
y mi salvador en esta vida,
yo lo sé, y cómo no
he de estar contento por ello
después del desasosiego
sufrido en larga noche mortal
(*Berlín 1653*)

La *Fantasía en Do mayor* BWV 573 es un fragmento que procede igualmente del »Librito para piano dedicado a Anna Magdalena Bach« de 1722. Los doce compases de 1/4 que contiene dejan entrever la base para un movimiento de concierto a cinco voces y fueron el punto de partida para las más diversas actuaciones complementarias. El lenguaje musical del fragmento se corresponde con las obras de la época de madurez; la melodía, las figuras reservadas, etcétera están en el estilo más bien improvisatorio del francés »plein jeu«, de la demostración intensiva en reservas del pleno del órgano

La *Fantasía super: Quiero darte el adiós* BWV 735 no puede datarse con precisión. Hace referencia al

aspecto del morir que se representa en el texto del coral en contraposición a otra reelaboración de este canto BWV 736, Re mayor (vol. 90), que anuncia la alegría de la resurrección. La primera estrofa del cántico dice así:

Quiero darte el adiós,
maligno mundo extraviado;
no me gusta en absoluto
tu mala vida pecadora.
En el cielo se vive bien:
arriba está mi ambición
pues allí premia Dios generosamente
a quien le sirve aquí sin reservas.
(*Valerius Herberger 1614*)

La »Fantasía« es en este caso una forma de varias partes que enlaza diferentes técnicas como expresión de los versos del coral. Se abre inicialmente como una fuga coral con exposiciones irregulares sobre los versos del coral, para después elaborar el motivo del segundo verso del texto »maligno mundo extraviado«, de manera intensiva; el final une ambos elementos. El cantus reposa en el pedal. mientras que en la inserción temática final se apoya en la ampliación. El conjunto de motivos es muy unitario en toda la pieza, con dos motivos de semicorchea que se derivan del engalanado primer verso.

La serie de delicadezas que se incluyen en este CD queda concluida con el »Solitario« que mencionábamos al principio: el *Preludio y fuga en Do mayor* BWV 547, que es conocido en los círculos especializados como la obra de las »nueve corcheas« en esta tonalidad, delimitada así por otras obras de Bach en Do mayor. Esta obra doble procede de la época creativa posterior como indican la concentración temática y el esplendor mayestático. El *Preludio* consta de cuatro motivos que se introducen en los primeros compases y las escalas ascendentes en triolos en Do mayor, un intervalo de cuarta y un intervalo de quinta que marcan la tónica y la dominante así como la urdimbre con una disolución de la segunda y tercera octava en semicorcheas. A esto se añade todavía un motivo de trío obstinado en el pedal que enfatiza adicionalmente la unicidad de la pieza. El parentesco con el coro de entrada de la *Cantata 65 »Todos de Saba vendrán «* (1724; v. vol. 21) es evidente; y alude también a un tempo elástico y mayestáticamente festivo de la obra para órgano. El tema de la *Fuga* extrae un fuerte impulso hacia delante de una conexión de semicorcheas al primer cuarto y un giro que se adhiere a través de una interrupción de trío a la correspondiente dominante. La *Fuga* es única en el sentido de que debe tocarse manualiter en no menos de cuatro ejecuciones a cuatro voces configuradas a propósito de manera distinta y que funcionan en parte a base de giros y ampliaciones temáticas, hasta que finalmente entra en el pedal y por tanto en la ampliación. El efecto es sobrecogedor y se potencia más aún mediante el broche final que a través de cuatro acordes de séptima parcialmente reducidos y a través de ponderadas pausas generales separadas entre sí provoca un estrechamiento del tema por medio del punto de órgano en Do mayor en el pedal y desemboca en un breve acorde final que hace mantener la vibración del júbilo interior en el oyente... para la eternidad...

Bine Katrine Bryndorf

Nació en 1969 en Helsingør, Dinamarca. Estudió en Viena con Michael Radulescu (órgano) y Gordon Murray (cémbalo), en Saarbrücken con Daniel Roth (órgano) y en Boston, Estados Unidos, con William Porter (improvisación de órgano). Obtuvo el diploma con sobresaliente unánime en música sacra, órgano y cémbalo así como absolvió el examen de solista de órgano.

Bryndorf ha sido premiada en varios concursos internacionales de órgano y música de cámara (entre otros el Brügge 1988 e Innsbruck 1989).
Entre 1991 y 1995 desempeñó varias actividades docentes en la Escuela Superior de Música de Viena entre las que cabe destacar el puesto de asistente de Michael Radulescu; desde 1994 da clases para órgano en la Royal Danish Academy of Music de Copenhage.

Ha celebrado conciertos como organista y cembalista en muchos países europeos así como ha realizado grabaciones para instituciones de radio-televisión y discos compactos (solos de órgano, obras para dos cémbalos y música de cámara). Desarrolla actividades docentes ofreciendo cursos en Dinamarca, Alemania, Austria y Suecia. Ha publicado exposiciones y artículos acerca de diversos temas y se ha dedicado intensamente a la obra de Johann Sebastian Bach para órgano y cémbalo.

»Cuando empecé a tocar el órgano a la edad de once años, se propuso mi maestro que aprendiera yo cada año una sonata para trío de Johann Sebastian Bach. El proyecto aún está en pie: desde mis diez y ocho años cuentan las sonatas para trío con un lugar fijo en mi repertorio musical. Por medio de ellas y participando como cantante en numerosas interpretaciones de las obras dedicadas por Johann Sebastian Bach a la Pasión llegué a conocer la música de este maestro. Desde entonces la dedicación a su obra me ha acompañado constantemente e influido en mi comprensión de la música, en mi evolución musical, en mi fe personal, en fin, en mi misma vida. La frase »la alabanza sólo del Altísimo y como enseñanza al prójimo« (»dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren«), extraída del prefacio de Bach a la colección »El librito del órgano« (Orgelbüchlein), encierra todo lo que, en cuanto música y pedagoga, es importante para mí. Todo ello se descubre y redescubre una y otra vez con admiración en la obra del Bach«.

Por la EDITION BACHAKADEMIE *es Bine Katrine Bryndorf quien graba tres CDs: »Weimar, Köthen, Leipzig« (vol. 96), Influencia de las cantatas, del concerto y de la música de cámera« (vol. 98) así como los »Corales de Leipzig« (vol. 97).*

ESPAÑOL

Die Orgel der St. Marienkirche Helsingør
Erbaut: 1634-40 von Johan Lorentz
Umgebaut 1662-63 von Hans Christoff Frietzsch (erhalten: Pfeifen im Prospekt RückWerk)
(Organist von 1658-68: Dietrich Buxtehude)
Weitere Umbauten: 1854 Marcussen & Sön
1960 Th. Frobenius & Sonner
Neubau im alten Gehäuse 1997 von Marcussen & Son.
Klaviaturumfang: ManualWerk / BrustWerk CDEFGA-c^3, RückWerk CDE-c^3, Pedal CDE-d^1
Koppeln: MW-RW, BW-MW, MW-PW, RW-PW
Tremulant für RW und ganze Orgel. Zimbelstern.
Mechanische Trakturen, Schleifladen.
Stimmung / Tonhöhe: ungleichschwebend, 435 hz bei 15° C.
Winddruck 66,3 mm

The organ of St. Mary's Church, Elsinore
Built: by Johan Lorentz from 1634 to 1640
Converted: by Hans Christoff Frietzsch (pipes preserved in RückWerk case) from 1662 to 1663
(Organist from 1658 to 1668: Dietrich Buxtehude)
Further conversions: by Marcussen & Sön in 1854
by Th. Frobenius & Sonner in 1960
New construction in old body: by Marcussen & Son in 1997
Range of manual: Manualwerk / Brustwerk CDEFGA-c3, Rückwerk CDE-c3, Pedal CDE-d1
Couplers: MW-RW, BW-MW, MW-PW, RW-PW
Tremulant for RW and entire organ. Cymbal star.
Tracker action, slider chest.
Temperament / pitch: unequal, 435 hz at 15°C.
Wind pressure 66.3 mm

L'orgue de l'église Sainte Marie à Helsingør
Construit entre 1634 et 1640 par Johan Lorentz
Transformé en 1662-1663 par Hans Christoff Frietzsch (conservés : tuyaux dans le buffet du positif de dos)
(Organiste de 1658 à 1668 : Dietrich Buxtehude)
Autres transformations : 1854 Marcussen & Sön
1960 Th. Frobenius & Sonner
Nouvelle construction dans l'ancien buffet en 1997 par Marcussen & Son.
Étendue des claviers : manuel / pectoral : ut ré mi fa sol la - ut3, dorsal : ut ré mi - ut3, pédalier : ut ré mi - ré1.
Accouplements : manuel-dorsal, pectoral-manuel, manuel-pédalier, dorsal-pédalier.
Tremblant pour dorsal et orgue complet. Étoile à grelots. Transmissions mécaniques, sommiers à glissières.
Accord / hauteur du son : ton inégal, 435 Hz à 15° C.
Pression du souffle 66,3 mm

El órgano de la St. Marienkirche de Helsingør
Construido: de 1634 a 40 por Johan Lorentz
Modificado entre el 1662 y el 1663 por Hans Christoff Frietzsch (conservados los tubos de los cañones postizos de la caja dorsal)
(Organista de 1658 a 1668: Dietrich Buxtehude)
Demás modificaciones: 1854 a cargo de Marcussen & Sön
1960 Th. Frobenius & Sonner
Nueva construcción en la fachada vieja el año 1997 a cargo de Marcussen & Son.
Teclado: caja manual/ caja del pecho DO RE MI FA SOL LA-do3, caja dorsal DO RE MI-do3, pedal DO RE MI-re1
Acoplamientos: MW-RW, BW-MW, MW-PW, RW-PW
Tremulante para la caja dorsal y el órgano completo. Estrellas de címbalos. Transmisión mecánica, correderas.
Tesitura / tono: oscilación desigual, 435 hz a 15° C.
presión de aire 66,3 mm

Disposition/Composition/Disposición

ManualWerk

1. Principal 8’
2. Gedact 8’
3. Octava 4’
4. Rohrflöit 4’
5. Quinte 3’
6. Octava 2’
7. ZifFlöit 1 1/2’
8. Mikstur 4 f.
9. Trompete 8’

BrustWerk:

1. Gedact 8’
2. Flöit 4’
3. GemsHorn 2’
4. Sedecima 1’
5. Regal 8’

RückWerk:

1. Gedact 8’
2. Principal 4’
3. Flöit 4’
4. Quinte 3’
5. Octava 2’
6. SesQuialter
7. Scharf 3 f.
8. Krumbhorn 8’

PedalWerk:

1. UnterSatz 16’
2. Principal 8’
3. Gedact 8’
4. Octava 4’
5. RauschPfeiffe 3 f.
6. PoSaun 16’
7. Trompete 8’
8. Trompete 4’

Registrierungen/Registrations/Registros:

Fantasia und Fugue c-Moll BWV 537

1 Fantasie: MW: P8, O4, Q3, O2, Zfl 1 1/2
RW: G8, P4
Ped: U16, P8, O4, Pos 16, T8
MW/RW

2 Fuge MW: T8, O4, Q3
Ped: U16, P8, Pos 16, T8

Pastorella F-Dur BWV 590

3 Satz 1 BW: Reg8, Fl4
Ped: U16, G8

4 Satz 2 MW: Rfl4
RW: Fl4
(Wiederholungen)

5 Satz 3 MW: G8, Rfl4, Q3
(r.Hd. solo)
RW: G8, Fl4 (l.Hd.)

6 Satz 4 MW: G8, O4, O2
RW: G8, P4, O2
(Wiederholungen)

Christum wir sollen loben schon BWV 696

7 RW: G8

Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 697

8 RW: G8, Fl4, O2

Herr Christ, der einig Gottes Sohn BWV 698

9 RW: Fl4

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 699

10 RW: G8, P4

Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 701

11 MW: G8, O2

Gottes Sohn ist kommen BWV 703

12 RW: Kr8, P4, O2

Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 704

13 MW: P8, O4, Q3, O2, Zimbelstern

Präludium und Fuge d-Moll BWV 539

14 Präludium: RW G8, Fl4
15 Fuge MW: P8
Ped: U16, P8

Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 691

16 RW: G8, P4

Jesu, meine Freude (Fragment) BWV 753

17 MW: Rfl4, O2, Zfl1 1/2 (r.Hd. oktav.)
RW: G8, Fl4 (l.Hd.)

Jesus, meine Zuversicht BWV 728

18 MW: P8
RW: G8, Fl4, Sesq (r.Hd. solo)
Ped: P8

Fantasia C-Dur BWV 573

19 MW: P8, O4, O2
Ped: U16, T8, P8

Fantasie super Valet will ich dir geben BWV 735

20 MW: P8, O4
RW: G8, P4, Q3
MW/RW
Ped: U16, P8, Pos16, T8

Präludium und Fuge C-Dur BWV 547

21 Präludium MW: P8, O4, O2, Q3, Mikstur
Ped: U16, P8, O4, T8, T4
22 Fuge MW: P8, O4, Q3, O2, Mikstur
RW: G8, P4, O2, Scharf
Ped: U16, P8, O4, Pos16, T8, T4, Rauschpf
MW/RW, Ped/MW

Vol. 97

Leipziger Choräle

Leipzig Chorales

BWV 651-667

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
18.-22. Oktober/October/Octobre/Octubre1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Nidarosdom, Trondheim/N

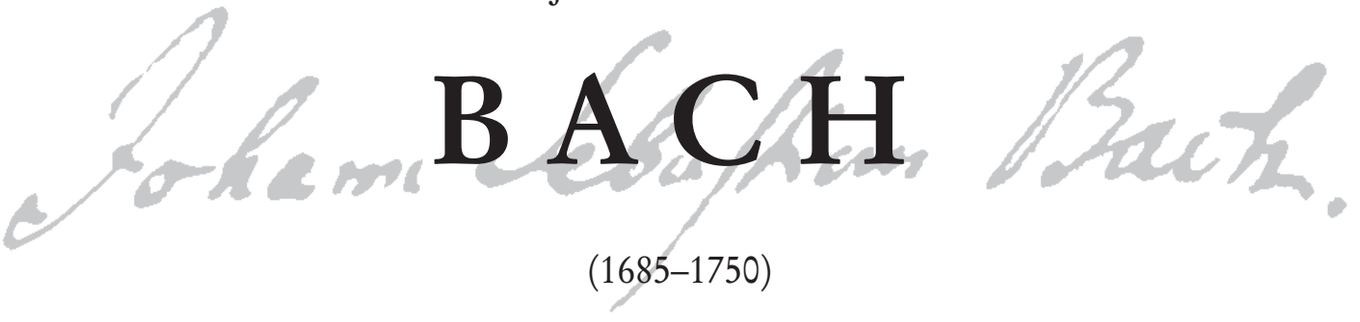
Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Syvie Roy
Traducción al espanõl: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

BACH



(1685–1750)

Leipziger Choräle
Leipzig Chorales
Les Chorals de Leipzig
Corales de Leipzig

BWV 651-667

Bine Katrine Bryndorf

Wagner-Orgel/Organ/Orgue/Órgano

Nidarosdom, Trondheim

CD 1

45:40

Fantasia super: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott BWV 651 Come Holy Spirit, Lord and God Viens, ô Saint-Exsprit, Seigneur Dieu Ven, Espíritu Santo, Dios nuestro Señor	1	5:22
Komm, Heiliger Geist, Herre Gott BWV 652 Come Holy Spirit, Lord and God Viens, ô Saint-Exsprit, Seigneur Dieu Ven, Espíritu Santo, Dios nuestro Señor	2	9:14
An Wasserflüssen Babylon BWV 653 By the rivers of Babylon Aux bords des rivières de Babylone Junto a los ríos de Babilonia	3	5:11
Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654 Deck thyself, o soul beloved Pare-toi, ô chère âme Engalánate, alma mía	4	6:50
Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655 Lord Jesus Christ, turn to us Seigneur Jésus-Christ, tu te tournes vers nous Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros	5	3:58
O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656 Oh innocent Lamb of God Toi, l'Agneau de Dieu, innocent Oh inocente cordero de Dios	6	7:50
Nun danket alle Gott BWV 657 Now thank ye all the Lord Rendez à présent tous grâces à Dieu Ahora dad todos gracias a Dios	7	3:48
Von Gott will ich nicht lassen BWV 658 I will not leave God Je ne veux pas quitter Dieu A Dios no quiero abandonar	8	3:27

CD 2

38:36

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659 Now come, the gentiles‘ Saviour Viens à présent, Sauveur des païens Ven, Redentor de los gentiles	1	4:20
Trio super: Nun komm, der Heiden Heiland BWV 660 Now come, the gentiles‘ Saviour Viens à présent, Sauveur des païens Ven, Redentor de los gentiles	2	2:30
Nun komm, der Heiden Heiland BWV 661 Now come, the gentiles‘ Saviour Viens à présent, Sauveur des païens Ven, Redentor de los gentiles	3	2:47
Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 662 God alone on high we praise À Dieu seul dans les cieux l’honneur Sólo gloria a Dios en las Alturas	4	7:27
Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 663 God alone on high we praise À Dieu seul dans les cieux l’honneur Sólo gloria a Dios en las Alturas	5	6:23
Trio super: Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 664 God alone on high we praise À Dieu seul dans les cieux l’honneur Sólo gloria a Dios en las Alturas	6	5:31
Jesus Christus, unser Heiland BWV 665 Jesus Christ, our Saviour Jésus Christ, notre Sauveur Jesucristo, nuestro Salvador	7	4:10
Jesus Christus, unser Heiland (alio modo) BWV 666 Jesus Christ, our Saviour Jésus Christ, notre Sauveur Jesucristo, nuestro Salvador	8	3:05
Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 667 Come, God Creator, Holy Ghost Viens, Dieu créateur, Esprit Saint Ven, Dios creador, Espíritu Santo	9	2:23
Total Time CD 1 & CD 2		1:24:16

Die Choräle der Leipziger Originalhandschrift

»Man kann nichts würdigeres, erhabeneres und heiligeres hören, als diese Vorspiele.« Mit diesem Satz charakterisierte schon Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie die großen Choralvorspiele Bachs, und bis heute hat diese Einschätzung ihre Berechtigung bewahrt: Als choralgebundene Beiträge zu Konzertprogrammen wie als festliche, dazu liturgisch gehaltvolle Eröffnung oder als Ausklang von Gottesdiensten zählen die großen Choralbearbeitungen Bachs zum festen und unverzichtbaren Grundbestand des organistischen Repertoires.

Den *Leipziger Chorälen*, früher als *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* bekannt, kommt dabei noch eine ganz besondere Bedeutung zu. Diese späte Sammlung von Choralbearbeitungen bietet, wie nur wenige andere, Einblicke in Bachs Komponierwerkstatt, existieren doch Frühfassungen der Stücke aus der Weimarer Zeit. Der Vergleich läßt erkennen, wie Bach bei der Revision älterer Stücke vorging, manches transparenter machte, anderes harmonisch zwingender oder geschmeidiger in der Stimmführung. Die Überarbeitung der Choräle beschäftigte ihn in den letzten Monaten seines Lebens, als er für die Publikation einer Sammlung von Choralarbeiten »in verschiedener Art« seine früheren Werke durchsah. Da er selbst über deren Redaktion verstarb, erschienen sie nicht mehr als Sammeldruck und sind als Gruppe nur in einigen Abschriften überliefert, die in Teilen erheblich differieren. Die wichtigste Quelle jedoch ist Bachs Niederschrift der ersten fünfzehn Stücke mit der Ergänzung zweier weiterer in der Handschrift von Johann Christoph Altnickol, dem Schüler und Schwiegersohn Bachs, der ihm am Ende seines Lebens in mancherlei Hinsicht behilflich war. Dort findet sich der nachträglich hinzugefügte Titel *Achtzehn Choräle von verschiedener Art*. Er lautete allerdings ursprünglich *Siebzehn* .... – und diese Zahl ist es auch, mit der man heute die *Leipziger Choräle* identifiziert: BWV 651 – 667.

Als ursprüngliche Entstehungszeit dieser 17 großen Choralbearbeitungen gelten Bachs Weimarer Jahre (1708 – 1717); einzelne Stücke könnten sogar noch früher entstanden sein. Deutlich greift Bach hier die Tradition der Choralbearbeitung von Buxtehude, Böhm und Pachelbel auf, bleibt in manchen Details gar dieser noch enger verhaftet als in den kunstvollen Orgelchorälen des etwa gleichzeitig entstandenen *Orgelbüchlein* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94). So nimmt man an, daß es die Absicht Bachs gewesen sein dürfte, als Ergänzung zu den kurzen Choralvorspielen seines *Orgelbüchlein* hier größere und umfangreichere Choräle in unterschiedlicher Bearbeitungsweise vorzulegen: Cantus firmus-Choräle, Orgelmotetten mit Vorimitation, Triosätze, Fantasien etc. Daß er in der späten Lebenszeit eine derart enzyklopädische Übersicht über die größere Form der Choralbearbeitung vorlegen wollte, entspricht durchaus seinen aus sonstigen Publikationen ablesbaren Beweggründen. Der Orgelwelt, Schülern, Organisten und Komponisten, stand hernach – und steht bis heute – mit allen Bachschen Choralsamm-

lungen die Kunst der choralgebundenen Komposition in all ihren Facetten zur Verfügung: von den *Neumeister-Chorälen* (s. Vol. 86) bis zu den *Canonischen Veränderungen* (BWV 769, s. Vol. 100), vom kurzen Choralvorspiel bis zum virtuosesten Konzertstück. Daß innerhalb der recht losen, jedenfalls nicht streng liturgisch angeordneten Sammlung verschiedene Dreiergruppen festzustellen sind (zum Beispiel je drei Advents-, Pfingst- und Gloria-Choräle, drei Sätze zur Kommunion, drei Sarabanden), ist sicherlich kein Zufall, sondern einer der vielen Bezüge zum Wesen der Dreifaltigkeit in Bachs gesamtem Schaffen.

Der erste *Leipziger Choral* ist ***Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*** **BWV 651**, bekannt als *Fantasia super: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott, in organo pleno, canto fermo nel pedale*. Die erste Strophe dieses Pfingstliedes von Martin Luther ist die deutsche Übertragung der alten Pfingstsequenz »Veni, Sancte Spiritus« aus dem 11. Jh:

> Komm, Heiliger Geist, Herre Gott,
> erfüll mit deiner Gnaden Gut
> deiner Gläub'gen Herz, Mut und Sinn,
> dein' brünstig' Lieb' entzünd' in ihn'.
> O Herr, durch deines Lichtes Glast
> zu dem Glauben versammelt hast
> das Volk aus aller Welt Zungen:
> das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.
> Halleluja, Halleluja!

Den Appell an den Heiligen Geist, durch seine Glut die Menschen zu ergreifen und mitzureißen, setzt Bach in wahrhaft feurige Bewegung um. Das Pfingstgeschehen, das für so viele Gläubige unbegreiflich ist und ihrem Bewußtsein immer ferner rückt – hier wird es hör- und erlebbar, für die Interpreten sogar mit Händen greifbar. Der Cantus firmus liegt im Pedal als Grundlage eines in Sechzehnteln unaufhörlich auf- und abbrausenden Manualsatzes, der zweifellos das Evangelium zu Pfingsten symbolisiert: »Und plötzlich erhob sich vom Himmel her ein Brausen...« (Apg. 2, 2). Die wogende Sechzehntelbewegung der Manualstimmen leitet sich aus Umspielungen des Cantus firmus ab; den Ruf »Herre Gott« hebt Bach jeweils durch längere Notenwerte deutlich hervor. Auch das Material der Zeilenzwischenspiele ist mit dem Hauptthema verwandt, so daß, bei aller Fülle der Motive, doch eine große Einheitlichkeit des monumentalen Werkes entsteht. Im Vergleich zur Urfassung führt die Leipziger Reinschrift Bachs vor allem den gesamten Cantus bis zum Schluß-Halleluja aus. Diese Akklamation erhält ein neues, mit Trillern durchsetztes Thema in verwandter Motivik und setzt mit seinem bis zur Fünf- und Sechsstimmigkeit gesteigerten Jubel den alles überhöhenden Schlußpunkt.

Als zweite Vertonung des Pfingstchorals folgt ***Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*** **BWV 652**, mit der Überschrift »*alio modo à 2 Clav. et Ped.*«. Der zugehörige Choraltext ist dem Titel nach derselbe wie in der *Fantasia*; die lyrisch-meditative Grundhaltung dieser kolorierten Bearbeitung könnte jedoch vor allem der zweiten Strophe des Liedes zugedacht sein: »Du heilige Brunst, süßer Trost ...«. Das detailliert ausgebreitete Stück ist der längste

Orgelchoral Bachs überhaupt. Ihm liegt das Modell einer Sarabande zugrunde. Der Cantus firmus liegt im Sopran und wird, in der Tradition Buxtehudes, expressiv und verzierungsreich ausgestaltet. Das Muster der Orgelmotetten Johann Pachelbels scheint auf, indem Bach die Melodie zeilenweise mit Vorimitationen durchführt. Durch einfallsreiche Kontrasubjekte erzielt Bach auch in dieser ausgedehnten Form einen steten Fluß der Stimmen. Wie in der *Fantasia* ist das abschließende «Halleluja« ein bewegter Jubel, hier im imitierenden Spiel der beiden Manuale.

Es folgt ein Choral vom Charakter des Klagegesangs, ***»An Wasserflüssen Babylon«*** **BWV 653**. Der Text, eine Umdichtung des 137. Psalms, ist das Klagelied Israels über das Babylonische Exil:

An Wasserflüssen Babylon,
da saßen wir mit Schmerzen;
als wir gedachten an Zion,
da weinten wir von Herzen.
Wir hingen auf mit schwerem Mut
die Orgeln und die Harfen gut
an ihre Bäum' der Weiden,
die drinnen sind in ihrem Land;
da mußten wir viel Schmach und Schand'
täglich von ihnen leiden.
(Wolfgang Dachstein 1525)

Das Stück ist, wie der vorausgehende Choral, *à 2 claviers et pedal* geschrieben und diesem auch in der meditativen Haltung, dem melismatisch ausgezierten Cantus und dem Sarabandenrhythmus sehr ähnlich. Nach dem berühmten fünfstimmigen Doppelpedalstück BWV 653 b für Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg (s. Vol. 90) erscheint es wie eine Reduktion auf vier Stimmen. Der Cantus ist stets präsent. Er liegt im Tenor und wird von zwei aus dem Choral abgeleiteten Oberstimmen über einem motivisch verwandten Continuobaß begleitet.

Hierauf folgt ein Abendmahlslied, das die Dreiergruppe der meditativen Sarabanden mit koloriertem Cantus firmus vervollständigt: ***Schmücke dich, o liebe Seele*** **BWV 654**. Der Text lautet:

Schmücke dich, o liebe Seele,
laß die dunkle Sündenhöhle,
komm ans helle Licht gegangen,
fange herrlich an zu prangen!
Denn der Herr voll Heil und Gnaden
will dich jetzt zu Gaste laden;
der den Himmel kann verwalten,
will jetzt Herberg' in dir halten.
(Johann Franck 1649)

Dieses Stück ist besonders berühmt wegen seiner schwärmerischen Würdigung durch Robert Schumann. Er sprach 1840 von »vergoldeten Blättergewinden« und einer »dareingegossenen Seligkeit«. Diese Wertung mag vielleicht zu weit greifen – in jedem Fall ist das Stück eine expressiv-lyrische Meditation zum Abendmahl. Die melismatisch ausgezierte Melodie liegt im Sopran. Die Führung des Pedals und der Begleitstimmen entspricht der französischen Tradition wie in BWV 653. Die Motivik

ist auf einfallsreiche Weise aus einzelnen Phrasen des Cantus gewonnen. Die gelöst fließende Sarabande und die Tonart Es-Dur legen eine Wärme über das Stück, die Schumanns Wertung auch für uns Heutige verständlich erscheinen läßt. Alles deutet darauf hin, daß Bach gerade diesen Ausdruck der friedvollen Ruhe vermitteln wollte.

Als Beispiel für die Form des Trios unter den Leipziger Chorälen folgt das ***Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*** **BWV 655**. Der Text des Chorals lautet:

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
dein' Heilgen Geist du zu uns send,
mit Hilf und Gnad er uns regier
und uns den Weg zur Wahrheit führ.
(Wilhelm II. Herzog zu Sachsen-Weimar 1648)

In seinen großen Choraltrios (das sind, außer BWV 655, noch 664 und 676 zu »*Allein Gott in der Höh sei Ehr*«) verbindet Bach die vollkommene Selbständigkeit der obligaten Stimmen im Trio mit dem Orgelchoral. Der vollständige Cantus firmus erscheint erst spät im Baß (Pedal). Die beiden Oberstimmen jedoch, die den konzertierenden Sonatensatz einleiten, sind ebenfalls aus dem Cantus abgeleitet. Das Urbild dieser Form ist Pachelbels Orgelmotette mit Vorimitation der einzelnen Choralzeile. Die hier vollendete Form überragt das Urbild weit und ist etwas Anderes, Eigenständiges, Neues. Die Stimmung des filigranen Trios ist gelöst und heiter.

Der Passions- bzw. Katechismuschoral, das Agnus Dei deutsch ***»O Lamm Gottes, unschuldig«*** **BWV 656** enthält einen völlig entgegengesetzten Affekt. Der Text lautet:

O Lamm Gottes, unschuldig
am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
allzeit gefunden duldig,
wiewohl du warest verachtet:
all Sünd hast du getragen,
sonst müßten wir verzagen.
Erbarm dich unser, o Jesu!
- Erbarm dich unser, o Jesu!
- Gib uns dein' Frieden, o Jesu!
(Nicolaus Decius 1522)
(3 versus)

Das deutsche Agnus Dei wird in allen drei Strophen (»versus«) durchkomponiert. Die erste Strophe ist ein drei- bis vierstimmiger Manualitersatz mit Cantus firmus im Sopran. Es folgen ein Trio mit Cantus firmus im Alt und ein vier- bis fünfstimmiger Satz mit Cantus firmus im Baß. Die durchweg fließende, häufig komplementäre Achtelbewegung in der ersten Strophe entspricht ganz der Tradition. In Versus 2 ist die Bewegung lebhafter. Als Intensivierung des Ausdrucks in der dritten Strophe erklingt der Cantus firmus in großen Notenwerten im Baß. Die Begleitung der Oberstimmen ist reich an Bildern, etwa dem Kreuzsymbol. Gewiß steht die Chromatik in der vorletzten Choralzeile als Abbild der im Text angesprochenen Verzagtheit, während die gelöste Achtelbewegung in A-Dur am Schluß eine Ahnung des erflehten Friedens vermittelt.

Der bis heute bei Trauungen beliebte Choral *»Nun danket alle Gott«* **BWV 657** vertritt in der Sammlung die Gattung der Choralfuge. Die erste Strophe lautet:

Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen,
der große Dinge tut
an uns und allen Enden,
der uns von Mutterleib
und Kindesbeinen an
unzählig viel zugut
und noch jetzund getan.
(Martin Rinckart 1636)

Wie in einer Orgelchoralmotette Pachelbels leitet Bach jede der acht Cantus firmus-Zeilen im Sopran durch eine Vorimitation der Unterstimmen ein. Dabei wechselt er jedoch einfallsreich und, im Vergleich zu Pachelbel sehr viel origineller, zwischen unterschiedlichen Typen der Vorimitation.

Es folgt die Choralbearbeitung *»Von Gott will ich nicht lassen«* **BWV 658** zum Text des Liedes (in der damaligen Fassung):

Von Gott will ich nicht lassen,
denn er läßt nicht von mir,
führt mich auf rechter Straßen,
sonst ging ich in der Irr.
Er reicht mir seine Hand;
den Abend und den Morgen
tut er mich wohl versorgen,
wo ich auch sei im Land.
(Ludwig Helmbold 1563)

Der Choral spricht von Glaubenszuversicht und handelt in seiner sechsten Strophe von Tod und Auferstehung. Dies könnte die allgemeine Grundstimmung der Vertonung in f-Moll, in schmerzlicher Haltung und pochendem Rhythmus veranlaßt haben. Auch der glockenartige Klang der zwei vorletzten Takte könnte sich hierauf beziehen. Desto heller leuchtet Positives auf wie zum Beispiel die Ausgestaltung der Zeile »Er reicht mir seine Hand« in hoher Lage und hellen Durklängen. Der Cantus firmus liegt im Tenor (vom Pedal zu spielen), aufgeteilt in drei (mit Wiederholung vier) Phrasen. Die übrigen Stimmen bereiten jeweils den Einsatz vor und begleiten ihn mit einer aus dem Choral gewonnenen, rhythmisch prägnanten Motivik. Dazu gehört insbesondere der Bachsche »Seligkeitsrhythmus« (beständiger Wechsel von zwei auftaktigen kurzen und einer längeren, betonten Note) sowie die fließende Achtelbewegung des Basses, von der sich der Cantus in Vierteln deutlich abhebt.

Die darauffolgende Gruppe von drei Chorälen bezieht sich auf das alte Adventslied *»Nun komm, der Heiden Heiland«* **(BWV 659 – 661).** Bach hat es hier auf höchst unterschiedliche Art vertont. Zugrunde liegt der Hymnus »Veni redemptor gentium« des Ambrosius von Mailand (4. Jahrhundert), den Martin Luther ins Deutsche übertragen hat:

Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkannt,
des sich wunder alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.
(Martin Luther 1524)

DEUTSCH

In der ersten Bearbeitung **BWV 659** steht eindeutig das Mysterium der Menschwerdung Gottes im Vordergrund. Weit ausgespannt und frei fortgesponnen wie etwa in der *Fantasie g-Moll* BWV 542 (s. Vol. 93) erklingen die kolorierten Bögen des Cantus. Er wird von den Mittelstimmen in stets neuen Kombinationen eingeleitet und begleitet. Das Pedal setzt einen in Achteln schreitenden Continuobaß darunter. Die traditionsreiche Form der Choralbearbeitung mit ausgeziertem Cantus firmus ist hier höchst kunstvoll weiterentwickelt.

Die zweite Bearbeitung, das ***Trio super: Nun komm, der Heiden Heiland*** **BWV 660** ist außergewöhnlich besetzt. Die Primärquelle schreibt *»a due Bassi è canto fermo«*. Die beiden (»manualiter« und »pedaliter« zu spielenden) Bässe begleiten den Cantus firmus in der Art einer zweistimmigen Invention. Sie beginnen im Kanon; das Thema bringt die erste Choralzeile in der Verkleinerung. Sequenzketten bereiten den Einsatz des Cantus firmus vor. Es folgen Sequenzen, Kanons und Cantus-Zeilen im Wechsel zu den drei ersten Choralzeilen, bis zur Steigerung die vierte Zeile mit dem Kanon zusammenfällt. Die kanonische Führung ist möglicherweise Symbol der Sendung Jesu, die tiefe Lage Bild der Höllenfahrt. Die beiden Bässe, die Sequenzbildungen, das Schlußritornell und andere Details weisen hin auf ähnliche Techniken in den *Schübler-Chorälen* (BWV 645-650, s. Vol. 98).

Der dritte *Leipziger Choral* zu ***»Nun komm, der Heiden Heiland«*** **BWV 661** *»in organo pleno; il canto fermo nel pedale«* überwindet die Höllenfahrt und löst alle Trübsal. Der Cantus firmus liegt in großen Notenwerten als festes Fundament im Pedal. Über ihm breiten die Oberstimmen ein fugiertes Geflecht aus. Durchgeführt wird ein aus der Umspielung der ersten Choralzeile gewonnenes Thema. Bach spinnt es in Sequenzen fort und entwickelt es in Zwischenspielen weiter. Zusätzliche Abwechslung und Spannung erreicht Bach im Schlußteil durch die Themenumkehrung. Hier treffen Cantus firmus, Fugenthema in Grundgestalt und Umkehrung sowie Fortspinnung und Gegenthema zusammen – und alles wirkt, nach Art der thematischen Arbeit in den freien Fugen Bachs, wie selbstverständlich! (T. 81 ff.). Ob die drei Vertonungen von der ursprünglichen Konzeption her zusammengehören, läßt sich nicht eindeutig feststellen. Die Annahme liegt jedoch nahe. In jedem Fall ist in der gewaltigen dritten Bearbeitung, ähnlich wie in der *Fantasia* BWV 651, das siegreiche, mitreißende Brausen des Heiligen Geistes deutlich zu hören, zu spüren – ja, fast zu (be-)greifen!

Es folgt eine weitere Dreiergruppe. Sie besteht aus Vertonungen des deutschen Glorialiedes ***»Allein Gott in der Höh sei Ehr«*** **(BWV 662-664)**:

Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum, daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat,
nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.

(Nicolaus Decius 1523/25)

Das Lied wurde in der Leipziger Liturgie an jedem Sonntag gesungen und ist zugleich – obwohl zu Bachs Leipziger Aufgaben nicht das Orgelspiel gehörte! – auch das von Bach am häufigsten vertonte. Die Bearbeitung **BWV 662** ist *»Adagio«* überschrieben und eine Besonderheit, weil hiermit der Ausdruckscharakter des gesamten Stückes umrissen wird. Formal handelt es sich um eine Ritornellarie im fugierten Stil. Der reich mit Melismen ausgezierte Cantus firmus liegt im Sopran. Er wird begleitet von thematisch verwandten, ungewöhnlich affektbetonten Mittelstimmen voller Triller, Vorhalte und Synkopen. Auch das Pedal beteiligt sich (in vereinfachter Artikulation) an dieser Thematik. Am Ende schwingt sich der Cantus durch den ganzen Tonraum empor: Symbol der Verbindung zwischen Himmel und Erde, dem Lobgesang der Engel und der Menschen.

Die folgende Bearbeitung dieses Chorals **BWV 663**, überschrieben *»Cantabile / a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Tenore«* ist als fugiertes Trio mit Cantus firmus im Tenor ebenfalls eine Besonderheit im Bachschen Oeuvre für Orgel. Sie orientiert sich deutlich an der französischen Tradition des »Récit en taille«, des Tenorsolos in einer Fuge. Ungewöhnlich jedoch sind die Kolorierung dieser Solostimme, ihre eigenwillige Unterteilung in Phrasen und ihre langen Schlußtöne. Bach wollte offenbar den vielgesungenen Choral hier in einer ganz neuen Vertonung präsentieren, mit dem verzierten Cantus in tiefer Lage, umrankt von einem kontrapunktischen Stimmengeflecht, in dem fast jeder Ton einen thematischen Bezug hat. Die reiche Kolorierung, die konzentrierte Arbeit mit der Choralthematik und die Länge des Stücks rufen den Eindruck einer Fantasie hervor.

Im ***Trio super: Allein Gott in der Höh sei Ehr*** **BWV 664** sahen manche Forscher schon die »himmlischen Heerscharen auf- und niedersteigen« (Hermann Keller). In der Tat ist der bewegte A-Dur-Satz von einer schwebenden Leichtigkeit, die ihresgleichen sucht – so vielleicht nur in den *Sechs Sonaten* (s. Vol. 99) zu finden. Diesen steht der Choral, ein konzertierender Sonatensatz mit ausgedehnten, modulierenden, virtuosen Zwischenspielen, sehr nahe. Ihr Hauptthema, eine Umspielung der Choralmelodie in Sechzehnteln, wird fugenartig durchgeführt. Das Kontrasubjekt ist ebenfalls dem Choral entnommen. Dieser erklingt in Teilen auch im Pedal, ist also stets gegenwärtig. In verkürzter Form als Cantus planus tritt er jedoch, ähnlich wie in BWV 655, erst am Schluß im Pedal auf. Hier ist der Sonatensatz mit Exposition, Durchführung und Reprise abgeschlossen – eine originelle Verschmelzung zweier Formen: Choralbearbeitung mit Vorimitation und konzertierender Sonatensatz!

Die Choralbearbeitung ***»Jesus Christus, unser Heiland«*** **BWV 665**, mit der zusätzlichen Überschrift *»sub communione / pedaliter«*, ist eine mehrteilige Fantasie über den von Luther ins Deutsche übertragenen Abendmahlshymnus »Jesus Christus nostra salus« (14. Jh.):

> Jesus Christus, unser Heiland,
> der von uns den Gotteszorn wandt,

durch das bitter Leiden sein
half er uns aus der Höllen Pein.
(Martin Luther 1524)

Die vier Choralzeilen werden einzeln in deutlich unterschiedlicherArt durchgeführt. Der Cantus firmus erklingt im Pedal-Baß, vorbereitet jeweils durch eine der Choraltheamtik abgehörte Vorimitation. Die Kontraste zwischen den vier Durchführungen lassen sich vom Text her erklären. Groß und kraftvoll wie das gesamte Stück ist auch sein Abschluß über einem Orgelpunkt. Der Baß-Cantus firmus erfordert bei Bach das Spiel »In Organo Pleno« – was würden Liturgen und Gemeinde heute wohl sagen, wenn die Organisten während der Austeilung des Abendmahls (»sub communione«) im vollen Werk musizieren wollten?

Mit der Bearbeitung des gleichen Chorals ***»Jesus Christus, unser Heiland«*** **BWV 666** – *alio modo manualiter* fügt Bach in dieser Sammlung, ähnlich wie im *Dritten Teil der Clavierübung* (s. Vol. 101), zur »großen« Bearbeitung noch eine »kleine« Manualiter-Fassung hinzu. Es bleibt in den *Leipziger Chorälen* jedoch das einzige Beispiel für diese Praxis. Ähnlich wie in BWV 665 werden die Choralzeilen einzeln, aber in unterschiedlicher Art fugenartig und mit Vorimitationen durchgeführt. Der Cantus firmus liegt im Sopran; der Charakter einer Gigue vermittelt den Affekt »Freude«.

Mit der letzten Bearbeitung dieser Sammlung, ***»Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist«*** **BWV 667** – *In organo pleno / con Pedale obligato* kehren wir wieder zur Eröffnung der *Leipziger Choräle* zurück, und damit zur Pfingstthematik. Textgrundlage ist der altkirchliche, von Luther verdeutschte Hymnus »Veni Creator Spiritus«:

Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist,
besuch das Herz der Menschen dein;
mit Gnaden sie füll, wie du weißt,
daß's dein' Geschöpf' vorhin sein.
(Martin Luther 1524)

Der Choral ist so konsequent zweiteilig ausgestaltet wie kein anderer. Seine ersten acht Takte stimmen mit dem gleichnamigen Stück aus dem *Orgelbüchlein* (BWV 631, s. Vol. 94) überein; dort erklingt der Cantus firmus im Sopran, über rhythmisch prägnanten Mittelstimmen (»figura corta«) und kurzen Stütztönen meist auf den unbetonten Taktteilen im Pedal, die Symbole des Heiligen Geistes sind. Nach dem Ende dieses Teils folgt im *Leipziger Choral* eine Überleitung über dem Tonika-Orgelpunkt. Schließlich bildet der Choral, in vier Abschnitten im Pedal vorgetragen, das tiefgründende Fundament für einen im 12/8 Takt dahinströmenden, majestätisch bewegten Oberstimmensatz. Dessen Figuration und Deklamation symbolisieren zweifellos, ebenso wie das Eröffnungsstück der Sammlung, das Brausen des Heiligen Geistes: Geschlossen ist der Kreis, in dem uns Bach durch die vielfältige Kunst der großen Choralbearbeitung geführt hat.

* * * * *

Nach dem Choral *»Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist«* BWV 667 folgen in der Leipziger Handschrift die Kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch, da komm ich her« BWV 769 sowie eine Choralbearbeitung *»Wenn wir in höchsten Nöten sein«* BWV 668. Dieses Stück wurde früher als Bestandteil der somit Achtzehn Choräle angesehen. Es handelt sich um jenes legendäre Stück, das Bach unter dem Titel *»Vor deinen Thron tret ich hiermit«* seinem Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol auf dem Sterbebett in die Feder diktiert hat. So wird es jedenfalls auf der Rückseite des Titelblatts eines Drucks der Kunst der Fuge vermerkt. Dem mit dem Fragment der Quadrupelfuge schließenden »opus ultimum« wurde der Choral schließlich angehängt, weil man den »Freund seiner [Bachs] Muse ... schadlos halten«, die »Kunst der Fuge« also nicht als Fragment herausgeben wollte. So entstand der Mythos vom Ende Bachs, der Tod habe ihm die Feder aus der Hand genommen. In die Leipziger Handschrift eingefügt wurde der Choral tatsächlich erst nach 1749. Der Schreiber ist nicht bekannt. Erhalten sind nur die ersten 26 Takte, da die letzte Seite des Bandes verlorengegangen ist.

Da es sich bei dieser Choralbearbeitung BWV 668 also tatsächlich um ein sehr spätes Orgelwerk Johann Sebastian Bachs und nicht um einen originär geplanten Bestandteil der Handschrift mit *»Chorälen nach verschiedener Art«* handelt, wurde sie, zusammen mit den »Kanonischen Veränderungen«, in die letzte CD der Orgelsektion innerhalb der EDITION BACHAKADEMIE (Vol. 101) aufgenommen.

Bine Katrine Bryndorf

geboren 1969 in Helsingør, Dänemark. Studien in Wien bei Michael Radulescu (Orgel) und Gordon Murray (Cembalo), in Saarbrücken bei Daniel Roth (Orgel) und in Boston, USA, bei William Porter (Orgelimprovisation). Diplome mit einstimmiger Auszeichnung in Kirchenmusik, Orgel und Cembalo sowie Solistenexamen Orgel. Preisträgerin bei mehreren internationalen Orgel- und Kammermusikwettbewerben (u. a. Brügge 1988 und Innsbruck 1989). 1991–95 Lehrbeauftragte an der Musikhochschule in Wien u.a. als Assistentin von Michael Radulescu, seit 1994 Klasse für Orgel an der Royal Danish Academy of Music in Kopenhagen. Konzerte als Organistin und Cembalistin in vielen Ländern Europas. Aufnahmen für Rundfunk und CDs (Orgel solo, Werke für zwei Cembali und Kammermusik). Dozentin bei Kursen in Dänemark, Deutschland, Österreich und Schweden. Vorträge und Artikel zu verschiedenen Themen. Intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs für Orgel und für Cembalo.

»Als ich mit 11 Jahren angefangen habe, Orgel zu spielen, war es ein Projekt meines Lehrers, daß ich jedes Jahr eine Triosonate von Johann Sebastian Bach lernen sollte. Das Projekt hat »Wasser gehalten«: seit dem 18. Lebensjahr sind die Triosonaten fester Bestandteil meines Repertoires. Durch sie und durch Mitsingen in zahlreichen Passionsaufführungen habe ich die Musik Johann Sebastian Bachs zunächst kennengelernt. Seither hat die Beschäftigung mit seinem Werk mich ständig begleitet und beeinflußt, in

meinem Musikverständnis, in meiner Entwicklung als Musikerin, in meinem persönlichen Glauben sowie in meinem Leben überhaupt. Der Satz »dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« aus dem Vorwort Bachs zu der Sammlung Orgelbüchlein birgt in sich all das, was für mich als Musikerin und Pädagogin von Bedeutung ist. Und all das findet man immer neu und mit Staunen im Werk Johann Sebastian Bachs«.

Für die EDITION BACHAKADEMIE nimmt Bine Katrine Bryndorf drei CDs auf. »Einflüsse aus Kantate, Concerto und Kammermusik« (Vol. 98), »Weimar, Köthen, Leipzig« (Vol. 96) sowie die »Leipziger Choräle« (Vol. 97).

Chorales from the original Leipzig autograph

»No music is more dignified, noble or holy than these preludes.« These were the words in which Johann Nikolaus Forkel described Bach's large chorale preludes in his Bach biography, and his appreciation still rings true today: As chorale-bound contributions to concert programmes and as festive but liturgically significant openings or finales of church service Bach's large chorale works are an indispensable fixture of the organist's basic repertoire.

And, in this context, the *Leipzig Chorales*, formerly known as the *Eighteen Chorales in Various Styles*, play a very special role here. Like only few others, this late collection of chorale arrangements offers us a glimpse into Bach's composing workshop, as early versions of the pieces exist from Bach's Weimar period. The comparison shows us how Bach revised older pieces, enhancing their transparency in places, adding force to his harmonies or smoothness to his voice leading. In the last months of his life he was preoccupied with reworking the chorales, as he went over his earlier works for a publication of chorale works »in various styles«. As he died before completing this job, they did not appear in a print collection and the group is only recorded in a few transcripts, which differ considerably in parts. However, the most important source is Bach's autograph of the first fifteen pieces with the addition of two further compositions in the hand-writing of Johann Christoph Altnickol, Bach's pupil and son-in-law, who assisted him in many ways at the end of his life. There we find the belatedly added title *Eighteen Chorales in Various Styles.* However, it originally read *Seventeen ....* – and this is the figure, we identify the *Leipzig Chorales* with today: BWV 651 – 667.

Bach's Weimar years (1708 – 1717) are believed to be the original period of genesis of these 17 major chorale works; some of them could even have been created at an earlier date. Bach clearly takes up the tradition of chorale arrangements by Buxtehude, Böhm and Pachelbel, and sticks even more closely to this tradition in some of the details than in his elaborate organ chorales of the contemporaneously created *Orgelbüchlein* (Edition Bachakademie vol. 94). So it is widely assumed that it was Bach's intention to add larger and more comprehensive chorales in various styles to the short chorale preludes of his *Orgelbüchlein*: cantus firmus chorales, organ motets with anticipatory imitation, trio settings, fantasias etc. The fact that he wanted to present such an encyclopaedic overview of the larger form of the chorale arrangement is quite consistent with the motives hinted at in other publications. For the world of organ playing – pupils, organists and composers – Bach's chorale collections in their entirety provided – and still provide – a blueprint of the art of chorale-bound composition in all its facets: From the *Neumeister Chorales* (s. vol. 86) to the *Canonic Variations* (BWV 769, s. vol. 100), from short chorale preludes to the most virtuoso concerto piece. And it is definitely no coincidence that we find various trilogies in this rather loose – at least not liturgically arranged – collection (for ex-

ENGLISH

ample three Advent, Pentecost and Gloria chorales each, three arrangements for communion, three sarabandes), but rather one of the many references to the Holy Trinity in Bach's entire opus.

The first *Leipzig Chorale* is ***Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (Come Holy Spirit, Lord and God)*** **BWV 651**, known as the *Fantasia super: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott, in organo pleno, canto fermo nel pedale.* The first verse of this Pentecostal hymn by Martin Luther is the German translation of the old Pentecost sequence *Veni, Sancte Spiritus* from the 11th century:

> Come, Holy Spirit, Lord and God!
> And all your graces now outpour
> On each believer's mind and heart;
> Impart to them your fervent love.
> Lord, by the brightness of your light,
> You have in the faith united
> People of every land and tongue;
> This to your praise, our Lord, be sung.
> Hallelujah! Hallelujah!

Bach turns this appeal to the Holy Spirit to inflame and sweep away the people into a truly fiery movement. The occurrences of Pentecost – an elusive mystery to many believers – become an audible and palpable – and for the performers even a graspable – experience. The cantus firmus is in the pedal, forming the basis of a manual setting that obviously symbolises the Pentecostal Gospel reading in its endlessly thundering semiquavers: »And suddenly there came a sound from heaven as of a rushing mighty wind...« (Acts. 2, 2). The undulating semiquaver movement of the manual voices is based on paraphrases of the cantus firmus; Bach emphasises the call »Lord and God« by long notes. And the material of the episodes between the lines is related to the main theme so that, despite this abundance of motifs, this monumental composition still forms a unified whole. The main difference from the original version is that in his revised Leipzig version Bachs develops the entire cantus until the final Hallelujah. This acclamation enters a new related theme with interspersed trills and, with its jubilation amplified by five and then six voices, it makes for a superelevated finale.

This is followed by the second arrangement of the Pentecostal chorale ***Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (Come Holy Spirit, Lord and God)*** **BWV 652**, with the subtitle »*alio modo à 2 Clav. et Ped.*«. Going by the title, the lyrics are the same as in the *Fantasia*; but the lyrical-reflective mood of this richly embellished arrangement could be ascribed to the second verse of the hymn: »You holy fervour, sweet comfort...«. The elaborately detailed composition is Bach's longest chorale for the organ and based on a sarabande. The cantus firmus is in the soprano and, following the tradition of Buxtehude, very expressive and highly ornamented. The pattern of Johann Pachelbel's organ motets shines through when Bach develops each line of the melody with anticipatory imitations. Thanks to imaginative countersubjects Bach achieves a steady flow of voices even in this large-scale form. Like in the *Fantasia* the final Hallelujah is a fervent jubilation, here in the imitating play of the two manuals.

Then comes a chorale in the style of a lament, ***An Wasserflüssen Babylon (By the rivers of Babylon)*** **BWV 653**. The text, an adaptation of Psalm 137, is Israel's lament over its exile in Babylon:

By the rivers of Babylon,
Where we sat lamenting;
When we thought of Zion,
We wept from our hearts.
With saddened spirits we hung
Our harps and good organs
Onto the willow trees,
That grow in their land,
Where we had to suffer much shame
Daily through them.
(Wolfgang Dachstein 1525)

Like the preceding chorale, which it greatly resembles in its reflective mood, melismatic cantus firmus and sarabande rhythm, this composition is intended *à 2 claviers et pedal*. After the famous double five-part pedal piece BWV 653 b used for Bach's audition for the post of organist at St. Jacobi in Hamburg (s. vol. 90), it seems like a reduction to four voices. The cantus is ever-present in the tenor and accompanied by two upper voices derived from the chorale over a continuo bass with a related theme.

This is followed by a communion hymn that completes the trilogy of reflective sarabandes with an ornamented cantus firmus: ***Schmücke dich, o liebe Seele (Deck thyself, o soul beloved)*** **BWV 654**. The text goes as follows:

Deck thyself, o soul beloved,
Leave sin's dark and murky hollows,
Come, the brilliant light approaching,
Now begin to shine with glory;
For the Lord with health and blessing
Hath thee as his guest invited.
He, of heaven now the master,
Seeks his lodging here within thee.
(*Johann Franck 1649*)

This composition is famous for its rapturous appraisal by Robert Schumann. In 1840 he spoke of »gold-plated leafy garlands« and an »effusion of bliss«. This may be taking things too far – but in any case, the composition is an expressive lyrical meditation for communion. The melismatically ornamented melody is in the soprano. The pedal and accompanying voices are led according to the French tradition like in BWV 653. The themes are creatively derived from the individual lines of the cantus. The leisurely flowing sarabande rhythm and E flat key imbue the composition with a warmth that enables the modern-day listener to understand Schumann's praise. There is every indication that this was the expression of peaceful calm that Bach wanted to convey.

As a first example of the trio among the *Leipzig Chorales*, this is followed by the ***Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (Lord Jesus Christ, turn to us)*** **BWV 655**. The chorale has the following lyrics:

Lord Jesus Christ, turn to us,
Send us thy Holy Spirit,

That he may reign with help and mercy
And lead us the way to verity.
(*Wilhelm II. Duke of Saxony-Weimar 1648*)

In his large chorale trios (apart from BWV 655, this includes 664 and 676 on *Allein Gott in der Höh sei Ehr*) Bach combines completely independent obbligato voices in the trio with the organ chorale. The full cantus firmus does not appear until late in the bass (pedal). However, the two upper voices that introduce the concertante sonata setting, are also derived from the cantus. The prototype of this form is Pachelbel's organ motet with anticipatory imitation of the individual lines of the chorale. The form perfected here far exceeds the prototype and is something completely different and new. The mood of this ethereal trio is leisurely and merry.

The Passion or catechism chorale, the German Agnus Dei ***O Lamm Gottes, unschuldig (Oh innocent Lamb of God)*** **BWV 656** has a completely opposite *affekt*. The text goes:

Oh innocent Lamb of God,
Who on the cross did suffer,
Ever patient and lowly,
Despite the scorn around you.
All sins you bore for us,
Else we would despair:
Have mercy on us, oh Jesus!
- Have mercy on us, oh Jesus!
- Give us your peace, oh Jesus!
(*Nicolaus Decius 1522*)
(3 versus)

The German Agnus Dei is set throughout in all three verses (»versus«). The first verse is a three to four-part manualiter movement with the cantus firmus in the soprano. This is followed by a trio with the cantus firmus in the alto and a four- to five-part movement with the cantus firmus in the bass. The incessantly flowing, often complementary quaver movement in the first verse is completely in keeping with this tradition. In verse 2 the movement is more vivid. To intensify the expression in the third verse, the cantus firmus appears in long notes in the bass. The accompaniment in the upper voices is full of imagery such as the cross symbol. The chromatics of the last line but one definitely symbolise the despair mentioned in the text, while the final leisurely quaver movement in A major conveys a glimpse of the peace implored for.

Popular for weddings until this very day, the chorale ***Nun danket alle Gott (Now thank ye all the Lord)*** **BWV 657** represents the genre of the chorale fugue in the collection. The first verse reads:

Now thank ye all the Lord
With heart, mouth and hands,
Who does great things
For us in all endeavour,
Who since our mother's womb
And our childhood days
Has brought us countless
Benefits until this very day.
(*Martin Rinckart 1636*)

ENGLISH

Like in an organ chorale motet by Pachelbel, Bach introduces each of the eight cantus firmus lines in the soprano by anticipatory imitation in the lower voices. However, he alternates creatively and a lot more ingeniously than Pachelbel between various types of imitation.

This is followed by the chorale arrangement ***Von Gott will ich nicht lassen (I will not leave God)*** **BWV 658** on the lyrics of the hymn (in the then version):

I will not leave God,
For he will not leave me,
He guides me on all pathways,
Or I would go astray.
He offers me his hand,
Each evening and each morning
He does treat me well,
Wherever I may be.
(*Ludwig Helmbold 1563*)

The chorale speaks of trust in the faith and deals with death and resurrection in verse 6. This could be the general mood of the arrangement in F minor, in a melancholic tone and with a throbbing rhythm. The bell-like ringing of the two penultimate bars could refer to this. So positive elements shine all the brighter such as the execution of the line »He offers me his hand« in a high register and with light major chords. The cantus firmus is in the tenor (to be played by the pedal), divided in three (with the repetition four) phrases. The other voices prepare each entry and accompany it with distinctively rhythmic themes derived from the chorale. This includes Bach's own so-called »bliss rhythm« (constant alternation between two short opening notes and one longer emphasised note) and the flowing quaver movement of the bass, setting off the cantus firmus in crotchets.

The following group of three chorales is based on the old Advent hymn ***Nun komm, der Heiden Heiland (Now come the gentiles' Saviour)*** **(BWV 659 – 661)**. Bach set it here in three completely different arrangements. The theme is based on the hymn *Veni redemptor gentium* by Ambrose of Milano (4th century), translated into German by Martin Luther:

Now come, the gentiles' Saviour
As the Virgin's child revealed,
At whom marvels all the world,
That God him this birth ordained.
(*Martin Luther 1524*)

The first arrangement, **BWV 659,** clearly focuses on the mystery of God's incarnation. The richly ornamented cantus fans out lavishly and is freely continued like in the *Fantasia in G Minor* BWV 542 (s. vol. 93). It is introduced and accompanied by the middle voices in ever new combinations. The pedal underlays the composition with a continuo bass in striding quavers. Here Bach perfects the traditional form of the chorale arrangement with an embellished cantus firmus in a highly sophisticated form.

The second arrangement, the ***Trio super: Nun komm, der Heiden Heiland*** **BWV 660** features an

extraordinary cast. The primary source reads*»a due Bassi è canto fermo«*. The two bass voices (played by the manual and pedal) accompany the cantus firmus like in a two-part invention. They start in a canon; the theme introduces the first line of the chorale by diminution. Sequence chains prepare the first entry of the cantus firmus. This is followed by sequences, canons and cantus lines alternating with the first three lines of the chorale, until the fourth line merges with the canon for intensification. The canonic voice-leading may be a symbol of Jesus' being sent out into the world, the deep register an image of descent into hell. The two basses, the sequences, the final ritornello and other details point to similar techniques in the *Schübler Chorales* (BWV 645-650, s. vol. 98).

The third *Leipzig Chorale* on ***Nun komm, der Heiden Heiland (Now come the gentiles' Saviour)*** **BWV 661** *»in organo pleno; il canto fermo nel pedale«* overcomes the descent into hell and eliminates all sorrow. The cantus firmus in long notes offers a firm foundation in the pedal to the fugal fabric woven by the upper voices. Bach develops a theme derived from a paraphrase of the first line of the chorale. Bach continues it in sequences and develops it further in episodes. He adds additional variety and tension in the final part by inverting the theme. The cantus firmus, basic fugal theme and conversion meet with the continuation and countertheme here – and everything seems to come naturally, like in the thematic work in Bach's free fugues! (T. 81 ff.). It can no longer be verified whether these three arrangements originally belonged together, but it is an obvious assumption. In any case in the majestic third arrangement, like in the *Fantasia* BWV 651, we can clearly hear, even feel, almost grasp the victorious, soul-stirring thundering of the Holy Spirit!

This is followed by another trilogy, which consists of arrangements of the German Gloria ***Allein Gott in der Höh sei Ehr (God alone on high we praise)*** **(BWV 662-664)**:

God alone on high we praise
And give thanks for his kindness;
So that now and for all our days
No harm will us distress.
God does love us dearly,
Now eternal peace has come,
And all the fighting's done.
(*Nicolaus Decius 1523/25*)

According to the Leipzig liturgy, this hymn was sung every Sunday and was simultaneously – although Bach's responsibilities in Leipzig did not include playing the organ! – the one he arranged the most often. The arrangement **BWV 662** is described as *adagio*, which is unusual, as it defines the expressive character of the entire composition. Formally it is a ritornello aria in fugal style. Richly embellished with melismas, the cantus firmus is in the soprano. It is accompanied by thematically related, unusually *affekt*-laden middle voices full of trills, suspensions and syncopations. The pedal is involved in the theme, too (in simplified articulation). In the end the cantus soars up through the entire

tonal spectrum: symbol of the link between heaven and earth, songs of praise of the angels and humankind.

The following arrangement of this chorale **BWV 663**, described as »*Cantabile / a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Tenore*« is a fugal trio with the cantus firmus in the tenor, and another special highlight of Bach's oeuvre for the organ. It is obviously based on the French tradition of »récit en taille«, of the tenor solo in a fugue. But it is unusual for the embellishments of this solo voice, its distinctive division into phrases and its long final notes. Bach obviously wanted to present the much-sung chorale in a completely new arrangement here, with the embellished cantus in a low register, accompanied by a contrapuntal fabric of voices, in which virtually every note has a thematic reference. Due to its rich ornamentation, focused work on the chorale theme and its length, this piece seems to resemble a fantasia.

In the ***Trio super: Allein Gott in der Höh sei Ehr*** **BWV 664** some researchers already saw the »heavenly hosts rising and descending« (Hermann Keller). Indeed, the animated movement in A major has an ethereal effortlessness that is hardly surpassed – perhaps only by the *Six Sonatas,* which the chorale, a concertante sonata movement with extensive, modulating, virtuoso episodes, is closely related to. Its main theme, a paraphrase of the chorale melody in semiquavers, is developed fugally. The countersubject is also derived from the chorale. Parts of it also appear in the pedal, giving it a constant presence. In an abbreviated form as a cantus planus it only appears, like in BWV 655, at the end in the pedal. Here we have the completion of the sonata movement with exposition, development and recapitulation – an original amalgamation of two different forms: chorale arrangement with anticipatory imitation and a concertante sonata movement!

The chorale arrangement ***Jesus Christus, unser Heiland (Jesus Christ, our Saviour)*** **BWV 665**, with the subtitle *»sub communione / pedaliter«,* is a multi-part fantasia on the communion hymn *Jesus Christus nostra salus* (14th century) translated into German by Luther:

> Jesus Christ, our Saviour,
> Who kept us from God's wrath,
> Through his terrible suffering
> Saved us from hell and its pain.
> (*Martin Luther 1524*)

The four lines of the chorale are developed individually line by line in very different styles. The cantus firmus appears in the pedal bass, prepared each time by an anticipatory imitation taken from the chorale theme. The contrasts between the four executions can be explained by the text. The conclusion above an organ point is just as expansive and powerful as the entire piece. The cantus firmus in the bass makes organo pleno a prerequisite for Bach – what would liturgists and church-goers say, if organists demanded to play organo pleno during communion (*sub communione)* nowadays?

With his arrangement of the same chorale ***Jesus Christus, unser Heiland (Jesus Christ, our Saviour)*** **BWV 666** – *alio modo manualiter* – Bach adds a »small« manual version to the large arrangement in this collection, like in the *Third Part of the Clavierübung* (s. vol. 101). However, in the *Leipzig Chorales* this is the only example of this practice. Like in BWV 665 the lines of the chorale are developed individually, but in different styles, fugally and with anticipatory imitations. The cantus firmus is in the soprano; its gigue-like character conveys the affekt of joy.

With the last arrangement of this collection, ***Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (Come, God Creator, Holy Ghost)*** **BWV 667** – *In organo pleno / con Pedale obbligato* – we come full circle to the opening of the *Leipzig Chorales*, and thus to the Pentecost theme. The text is the old church hymn *Veni Creator Spiritus,* translated into German by Luther:

> Come, God Creator, Holy Ghost,
> Visit the hearts of your people,
> Fill them with your mercy,
> That they may be your creations.
> (*Martin Luther 1524*)

The chorale is consistently divided into two parts like no other. Its first eight bars are identical to the eponymous piece from the *Orgelbüchlein* (BWV 631, s. vol. 94); there we hear the cantus firmus in the soprano, over distinctively rhythmic middle voices (*figura corta*) and short supporting notes mostly on the unaccented part of the beat in the pedal, to symbolise the Holy Spirit. After this part, there follows in the *Leipzig Chorale* a transition via the tonic organ point. Finally, the chorale, performed in four sections in the pedal, creates a profound foundation for a stirring setting in the upper voices that rolls on majestically in 12/8 time. Like in the opening piece of the collection, its figuration and declamation definitely symbolise the thundering Holy Spirit: So we come full circle in Bach's guided tour of the multi-faceted art of large chorale arrangements.

* * * * *

In the Leipzig autograph the chorale *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (Come, God Creator, Holy Ghost)* BWV 667 is followed by the Canonic Variations on *Vom Himmel hoch, da komm ich her (From the heavens)* BWV 769 and by a chorale arrangement on *Wenn wir in höchsten Nöten sein (When we are in utmost need)* BWV 668. In the past this piece was considered part of the therefore Eighteen Chorales.

This is the legendary piece that Bach dictated on his deathbed to his son-in-law Johann Christoph Altnickol under the title *Vor deinen Thron tret ich hiermit (Before thy throne do I come now)*. At least according to the notes on the back cover of a printed version of the *Art of Fugue*. The chorale was finally added to the *opus ultimum* ending with a fragment of the quadruple fugue, because one wanted to »hold the friend of his [Bach's] muse harmless«

and not publish the *Art of Fugue* as a fragment. Thus arose the myth surrounding Bach's end, that death itself finally tore the quill from his hand. In fact, the chorale was not added to the Leipzig autograph until after 1749. The writer is unknown. Only the first 26 bars are preserved, as the last page of the volume is lost.

As this chorale arrangement BWV 668 is indeed a very late organ composition by Johann Sebastian Bach and not an originally planned part of the autograph of the *Chorales in Various Styles*, it is featured on the last CD of the organ section of EDITION BACHAKADEMIE (vol. 101) together with the *Canonic Variations*.

Bine Katrine Bryndorf

Born in 1969 in Helsingør, Denmark. Studies in Vienna with Michael Radulescu (organ) and Gordon Murray (harpsichord), in Saarbrücken with Daniel Roth (organ), and in Boston, USA, with William Porter (organ improvisation). Diplomas with unanimous distinction in church music, organ and harpsichord and organ soloist diploma.

Award winner of several international organ and chamber music competitions (e.g. Bruges 1988 and Innsbruck 1989).

1991 to 95 teacher at the Vienna Academy of Music, also assistant to Michael Radulescu, since 1994 organ classes at the Royal Danish Academy of Music in Copenhagen.

Organ and harpsichord concerts in many European countries. Radio and CD recordings (organ solos, works for two harpsichords, and chamber music). Offers courses in Denmark, Germany, Austria, and Sweden. Lectures and articles on various topics. Intensive reflection on Johann Sebastian Bach's organ and harpsichord works.

»When I started to play the organ at 11, my teacher wanted me to learn one trio sonata by Johann Sebastian Bach every year. This plan was »watertight«: Since my eighteenth birthday the trio sonatas have been a fixture in my repertoire. Thanks to them and my singing in various Passion performances, I first got to know the music of Johann Sebastian Bach. Since then his works have always been with me and influenced my understanding of music, my development as a musician, my personal beliefs, and my life in general. The sentence »dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« (»To God on high all glory alone, so that fellow men may therefrom learn«) from Bach's preface to the Orgelbüchlein collection expresses everything I value as a musician and teacher. And you can discover it time and again in wonder and awe in the works of Johann Sebastian Bach«.

Bine Katrine Bryndorf has recorded three CDs for the EDITION BACHAKADEMIE: »Weimar, Köthen, Leipzig« (vol. 96), »Influences of the Cantata, Concerto, Chamber Music« (vol. 98) and the »Leipzig Chorales« (vol. 97).

Les chorals du manuscrit original de Leipzig

»Il n'existe rien de plus digne, de plus majestueux et de plus saints que ces préludes.« C'est par ces mots que Johann Nikolaus Forkel caractérisait déjà dans sa biographie de Bach les grands préludes chorals de Bach et cette appréciation a gardé sa validité jusque de nos jours : en tant que contributions choral lors de concerts ainsi qu'en tant qu'ouverture solennelle à teneur liturgique ou à la fin de services religieux, les grands travaux choral de Bach comptent parmi les éléments de base et indispensables au répertoire de l'orgue.

Ces *Chorals de Leipzig*, autrefois mieux connus sous le nom de *Dix-Huit Chorals de différentes manières*, ont au-delà une importance toute particulière. Ce recueil d'arrangements choral datant des dernières années est une porte ouverte, comme peu d'autres sur l'atelier de composition de Bach, il existait pourtant déjà des versions antérieures de ces morceaux datant de l'époque de Weimar. La comparaison permet de voir comment Bach procéda lors de la révision des anciens morceaux, leur accordant pour certains plus de transparence, attribuant à d'autres plus de force harmonique ou de souplesse dans la conduite des voix. Il se chargea du remaniement des chorals dans les derniers mois de sa vie lorsqu'il passa en revue ses premières œuvres avant de publier un recueil de travaux choral »de différentes manières«. Puisqu'il mourut alors que la rédaction était en cours, ils ne parurent plus en tant que recueil et nous ont été transmis sous forme de groupe uniquement dans certaines copies qui se différencient considérablement en parties les unes des autres. Cependant la source la plus probante est le manuscrit des quinze premiers morceaux écrits de la main de Bach et qui fut complété de deux autres écrites de la main de Johann Christoph Altnickol, élève et gendre de Bach, qui lui fut d'une grande aide sur certains rapports à la fin de sa vie. On y trouve le titre *Dix-Huit chorals de différentes manières* qui fut ajouté ultérieurement. Il s'énonçait d'ailleurs à l'origine *Dix-sept ....* – et c'est par ce chiffre que l'on identifie également les *Chorals de Leipzig* à l'heure actuelle : BWV 651 – 667.

Les années où Bach vécut à Weimar (1708 – 1717), sont considérées comme époque de création de ces 17 grands chorals ; différents morceaux auraient même été créés encore plus tôt. Bach reprend ici très nettement la tradition de l'arrangement choral de Buxtehude, Böhm et Pachelbel, reste même encore plus attaché en ce qui concerne certains détails que dans les élégants chorals pour orgue de l'*Orgelbüchlein* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94) qui fut créé à peu près à la même époque. C'est ainsi que l'on suppose que Bach avait eu l'intention de présenter ici des chorals plus importants et plus volumineux en différentes variations pour compléter les courts préludes chorals de son *Orgelbüchlein :* chorals de cantus firmus, motets pour orgue avec imitations, mouvements en trio, fantaisies etc. Le fait qu'il voulait produire vers la fin de sa vie une vue d'ensemble de nature encyclopédique sur la forme plus élaborée de l'arrangement choral, correspond tout à fait à ses motifs que l'on rencontre dans d'autres publications. L'art de composer des

œuvres en relation au choral sous toutes ses facettes était ainsi – et est jusqu'à de nos jours – à la disposition de tous ceux qui se consacre à l'orgue, élèves, organistes et compositeurs : des *Chorals de Neumeister* (cf. Vol. 86) aux *Variations canoniques* (BWV 769, cf. Vol. 100), du bref prélude choral au morceau de concerto des plus virtuoses. Ce n'est certes pas un hasard que l'on trouve dans ce recueil sans classement particulier ni disposition rigoureusement liturgique différents groupes de trois (trois chorals de l'Avent, trois chorals de la Pentecôte, trois chorals Gloria, trois mouvements pour la Cène, trois sarabandes) mais il s'agit là plutôt de l'un des nombreux rapports avec la Trinité que l'on rencontre dans toute l'œuvre de Bach.

Le premier *Choral de Leipzig* est ***Viens, ô Saint-Esprit, Seigneur Dieu*** **BWV 651**, connu sous le nom de *Fantasia super: Viens, ô Saint-Esprit, Seigneur Dieu, in organo pleno, canto fermo nel pedale.* La première strophe de ce lied de la Pentecôte de Martin Luther est la traduction allemande de l'ancienne séquence de Pentecôte »Veni, Sancte Spiritus« datant du XI^{ème} siècle :

> Viens, ô Saint-Esprit, Seigneur Dieu,
> Remplit par la bonté de tes grâces
> Le cœur, le courage et l'esprit de ton fidèle,
> Enflamme en lui ton amour ardent.
> Ô Seigneur, par l'éclat de ta lumière
> En cette foi, tu as réuni
> Les langues des peuples de toute la terre :
> Chantons, Seigneur, ta louange.
> Alléluia, Alléluia !

Bach transpose l'appel au Saint-Esprit, demandant de prendre possession des hommes par son ardeur et de l'emporter avec lui, en un mouvement d'une réelle fougue. L'événement de la Pentecôte qui est incompréhensible pour de nombreux fidèles et qui s'éloigne de plus en plus de leur conscient, est ici audible et peut être vécu, ont même à portée de main pour les interprètes. Le cantus firmus dans la pédale est la base d'un mouvement incessant de montées et de descentes du clavier en doubles croches qui, sans aucun doute, symbolise l'événement de l'Évangile de la Pentecôte : »Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux ...« (Actes des Apôtres 2, 2). Le mouvement balancé des doubles croches des claviers découlent des effleurements du cantus firmus ; Bach met l'appel »Seigneur Dieu« en relief par des notes plus longues. Le matériel interprétant les vers intermèdes est apparenté au thème de sorte que l'œuvre monumentale présente une forte homogénéité malgré la grande quantité des motifs. Comparé avec la version originale, le manuscrit de Bach provenant de Leipzig exécute avant tout le cantus jusqu'à l'Alléluia final. Cette acclamation obtient un nouveau thème mêlé de trilles dans des motifs apparentés et pose un point final dépassant le tout par ses jubilations s'intensifiant de plus en plus pour arriver à un chant de cinq à six voix.

La deuxième adaptation du choral de Pentecôte ***Viens, ô Saint-Esprit, Seigneur Dieu*** **BWV 652** prend alors la relève et porte le titre *»alio modo à 2 Clav. et Ped.«*. Le texte choral est le même à en croire le titre que dans la *Fantasia* ; cependant la te-

neur aux odeurs lyriques et méditatives de cet arrangement coloré pourrait avant tout être destinée à la deuxième strophe du lied: »Ô chaleur sainte, doux réconfort ...«. Ce morceau aux larges expositions détaillées est le choral pour orgue de Bach le plus long. Son modèle est une sarabande. Le cantus firmus est dans le soprano et est richement décoré dans la bonne tradition de Buxtehude. Le modèle des motets pour orgue de Johann Pachelbel fait ici son apparition alors que Bach exécute la mélodie avers après vers avec des imitations partielles. Bach réussit même dans cette forme étendue à créer un flux constant des voix en proposant des contrepoints pleins d'idées. Comme dans la *Fantasia,* l'»Alléluia« final est un chant de jubilation mouvementé, joué ici par les deux claviers imitant.

Un choral en forme de complainte suit alors, ***»Aux bords des rivières de Babylone«*** **BWV 653**. Le texte qui est un remaniement du Psaume 137, est la complainte d'Israël sur l'exil babylonien :

Aux bords des rivières de Babylone,
Nous étions assis dans la douleur ;
En nous souvenant de Sion,
Nos cœurs pleuraient.
Nous avons suspendu dans notre mélancolie
Nos orgues et nos harpes
Aux saules de la contrée
De ceux qui sont dans leur pays ;
Nous devions y souffrir ignominieusement
Chaque jour par nos oppresseurs.

(*Wolfgang Dachstein 1525*)

Le morceau comme le choral précédent, est écrit *à 2 claviers et pedal* et ressemble à ce dernier dans sa teneur méditative, dans le cantus firmus ornementé de mélismes et le rythme de sarabande. Après le célèbre morceau à cinq voix et deux pédales BWV 653 b que composa Bach lors de sa candidature au poste d'organiste de St. Jacobi à Hambourg (cf. Vol. 90), il prend des allures de réduction sur quatre voix. Le cantus est toujours présent. Il est repris par le ténor et est accompagné de deux voix supérieures dérivées du choral sur une basse continue apparentée au niveau des motifs.

Cette pièce est suivie d'un cantique de Cène qui complète le groupe des trois sarabandes méditatives par un cantus firmus coloré: ***Pare-toi, ô chère âme*** **BWV 654**. Le texte s'énonce ainsi :

Pare-toi, ô chère âme,
Quitte les sombres cavernes du péché,
Viens te présenter dans la claire lumière,
Commence à briller d'un vif éclat !
Car le Seigneur rempli de salut et de grâces
Veut te faire son hôte ;
Celui qui gère les cieux
Veut être ton refuge.

(*Johann Franck 1649*)

Ce morceau est particulièrement célèbre car Robert Schumann l'apprécia avec enthousiasme. Il parlait en 1840 de »Vents de feuilles dorées« et d'un »Ravissement répandu à flots«. Ce jugement peut sembler aller un peu trop loin – en tout cas, le morceau est une méditation lyrique et expressive sur la Cène.

La mélodie ornementée de mélismes est dans le soprano. La conduite de la pédale et des voix d'accompagnement correspond à la tradition française comme dans BWV 653. Les motifs ont été judicieusement puisés dans les différentes phrases du cantus. La sarabande détendue et la tonalité en mi bémol majeur répandent une certaine chaleur sur ce morceau qui semble justifier encore aujourd'hui le jugement de Schumann. Tout donne à penser que Bach voulait justement communiquer ce calme paisible.

Le ***Trio super: Seigneur Jésus-Christ, tu te tournes vers nous*** **BWV 655** est un exemple de la forme du Trio parmi les *Chorals de Leipzig*. Le texte du choral s'énonce comme suit :

Seigneur Jésus-Christ,
tu te tournes vers nous,
Tu nous envoies ton Esprit Saint,
Pour qu'il nous aide et
nous guide avec grâce
Et nous mène sur le chemin de la vérité.
(*Guillaume II. Duc de Sachsen-Weimar 1648*)

Dans ces grands trios de choral (ce sont, outre BWV 655, encore 664 et 676 sur *»À Dieu seul dans les cieux l'honneur«*), Bach relie l'autonomie parfaite des voix obligées dans le trio avec le choral d'orgue. Le cantus firmus complet n'apparaît que plus tard dans la basse (pédale). Cependant les deux voix supérieures qui introduisent le mouvement concertant de la sonate, découlent également du cantus. Le modèle primitif de cette forme est le motet pour orgue de Pachelbel avec des imitations partielles des différents vers chorals. La forme ici achevée dépasse de loin le prototype et représente quelque chose d'autre, de nouveau, d'autonome. L'ambiance de ce trio filigrane est détendue et gaie.

Le choral de la Passion ou du Catéchisme, l'Agnus Dei allemand ***»Toi, l'Agneau de Dieu, innocent«*** **BWV 656** contient un affect totalement opposé. Le texte s'énonce :

Toi, l'Agneau de Dieu, innocent
Saigné sur le bois de la croix,
Patient à jamais,
Quel mépris t'a-t-on montré :
Tous les péchés, tu les as portés,
Sinon nous devrions perdre courage.
Ô Jésus, aie pitié de nous !
- Aie pitié de nous, ô Jésus !
- Donne-nous ta paix, ô Jésus !
(*Nicolaus Decius 1522*)
(3 versus)

L'Agnus Dei allemand est composé dans toutes les trois strophes (»versus«). La première strophe est un mouvement de clavier en trois à quatre voix avec le cantus firmus dans le soprano. Un trio avec le cantus firmus en alto et un mouvement de quatre à cinq voix avec le cantus firmus dans la basse suit alors. Le mouvement de croches coulant tout au long et souvent complémentaire dans la première strophe correspond tout à fait à la tradition. Dans le versus 2, le mouvement est plus vivace. Le cantus firmus paraît en longues valeurs dans la basse comme pour intensifier l'expressivité de la troisième

strophe. L'accompagnement des voix supérieures est riche en images, on y trouve le symbole de la croix. Certes le chromatisme de l'avant-dernier vers choral est une illustration de l'abattement dont il est question dans le texte alors que le mouvement détendu des croches en la majeur fait pressentir à la fin la paix tant implorée.

Le choral *»Rendez à présent tous grâces à Dieu«* **BWV 657** qui est encore aujourd'hui très apprécié lors des cérémonies de mariage, représente dans le recueil le genre de la fugue de choral. La première strophe s'énonce comme suit :

Rendez à présent tous grâces à Dieu
De tout cœur, de vos lèvres et de vos mains,
Lui qui fait de grandes choses
Sur nous et jusqu'au bout,
Lui qui du sein de notre mère
Et dès notre plus tendre enfance
Nous a fait tant de bien
Et nous le fait encore.
(*Martin Rinckart 1636*)

Comme dans un motet de choral d'orgue de Pachelbel, Bach introduit chaque vers du cantus firmus dans le soprano d'une imitation des voix inférieures. Ce faisant, il alterne cependant ingénieusement et avec beaucoup plus d'originalité que Pachelbel, entre les différents types d'imitations.

Suit alors l'arrangement choral *»Je ne veux pas quitter Dieu«* **BWV 658** sur le texte du lied (dans la version de jadis):

Je ne veux pas quitter Dieu,
Car il ne me quitte pas,
Il me conduit sur les bonnes voies
Sinon je serais perdu.
Il me tends la main ;
Le soir comme le matin,
Il prend soin de moi,
Où que je sois dans le pays.
(*Ludwig Helmbold 1563*)

Le choral parle de confiance dans la foi et traite le thème de la mort et de la résurrection dans sa sixième strophe. Ceci peut être à l'origine du tempérament de base de cette musique en fa mineur, expressions de douleurs et rythme palpitant. Le son faisant penser à une cloche des deux avant-dernières mesures pourrait se rapporter à ce thème. Les aspects positifs resplendissent d'autant plus comme l'arrangement du vers »Il me tend la main« en notes élevées et sons majeurs clairs. Le cantus firmus est dans le ténor (à jouer par le pédalier), divisé en trois phrases (en quatre avec la répétition). Les autres voix préparent déjà la réplique et l'accompagne en motifs issus du choral et marqués au niveau du rythme. Le »rythme de félicité« de Bach (alternance constante entre deux notes courtes sur la mesure et une note plus longue et accentuée) ainsi que le mouvement coulant des croches de la basse de laquelle le cantus se détache nettement en noires sont ici nettement discernables.

Le groupe suivant formé de trois chorals se réfère à l'ancien cantique de l'Avent ***»Viens à présent, Sauveur des païens«*** **(BWV 659 – 661)**. Bach en a fait la musique de manière très différente. L'hymne »Veni redemptor gentium« de Ambrosius de Milan (IVème siècle) que Martin Luther traduit en allemand, est à la base de ce groupe :

> Viens à présent, Sauveur des païens,
> Toi qui est connu comme l'enfant
> de la vierge,
> Dont Dieu, miracle du monde entier,
> A commandé cette naissance.
>
> (*Martin Luther 1524*)

Dans le premier arrangement **BWV 659**, le mystère de l'incarnation de Dieu est placé nettement au premier plan. Les élans colorés du cantus retentissent largement et se poursuivent librement comme dans la *Fantasie en sol mineur* BWV 542 (cf. Vol. 93). Il est introduit et accompagné par les voix moyennes en combinaisons toujours renouvelées. La pédale y appose une basse continue avançant en croches. La forme traditionnelle de l'arrangement choral avec un cantus firmus ornementé a profité ici d'un perfectionnement d'une élégance suprême.

Le deuxième arrangement, le ***Trio super: Viens à présent, Sauveur des païens*** **BWV 660** a un effectif hors de l'ordinaire. La source primaire écrit *»a due Bassi è canto fermo«*. Les deux basses (à jouer sur »clavier« et sur »pédale«) accompagnent le cantus firmus sous forme d'une Invention à deux voix. Elle commencent en canon ; le thème apporte le premier vers choral dans la réduction. Des chaînes de séquence préparent la réplique du cantus firmus. Des séquences, des canons et des vers de cantus en alternance avec les trois premiers vers de choral se suivent alors jusqu'à l'augmentation où le quatrième vers coïncide avec le canon. La conduite en canon est vraisemblablement le symbole de la mission de Jésus, les notes basses l'image de la descente aux enfers. Les deux basses, les séquences, la ritournelle finale et d'autres détails renvoient à des techniques similaires dans les *Chorals de Schübler* (BWV 645-650, cf. Vol. 98).

Le troisième *Choral de Leipzig* sur ***»Viens à présent, Sauveur des païens«*** **BWV 661** *»in organo pleno; il canto fermo nel pedale«* surmonte la descente aux enfers et dissout toutes les afflictions. Le cantus firmus se trouve dans de longues valeurs et joue le rôle de fondement solide au jeu du pédalier. Les voix supérieures répandent au-dessus de lui un entrelacement fugué. On exécute là un sujet tiré du remaniement du premier vers de choral. Bach le fait poursuivre en séquences et le fait progresser en divertissements. Bach obtient une diversité et une tension supplémentaires dans la partie finale en renversant le sujet. C'est là que le cantus firmus, le sujet de fugue sous sa forme de base et le renversement ainsi que l'extension et le contre-sujet se rencontrent – et tout cela semble aller de soi, tel qu'on le connaît dans le travail thématique des fugues libres de Bach! (T. 81 sq.). On n'est pas en mesure de constater avec certitude si les trois adaptations de la conception primitive vont ensemble. On est néanmoins tenté à le croire. En tout cas, on entend,

on ressent – oui, on comprend même – distinctement dans ce troisième arrangement puissant, comme dans la *Fantasia* BWV 651, le vent impétueux, victorieux et captivant de l'Esprit Saint !

Un autre groupe de trois suit alors. Ce groupe se compose d'adaptations du chant du Gloria allemand *»À Dieu seul dans les cieux l'honneur«* **(BWV 662-664)** :

> À Dieu seul dans les cieux l'honneur
> Et les dons de grâces pour sa bienveillance,
> Pour ce que, à présent et à jamais
> Aucun danger ne nous touche.
> Que Dieu soit satisfait de nous,
> À présent la grande paix est là sans relâche,
> Toute querelle a désormais pris fin.
> (*Nicolaus Decius 1523/25*)

Le lied était chanté chaque dimanche au cours de la liturgie à Leipzig et est en même temps le morceau que Bach mit le plus souvent en musique – quoique le jeu d'orgue ne faisait pas partie des tâches de Bach durant cette période à Leipzig ! L'arrangement **BWV 662** est intitulé *»Adagio«* ce qui est singulier parce que ce tempo délimite ainsi le caractère expressif de tout le morceau. Au niveau de la forme, il s'agit là d'un air de ritournelle en style fugué. Le cantus firmus richement ornementé de mélismes est dans le soprano. Il est accompagné de voix moyennes apparentées au niveau du thème, aux affects étrangement accentués, riches en trilles, en appoggiatures et en syncopes. Le pédalier participe également (en articulation simplifiée) au thème. Le cantus s'élève à la fin vers les hauteurs en remplissant tout l'espace sonore : symbole de la liaison entre le ciel et la terre, l'hymne des anges et des hommes réunis.

L'arrangement suivant de ce choral **BWV 663**, intitulé *»Cantabile / a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Tenore«* est un trio fugué avec cantus firmus dans le ténor également très particulier dans l'œuvre pour orgue de Bach. Il s'oriente nettement à la tradition française du »Récit en taille«, du solo du ténor dans une fugue. Cependant la coloration de ces voix solo, leur subdivision spéciale en phrases et leur longs sons finaux sont inhabituels. Bach voulait, semble-t-il, présenter le choral qui était souvent chanté sous un aspect tout nouveau, avec un cantus ornementé dans des notes basses, tissées d'un enchevêtrement de voix contrapuntiques dans lequel presque chaque son a un rapport avec le sujet. Cette riche coloration, la concentration du thème choral et la longueur du morceau donnent l'impression qu'on est en présence d'une Fantaisie.

Dans le ***Trio super: À Dieu seul dans les cieux, l'honneur*** **BWV 664,** certains spécialistes y voient déjà »monter et descendre les armées célestes« (Hermann Keller). En réalité, le mouvement agité en la majeur est d'une légèreté flottante qui cherche sa pareille – que l'on ne trouve peut-être que dans les *Six Sonates*. Le choral, un mouvement de sonate concertant avec des divertissements étendus, modulateurs et virtuoses en est très près. Son thème principal, un arrangement de la mélodie choral en doubles croches, est exécuté sous forme d'une

fugue. Le contre-sujet est également emprunté au choral. Celui-ci retentit en parties aussi dans la pédale, est donc toujours omniprésent. Il n'apparaît cependant sous une forme raccourcie comme cantus planus, comme dans le BWV 655, qu'à la fin dans le pédalier. Ici, le mouvement de sonate s'achève par une exposition, un développement et une reprise – une union originale de deux formes : l'arrangement choral avec des imitations partielles et le mouvement de sonate concertant !

L'arrangement choral ***»Jésus Christ, notre Sauveur«*** **BWV 665**, avec l'intitulé supplémentaire *»sub communione / pedaliter«,* est une Fantaisie en plusieurs parties sur l'hymne de la Cène »Jesus Christus nostra salus« (XIV^{ème} siècle) traduite en allemand par Luther :

> Jésus Christ, notre Sauveur,
> Celui qui écarta le courroux
> de Dieu loin de nous,
> Qui passa par des souffrances amères
> Il nous aida à échapper aux supplices
> de l'enfer.
>
> (*Martin Luther 1524*)

Les quatre vers choral sont exécutés isolément de manières nettement différentes. Le cantus firmus retentit dans la basse de la pédale, préparé à chaque fois par une imitation captée dans le thème choral. Le contraste entre les quatre développements s'expliquent à partir du texte. La conclusion du morceau en un point d'orgue est aussi grande et puissante que le morceau entier. Le cantus firmus de la basse exige chez Bach le jeu »In Organo Pleno« – que diraient aujourd'hui les liturgies et les paroisses si l'organiste se mettait à jouer à plein orgue durant la distribution de la Cène (»sub communione«) ?

Avec l'arrangement du même choral ***»Jésus Christ, notre Sauveur«*** **BWV 666** – *alio modo manualiter*, Bach rajoute encore à cette collection, comme dans la *Troisième Partie de la Clavier Übung* (cf. Vol. 101), une »petite« version pour clavier pour en faire un »grand« arrangement. Ceci reste néanmoins le seul exemple de cette pratique dans les *Chorals de Leipzig*. Comme dans le BWV 665, les vers choral sont exécutés séparément mais sous forme de différentes fugues et avec des imitations. Le cantus firmus se trouve dans le soprano ; le caractère d'une gigue met l'affect de la »joie« en évidence.

Nous retournons en arrière, à vrai dire au début des *Chorals de Leipzig,* en abordant le dernier arrangement de ce recueil, ***»Viens, Dieu créateur, Esprit Saint«*** **BWV 667** – *In organo pleno / con Pedale obligato* et nous abordons ainsi aussi le thème de la Pentecôte. L'hymne »Veni Creator Spiritus« traduit en allemand par Luther forme la base au niveau du texte :

> Viens, Dieu créateur, Esprit Saint,
> Visite le cœur de l'homme ;
> De grâces le remplit, comme tu sais
> Pour que ton créateur y soit à l'instant.
>
> (*Martin Luther 1524*)

Le choral est divisé en deux parties avec une permanence que l'on ne retrouve dans aucun autre. Ses huit premières mesures coïncident avec le morceau qui porte le même nom tiré de l'*Orgelbüchlein* (BWV 631, cf. Vol. 94) ; le cantus firmus y retentit dans le soprano, au-dessus de voix moyennes au rythme marqué (»figura corta«) et aux sons d'appui brefs la plupart du temps sur les mesures atones de la pédale qui symbolisent l'Esprit Saint. À la fin de cette partie, suit une transition sur le point d'orgue tonique dans le *Choral de Leipzig.* Finalement le choral, présenté en quatre sections dans la pédale, forme le fondement aux bases profondes d'un mouvement des voix supérieures en mesures à 12/8, coulant majestueusement. Son aspect figuratif et déclamatoire symbolise sans aucun doute, comme la pièce d'ouverture du recueil, le souffle puissant de l'Esprit Saint : le cercle dans lequel Bach nous guide et nous montre la diversité artistique du grand arrangement choral, est ainsi refermé.

* * * * *

Les Variations canoniques sur le chant de Noël »Du haut des cieux, je suis venu« BWV 769 ainsi qu'un arrangement choral *»Quand nous sommes en grande détresse«* BWV 668 suivent le choral *»Viens Dieu créateur, Esprit Saint«* BWV 667 dans le manuscrit de Leipzig. Ce morceau était considéré autrefois comme élément des dit Dix-Huit Chorals.

Il s'agit d'un morceau légendaire que Bach dicta à son gendre Johann Christoph Altnickol sur son lit de mort sous le titre *»Je me présente ainsi devant ton trône«*. C'est du moins ce qui est noté sur le dos de la page de titre d'une impression de l'Art de la Fugue. Le choral y fut finalement attaché avec le fragment de la fugue quadruple clôturant l'»opus ultimus« parce que l'on ne voulut pas publier »l'Art de la Fugue« en tant que fragment mais »on a voulu dédommager les amis de la muse [de Bach] en leur offrant le choral à quatre voix ajouté en fin ... «. C'est ainsi que naquit le mythe de la fin de Bach, laissant insinuer que la mort avait repris la plume de sa main. Certes le choral ne fut intégré au manuscrit de Leipzig qu'après 1749. On n'en connaît pas le copiste. Seuls les 26 premières mesures ont été conservées, car la dernière page du volume a disparu.

Puisque cet arrangement choral BWV 668 est en réalité une œuvre pour orgue très tardive de Johann Sebastian Bach et non un élément du manuscrit tel qu'il avait été prévu dès l'origine, avec des *»Chorals de différentes manières«*, il a été enregistré avec les »Variations canoniques« sur le dernier CD de la section orgue au sein de l'EDITION BACHAKADEMIE (Vol. 101).

Bine Katrine Bryndorf

Née en 1969 à Helsingør au Danemark. Etudes à Vienne sous la direction de Michael Radulescu (orgue) et Gordon Murray (clavecin), à Saarbruck avec Daniel Roth (orgue) et à Boston, USA, avec William Porter (improvisation à l'orgue). Diplômes avec mention en musique d'église, orgue et clavecin ainsi qu'examen en tant que soliste à l'orgue.

Lauréate de plusieurs concours internationaux de musique d'orgue et de musique de chambre (entre autres à Bruges en 1988 et à Innsbruck en 1989).

Chargée de cours à la Musikhochschule de Vienne de 1991 à 1995, entre autres comme assistante de Michael Radulescu, depuis 1994 classe d'orgue à la Royal Danish Academy of Music de Copenhague.

Concerts en tant qu'organiste et claveciniste dans de nombreux pays d'Europe. Enregistrements pour la radio et CD (orgue seul, œuvres pour deux clavecins et musique de chambre). Maître de conférences au Danemark, en Allemagne, en Autriche et en Suède. Conférences et articles sur différents sujets. Travail accompagné d'une réflexion intensive sur les œuvres de Jean Sébastien Bach pour orgue et pour clavecin.

»Lorsque j'ai commencé à jouer de l'orgue à 11 ans, mon professeur a formé le projet de me faire apprendre chaque année une triosonate de Jean Sébastien Bach. Ce projet a »tenu l'eau« : depuis ma 18ème année, les triosonates font partie de mon répertoire. C'est par elles, et en chantant dans de nombreuses Passions, que j'ai fait connaissance de la musique de Jean Sébastien Bach. Depuis cette époque, je n'ai pas cessé de m'intéresser à son œuvre qui a eu une grande influence sur ma compréhension de la musique, sur mon évolution en tant que musicienne, sur ma foi personnelle et sur ma vie tout court. Cette phrase »A la seule gloire du Dieu-Très-Haut, pour l'édification du prochain«, écrite par Bach dans l'introduction au Petit Livre d'orgue, renferme tout ce qui m'est important en tant que musicienne et pédagogue. Et je retrouve tout cela avec étonnement, toujours renouvelé, dans l'œuvre de Jean Sébastien Bach«.

*Bine Katrine Bryndorf enregistre trois CD pour l'*EDITION BACHAKADEMIE*: »Weimar, Köthen, Leipzig« (Vo. 96), »Influences de la cantate, du concerto et de la musique de chambre« (Vol. 98) ainsi que les »Chorals de Leipzig« (Vol. 97).*

FRANÇAIS

Los corales del manuscrito original de Leipzig

»No hay nada más digno, majestuoso e inmaculado que estos preludios«, comentaba Johann Nikolaus Forkel los grandes preludios corales de Bach en su biografía de este compositor. Aquella opinión sigue siendo justificada el día de hoy: como aportaciones asociadas a los corales en los programas de concierto, como introducción solemne y litúrgica o como música final de los servicios divinos, las grandes obras corales bachianas forman parte del repertorio imprescindible para órgano.

Los *Corales de Leipzig*, conocidos antes como *Dieciocho corales de género diverso*, ocupan en este contexto un sitial privilegiado. Esta tardía colección de arreglos corales permite como pocas escrutar el taller de composición de Bach, ya que sus versiones más antiguas proceden del período de Weimar. Comparándolas con las posteriores es fácil advertir cómo procedía Bach a la hora de revisar las primeras, dando mayor transparencia a algunas de ellas, tensando o suavizando las armonías en la línea vocal. La revisión de los corales lo mantuvo ocupado en los meses postreros de su vida, cuando examinaba sus obras primigenias con la intención de publicar una colección de composiciones corales »de género diverso«. Dado que el compositor falleció mientras efectuaba la redacción, las citadas piezas ya no salieron de imprenta como una colección, conservándose agrupadas en unas cuantas copias que difieren bastante en algunos pasajes. Ahora bien, la fuente más relevante es el manuscrito en el que Bach incluyó las primeras quince piezas, completado con dos más que copió Johann Christoph Altnickol, su discípulo y yerno que lo asistió en los últimos años de su vida. Allí figura el título añadido a posteriori *Dieciocho corales de género diverso*, aunque cabe recordar que originariamente se llamaban *Diecisiete...*, cifra ésta con la que se suele identificar hoy en día los *Corales de Leipzig* BWV 651 – 667.

Se considera que esos 17 grandes arreglos corales tuvieron su origen en el período de Weimar (1708 – 1717); algunas piezas pueden datar incluso de fechas anteriores. Es evidente que Bach recurre en este caso a la tradición de Buxtehude, Böhm y Pachelbel en cuanto a ese género de arreglos, ateniéndose a ellos con mayor fidelidad en ciertos detalles que en los artísticos corales para órgano que escribió más o menos por la misma época en su *Librito de órgano* (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 94). Se presume, pues, que Bach abrigaba la intención de presentar corales más grandes y extensos arreglados de diferentes modos como complemento de los breves preludios corales del citado *Librito*: corales con Cantus firmus, motetes para órgano con imitación anticipada, movimientos de trío, fantasías, etc. El propósito de Bach de presentar en su madurez semejante colección enciclopédica de la forma mayor del arreglo coral responde sin duda a sus deseos planteados en otras publicaciones suyas. Gracias a las colecciones corales de Bach, el mundo organístico, los alumnos, organistas y compositores tenían y tienen a su disposición, con todas sus facetas, el arte de la composición relacionada con el coral: desde los *Corales de Neumeister* (ver vol. 86) hasta las *Variaciones canónicas* (BWV 769, v. vol. 100), desde el

preludio coral breve hasta la pieza de concierto más virtuosa. El hecho de que dentro del orden más bien flexible de esta colección – al menos en sentido litúrgico –, existen triadas (por ejemplo, tres corales de Adviento, Pentecostés y Gloria respectivamente, tres movimientos consagrados a la Comunión, tres zarabandas), no es por cierto fruto de la casualidad, sino una de las numerosas referencias a la esencia de la Trinidad en la obra completa de Bach.

El primer *Coral de Leipzig* es ***Ven, Espíritu Santo*** **BWV 651**, conocido como *Fantasia super: Ven, Espíritu Santo, Dios nuestro señor in organo pleno, canto fermo nel pedale.* La primera estrofa de este canto de Pentecostés de Martín Lutero es la versión alemana de la vieja secuencia »Veni, Sancte Spiritus« dedicada a esa fiesta el siglo XI :

> Ven, Espíritu Santo, Dios nuestro Señor
> Embarga con tu gracia los corazones,
> Los espíritus y el alma de tus creyentes,
> Enciende en sus pechos el amor ardiente.
> Oh Señor, con tu presencia luminosa
> Has congregado en torno a la fe
> A las gentes del mundo entero:
> Alabado seas, Dios nuestro Señor.
> ¡Aleluya! ¡Aleluya!

La invocación al Espíritu Santo de extasiar y arrebatar a las gentes es traducida por Bach a un ritmo verdaderamente ardoroso. Los sucesos de Pentecostés que resultan incomprensibles y escapan al entendimiento de tantos creyentes es audible y apreciable en esta composición, cuyos intérpretes parecen incluso palparlos con las manos. El Cantus firmus se desarrolla en el pedal, que sirve de base a un vertiginoso movimiento efervescente en el manual, simbolizando sin duda el Evangelio de Pentecostés: »Y de repente vino del cielo un estruendo...« (Hechos de los apóstoles 2, 2). El ondulante movimiento de las voces del manual brota de las variaciones del Cantus firmus; Bach destaca con nitidez el clamor »Dios nuestro Señor« con notas alargadas. El material de los interludios entre versos guarda también afinidad con el tema principal: de ahí la gran unicidad de esta obra monumental pese a la densidad de los motivos. A diferencia de la primera versión, el manuscrito de Leipzig conduce íntegramente el Cantus firmus hasta el Aleluya final, añadiendo a este último un tema nuevo con numerosos tresillos y motivos emparentados hasta alcanzar la apoteosis a cinco y seis voces.

El segundo arreglo del coral de Pentecostés es ***Ven, Espíritu Santo, Dios nuestro Señor*** **BWV 652**, que lleva como encabezamiento *»alio modo à 2 Clav. et Ped.«*. A juzgar por el título, el texto coral es el mismo que el de la *Fantasía* aunque la actitud lírico-meditativa de este colorido arreglo podría haberse inspirado ante todo en la segunda estrofa del cántico: »Tú, santa pasión, dulce consuelo...«. Esta pieza, desplegada con todos sus detalles, es el más largo de los corales para órgano que Bach compusiera jamás. Le sirvió de modelo una zarabanda. El Cantus firmus está en soprano y es conducido con la expresividad y riqueza ornamental que distingue a la tradición de Buxtehude. El modelo del motete para órgano de Johann Pachelbel sale a relucir en la me-

lodía que presenta imitaciones anticipadas verso por verso. Bach logra que las voces fluyan sin obstáculos aplicando ingeniosos temas contrastivos. Como en la *Fantasía,* el Aleluya final es un grito jubiloso articulado por los dos manuales a base de imitaciones.

Es siguiente es un coral inspirado en la plegaria ***»Junto a los ríos de Babilonia«*** **BWV 653**. La letra es una variación del Salmo 137, un lamento de Israel por su exilio en Babilonia:

Junto a los ríos de Babilonia,
Doloridos nos sentábamos,
Acordándonos de Sion,
Sollozando amargamente.
Arpas y pífanos colgamos pesarosos
Sobre los árboles del campo
Que crecen por esas tierras extrañas
De quienes vergüenza y oprobio nos causaban
Todos los días.

(*Wolfgang Dachstein 1525*)

A semejanza del coral precedente, esta pieza está escrita *à 2 claviers et pedal* y se le parece mucho también en su actitud meditabunda, su Cantus pleno de melismas y su ritmo de zarabanda. Da la impresión de ser una reducción a cuatro voces de la famosa pieza a cinco voces en dos pedales BWV 653 b que Bach compuso al postular para el cargo de organista de la Iglesia de San Jacobo en Hamburgo (v. vol. 90). El Cantus firmus es omnipresente en el tenor acompañado de dos voces superiores derivadas del coral que se mueven por encima de un bajo continuo con motivos afines.

Resuena seguidamente la Canción de la santa cena, que viene a completar la tríada de las meditativas zarabandas con el Cantus firmus lleno de coloraturas: ***Engalánate alma mía*** **BWV 654**. La letra dice así:

Engalánate, alma mía,
Sal de la oscura caverna del pecado,
Acércate a la luminosa claridad,
Resplandece magnífica tú misma
Pues el Señor misericordioso,
Desea hoy día agasajarte;
El que los cielos gobierna
Quiere ser hoy tu anfitrión.

(*Johann Franck 1649*)

Esta pieza ha adquirido especial celebridad por los elogios que le prodigó Robert Schumann en 1840 con frases como »las doradas hojas que arrastra el viento« y »la felicidad forjada en música«. Este comentario podría ser quizá un poco exagerado, pero el caso es que se trata de una meditación lírico-expresiva en torno a la santa cena. La melodía, adornada de melismas, está a cargo del soprano. La conducción del pedal y de las voces acompañantes se ajusta a la tradición francesa, como el BWV 653. Los motivos están ingeniosamente elaborados a partir de frases sueltas del Cantus. El apacible discurrir de la zarabanda y la tonalidad de Mi bemol mayor infunden a la pieza ese calor que nos hace parecer plausible el entusiasta comentario de Ro-

bert Schumann. Todo parece indicar que la intención de Bach era transmitir a sus oyentes justamente esa impresión de paz y tranquilidad.

Como una muestra de la forma del trío entre los *corales de Leipzig* escuchamos a continuación el ***Trio super: Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros*** **BWV 655**. La letra del coral dice así:

Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros,
Envíanos el Espíritu Santo,
Para que nos ayude y nos gobierne
Y nos señale el camino a la verdad.
(*Wilhelm II Duque de Sajonia y Weimar 1648*)

En su gran trío coral (aparte del BWV 655 son el 664 y el 676 en torno a *»Sólo gloria a Dios en las alturas«*) Bach vincula la total autonomía de las voces obligadas con el coral para órgano. El Cantus firmus aparece completo más adelante en el bajo (pedal), aunque las dos voces superiores que inauguran el movimiento de sonata concertante proceden también del Cantus. El arquetipo de esta forma es el motete para órgano de Pachelbel con imitación anticipada de cada uno de los versículos del coral. La forma consumada aquí supera con creces ese arquetipo y constituye algo diferente, sui géneris, nuevo. El carácter de este trío de filigrana es despejado y alegre.

El Coral de la Pasión o de Catecismo, el Agnus Dei alemán ***»Oh inocente cordero de Dios«*** **BWV 656** entraña un sentimiento diagonalmente opuesto. La letra dice así:

Oh inocente cordero de Dios
En el madero de la cruz sacrificado,
Sufriste con paciencia,
Soportando el desprecio de tus enemigos:
Los pecados de otros tuyos los hiciste,
Para que no cayéramos en el desánimo.
¡Apiádate de nosotros, oh Jesús!
¡Apiádate de nosotros, oh Jesús!
¡Concédenos la paz, oh Jesús!
(*Nicolaus Decius 1522*)
(3 versus)

El Agnus Dei está presente en las tres estrofas (»versus«) . La primera de ellas consiste en un movimiento para tres a cuatro voces en el manual con el Cantus firmus en soprano. Sigue un trío con Cantus firmus en contralto y un movimiento de cuatro a cinco voces con el Cantus firmus en el bajo. El movimiento de corcheas en flujo continuo y a veces complementario de la primera estrofa se ciñe por completo a la tradición. El movimiento se vuelve un poco más vivaz en la segunda estrofa. Como un medio para intensificar la expresión de la tercera estrofa, el Cantus firmus se desarrolla a base de notas de gran duración en el bajo. El acompañamiento de las voces superiores es rica en imágenes, entre ellas el símbolo de la cruz. El cromatismo del último versículo del coral reproduce sin duda el desánimo que menciona el verso, mientras que el diáfano movimiento de corcheas en La mayor deja entrever la tan ansiada paz espiritual.

El coral *»Ahora dad gracias todos a Dios«* **BWV 657** representa el género de la fuga coral dentro de esta colección. La primera estrofa dice así:

Ahora dad todos gracias a Dios
Con el corazón, la boca y las manos,
Al Dios de las obras grandiosas
En favor nuestro y de todos,
Al que nos hizo tanto bien
Desde el vientre materno,
Desde nuestra tierna infancia,
Agradeced el bien que nos ha hecho,
Nos hace y nos hará.
(*Martin Rinckart 1636*)

A la manera de un motete para órgano de Pachelbel, Bach conduce cada uno de los Cantus firmus en soprano por una imitación anticipada de las voces inferiores, alternando los diversos tipos de imitación con mucho ingenio y de una forma mucho más original comparada con Pachelbel.

La pieza que sigue es el arreglo coral *»A Dios no quiero abandonar«* **BWV 658** en torno a la letra del cántico (en la versión vigente entonces):

A Dios no quiero abandonar,
Pues el a mí no me abandona,
Y me conduce por el justo camino
Sin dejar que me extravíe.
Él su mano me tiende;
Del amanecer al anochecer
Atenciones me prodiga
Donde quiera que yo esté.
(*Ludwig Helmbold 1563*)

Este coral rezuma fe y su sexta estrofa versa en torno a la muerte y la resurrección. A esto puede deberse el sentimiento general que refleja la tonalidad de fa menor con su actitud dolorida y su ritmo palpitante. Otra posible alusión es el sonido como de campanas de los dos penúltimos compases. La luminosidad de los sentimientos positivos es tanto mayor por ejemplo en el verso que dice »Él su mano me tiende«, en voz aguda y en diáfana tonalidad mayor. El Cantus firmus está en tenor (a cargo del pedal), dividido en tres frases (cuatro incluida la repetición). Las demás voces preparan cada una de las intervenciones del tenor y lo acompañan con motivos de marcado ritmo sacados del coral, entre ellos el bachiano »ritmo de la felicidad« (alternancia constante de dos notas iniciales breves y una nota larga acentuada) y el discurrir de las corcheas en el bajo, contrastando con el Cantus a cargo de las notas negras.

La siguiente agrupación de tres corales está referida a la vieja canción de Adviento ***»Ven, Redentor de los gentiles«*** **(BWV 659 – 661)**. Bach la musicalizó de las formas más diversas basándose en el himno »Veni redemptor gentium« de Ambrosius de Milán (siglo IV d.C.), que Martín Lutero trasladó al alemán:

Ven, Redentor de los gentiles,
Oh, Hijo de la Virgen,
De quien Dios ha prometido
Milagros para todo el mundo.
(*Martín Lutero 1524*)

En el primer arreglo **BWV 659** se destaca en primer plano el misterio de Dios hecho Hombre. Las líneas del Cantus, ricas en coloraturas, se desarrollan con gran libertad y amplitud, como en el caso de la *Fantasía en sol menor* BWV 542 (v. vol. 93). El Cantus es introducido y acompañado por las voces intermedias que ensayan sin cesar nuevas combinaciones. El pedal aporta un bajo continuo que se desarrolla a base de corcheas. Bach acercó aquí a su máxima expresión artística el modelo tradicional del coral con Cantus firmus ornamentado.

El segundo arreglo, el ***Trio super: Ven, Redentor de los gentiles*** **BWV 660** tiene una instrumentación extraordinaria. La fuente primaria especifica *»a due Bassi è canto fermo«*. Los dos bajos (a tocar »manualiter« y »pedaliter«) acompañan el Cantus firmus en una especie de invención a dos voces. Principian por un canon; el tema presenta los primeros versos del coral en su reducción. Unas cadenas de secuencias van preparando la entrada del Cantus firmus. Lo que sigue es una alternancia de secuencias, cánones y versos del Cantus relativos a los tres primeros versos del coral, la culminación que hace coincidir el cuarto verso con el canon. La conducción canónica podría simbolizar la misión de Jesús; la tesitura grave, el viaje al infierno. Ambos bajos, la formación de secuencias, el ritornello final y otros detalles más son indicios de técnicas similares que Bach aplicó en los *Corales de Schübler* (BWV 645-650, v. vol. 98).

El tercer *coral de Leipzig* en torno a ***»Ven, redentor de los gentiles«*** **BWV 661** *»in organo pleno; il canto fermo nel pedale«* deja atrás el viaje al infierno y remedia la aflicción. El Cantus firmus es sostenido por notas largas cual firme fundamento en el pedal. Por encima de él, las voces superiores extienden una trama fugada. El desarrollo recae en un tema adaptado del primer verso del coral. Bach lo va hilvanando en secuencias y lo desarrolla por medio de interludios. Bach confiere más variedad y tensión a la pieza en su parte final con la inversión del tema. Aquí se dan cita el Cantus firmus, el tema fugado en su forma originaria y en su inversión, así como el desarrollo y el contratema, y todo ello deja una impresión de naturalidad, como ocurre en la elaboración temática de las fugas libres de Bach (T. 81 y ss.). Lo que no se ha llegado a establecer sin lugar a dudas es si las tres musicalizaciones forman un todo único desde el punto de vista de su concepción original. Es de suponer que así sea. En todo caso, el imponente tercer arreglo permite oír, sentir o hasta palpar el fervor triunfal del Espíritu Santo, tal como ocurre en la *Fantasía* BWV 651.

Se escucha a continuación otra triada de corales provenientes de la musicalización del canto alemán a la Gloria ***»Sólo gloria a Dios en las alturas«*** **(BWV 662-664)** :

Sólo gloria a Dios en las Alturas
Y gracias por sus dones,
Y porque ahora y para siempre
Ningún daño nos puede acontecer.
Dios en nosotros se complace,
Sea la paz ahora por siempre,
Todas las hostilidades acaben.
(*Nicolaus Decius 1523/25*)

Este canto era entonado todos los domingos en la liturgia de Leipzig y es el que Bach musicalizó con mayor asiduidad, aunque la música para órgano no figurase entre sus obligaciones de Cantor de Santo Tomás. El arreglo **BWV 662** lleva por encabezamiento *»Adagio«* y constituye algo muy especial por definir el carácter expresivo de la obra entera. En términos formales se trata de una aria en ritornello y estilo fugado. Ricamente adornado con melismas, el Cantus firmus está en soprano y tiene como acompañantes las voces intermedias con su afinidad temática y su emotividad extraordinaria, su abundancia de tresillos, notas supendidas y síncopas. El pedal se suma por su parte a la temática (con una articulación simplificada). Finalmente, el Cantus firmus remonta vuelo por el espacio musical como simbolizando la relación entre el cielo y la tierra, entre el canto de alabanza de los ángeles y el de los mortales.

El siguiente arreglo de este coral , el **BWV 663**, subtitulado *»Cantabile / a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Tenore«* es un trío fugado con Cantus firmus en el tenor que constituye otra pieza singular en la obra bachiana para órgano. Se ciñe claramente a la tradición francesa del »Récit en taille«, del tenor solista en una fuga. Lo insólito, sin embargo, es la coloratura de esta voz solista, su peculiar fragmentación en frases y sus prolongadas notas finales. Bach, por lo visto, deseaba presentar el tan cantado coral en una versión inédita, con el Cantus ornamentado en tesitura grave, circundado por una trama de voces en contrapunto en el que casi todos los sonidos adoptasen un referente temático. La rica coloratura, la concentrada elaboración de la temática coral y la extensión de esta pieza musical crean la impresión de fantasía.

En el ***Trio super: Sólo gloria a Dios en las alturas*** **BWV 664** algunos musicólogos han pretendido ver »cómo ascienden y descienden los ejércitos celestiales« (Hermann Keller). En efecto, el agitado movimiento en La mayor parece tener la ligereza incomparable de una pluma, detalle que sólo se repite quizás en las *Seis sonatas*, con las cuales guarda mucha afinidad este coral, un movimiento de sonata concertante con extensos interludios modulantes y virtuosistas. El tema principal, una adaptación de la melodía coral en semicorcheas, se desarrolla en estilo fugado. El contrasujeto procede asimismo del coral, partes del cual se ejecutan también en el pedal, creando una impresión de omnipresencia. Sin embargo, su forma abreviada de Cantus planus se deja oír en el pedal sólo al final, como en el BWV 655. Allí concluye el movimiento de sonata con la exposición, el desarrollo y la reexposición, una fusión original de dos formas: el arreglo coral con imitación anticipada y el movimiento de sonata concertante.

El arreglo coral ***»Jesucristo nuestro Salvador«*** **BWV 665**, que lleva como subtítulo *»sub communione / pedaliter«*, es una fantasía en varias partes en torno al himno »Jesus Christus nostra salus« (siglo XIV), consagrado a la santa cena, que Lutero vertió al alemán:

Jesucristo, nuestro Salvador,
Que de nosotros aparta la ira divina,

Que con su martirio nos ayudó
A rehuir las torturas el infierno.
(*Martín Lutero 1524*)

Los cuatro versos del coral se interpretan uno por uno de forma claramente diferenciada. El Cantus firmus se deja oír en el bajo de pedal, preparado por una imitación anticipada procedente de la temática del coral. Los contrastes entre los cuatro desarrollos se explican a partir de la letra. Grandioso e imponente como la obra en su conjunto es también su final en calderón. El Cantus firmus en el bajo exige de Bach la ejecución »in organo pleno«. ¿Qué dirían los litúrgicos y los feligreses de hoy en día si los organistas osaran tocar *in organo pleno* durante la administración del sacramento de la cena (»sub communione«)?

Con el arreglo del mismo coral ***»Jesucristo nuestro Salvador«*** **BWV 666** – *alio modo manualiter,* Bach añade dentro de esta colección una versión »menor« de *manualiter* al arreglo »mayor«, tal como hizo en la *Tercera parte de los ejercicios para clave* (v. vol. 101). Se trata, no obstante, del único ejemplo de este género entre los *Corales de Leipzig.* A similitud de BWV 665, los versículos del coral se desarrollan por separado, de maneras diversas, en estilo fugado y con imitaciones anticipadas. El Cantus firmus está en soprano; el carácter de una giga transmite la sensación de alegría.

Con el último arreglo de esta colección, ***»Ven, Dios creador, Espíritu Santo«*** **BWV 667** – *In organo pleno / con Pedale obligato* retornamos a la apertura de los *Corales de Leipzig* y con ella a la temática de Pentecostés. El texto de origen es »Veni Creator Spiritus«, un viejo himno religioso que Lutero trasladó al alemán:

Ven, Dios creador, Espíritu Santo,
Ven a conocer el corazón de tus creyentes;
Llénalos de Gracia, pues Tú sabes
Que todos ellos son tu creación.
(*Martín Lutero 1524*)

El coral conserva su forma bipartita con una consecuencia sin precedentes. Sus ocho primeros compases concuerdan con la pieza homónima del *Librito de órgano* (BWV 631, s. Vol. 94); en éste se deja oír el Cantus firmus en soprano, conducido por voces intermedias de marcado ritmo (»figura corta«) y breves notas de apoyo, casi siempre en los segmentos átonos de compás en el pedal, que simbolizan el Espíritu Santo. Concluida esta parte, sigue en el *Coral de Leipzig* una transición que pasa por la tónica. Finalmente, el coral ejecutado en el pedal en cuatro partes, coloca los cimientos para un movimiento a cargo de las voces intermedias que transcurre majestuoso en compás de 12/8. Su figuración y su declamación simbolizan a las claras el fervor del Espíritu santo, tal como la pieza que inaugura la colección. Así se cierra el circuito por el que Bach nos ha guiado a través del arte polifacético de los grandes arreglos corales.

* * * * *

Tras el coral *»Ven, Dios creador, Espíritu Santo«* BWV 667 figuran en el manuscrito de Leipzig las variaciones canónicas en torno a la canción de Navidad »Del alto Cielo vengo« BWV 769 así como el arreglo coral *»Cuando nos hallemos en la mayor necesidad«* BWV 668. Esta pieza se consideraba antes como la que completaba los ya mencionados Dieciocho corales.

Se trata de la pieza legendaria que, bajo el título de »Ante Tu trono me postro«, dictó Bach en su lecho de muerte a Johann Christoph Altnickol. Eso dice al menos en el dorso de la portada de una versión impresa de El Arte de la Fuga. Al »opus ultimum« que concluye con el fragmento de la fuga cuádruple le fue añadido el coral para »mantener incólume al amigo de su [de Bach] musa« y no publicar El Arte de la Fuga en forma fragmentaria. Así nació el mito según el cual la muerte le arrebató a Bach la pluma de la mano. El coral no fue añadido en realidad al manuscrito de Leipzig hasta 1749. El autor es desconocido. Lo único que se conserva son los 26 primeros compases, pues la primera parte del volumen se ha perdido.

Como este arreglo coral BWV 668 es en efecto una obra para órgano muy tardía de Johann Sebastian Bach que éste no pensó incorporar a la versión original del manuscrito de los *»Corales de género diverso«*, la citada composición ha quedado incluida en el último CD de la sección organística de la EDITION BACHAKADEMIE (vol. 101) haciendo compañía a las »Variaciones canónicas«.

ESPAÑOL

Bine Katrine Bryndorf

Nació en 1969 en Helsingør, Dinamarca. Estudió en Viena con Michael Radulescu (órgano) y Gordon Murray (cémbalo), en Saarbrücken con Daniel Roth (órgano) y en Boston, Estados Unidos, con William Porter (improvisación de órgano). Obtuvo el diploma con sobresaliente unánime en música sacra, órgano y cémbalo así como absolvió el examen de solista de órgano.

Bryndorf ha sido premiada en varios concursos internacionales de órgano y música de cámara (entre otros el Brügge 1988 e Innsbruck 1989).

Entre 1991 y 1995 desempeñó varias actividades docentes en la Escuela Superior de Música de Viena entre las que cabe destacar el puesto de asistente de Michael Radulescu; desde 1994 da clases para órgano en la Royal Danish Academy of Music de Copenhage.

Ha celebrado conciertos como organista y cembalista en muchos países europeos así como ha realizado grabaciones para instituciones de radio-televisión y discos compactos (solos de órgano, obras para dos cémbalos y música de cámara). Desarrolla actividades docentes ofreciendo cursos en Dinamarca, Alemania, Austria y Suecia. Ha publicado exposiciones y artículos acerca de diversos temas y se ha dedicado intensamente a la obra de Johann Sebastian Bach para órgano y cémbalo.

»Cuando empecé a tocar el órgano a la edad de once años, se propuso mi maestro que aprendiera yo cada año una sonata para trío de Johann Sebastian Bach. El proyecto aún está en pie: desde mis diez y ocho años cuentan las sonatas para trío con un lugar fijo en mi repertorio musical. Por medio de ellas y participando como cantante en numerosas interpretaciones de las obras dedicadas por Johann Sebastian Bach a la Pasión llegué a conocer la música de este maestro. Desde entonces la dedicación a su obra me ha acompañado constantemente e influido en mi comprensión de la música, en mi evolución musical, en mi fe personal, en fin, en mi misma vida. La frase »la alabanza sólo del Altísimo y como enseñanza al prójimo« (»dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren«), extraída del prefacio de Bach a la colección »El librito del órgano« (Orgelbüchlein), encierra todo lo que, en cuanto música y pedagoga, es importante para mí. Todo ello se descubre y redescubre una y otra vez con admiración en la obra del Bach«.

Por la EDITION BACHAKADEMIE *es Bine Katrine Bryndorf quien graba tres CDs: »Weimar, Köthen, Leipzig« (vol. 96), Influencia de las cantatas, del concerto y de la música de cámera« (vol. 98) así como los »Corales de Leipzig« (vol. 97).*

Die Wagner-Orgel im Nidarosdom zu Trondheim

Erbaut 1738/39 von Joachim Wagner, Berlin.
Aufgestellt 1741
Umgebaut 1860 durch Claus Jensen
1930 aus dem Gehäuse genommen und eingelagert
1993/94 restauriert von Jürgen Ahrend

Joachim Wagner (1690-1749) gehört zu den bedeutendsten Orgelbauern seiner Zeit. Seine Gesellenzeit verbrachte er bei Gottfried Silbermann. Seine vor allem in Berlin und der Mark Brandenburg errichteten Orgeln zeichnen sich durch große Farbigkeit aus. Die Pedalwerke sind kraftvoll und in besonderer Weise cantus-firmus-fähig. Sie verzichten auf das Rückpositiv. Bach soll bei seinem Berlin-Besuch 1747 die Wagner-Orgel der alten Garnisonskirche gespielt und sich anerkennend über sie geäußert haben.

The Wagner Organ in the Nidaros Cathedral at Trondheim

Built in 1738/39 by Joachim Wagner, Berlin. Installed in 1741
Converted in 1860 by Claus Jensen
Taken out of its casing for storage in 1930
Restored in 1993/94 by Jürgen Ahrend

Joachim Wagner (1690-1749) was one of the most important organ builders of his age. He was a journey man for Gottfried Silbermann. Mainly installed in Berlin and in the Brandenburg Marches, his organs are distinctive for their rich colour. The pedals are powerful and particularly well-suited to cantus firmus playing. They have no rückpositiv. During his visit to Berlin in 1747, Bach is said to have played the Wagner organ in the old garrison church and to have voiced his appreciation.

L'orgue Wagner à la cathédrale de Nidaros zu Trondheim

Construite en 1738/39 par Joachim Wagner, Berlin.
Installée en 1741
Remaniée en 1860 par Claus Jensen
En 1930 sortie de son buffet et entreposée
En 1993/94 restaurée par Jürgen Ahrend

Joachim Wagner (1690-1749) fait partie des facteurs d'orgues les plus renommés de son époque. Il passa ses années d'apprentissage auprès de Gottfried Silbermann. Ses orgues qui été surtout dressées à Berlin et dans la Marche de Brandebourg se distinguent par leur grand coloris. Les jeux de pédalier sont puissants et tout particulièrement aptes à interpréter le cantus firmus. Elles n'ont pas de positif dorsal. Bach semble avoir joué en 1747, lors d'une visite à Berlin, sur l'orgue Wagner de l'ancienne église de garnison et aurait exprimé sa satisfaction.

El órgano de Wagner en Nidarosdom, Trondheim

Construido en 1738-1739 por Joachim Wagner, Berlín. Instalado en 1741
Reformado por Claus Jensen en 1860
Retirado de su carcasa y guardado en 1930
Restaurado en 1993-1994 por Jürgen Ahrend

Joachim Wagner (1690-1749) fue uno de los más afamados constructores de órganos de su tiempo. Absolvió su período de oficial en el taller de Gottfried Silbermann. Fabricados de preferencia en Berlín y Brandeburgo, sus órganos se distinguen por su gran colorido. Sus pedales son eficientes y especialmente aptos para ejecutar el Cantus firmus. Estos órganos prescinden de positivo dorsal. Se cuenta que Bach tocó en el órgano Wagner de la vieja Iglesia de la Guarnición durante su estancia en Berlín en 1747 y tuvo expresiones de elogio para con el instrumento.

Disposition/Specification/Disposición

Hovedwerk (Hauptwerk)		Oververk (Oberwerk)		Pedal	
Bordun	16	Gedact	8	Subbas	16
Prinsipal	8	Quintadena	8	Principal	8
Rohrflöte	8	Principal	4	Octav	4
Oktav	4	Rohrflette	4	Quinta	3
Spitzflöte	4	Nasat	3	Mixtur	5 f.
Quinta	5	Octav	2	Posaune	16
Oktav	2	Tertia	1 3/5	Trompete	8
Waldflöte	2	Quinta	1 1/2	Cleron	4
Cornet	3 f.	Mixtur	5 f.		
Scharff	5 f.	Vox humana	8		
Mixtur	3 f.			Tremulant, Schwebung,	
Trompete	8			Cymbelstern, Calkantglocke	
OV-HV					

Registrierungen/Registrations/ Registros

CD 1

1 **Fantasia super: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott BWV 651**
OV: G 8, P 4, O 2, Q 1 1/2, Mix
HV: P 8, O 4, O 2, Q 3, Mix, OV-HV
Ped: Pos 16, Tr 8, P 8

2 **Komm, Heiliger Geist, Herre Gott BWV 652**
OV : G 8, P 4, N 3, O 2, T 1 3/5 (r. Hd. solo)
HV: P 8, O 4
Ped: S 16, P 8, O 4

3 **An Wasserflüssen Babylon BWV 653**
OV: Q 8 (r. Hd.)
HV: P 8, Rfl 8 (solo)
Ped: P 8 Schwebung

4 **Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654**
HV: P 8, O 4, Corn (r. Hd. solo)
OV: G 8, P 4
Ped: S 16, P 8

5 **Trio super: Herr Jesu Christ BWV 655**
HV: P 8 (r. Hd.)
OV: P 4 (l. Hd., Okt. tiefer)
Ped: S 16, P 8

6 **O Lamm Gottes unschuldig BWV 656**
Vers 1&2: OV: G 8, P 4, O 2
Vers 3 : HV: P 8, O 4, Q 3, O 2, Mix
Ped: S 16, P 8, O 4, Tr 8

7 **Nun danket alle Gott BWV 657**
HV: Tr 8, O 4, Corn, O 2 (r. Hd. solo)
OV: G 8, P 4, O 2 (l. Hd.)
Ped: S 16, P 8, O 4

8 **Von Gott will ich nicht lassen BWV 658**
HV: B 16, P 8, O 4
Ped: Tr 8

CD 2

1 **Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659**
OV: G 8, Rfl 4, N 3 (r. Hd. solo)
HV: O 4 (Okt. tiefer)
Ped: S 16, P 8

2 **Trio super: Nun komm, der Heiden Heiland BWV 660**
HV: Rfl 8, Spfl 4, Q 3 (r. Hd. solo)
OV: G 8, P 4 (l. Hd.)
Ped: P 8, O 4

3 **Nun komm, der Heiden Heiland BWV 661**
HV: B 16, P 8, Rfl 8, O 4, O 2, Q 3, Mix
Ped: Pos 16, P 8, O 4, Tr 8

4 **Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 662**
OV: G 8, Rfl 4, N 3, T $1^{3}/_{5}$ (r. Hd. solo)
HV: Rfl 8, Spfl 4
Ped: S 16, P 8

5 **Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 663**
HV: Tr 8 (l. Hd. solo)
OV: G 8, P 4, O 2 (r. Hd.)
Ped: S 16, P 8, O 4

6 **Trio super: Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 664**
OV: Q 8, G 8, Rfl 4 (r. Hd.)
HV: Spfl 4, Wfl 2 (l. Hd., Okt. tiefer)
Ped: S 16, P 8

7 **Jesus Christus, unser Heiland BWV 665**
HV: B 16, P 8, O 4, Q 3, O 2, Tr 8, Sch, Mix
Ped: Pos 16, Tr 8, P 8, O 4, Q 3, Mix

8 **Jesus Christus, unser Heiland BWV 666**
OV: G 8, Rfl 4
Ped: S 16, P 8

9 **Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 667**
OV: G 8, P 4, O 2, Q $1^{1}/_{2}$, Mix
HV: P 8, O 4, Q 3, O 2, Sch, Mix, Tr 8, OV-HV
Ped: Pos 16, Tr 8, P8, O 4, Cl 4, Q 3, Mix

Vol. 98

Einflüsse aus Cantata, Concerto & Kammermusik

Influences of Cantata, Concerto & Chamber Music

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/ Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
12.–14.1.1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Garnisonskirche, Kopenhagen (DK)

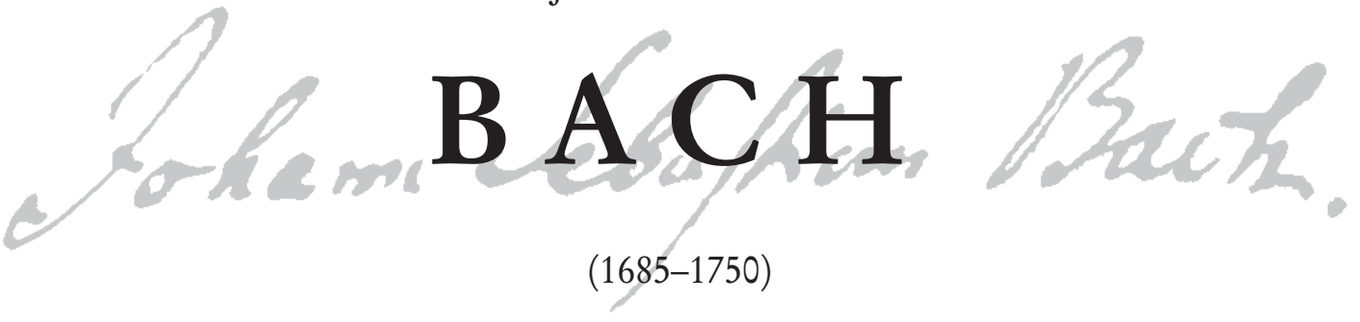
Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al espanõl: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

BACH



(1685–1750)

Influences of Cantata, Concerto and Chamber Music

Einflüsse aus Cantata, Concerto und Kammermusik

Influences de la cantate, du concerto et de la musique de chambre

Influencias de la cantata, el concierto y la música de cámara

BWV 540, 546, 583, 591, 645-650, 712, 713, 717, 731, 734

Bine Katrine Bryndorf
Lund-Orgel/Organ/Orgue/Órgano
Garnisonskirche, Kopenhagen (DK)

		Total Time
Präludium und Fuge c-Moll, BWV 546 Prelude and Fugue in C Minor/Prélude et fugue en ut mineur/Preludio y fuga en do menor		13:12
Präludium	1 — 7:15	
Fuge	2 — 5:57	
Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731 Dearest Jesus, we are here Bien-aimé Jésus, nous sommes ici Aquí estamos, amado Jesús	3	2:31
Trio d-Moll, BWV 583 Trio in D Minor/Trio en ré mineur/Trío en re menor	4	5:12
In dich hab ich gehoffet, Herr, BWV 712 In thee I hope, Lord J'ai mis mon espoir en toi, Signeur En ti he esperado, Señor	5	2:07
Fantasia super Jesu meine Freude & Choralsatz, BWV 713 Fantasia on Jesus, my true pleasure La Fantasia super Jésus, ma joie Fantasía sobre Jesús, mi alegría	6 – 7	5:32
Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 717 God alone on high we praise Á Dieu seul dans les cieux, l'honneur Sólo a Dios gloria en las alturas	8	3:48
Nun freut euch, lieben Christen gmein & Choralsatz, BWV 734 Now rejoice, ye Christians all Réjouissez-vous ensemble à présent, chers chrétiens Alegraos pues todos, amados cristianos	9 – 10	3:32
Kleines harmonisches Labyrinth, BWV 591 Little Harmonic Labyrinth Petit labyrinthe harmonique Pequeño laberinto armónico	11	3:54

			Total Time
Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645 Wake, arise, the voices call us Réveillez-vous, appelle la voix Despertad, la voz nos llama	12		3:35
Wo soll ich fliehen hin/Auf meinen lieben Gott, BWV 646 Where shall I refuge find/In my dear God Où est mon refuge/En mon Dieu cher Dónde me refugiaré/En mi amado Dios	13		1:45
Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 647 The man who leaves to God all power Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage Quien sólo al buen Dios deje obrar	14		3:58
Meine Seele erhebt den Herren, BWV 648 My soul praises the Lord Mon âme glorifie le Seigneur Engrandece mi alma al Señor	15		2:18
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ, BWV 649 Oh bide with us, Lord Jesus Christ Ah, demeure auprès de nous, Seigneur Jésus-Christ Ah quédate con nosotros, Señor Jesucristo	16		2:23
Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter, BWV 650 Cometh thou now, Jesus, from heaven Viens à présent, Jésus, du ciel Baja pues, Jesús, del cielo	17		3:10
Toccata und Fuge F-Dur, BWV 540			15:07
Toccata and Fugue in F Major/Toccata et Fugue en fa majeur/Toccata y fuga en Fa mayor			
Toccata	18	8:56	
Fuge	19	6:11	
Total Time			72:04

Einflüsse
aus Cantata, Concerto und Kammermusik

Johann Sebastian Bachs Vielseitigkeit zeigt sich nicht nur dem Abonnenten der sondern allein schon – und immer aufs neue – dem Hörer der Aufnahmen seiner Orgelwerke. Die vorliegende CD belegt anhand freier und choralgebundener Werke unterschiedlicher, zum Teil nicht exakt bekannter Entstehungszeit sehr anschaulich, auf welch souveräne Weise Bach Einflüsse der verschiedenen Traditionen der Musikgeschichte aufnahm und in seinem charakteristischen, individuellen Stil der Reifezeit verschmolz. Dabei zeigte er sich Zeit seines Lebens allem Neuen gegenüber aufgeschlossen, stets bereit, stilistische Impulse als Bereicherung seiner Werke anzunehmen und nicht etwa konservativ auf dem Herkömmlichen zu beharren.

Präludium und Fuge c-Moll BWV 546

Dieses Werkpaar zählt in seiner vorliegenden Form zweifellos zu den großen Bachschen Orgelwerken der reifen (Leipziger) Jahre, mag es auch ursprünglich nicht als Einheit konzipiert worden sein: Nach einer Quelle hatte Bach mit der Fuge in c BWV 546, 2 ursprünglich (in Weimar) die Fantasie in c BWV 562, 1 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100) ergänzt. Mit Sicherheit jedoch hat Bach in Leipzig das gewaltige Praeludium und die schlichtere Fuge in zu der – gerade durch die Kontrastwirkung – überzeugenden Einheit zusammengefügt, die wir heute kennen und bewundern. Das umfangreiche Präludium folgt der Ritornellform, d. h. das Hauptthema kehrt regelmäßig wieder, allerdings im Verlauf des Stückes in veränderter Form und wörtlich nur in der Reprise. Dieses Hauptthema besteht aus akkordisch deklamierten Seufzermotiven über einem Orgelpunkt im Pedal. Die Akkorde lösen sich in fließende Bewegung auf, die ebenfalls von Seufzermotivik bestimmt ist. Damit bleibt der Charakter des Klagegesangs erhalten. Ausdrucksstarke Melismen führen zum sogenannten »neapolitanischen Sextakkord« als Vorbereitung der zum Seitensatz führenden Kadenz. Dieser auffällige Akkord, die Moll-Subdominante mit kleiner Obersexte, wurde in der an der Oper Neapels gepflegten Musik immer dann gespielt, wenn es darauf ankam, dem Drama eine überraschende Wendung zu verleihen. Bedingt durch die »untemperierte« Stimmung der Orgeln jener Zeit unterstützt diese charaktervolle Harmonik und Chromatik hier die Haltung der Klage. Die Seitensätze beziehen ihr thematisches Material ebenfalls aus dem Hauptsatz. Durch diese Struktur wirkt die Folge Hauptsatz – Seitensatz wie eine Toccata über einen Orgelpunkt mit anschließender Fuge. Das Präludium insgesamt ist rhetorisch schulmäßig gegliedert in Propositio, Confutatio, Confirmatio und Peroratio: Rede, Gegenrede, Bestätigung und Schluß. Dieser im Wortsinn »sprechende« Charakter der Werke Bachs, auch der freien, textlosen, trägt zweifellos sehr viel zu ihrer Wirkung bei. Die Fuge ist zunächst als fünfstimmige Doppelfuge angelegt, also als Zweithemenfuge ähnlich jenen der Werkpaare BWV 537 und 540, dazu in der seltenen Besetzung für fünf Stimmen. Bach gibt jedoch die konsequente

Durchführung dieses Ansatzes in beiden Bereichen rasch auf. Das ruhige erste Thema umreißt in schreitenden Halben und Vierteln die Kadenzdreiklänge der Grundtonart, mit Intervallschritten bis hin zur kleinen Sexte. Ihm folgt ein zweites Thema in fließender Achtelbewegung, dessen Material aus dem ersten gewonnen ist. Dieses zweite Thema wird jedoch nicht vollständig durchgeführt, sondern nur als Themenkopf, in Art einer dreistimmigen Invention, manualiter zu spielen.

Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731

Diese Choralbearbeitung ist eng verwandt mit der gleichnamigen, jedoch schlichteren Liedvertonung BWV 730 und ebenso wie jene nicht im Autograph erhalten, sondern nur in einer Quelle aus dem Schülerkreis Bachs und späteren Abschriften. Stilistisch steht sie jenen des Orgelbüchleins (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94) nahe. Der Choral, bis heute eines der beliebtesten protestantischen Tauflieder, liegt im Sopran, mit Kolorierungen, die ausdrucksvoll die Sehnsucht nach der mystischen Vereinigung mit Jesus (der »unio mystica«) nachzeichnen, die »süßen Himmelslehren« und schließlich, zuletzt frei emporsteigend, den Inhalt der letzten beiden Choralzeilen: »... daß die Herzen von der Erden ganz zu dir gezogen werden.« Die Mittelstimmen über dem Baßfundament im Pedal begleiten im meist vier- bis fünfstimmigen Satz, häufig in komplementärer Rhythmik zum kolorierten Cantus firmus im Sopran.

Trio in d BWV 583

Dieses Stück ist einzeln überliefert und nicht im Autograph. Daher wurde seine Echtheit von manchen Forschern angezweifelt. Eine Quelle nennt das Stück »Choralvorspiel auf der Orgel mit 2 Clavieren und Pedal«. Gegen diesen Titel spricht das Fehlen eines deutlich zitierten Cantus firmus; nur die erste Zeile ist choralartig konzipiert und ähnelt dem unter BWV 519 überlieferten, geistlichen Lied »Hier lieg ich nun, o Vater aller Gnaden«. Vom Stil, vom Einfallsreichtum der Motivbildung her und ebenso in der dreiteiligen formalen Anlage steht das Trio in d zweifellos den Sechs Sonaten (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 99) nahe. Allerdings folgen die Imitationen hier in kürzeren Abständen aufeinander, wie überhaupt die knappe Phrasenbildung auf den Einfluß des französischen Orgeltrios hinweist. Man mag sich dem Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel anschließen, der bereits 1802 im Zusammenhang mit den Sechs Sonaten das Trio in d und ähnliche einzeln überlieferte Sätze mit den Worten charakterisierte: »Mehrere einzelne, die noch hier und da verbreitet sind, können ebenfalls schön genannt werden, ob sie gleich nicht an die erstgenannten reichen.«

Die beiden nun folgenden Choralbearbeitungen sind die letzten beiden Stücke aus der seit dem 19. Jahrhundert als »Kirnberger-Sammlung« überlieferten Zusammenstellung von zumeist früh entstandenen Choralbearbeitungen Bachs. Diese Sammlung enthält hauptsächlich Einzelstücke und geht zurück auf zwei Handschriften aus dem Umfeld des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger.

In dich hab ich gehoffet, Herr BWV 712

verwendet eine heute nicht mit diesem Choraltext, sondern mit dem schwärmerischen Text »Mein schönste Zier und Kleinod bist« (überliefert bei Johannes Eccard 1598) verbundene F-Dur-Melodie. Die sechs Zeilen der Liedweise werden, in Art einer Choralfantasie norddeutscher Tradition, jeweils zu einem Fugenthema im Rhythmus der Gigue (12/8-Takt) umgestaltet und auf unterschiedliche Art durchgeführt. Der Cantus firmus ist hier nur noch sehr versteckt zu erkennen, als Gesamteindruck bleibt dem Hörer vielmehr eine Folge von sechs originellen und kunstvollen Choralfughetten, mit Engführungen und Themeneinsätzen auf ungewöhnlichen Stufen, bevor abschließend und bestätigend die letzte Choralzeile im Baß erklingt: das Fundament der dem Schluß zueilenden Bewegung der Manualstimmen. Die

Fantasia super Jesu, meine Freude BWV 713

steht in e wie die gleichnamige Motette BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69) und ist in ihrer Zweiteiligkeit einzigartig und ungewöhnlich unter Bachs Choralbearbeitungen, ja sogar in der Geschichte der Choralvertonung allgemein. Hier zeigt sich Bach weit entfernt von der norddeutschen Choralfantasie. »Fantasia« meint bereits – wie in späteren Zeiten – die Freiheit und Einzigartigkeit der Erfindung und / oder der Form. Diese ist in der Tat etwas Besonderes: Der gerade Takt des Beginns wechselt, sozusagen mitten im Text, in den 3/8-Takt und den Affekt »dolce«, um den Inhalt der bräutlichen Jesusliebe auszudrücken: »Gottes Lamm, mein Bräutigam«. Die beiden Teile sind etwa gleich lang. Zunächst erscheinen die ersten sechs Choralzeilen des bekannten Liedes in wechselnder Stimmlage als Cantus firmus eines Manualiter-Satzes: auch dies eine Besonderheit, ebenso die Bewegung des Cantus firmus vom Sopran über den Alt bzw.Tenor zum Baß und wieder zurück. Der zweite Teil, »dolce«, verhüllt den Cantus im Sopran dann in so sehnsüchtigen Figurationen, daß er kaum noch zu erkennen ist. Als Ausdruck der Stimmung des Strebens nach der mystischen Vereinigung jedoch ist dieser Abschnitt die ideale Umsetzung in Musik – ähnlich wie die terzgesättigten Wohlklänge des Abschnitts »Gottes Macht hält mich in Acht« in der gleichnamigen Motette. Ein ähnlich schlichter Choralsatz wie dort (»Unter deinen Schirmen«) folgt auch der Fantasia BWV 713; in vergleichbarer Weise beschloß der Bach-Schüler Johann Ludwig Krebs die Choräle seiner »Klavierübung«.

Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 717

Diese Choralbearbeitung zeigt sich mit dem ersten Teil der vorausgehenden Fantasia BWV 713 verwandt. Sie ist eine zwei- bis dreistimmige Manualiter-Fuge mit einem vom Choral abgeleiteten Thema als Begleitung. Der Cantus firmus erklingt im Sopran. Das Gloria-Lied der »Messe deutsch« hat Bach im Laufe seines ganzen Schaffens mehrfach vertont, zuletzt in den späten Choralbearbeitungen

im Dritten Theil der Clavierübung (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 101). Das leicht variierte Thema der Choral-Triofuge eignet sich, in Originalgestalt wie in Umkehrung, hervorragend zur Kombination mit dem Cantus firmus wie auch mit Orgelpunkten u. ä. und ist somit allgegenwärtig. Es entsteht eine lebhafte Choralfuge im Charakter einer Gigue – ein weiterer höchst lebendiger Beitrag Bachs zu den Vertonungen des Gloria-Liedes von Nicolaus Decius!

Nun freut euch, lieben Christen gmein BWV 734

Dieses Choraltrio ist nur in Abschriften überliefert, gehört aber stilistisch in die Nähe der »Schübler-Choräle« BWV 645 – 650 Die Melodie wurde zur Bachzeit mit zwei Texten unterschiedlicher Haltung in Verbindung gebracht. Die Strophe »Nun freut euch, lieben Christen g'mein« (Martin Luther 1523) ist dem zentralen Glaubens- und Rechtfertigungslied des Reformators entnommen, von fröhlicher, ja ausgelassener Stimmung des Lobens und Dankens. Die Melodie ist jedoch eigentlich einem anderen Lied verbunden: »Es ist gewißlich an der Zeit, daß Gottes Sohn wird kommen ...« (Bartholomäus Ringwaldt 1582). Dieser Text gehört der Kirchenjahres-Endzeit im Hinblick auf den Advent an, welcher ja eigentlich, liturgisch gesehen, ebenfalls eine Buß- und Fastenzeit ist – was wir heute im vorweihnachtlichen Trubel häufig vergessen! Das Lied handelt vom Jüngsten Gericht (als Nachdichtung der »Dies irae«-Sequenz aus der Totenmesse, dem »Requiem«) und ist damit eher von der Haltung der demütigen Buße und Reue. Übrigens hat Bach im Weihnachts-Oratorium (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76) die Melodie mit dem Lied Paul Gerhardts »Ich steh an deiner Krippen hier« verbunden. Vielleicht beabsichtigte Bach durch die angedeutete Vielschichtigkeit der Text- und Melodiebezüge, daß hinter der übermütig wirkenden Ausgelassenheit des Choraltrios BWV 734 die in den anderen Texten geforderte Nachdenklichkeit nicht in Vergessenheit geraten sollte? Dem Choraltrio schließt sich ein figurierter Choralsatz an, der andere Harmonien einbezieht. Handelt es sich hier um ein Vorspiel mit Begleitsatz? oder um ein Beispiel für »Variirte und fugirte Choräle«, die die Generation nach Bach in Sammlungen wie der Kirnbergerschen veröffentlicht hat?

Kleines harmonisches Labyrinth BWV 591

Hinter diesem Titel verbirgt sich ein in Bachs Oeuvre einzigartiges und außergewöhnliches Werk. Gerade daher war man geneigt, das Stück einem Komponisten wie Johann David Heinichen zuzuschreiben, der, ähnlich wie auch Georg Andreas Sorge oder Johann Philipp Kirnberger, Werke voll chromatischer und enharmonischer Kunstgriffe vorgelegt hatte, hauptsächlich mit dem Ziel, damit Probleme der musikalischen Temperatur (Stimmung) aufzuzeigen. Diese Probleme, auf der Orgel anschaulich »Wölfe« genannt, beruhen auf der nicht »wohltemperiert« gleichschwebenden Stimmung, die im fortschreitenden Quintenzirkel, also mit der Zahl der Vorzeichen, zunehmend Obertonreibungen erzeugt. Schon in der Literatur vor Bach gibt es zahlreiche Beispiele dafür, daß die Kompo-

nisten sich den Problemen, aber auch Reizen der Chromatik gerne stellten, von Johann Jacob Froberger über Johann Caspar Ferdinand Fischer bis zu Marin Marais – ja sogar der Titel »Labyrinth« taucht hier schon auf, lag das Bild doch nahe: Der Spieler und Hörer begibt sich in den Irrgarten der Harmonien, aus dem er nur mit Hilfe der Modulationen wieder herausfindet. Bach kostete im Wohltemperierten Clavier ebenso wie in der Chromatischen Fantasie und Fuge in d (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 105, die genannten Reize der Chromatik und Enharmonik voll aus – warum sollte er nicht auch das Kleine harmonische Labyrinth verfaßt haben? Zwar möchte man íhm einige kompositorische Schwächen nicht zutrauen, andererseits entsprechen die Arpeggien der Chromatischen Fantasie, das Thema der Fuge dem Stil des Wohltemperierten Claviers, und die fallenden Sekundmotive erinnern an das B-A-C-H-Thema. Das Stück ist dreiteilig: Mit dem »Introitus« (Eingang) betreten wir, feierlich und gemessen, das Labyrinth. Inmitten der Irrwege, im fugierten »Centrum« (Mitte), sind wir von Chromatik und Enharmonik so umgeben, daß der Ausweg unsicher erscheint. Diese Unsicherheit wird durch die fragenden, aufsteigenden Sekundmotive im Synkopen-rhythmus unterstrichen, bis der »Exitus« (Ausgang) gefunden und die Grundtonart C-Dur erreicht ist.

Sechs Choräle von verschiedener Art

Die Frage der Datierung ist bei diesen Stücken leichter zu beantworten als bei den meisten übrigen Werken dieser CD. Ihre Originalausgabe ist nämlich erhalten; sie erschien 1748/49 bei Johann Georg Schübler in Zella im Druck und gab den Stücken ihren Beinamen »Schübler-Choräle«. Daß auch Bach schon die bewußte Verwertung seiner Kompositionen betrieb, scheint zunächst nicht ins Bild des Kirchenmusikers zu passen, der allein zum Ruhme Gottes komponierte und S(oli) D(eo) G(loria) unter seine Werke schrieb – es ist aber nichts anderes als selbstverständlich, wenn man bedenkt, daß er für den Lebensunterhalt einer großen Familie aufzukommen hatte! So verarbeitete er um 1746 geeignete Sätze aus seinen Leipziger Kantaten, nämlich Trio- bzw. Quartettsätze für Solostimme(n), Obligatinstrument und Basso continuo, zu Orgeltrios für zwei Manuale und Pedal. Wären nicht die Originale bekannt, würde vermutlich kaum jemand auf die Idee verfallen, daß diese kunstvollen Orgeltrios Bearbeitungen sein könnten! Die Auswahl und Anordnung hat Bach allem Anschein nach nicht willkürlich getroffen, sondern vom Inhalt und der Besetzung her als Zyklus gestaltet, der den Advent, die Ankunft Christi, und die Vorbereitung des Menschen darauf in Buße und Gottvertrauen zum Hauptthema hat. Man mag spekulieren, ob dies dem Lebensgefühl Bachs zu jener Zeit entsprach... Die ‘Schübler-Choräle’ gehören zu den beliebtesten Orgelwerken Bachs, ja der gesamten Literatur für dieses Instrument überhaupt. Ihr Stil wurde gepriesen als *so schön, so neu, erfindungsreich (...), daß sie nie veralten sondern alle Moderevolutionen in der Musik überleben werden,* wie ein Leipziger Theologe schon 1776 prophezeite.

DEUTSCH

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645

in der Dreifaltigkeits-Tonart Es-Dur ist im Original ein Cantus firmus-Satz für Tenor und Streicher aus der gleichnamigen Kantate 140 von 1731 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 44). Ihr vierter Satz vertont die zweite Strophe des Liedes von Philipp Nicolai (1599). Der Inhalt dieser Strophe prägt auch das Orgeltrio. Der warme Klang der Tonart Es und die expressiven Vorhaltsbildungen und Melismen der obligaten Gegenstimme zum Cantus firmus unterstreichen das Thema der Kantate 140, die von der bräutlichen Liebe und der mystischen Vermählung der gläubigen Seele mit Jesus handelt. Sechsmal eilt die Braut dem Bräutigam in dem graziösinnigen Ritornell der Obligatstimme entgegen und bereitet so den Einsatz des Cantus firmus vor.

Wo soll ich fliehen hin /
Auf meinen lieben Gott BWV 646

ist der einzige »Schübler-Choral«, zu dem kein Kantatensatz als Vorlage erhalten ist. Entweder geht er also – wie vielfach vermutet – auf eine verschollene Kantate Bachs zurück, oder es handelt sich um eine Originalkomposition im »Schübler-Stil«. Bach verwendete den Choral allerdings bereits in einer früheren, vermutlich in Weimar entstandenen Bearbeitung in g (BWV 694, EDITION BACHAKADEMIE Vol 90). Der Vergleich zwischen beiden Stücken zeigt die enorme Konzentration des Bachschen Kompositionsstils im Lauf der Jahre: Während im frühen Stück der imitierende Vordersatz, seine Fortsetzung und Zwischenspiele mit eigener Thematik miteinander abwechseln, zieht Bach alle diese Elemente hier zu einer einzigen Imitationsperiode zusammen. Ihre Thematik leitet er aus der ersten Choralzeile ab. Sie kehrt fünfmal wieder, zum Teil in Umkehrung, über dem Cantus firmus im Baß. Die rasche Abfolge der Einsätze entspricht vermutlich dem Bild vom »Fliehen«. Daß diese Flucht nicht so flüssig wirkt wie etwa in BWV 734, könnte mit der Zuordnung eines Alternativtextes zu dieser Melodie zusammenhängen: »Wo soll ich fliehen hin, weil ich beschweret bin mit viel und großen Sünden?« anstatt: »Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not«.

Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 647

ist eine Transkription des Quartettsatzes aus der gleichnamigen Choralkantate BWV 93 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 29). Die beiden Frauenstimmen singen den Text der vierten Strophe des Liedes zum Cantus firmus, der von den Streichern gespielt wird, und zur Begleitung des Basso continuo. Die Themen der freien Obligatstimmen sind aus der ersten bzw. der dritten Zeile des Chorals abgeleitet. Die Baßstimme übernimmt nicht nur die Continuo-Stützfunktion, sondern ist thematisch verwandt und setzt sogar mehrmals mit dem Themenkopf ein. Das Freudenmotiv, das den gleichnamigen Choral im Orgelbüchlein (BWV 642, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94) prägt, ist in beiden Themen vertreten; allerdings erscheint die Freude hier verhaltener als dort.

Meine Seele erhebt den Herren BWV 648

geht als einzige Bearbeitung auf einen Choral im ursprünglichen Wortsinn zurück, nämlich auf die gregorianische Weise zum Magnificat im 9. Ton, dem sogenannten »tonus peregrinus«. Das »Magnificat« ist der Lobgesang Mariae aus Lukas 1; es wurde in der Vokal- wie in der Orgelmusik sehr häufig vertont, weil es als neutestamentlicher Psalm, als »Canticum«, zum festen Bestandteil der Vesperliturgie zählt. Kurze Orgelsätze, häufig »Versetten« genannt, fanden hier Verwendung im Wechsel mit gesungenen Magnificat-Versen. Der Choral BWV 648 geht zurück auf den fünften Satz der gleichnamigen Choralkantate BWV 10 von 1724 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 4). Der Text des Kantatensatzes, einem von Alt und Tenor zum Cantus firmus der Bläser und des Continuo vorgetragenen Quartettsatzes lautet: »Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf« (Lukas 1, 54). Knapp wie der Text und die zweiteilige gregorianische Weise ist auch das kurze Stück. Es umfaßt sieben symmetrisch angeordnete Abschnitte. Eine Art doppelten Rahmen bilden die Einleitung und Schlußwendung des Pedalsolos sowie eine Imitation der Mittelstimmen. Im Zentrum steht die zweiteilige, von einem modulierenden Zwischenspiel getrennte Durchführung des Cantus. Er erklingt zuerst in der Oberstimme über einem dreistimmigen Geflecht der übrigen Stimmen. Im zweiten Teil tauschen die Stimmen Alt und Tenor. Die Gestik schon des musikalischen Beginns zeichnet die sich herabneigende Gnade Gottes nach. Die Chromatik wird sonst häufig mit demütig flehender Bitte um Erbarmen assoziiert – vielleicht also will Bach hiermit auch andeuten, daß die im Text angesprochene Barmherzigkeit Gottes die Demut des Menschen zur Voraussetzung hat.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649

geht zurück auf den sechsten Satz der Kantate 6 »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« aus dem Jahre 1725 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 2). In der Kantate handelt es sich um einen Triosatz für Sopran (Cantus firmus) mit obligatem Violoncello piccolo und Basso continuo, eine Großform mit zwei Strophen. Im Orgelchoral setzt Bach ein Da capo und schließt mit einem leicht modifizierten Vordersatz. Die freie obligate Stimme ist aus dem Cantus firmus abgeleitet, den sie in lebhafter Achtel- und Sechzehntelbewegung umspielt. Auch der Continuobaß im Pedal beginnt mit Anklängen an das Choralthema, wird dann jedoch zur Grundlage von Sechzehntelläufen der freien Stimme, die den Choraleinsatz vorbereiten. Vergleichbar ist diese Form den drei anderen ausgesprochenen Orgeltrios unter den Schübler-Chorälen, BWV 645, 646 und 650.

Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650

ist die Transkription des zweiten Satzes aus der wahrscheinlich 1725 aufgeführten Kantate 137 »Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren« (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 43). Den Triosatz für Alt, obligate Violine und Basso continuo

verbindet Bach jedoch hier mit dem Kirchenlied »Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter« von Kaspar Friedrich Nachtenhöfer (1667), das wiederum, in Gesangbüchern des Pietismus (z. B. bei Freylinghausen 1741), mit der Geburt und Menschwerdung Christi verbunden war. Die Cantus-firmus-Stimme wird von den Interpreten meistens – in Analogie zu BWV 646 – im Pedal mit einem 4'-Register gespielt und erlangt damit den Rang des einzigen verzierten Pedal-Cantus-firmus' Bachs. Es ist jedoch auch eine Stimmenverteilung analog zu BWV 645 denkbar. Mit der eindeutig geigerisch inspirierten, weit ausgreifenden Obligatstimme bringt Bach einen neuen, tänzerischen Impuls in die Orgelmusik ein. Wegen der unterschiedlichen Texte bleibt es der Deutung der Interpreten und Hörer überlassen, ob die Obligatstimme fröhlich-feierlich (zu »Lobe den Herren«) oder eher gedämpft (zu »Kommst du nun, Jesu«) sein sollte, ob der Cantus firmus also arienhaft sanft (im 3/4-Takt) oder lebhaft-giguenartig (im 9/8-Takt) aufzufassen ist.

Toccata und Fuge in F BWV 540

Dieses Werkpaar ist zwar – ähnlich wie BWV 546 – mit größter Wahrscheinlichkeit nicht von Anbeginn an als ein solches konzipiert und in vielen Quellen getrennt überliefert; dennoch ist die Zusammenstellung, wie wir sie heute kennen, überzeugend, um nicht zu sagen überwältigend, denn sie beruht auf dem Prinzip der komplementären Sätze. Beide Teile haben ihre besonderen Qualitäten und ergänzen sich damit vorzüglich zu einem grandiosen Ganzen. Auch die Entstehungszeit wird unterschiedlich angesetzt; stilistisch läßt sich jedoch die Toccata mit ziemlicher Sicherheit in die Jahre nach 1712 datieren, da die Einflüsse des italienischen Concertostils unüberhörbar sind, den Bach ja in Weimar so ausgiebig studierte, umsetzte und in seine eigenen Kompositionen einbrachte. Von der Fuge nahmen manche Forscher an, daß sie wesentlich früher entstanden sei, was jedoch eine ungesicherte Hypothese bleibt. Christoph Wolff gibt als Orientierungspunkt für ihre Entstehung nur »? vor 1731« an. Mit Sicherheit zählt das Paar, von dem man eigentlich nur in Superlativen sprechen kann (die Toccata ist Bachs längstes Präludium überhaupt, die Fuge die einzige konsequent durchgeführte Doppelfuge), zu den ganz großen Orgelwerken Bachs, die in Leipzig ihre endgültige, vollendete Form erhielten, wenn sie auch früher entstanden waren.

Die umfangreiche Toccata besteht aus mehreren klar voneinander abgesetzten und doch meisterhaft miteinander verwobenen Teilen: Eine einleitende »Pedaltoccata« bringt über einem Orgelpunkt zunächst auf der Tonika, dann auf der Dominante einen konsequent durchgeführten Oktavkanon mit einer dreiklangsorientierten Spielfigur Vivaldischer Prägung als Thema. Der Kanon mündet jeweils in ein Pedalsolo, in dem das Eingangsthema aufgegriffen und weiterverarbeitet wird. Das zweite Pedalsolo auf der Dominante wird weiter fortgesponnen und leitet zu dem sich anschließenden Konzertsatz über. Die drei Solo-Episoden in den Nebentonarten d, a und g und erklingen im Wechsel mit den

modulierenden Tutti-Episoden, deren letzte das Material weiterverarbeitet, bis der Orgelpunkt auf der Dominante C erreicht ist – als Rückverbindung zur Pedaltoccata des Beginns.

Nach den gewaltigen harmonischen, motorischen und emotionalen Ballungen und Aufstauungen der Toccata (z. B. vor den Trugschlüssen!), bedeutet die Kantabilität, der ruhige melodische Fluß der Fuge eine geradezu ideale Ergänzung von entspannender Wirkung. Dabei ist sie jedoch keinesfalls ein minder wichtiges Postludium oder gar Anhängsel – nein, mit ihrem ausgedehnten Harmonieplan, der auch die entfernten Mollvarianten einschließt, ähnelt sie der Toccata und ist ihr durchaus ebenbürtig. Das erste Thema ist sehr gesanglich, das zweite ihm gegenüber lebhafter und weniger linear. Die große Steigerung durch die Kombination der beiden Themen schließlich führt zur Wucht der Toccata zurück.

Bine Katrine Bryndorf

geboren 1969 in Helsingør, Dänemark. Studien in Wien bei Michael Radulescu (Orgel) und Gordon Murray (Cembalo), in Saarbrücken bei Daniel Roth (Orgel) und in Boston, USA, bei William Porter (Orgelimprovisation). Diplome mit einstimmiger Auszeichnung in Kirchenmusik, Orgel und Cembalo sowie Solistenexamen Orgel.
Preisträgerin bei mehreren internationalen Orgel- und Kammermusikwettbewerben (u. a. Brügge 1988 und Innsbruck 1989).
1991–95 Lehrbeauftragte an der Musikhochschule in Wien u.a. als Assistentin von Michael Radulescu, seit 1994 Klasse für Orgel an der Royal Danish Academy of Music in Kopenhagen.
Konzerte als Organistin und Cembalistin in vielen Ländern Europas. Aufnahmen für Rundfunk und CDs (Orgel solo, Werke für zwei Cembali und Kammermusik). Dozentin bei Kursen in Dänemark, Deutschland, Österreich und Schweden. Vorträge und Artikel zu verschiedenen Themen. Intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs für Orgel und für Cembalo.
»Als ich mit 11 Jahren angefangen habe, Orgel zu spielen, war es ein Projekt meines Lehrers, daß ich jedes Jahr eine Triosonate von Johann Sebastian Bach lernen sollte. Das Projekt hat »Wasser gehalten«: seit dem 18. Lebensjahr sind die Triosonaten fester Bestandteil meines Repertoires. Durch sie und durch Mitsingen in zahlreichen Passionsaufführungen habe ich die Musik Johann Sebastian Bachs zunächst kennengelernt. Seither hat die Beschäftigung mit seinem Werk mich ständig begleitet und beeinflußt, in meinem Musikverständnis, in meiner Entwicklung als Musikerin, in meinem persönlichen Glauben sowie in meinem Leben überhaupt. Der Satz »dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« aus dem Vorwort Bachs zu der Sammlung Orgelbüchlein birgt in sich all das, was für mich als Musikerin und Pädagogin von Bedeutung ist. Und all das findet man immer neu und mit Staunen im Werk Johann Sebastian Bachs«.

Influences of Cantata, Concerto and Chamber Music

Johann Sebastian Bach's versatility will strike not just the subscriber to his complete works from all genres, but also – and ever anew – those who listen to the recordings of his organ works. This CD with its free and chorale-based works from different – sometimes not precisely identifiable – periods of Bach's life shows with what ease he adopted influences from different traditions of musical history and blended them in the signature style of his mature years. Throughout his lifetime he appreciated anything new and was always happy to enrich his work with new stylistic impulses instead of insisting on conservative and conventional modes of composition.

Prelude and Fugue in C Minor BWV 546

In its present form, this dual work is definitely one of the great organ works of Bach's mature years (in Leipzig), although it may not originally have been conceived as a pair. According to one source, Bach had originally (in Weimar) combined his Fantasia in C Minor BWV 562, 1 (Edition Bachakademie vol. 100) with the Fugue in C Minor BWV 546, 2. However, it's certain that, later in Leipzig, Bach teamed the formidable Prelude with the simpler Fugue to form the – in its contrast – fascinating whole that we know and admire today. The large prelude is composed in the ritornello form, i. e. with a constantly recurring main theme varied in the course of the piece and literally repeated only in the reprise. This main theme consists of declamatory sighing chords over a pedal point. The chords dissolve into a flowing movement, also with a signature sighing motif, thereby retaining the lament-like nature of the composition. Expressive melismas lead into a so-called Neapolitan sixth chord preparing us for the cadence that develops into the ancillary setting. This striking chord, the minor subdominant with a minor upper sixth, was always played in the Neapolitan opera whenever the story took an unexpected turn. As organs were »untempered« in those days, the striking harmony and chromatics add to the lamenting mood. The themes of the ancillary settings are also based on the main setting. Due to this structure, the sequence main setting – ancillary setting sounds like a toccata on a pedal point followed by a fugue. The prelude has a rhetorical textbook structure divided into *Propositio, Confutatio, Confirmatio* and *Peroratio*: proposition, confutation, confirmation and peroration. This »eloquent« nature of Bach's compositions, even of his free works without words, adds greatly to their impact. Initially, the fugue is a five-part double fugue, in other words a fugue with two themes similar to the dual works BWV 537 and 540, with a rare instrumentation for five voices. However, Bach soon abandons a consistent development of this approach in both areas. The quiet first theme outlines the cadential triads of the main key in striding crotchets and minims, with steps up to the minor sixth. This is followed by a second theme in flowing quavers featuring material based on the first theme. However, this second theme is not ful-

ly developed but only played manualiter as a theme head in the style of a three-part invention.

Dearest Jesus, we are here BWV 731

This chorale arrangement is closely related to the eponymous albeit simpler hymn arrangement BWV 730 and – like the latter – not included in the autograph but only in a source from the circle of Bach's pupils and later transcripts. Stylistically, this chorale setting resembles those of the Orgelbüchlein (EDITION BACHAKADEMIE VOL. 94). The chorale, one of the most popular Protestant christening hymns to date, is in the soprano, with colorations that express the yearning for mystic union with Jesus (*unio mystica*), »heavenly teachings sweet«, and finally, in freely ascending chords, the last two lines of the chorale: »... that every heart in the land is drawn complete into your hand.« The middle voices over the bass foundation in the pedal serve as a four to five-part accompaniment, often in a complementary rhythm, for the embellished cantus firms in the soprano.

Trio in D Minor BWV 583

This is a solitary composition and not included in the autograph, which has led some researchers to doubt its authenticity. One source calls the piece »a chorale prelude for the organ with 2 keyboards and pedal«. But the lack of a clearly quoted cantus firmus would point against this title; only the first line is conceived like a chorale and resembles sacred song BWV 519 *Hier lieg ich nun, o Vater aller Gnaden*. In its style, the ingenuity of its motifs and tripartite form the Trio in D Minor is certainly related to the Six Sonatas (EDITION BACHAKADEMIE vol. 99). However, the imitations follow each other at shorter intervals here, and the sparse phrase construction would point to a strong influence of the French organ trio. One could support the view of Bach biographer Johann Nikolaus Forkel, who – discussing the Six Sonatas in 1802 – commented on the Trio in D Minor and similar solitary arrangements that some of these scattered works could also be called beautiful, although they don't come up to the former.

The two following chorale settings are the last two works of the compilation known since the 19th century, as the Kirnberger Collection, mostly featuring early chorale arrangements by Bach. This collection mainly contains solitary pieces and is based on two manuscripts from the circle of Bach scholar Johann Philipp Kirnberger.

In thee I hope, Lord BWV 712

features a melody in F Major no longer associated with this chorale text but rather with the effusive libretto *Mein schönste Zier und Kleinod bist* (My most beautiful ornament and jewel – quoted by Johannes Eccard in 1598). The text used by Bach is an adaptation of the 31st psalm from the reformation. Like a chorale fantasia in the north German tradition, each of the six lines are rearranged in a fugue theme with a gigue rhythm (in 12/8 time) and de-

veloped in different ways. The cantus firmus is hardly identifiable. On the whole, the listener rather gets the impression of a sequence of six original and elaborate chorale fughettas, with stretti and themes entering on unusual levels, before the last line of the chorale makes its final and affirmative appearance in the bass: the foundation of the manual voices rushing towards the end. The

Fantasia on Jesus, my true pleasure BWV 713

is in E Minor like the eponymous motet BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 69) and unique and unusual for its two-part structure among Bach's chorale settings, perhaps even in the history of chorale arrangements. Bach has come a long way from the north German chorale fantasia here. »Fantasia« already means – as in later times – a free and unique invention and / or form. Indeed, this work is something special: The duple time of the beginning changes mid-text into 3/8 time and a »dolce« *affekt* to express bridal love of Jesus: »God's true lamb, my bridegroom«. The two parts are almost of equal length. The first six lines of the well-known chorale initially appear in changing registers as the cantus firmus of a manualiter setting: Again this is a speciality, as is the movement of the cantus firmus from the soprano through the alto and tenor to the bass and back again. The second part, »dolce«, enshrouds the cantus in the soprano in such yearning figurations that it is hardly recognisable anymore. As an expression of the mood of yearning for mystical union, however, this section is the ideal translation into music – similar to the rich and melodious thirds of the section *Gottes Macht hält mich in Acht* of the eponymous motet. Fantasia BWV 713 is followed by a »chorale« as simple as that of the motet (*Unter deinen Schirmen*); Bach scholar Johann Ludwig Krebs completed the chorales of his *Clavierübung* in a similar way.

God alone on high we praise BWV 717

This chorale arrangement appears to be related to the first part of the previous Fantasia BWV 713. This is a two or three-part manualiter fugue accompanied by a theme derived from the chorale. The cantus firmus is in the soprano. In his lifetime, Bach set the Gloria of the German mass to music several times, the last being the late chorale arrangements of the Third Part of the Clavierübung (EDITION BACHAKADEMIE vol. 101). Both in its original version and its inversion, the slightly varied theme of the chorale trio fugue is the ideal partner for the cantus firmus and for pedal points, among other things, rendering it ubiquitous. This generates a vivid chorale fugue in the style of a gigue – another very animated contribution of Bach's to the arrangements of Nicolaus Decius' Gloria!

Now rejoice, ye Christians all BWV 734

Although this chorale trio is only recorded in transcripts, it is stylistically related to the Schübler Chorales BWV 645–650. In Bach's day, the melody was associated with two texts representing different moods. The verse: »Now rejoice, ye Christians all,« (Martin Luther 1523) is taken from the reformer's

central song of faith and justification and shows a merry, even frolicsome mood of praise and gratitude. However, the melody is really associated with a different hymn: »Now it is surely time that the son of God should come in the greatest splendour« (Bartholomäus Ringwaldt 1582). This text is associated with the end of the church year around advent, which is, from a liturgical point of view, actually a time of penance and fasting – something we often forget in the hectic run-up to Christmas! The hymn is about the Final Judgment (adapted from the *Dies irae* sequence of the Requiem) and its stance is therefore rather one of humble penance and remorse. In his Christmas Oratorio (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE vol. 76) Bach combined this melody with the Paul Gerhardt hymn *Ich steh an deiner Krippen hier*. Perhaps Bach introduced these complex text and melody references, because he didn't want the exuberant playfulness of chorale trio BWV 734 to make the listener forget the mood of reflection commanded by the other texts? The chorale trio is followed by a figured chorale arrangement, integrating other harmonies. Is this a prelude with an accompanying setting? Or an example of »varied and fugued chorales«, which the generation after Bach published in collections like Kirnberger's?

Little Harmonic Labyrinth BWV 591

This title stands for a unique and extraordinary work of Bach's oeuvre. Therefore people first ascribed it to composers like Johann David Heinichen, who – like Georg Andreas Sorge and Johann Philipp Kirnberger – had composed works full of chromatic and enharmonic finesse, mainly intended to show problems of musical temperature (tuning). These problems graphically known as *»Wölfe«* (wolves) in organ circles, are due to a non-»well-tempered« equal tuning that generates overtone friction in the progressing circle of fifths, or with an increasing number of accidentals. The literature before Bach's day already quotes numerous examples of composers trying to solve these problems and chromatic challenges, from Johann Jacob Froberger through Johann Caspar Ferdinand Fischer to Marin Marais – even the title Labyrinth already appears here, a rather obvious image: The performer and the listener enter the labyrinth of harmonies, from which they can only escape with the assistance of modulations. Both in the Well-tempered Clavier and in the Chromatic Fantasia and Fugue in D Minor (EDITION BACHAKADEMIE vol. 105) Bach fully exploited the attractions of chromatics and enharmony – so why shouldn't he be the author of the Little Harmonic Labyrinth? One does feel reluctant to credit him with some of the compositional weaknesses, but the arpeggios of the Chromatic Fantasia and the theme of the fugue are composed in the style of the Well-tempered Clavier, and the falling second motifs evoke the B-A-C-H theme. The work has a tripartite structure: In the *Introitus* (introit) we enter the labyrinth at a solemn, dignified pace. In the midst of the maze, in the fugued *Centrum* (centre), we are caught up in chromatics and enharmony, so that any escape seems uncertain. This is emphasised by the questioning, ascending second motifs in

their syncopated rhythm, until we find the *Exitus* (exit) and reach the principal key of C major.

Six Different Chorales

These works are easier to date than most others on this CD. There still exists an original copy published in 1748/49 by Johann Georg Schübler in Zella, which is why they are also known as the Schübler Chorales. The fact that Bach already consciously exploited his compositions doesn't seem to square with our image of the church musician who composed for the glory of God alone and wrote S(oli) D(eo) G(loria) underneath his works – but it's only natural, considering that he had to feed a big family! Around 1746, he turned suitable movements from his Leipzig cantatas – trio and quartet arrangements for solo voice(s), obbligato instrument and basso continuo – into organ trios for two manuals and pedal. If the originals weren't so well-known, nobody would probably guess that these elaborate organ trios were adaptations! To all appearances, Bach didn't select and arrange these compositions arbitrarily, but turned them into a cycle as regards their contents and orchestration, with Advent, Christ's arrival, and man's preparation for it in penance and faith as main themes. One can only speculate whether this corresponded to Bach's attitude to life in this period... The 'Schübler Chorales' are among Bach's and the world's most popular organ works. Their style has been lauded as »so beautiful, novel and inventive (...), that they will never become outdated and will survive all revolutions in musical fashions«, as a theologian from Leipzig predicted in 1776.

Wake, arise, the voices call us BWV 645

in the Trinity key of E flat major was originally a cantus firmus setting for tenor and strings from the eponymous cantata 140 from 1731 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 44). The fourth movement is based on the second verse of the hymn by Philipp Nicolai (1599). This verse also predominates in the organ trio. The warm sound of the key of E flat and the expressive suspensions and melismas of the obbligato countervoice to the cantus firmus emphasise the theme of cantata 140, which deals with the bridal love and the mystic union of the faithful soul with Jesus. Six times the bride rushes to the groom in the graceful, tender ritornello of the obbligato voice, thus preparing the way for the cantus firmus.

Where shall I refuge find /
In my dear God BWV 646

is the only Schübler Chorale with no original cantata setting. So it is either based on a – as has often been presumed – lost Bach cantata, or is an original "Schübler-style" composition. However, Bach already used the chorale in an earlier arrangement in G minor that may have been written in Weimar (BWV 694, EDITION BACHAKADEMIE vol 90). A comparison of the two pieces shows the great concentration of Bach's compositional style over the years: While in the earlier piece we have an imitating first phrase alternating with its continuation and episodes with themes of their own, Bach combines all these elements here in one big imitation phrase, deriving the themes from the first line of the

chorale. It recurs five times, sometimes in its inversion, over the cantus firmus in the bass. The rapid succession of the entries probably corresponds to the refuge image. The fact that this escape doesn't seem quite as fleet-footed as in BWV 734 could have something to do with the alternative text set to this melody: »Where shall I refuge find, For I bear the burden Of sins both great and many?« instead: »In my dear God I will trust in fear and grief«

The man who leaves to God all power BWV 647

is a transcription of the quartet movement from the eponymous chorale cantata BWV 93 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 29). The two female voices sing the text of the fourth verse with the cantus firmus, performed by the strings and accompanied by the basso continuo. The themes of the free obbligato voices are based on the first and third lines of the chorale. The bass voice not only takes over from the continuo as accompaniment, but is thematically related and even performs the theme head several times. The joy motif that predominates the eponymous chorale in the Orgelbüchlein (BWV 642, EDITION BACHAKADEMIE vol. 94), appears in both themes; however, the joy seems to be a bit more restrained in this version.

My soul praises the Lord BWV 648

is the only arrangement based on a chorale in the original sense of the word, i.e. on the Gregorian melody on the magnificat in the ninth tone, the so-called *tonus peregrinus*. The *Magnificat* is Our Lady's song of praise from Luke 1; there are many arrangements of this theme both in vocal and organ music, as, being a psalm from the New Testament, it is a *Canticum* and fixture of the Vespers liturgy. Short organ movements, often called *versettes*, alternate here with sung *Magnificat* verses. Chorale BWV 648 is based on the fifth movement of the eponymous chorale cantata BWV 10 from 1724 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 4). The text of the cantata movement, a quartet setting performed by alto and tenor with the cantus firmus in the wind instruments and continuo goes as follows: »He hath holpen his servant Israel, in remembrance of his mercy.« (Luke 1, 54) The short composition is just as sparse as the text and the two-part Gregorian melody. It comprises seven symmetric sections. The introduction and final modulation of the pedal solo form a kind of double framework along with an imitation of the middle voices. The centre comprises the two parts of the cantus, divided by an interlude with modulations. The cantus first appears in the higher voice over the three-part web of other voices. In the second part, alto and tenor change places. The musical beginning already portrays God's mercy bowing down to mankind. Otherwise, these chromatics are frequently associated with humble pleading for mercy – so perhaps Bach wants to suggest here that God's mercy indicated in the text preconditions the humility of mankind.

Oh bide with us, Lord Jesus Christ BWV 649

is based on the sixth movement of cantata 6 *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* (Bide with us, for it will soon be evening) from 1725 (EDITION

BACHAKADEMIE vol. 2). This cantata is a trio movement for soprano (cantus firmus) with obbligato violoncello piccolo and basso continuo, a large-scale form with two verses. Bach adds a da capo to the organ chorale and completes it with a slightly modified first phrase. The free obbligato voice is derived from the cantus firmus, which it embellishes with vivid quaver and semi-quaver movements. The continuo bass in the pedal also starts with reminiscences of the chorale theme, only to provide a foundation for semi-quaver runs of the free voice preparing us for the chorale. This form is similar to that of the three other mentioned organ trios among the Schübler Chorales, BWV 645, 646 and 650.

Cometh thou now, Jesus, from heaven BWV 650

is the transcription of the second movement from cantata 137, probably performed in 1725, *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (EDITION BACHAKADEMIE vol. 43). However, Bach combines the trio setting for alto, obbligato violin and basso continuo with the hymn *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (Cometh thou now, Jesus, from heaven) by Kaspar Friedrich Nachtenhöfer (1667), which was associated with Jesus' birth and incarnation in Pietist missals (e.g. Freylinghausen 1741). Performers mostly play the cantus firmus voice – like BWV 646 – in the pedal with a 4' register, giving it the status of Bach's only embellished pedal cantus firmus. However, the parts could also be divided as in BWV 645. With the clearly violin-inspired, expansive obbligato voice Bach gives organ music a new, dance and aria-like impetus. Due to the different texts, it's up to the performer or listener whether the obbligato voice should rather be merry and festive (»Praise to the Lord«) or more restrained (»Cometh thou now, Jesus?«), whether the cantus firmus should be aria-like and tender (in 3/4 time) or buoyant and gigue-like (in 9/8 time).

Toccata and Fugue in F Major BWV 540

Like BWV 546, this dual work probably didn't originally belong together and many sources record the two parts separately; still the combination, as we know it today, is convincing and even overwhelming, as it rests on the principle of complementary movements. Both parts have their own special qualities and complement each other excellently as a splendid whole. Opinions on the composition date differ; but stylistically we can date the toccata after 1712 with some certainty, as it bears marked influences of the Italian concerto style, which Bach had studied extensively in Weimar, before developing and integrating it in his own compositions. Some researchers assume that the fugue was composed much earlier, but this is mere conjecture. Christoph Wolff dates it »? before 1731«. But one thing is certain: This dual work, which we can really only speak of in superlatives (the toccata is Bach's longest prelude ever, the fugue his only consistently developed double fugue), is one of Bach's truly great organ works that achieved their final perfection in Leipzig, even if they were written earlier. The comprehensive toccata consists of several, clearly demarcated but still expertly intertwined parts: An opening »pedal toccata« over a pedal point

introduces a consistently developed octave canon with a triad-orientated Vivaldi-inspired figure as a theme, initially on the tonic, then on the dominant. Each canon ends in a pedal solo, where the opening theme is taken up and developed. The second pedal solo on the dominant goes on and leads into the following concerto movement. The three solo episodes are in the related keys D, A and G Minor and alternate with modulating tutti episodes, of which the last develops the material until it reaches the pedal point on dominant C – as a link back to the pedal toccata of the beginning. After the vast harmonic, kinetic and emotional build-up and climaxes of the toccata (e. g. before the interrupted cadences!), the cantability and tranquil melodic flow of the fugue is the ideal anti-climax. But it is by no means a less important postlude or even appendage – no, with its expansive harmonic plan integrating even the distant minor variants, it resembles the toccata and is definitely equal to it. The first theme is very song-like, the second more animated and less linear. Amplified by their combination, the two themes finally take us back to the force and vigour of the toccata.

Bine Katrine Bryndorf

Born in 1969 in Helsingør, Denmark. Studies in Vienna with Michael Radulescu (organ) and Gordon Murray (harpsichord), in Saarbrücken with Daniel Roth (organ), and in Boston, USA, with William Porter (organ improvisation). Diplomas with unanimous distinction in church music, organ and harpsichord and organ soloist diploma.

Award winner of several international organ and chamber music competitions (e.g. Bruges 1988 and Innsbruck 1989).
1991 to 95 teacher at the Vienna Academy of Music, also assistant to Michael Radulescu, since 1994 organ classes at the Royal Danish Academy of Music in Copenhagen.
Organ and harpsichord concerts in many European countries. Radio and CD recordings (organ solos, works for two harpsichords, and chamber music). Offers courses in Denmark, Germany, Austria, and Sweden. Lectures and articles on various topics. Intensive reflection on Johann Sebastian Bach's organ and harpsichord works.

»When I started to play the organ at 11, my teacher wanted me to learn one trio sonata by Johann Sebastian Bach every year. This plan was »watertight«: Since my eighteenth birthday the trio sonatas have been a fixture in my repertoire. Thanks to them and my singing in various Passion performances, I first got to know the music of Johann Sebastian Bach. Since then his works have always been with me and influenced my understanding of music, my development as a musician, my personal beliefs, and my life in general. The sentence »dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« (»To God on high all glory alone, so that fellow men may therefrom learn«) from Bach's preface to the Orgelbüchlein collection expresses everything I value as a musician and teacher. And you can discover it time and again in wonder and awe in the works of Johann Sebastian Bach«.

**Influences de la cantate,
du concerto et de la musique de chambre**

La polyvalence de Johann Sebastian Bach se révèle non seulement à l'abonné de l'édition complète de ses œuvres, tous genres confondus, mais aussi – et cela toujours de plus belle- à l'auditeur des enregistrements de ses œuvres pour orgue. Au moyen d'œuvres libres et liées au choral datant d'époque différentes, dont la création n'est en partie pas connue avec exactitude, le CD ci-présent documente très clairement avec quelle souveraineté Bach assimila les influences des différentes traditions de l'histoire de la musique et les incorpora dans son style caractéristique et individuel des années de la période de maturité. Ce faisant, il fit preuve d'une grande ouverture d'esprit vis à vis tout ce qui était nouveau durant toute sa vie, étant toujours prêt à adopter tout impulsion stylistique comme enrichissement de ses œuvres et ne s'obstinant pas à reproduire par esprit conservateur ce qui était traditionnel.

Prélude et Fugue en ut mineur BWV 546

Sous sa forme présente, ce couple d'œuvre fait partie sans aucun doute des grandes œuvres pour orgue de Bach des années de maturité (Leipzig), même s'il n'avait pas été conçu à l'origine comme unité : À en croire une certaine source, Bach avait à l'origine (à Weimar) compléter la Fantaisie en ut BWV 562, 1 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 100) de la Fugue en ut BWV 546, 2. Cependant Bach a certainement réuni à Leipzig l'énorme Prélude et la modeste Fugue pour en faire l'unité convaincante – précisément par effet de contraste – que nous connaissons et admirons aujourd'hui.

Le vaste Prélude suit la forme de la ritournelle, c.-à-d. que le thème principal revient régulièrement tout en modifiant néanmoins au long du morceau sa forme, le texte ne se modifiant que dans la reprise. Ce thème principal se compose de motifs en soupirs déclamés en accords sur un point d'orgue dans le pédalier. Les accords trouvent leur résolution en un mouvement coulant qui, lui aussi, est marqué des motifs en soupirs. Ainsi le caractère de la complainte est conservé. Des mélismes expressifs viennent agrémenter la mélodie et mènent au nommé »accord de sixte napolitain« préparant la cadence qui mènera au mouvement latéral. Cet accord particulier, la sous-dominante mineur avec une petite sixte supérieure, était toujours joué dans la musique exécutée à l'opéra de Naples quand il s'agissait de conférer au drame une tournure surprenante. Conditionnés par l'instrument qui était accordé au »tempérament inégal« comme l'étaient les orgues de cette époque, cette harmonie et ce chromatisme pleins d'originalité soutiennent ici la représentation de la lamentation.

Les mouvements latéraux empruntent leur matériel thématique également du mouvement principal. À cause de cette structure, la suite, mouvement principal – mouvement latéral, a le même effet qu'une toccata sur un point d'orgue suivie d'une fugue. Le Prélude est, vu dans son ensemble, divisé

d'une manière classique du point de vue rhétorique en propositio, confutatio, confirmatio et peroratio : discours, contre-disccours, confirmation et fin. Ce caractère »parlant« au sens littéral des œuvres de Bach, même des œuvres libres, sans texte, participe sans aucun doute de beaucoup à leurs effets.

La Fugue est d'abord conçue comme fugue double à cinq voix, donc comme fugue à deux sujets, semblable à celle des couples d'œuvre BWV 537 et 540, ayant en plus une distribution pour cinq voix, ce qui est rare. Cependant Bach abandonne très vite la poursuite conséquente de ce début dans les deux domaines. Le premier sujet qui est calme, esquisse en pas de blanches et de noires les triples accords de cadence de la tonalité dominante, avançant par intervalles jusqu'à la petite sixte. Un deuxième sujet le suit en un mouvement coulant de croches dont le matériel provient du premier sujet. Ce deuxième sujet ne sera néanmoins pas exécuté complètement mais doit être joué sur le clavier uniquement comme tête de sujet à la manière d'une invention à trois voix.

Bien-aimé Jésus, nous sommes ici BWV 731

Cet arrangement de choral est très proche de l'adaptation musicale du cantique portant le même nom, BWV 730, mais qui est plus dépouillé et qui n'est pas conservé comme celui-ci en autographe mais uniquement dans une source issue du cercle des élèves de Bach et de copies ultérieures.

Du point de vue du style, cet arrangement de choral est très proche de ceux de l'Orgelbüchlein (EDITION BACHAKADEMIE VOL. 94). Le choral, l'un des cantiques de baptême protestants les plus appréciés jusqu'à aujourd'hui, est chanté par le soprano, avec des colorations qui retracent de manière expressive le désir ardent de réaliser l'union mystique avec Jésus, (»unio mystica«), le »doux enseignement céleste« et enfin, le contenu des deux derniers versets de choral qui se terminent en une ascension libre : »... que les cœurs quittent la terre et soient entièrement attirés vers toi.« Les voix moyennes au-dessus du fondement en basse sur le pédalier accompagnent en un mouvement de quatre à cinq voix, en suivant souvent un rythme complémentaire au cantus firmus coloré, chanté en soprano.

Trio en ré BWV 583

Ce morceau a été retransmis isolément et n'est pas un autographe. C'est pourquoi certains experts ont mis son authenticité en question. Une certaine source appelle ce morceau »Prélude choral sur orgue avec 2 claviers et pédale«. Le fait qu'il manque un cantus firmus nettement cité s'oppose à l'interprétation qu'en donne le titre ; seul le premier verset est conçu comme un choral et ressemble au cantique retransmis sous le numéro BWV 519 »Hier lieg ich nun, o Vater aller Gnaden« (Je gis ici à présent, ô Père de toutes les grâces). En ce qui concerne le style, la fantaisie que l'on retrouve dans les motifs et la conception en trois parties , le Trio en ré se trouve sans aucun doute très près des Six Sonates (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 99).

À vrai dire, les imitations se suivent ici en intervalles plus courts, comme cela est le cas en général pour le phrasé bref qui indique l'influence exercée par le trio pour orgue français. On peut se ranger à l'opinion du biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, qui, en relation avec les Six Sonates, dès 1802 caractérisa le Trio en ré et les différents mouvements semblables par ces mots : Plusieurs sonates détachées qui sont encore répandues ici et là, peuvent être également désignées de belles quoiqu'elles n'atteignent pas la beauté des premières nommées.
Les deux arrangements de choral suivants sont les deux derniers morceaux de la compilation d'arrangements choral de Bach de date précoce pour la plupart et qui fut retransmise depuis le XIX^{ème} siècle sous la forme du recueil »Kirnberger«. Ce recueil contient surtout des pièces isolées et remonte à deux manuscrits provenant de l'entourage de l'élève de Bach, Johann Philipp Kirnberger.

J'ai mis mon espoir en toi, Seigneur BWV 712

utilise une mélodie en fa majeur qui n'est pas reliée aujourd'hui à ce texte de choral mais au texte exalté »Mein schönste Zier und Kleinod bist« (Tu es ma parure et mon joyau les plus beaux) (transmis chez Johannes Eccard 1598). Le texte que Bach prend pour base, est une adaptation du Psaume 31 datant de l'époque de la Réforme.

Les six versets du cantique sont réorganisés de la manière d'une fantaisie chorale de tradition d'Allemagne du nord, en un sujet de fugue joué à chaque fois dans le rythme de la gigue (mesure de 12/8) et exécutés de manière différente. On ne distingue ici le cantus firmus que sous une forme très dissimulée, l'impression d'ensemble qui reste à l'auditeur est plutôt celle d'une suite de six fuguettes de choral originales et pleines d'élégance, avec des strettes et des expositions du sujet à des niveaux inhabituels avant que le dernier verset de choral ne retentisse en basse clôturant et confirmant : le fondement du mouvement des voix du clavier se pressant vers la fin.

La Fantasia super Jésus, ma joie BWV 713

est en mi comme le motet qui porte le même nom BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69) et est exceptionnelle du fait de sa division en deux parties et inhabituelle parmi les arrangements chorals de Bach, oui même dans l'histoire de l'adaptation chorale en général.
Bach se montre ici très éloigné de la fantaisie chorale d'Allemagne du nord. »Fantasia« signifie déjà – comme à une époque ultérieure – la liberté et le caractère unique de l'invention et / ou de la forme. Celle-ci est vraiment quelque chose de particulier : la mesure paire du début change pour ainsi dire au milieu du texte et devient une mesure en 3/8 à l'indication d'expression »dolce« pour exprimer le contenu de l'amour de la fiancée envers Jésus : »Agneau de Dieu, mon fiancé«. Les deux parties ont presque la même longueur chacune. Tout d'abord, apparaissent les six premiers vers chorals du cantique bien connu en registre changeant en tant que cantus firmus d'un mouvement de clavier :

ceci aussi est une particularité, de même que le mouvement du cantus firmus qui part du soprano, passe par le contralto respectivement le ténor pour arriver à la basse et retour. La deuxième partie, »dolce«, enveloppe le cantus en soprano ensuite en de telles figurations langoureuses qu'il est à peine reconnaissable. Cette partie est néanmoins la transposition idéale en musique de l'expression de l'acceptation à l'aspiration à l'union mystique – semblable aux harmonies saturées de tierce de la partie »Gottes Macht hält mich in Acht« (La puissance de Dieu prend garde à moi) du motet portant le même nom. Un »choral« tout aussi dépouillé que dans ce motet (»Unter deinen Schirmen« (Sous ta protection)) suit également la Fantasia BWV 713 ; Johann Ludwig Krebs, l'élève de Bach, termine les chorals de sa »Klavierübung« d'une manière semblable.

À Dieu seul dans les cieux, l'honneur BWV 717

Cet arrangement choral présente une grande ressemblance avec la première partie de la Fantasia précédente BWV 713. Il est une fugue pour clavier pour deux à trois voix avec un sujet dérivant du choral qui joue le rôle d'accompagnement. Le cantus firmus se fait entendre en soprano. Bach a adapté le Gloria de la »Messe allemande« à plusieurs reprises de son œuvre, en dernier dans les arrangements chorals tardifs dans la Troisième partie de la Clavier Übung (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 101).
Le sujet légèrement varié de la fugue chorale en trio convient très bien, sous sa forme originelle et en renversement, pour être combinée au cantus firmus et également avec des points d'orgue entre autres et est ainsi omniprésent. Il en résulte une fugue chorale pleine de vivacité dans le caractère d'une gigue – une contribution supplémentaire très animée de Bach aux adaptations musicales du chant du Gloria de Nicolaus Decius !

Réjouissez-vous ensemble à présent, chers chrétiens BWV 734

Ce trio choral n'est transmis qu'en parties mais est très proche du point de vue du style des »Chorals de Schübler« BWV 645 – 650. À l'époque de Bach, la mélodie fut mis en rapport avec deux textes de contenance différente. La strophe »Réjouissez-vous ensemble à présent, chers chrétiens, et sautons de joie« (Martin Luther 1523) est tirée du cantique d'importance centrale de la profession de foi et de justification du réformateur, caractérisée par une humeur joyeuse et même exubérante exprimant la louange et les grâces. À vrai dire, la mélodie est cependant à mettre en relation avec un autre cantique : Le temps est certainement venu où le Fils de Dieu viendra ...« (Bartholomäus Ringwaldt 1582)

Ce texte fait partie des textes de la fin de l'année religieuse en considération de l'approche de l'Avent qui est, à vrai dire, considéré du point de vue liturgique, également une époque de pénitence et de carême – ce que nous oublions souvent dans le tourbillon qui nous submerge avant Noël. ! Le cantique parle du Jugement Dernier (comme adaptation de la séquence »Dies irae« de la messe des morts, le »Re-

quiem«) et a ainsi plutôt un contenu exprimant la pénitence soumise et le repentir. Dans l'Oratorio de Noël (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76), Bach a d'ailleurs combiné la mélodie avec le cantique de Paul Gerhardt »Ich steh an deiner Krippen hier« (Je me tiens devant ta crèche).

En esquissant la complexité des rapports entre le texte et la mélodie, Bach avait-il peut-être eu l'intention de rappeler que, derrière la gaieté aux aspects d'exubérance du trio choral BWV 734, il ne fallait pas oublier les réflexions que revendiquent les autres textes ? Un mouvement choral figuratif qui intègre d'autres harmonies, suit le trio choral. S'agit-il là d'un prélude avec un mouvement d'accompagnement ? ou d'un exemple pour »Variirte und fugirte Choräle« (Chorals variés et fugués) que la génération qui suivit celle de Bach publia dans des recueils comme celui de Kirnberger ?

Petit labyrinthe harmonique BWV 591

Derrière ce titre, se cache une œuvre exceptionnelle, n'ayant pas d'égales dans la création de Bach. C'est bien la raison pour laquelle on était incliné à attribuer ce morceau à un compositeur comme Johann David Heinichen qui, à l'instar de Georg Andreas Sorge ou de Johann Philipp Kirnberger, avait présenté des œuvres pleines de chromatismes et d'enharmonie, surtout dans le but de mettre en évidence les problèmes de tempérament musical (accords). Ces problèmes, portant le nom saisissant de »loups«, proviennent de l'ambiance flottante qui n'est pas »bien tempérée« et qui produit de plus en plus de frictions harmoniques dans le cercle des quintes progressives donc avec le nombre d'altérations. Dans la littérature musicale de l'époque avant Bach, il existe de nombreux exemples prouvant que les compositeurs aimaient se voir confondus aux problèmes mais aussi aux charmes du chromatisme, de Johann Jacob Froberger par Johann Caspar Ferdinand Fischer à Marin Marais – et oui même le titre de »Labyrinthe« surgit déjà, l'image suggérant bien le contenu : l'instrumentiste et l'auditeur se rendent dans le dédale des harmonies dont ils ne trouveront la sortie qu'à l'aide des modulations. Bach goûta à pleine gorge aux charmes cités plus haut du chromatisme et de l'enharmonie dans le Clavier bien tempéré ainsi que dans la Fantaisie et Fugue chromatique en ré (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 105) – pourquoi n'aurait-il donc pas également composé le Petit Labyrinthe Harmonique ?

D'une part, on ne voudrait pas le croire capable de certaines faiblesses de composition, d'autre part les arpèges correspondent à la Fantaisie chromatique, le sujet de la fugue au style du Clavier bien tempéré, et les motifs de seconde rappelle le sujet B-A-C-H.
Le morceau est divisé en trois parties : avec l'introït (entrée), nous pénétrons, solennellement et d'un pas mesuré, le labyrinthe. Au milieu du dédale, dans le »Centre« fugué (milieu), nous sommes tellement cernés de chromatisme et d'enharmonie que l'issue nous semble incertaine. Cette incertitude est encore accentuée par les motifs de seconde interrogateurs et ascendants dans les rythmes en syncopes, jusqu'à ce que l'on trouve la »sortie« et que l'on atteigne la tonalité de la dominante en do majeur.

Six chorals de formes différentes

Il est plus facile de répondre à la question de la date de composition de ces morceaux que cela est le cas pour la plupart des œuvres de ce CD. En effet l'original a été conservé ; il parut en 1748/49 en impression chez Johann Georg Schübler à Zella et donna aux morceaux leur surnom »Chorals de Schübler«. Le fait que Bach lui-même avait déjà commencé la mise en valeur de ses compositions, ne semble pas à premier abord s'accorder avec l'image que l'on se fait du musicien d'église qui composait uniquement à la gloire de Dieu, qui écrivait S(oli) D(eo) G(loria) au bas de ses œuvres – ceci est néanmoins plus que compréhensible quand on pense qu'il devait subvenir aux besoins d'une grande famille ! C'est ainsi qu'il transforma vers 1746 des mouvements appropriés tirés de ses cantates de Leipzig, à savoir les mouvements de trio et/ou de quatuor pour voix solistes, instrument obligé et basse continue en trios pour orgue pour deux claviers et pédalier. Si les originaux n'étaient pas encore connus, vraisemblablement il ne viendrait à l'idée de personne que ces trios d'orgue faits avec beaucoup d'art pourraient être des réadaptations !

Bach n'a semble-t-il pas fait le choix et la disposition arbitrairement, mais l'a organisé du point de vue du contenu et de la distribution comme un cycle qui a pour thème principal l'Avent, la venue du Christ, et la préparation de l'homme au repentir et à la foi en Dieu. Il est permis de spéculer sur le fait de savoir si ceci correspondait à la conscience de vivre que Bach avait à cette époque... Les 'Chorals de Schübler' font partie des œuvres pour orgue de Bach les plus appréciées, de l'ensemble de la littérature même qui a été écrite pour cet instrument. On fit l'éloge de leur style, étant considéré comme si beau, si nouveau, inventif (...), qu'il ne vieilliront jamais mais survivront à toutes les modes révolutionnaires de la musique«, comme le prédisait un théologien de Leipzig dès 1776.

Réveillez-vous, appelle la voix BWV 645

est dans la tonalité mi bémol majeur, typique de la Trinité, dans l'original, un mouvement cantus firmus pour ténor et cordes tiré de la cantate 140 de 1731 qui porte le même nom (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 44). Son quatrième mouvement est une adaptation musicale de la deuxième strophe du cantique de Philipp Nicolai (1599).

Le contenu de cette strophe marque aussi le trio d'orgue. La chaleur sonore de la tonalité en mi bémol et les appoggiatures et mélismes expressifs des contre-voix obligées au cantus firmus soulignent le thème de la cantate 140 qui traite l'amour des fiancés et le mariage mystique de l'âme croyante avec Jésus. À six reprises, la fiancée s'élance vers le fiancé en une ritournelle intimement gracieuse de la voix obligée et prépare ainsi l'attaque du cantus firmus.

Où est mon refuge / En mon Dieu cher BWV 646

est le seul »Choral de Schübler« pour lequel aucun mouvement de cantate en tant que modèle n'est conservé. Soit il remonte – supposition faite à diverses reprises – à une cantate de Bach qui aurait disparu soit il s'agit là d'une composition originale dans le »style de Schübler«. Bach utilisa, certes, le choral dans un arrangement en sol datant probablement de la période précoce de Weimar (BWV 694, EDITION BACHAKADEMIE Vol 90). Si l'on compare les deux morceaux, on constate une énorme concentration du style de composition de Bach au long des années : alors que dans le premier morceau, le mouvement antérieur imitant, sa continuation et les préludes avec leurs propres thèmes alternent les uns avec les autres, Bach concentre ici ces éléments en une seule période d'imitation. Il fait dériver le thème du premier verset choral. Il revient à cinq reprises, en partie en renversement, sur le cantus firmus en basse. La suite rapide des attaques correspondent probablement à l'image de la »fuite«. Le fait que cette fuite n'a pas l'air d'être aussi aisée que dans le BWV 734, pourrait venir du fait que l'on a attribué un autre texte à cette mélodie : »Où est mon refuge, car je suis chargé de beaucoup et de grands péchés«? an lieu de : »En mon Dieu cher, j'ai confiance dans l'angoisse et la détresse«

Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage BWV 647

est une transcription du mouvement quatuor tiré de la cantate-choral qui porte le même nom BWV 93 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 29). Les deux voix de femme chantent le texte de la quatrième strophe du cantique sur le cantus firmus qui est joué par les cordes, et pour accompagner la basse continue. Les thèmes des voix obligées libres dérivent du premier et/ou du troisième verset du choral. La voix de basse reprend non seulement la fonction de support du continuo mais en est aussi apparentée du point de vue thématique et attaque même à plusieurs reprises avec la tête du thème. Le motif de la joie qui marque le choral portant le même nom dans l'Orgelbüchlein (BWV 642, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94), est représenté dans les deux thèmes ; néanmoins la joie semble être ici plus retenue que là-bas.

Mon âme glorifie le Seigneur BWV 648

est le seul arrangement qui remonte à un choral dans le sens premier du mot, à savoir à la mélodie grégorienne du Magnificat dans le neuvième ton, le nommé »tonus peregrinus«. Le »Magnificat« est le chant de louange de Marie dans l'Évangile selon Luc 1 ; ce chant a été très souvent mis en musique dans la musique vocale comme dans la musique d'orgue, parce qu'il compte parmi les éléments permanents de la liturgie des vêpres en sa qualité de Psaume du Nouveau Testament, en tant que »Canticum«. De brefs mouvements d'orgue, souvent nommé »versets«, furent ici utilisés en alternance avec des vers chantés du Magnificat. Le choral BWV 648 renvoie au cinquième mouvement de la cantate-choral qui porte le même nom BWV 10 de

1724 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 4). Le texte du mouvement de la cantate, un mouvement de quatuor exécuté par le contralto et le ténor sur le cantus firmus des instruments à vent et du continuo, s'énonce : »Il s'est souvenu de sa miséricorde et secourt son serviteur, Israël.« (Luc 1, 54)
Le court morceau est aussi bref que le texte et la mélodie grégorienne en deux parties. Il comprend sept sections disposées symétriquement. L'introduction et la tournure finale du solo du pédalier ainsi qu'une imitation des voix moyennes forment une sorte de doubles cadres. Au centre, se trouve l'exécution du cantus en deux parties, séparées d'un intermède modulant. Le cantus est interprété d'abord dans la voix supérieure au-dessus d'un entrelacement à trois voix des autres voix. Dans la deuxième partie, les voix contralto et ténor permutent. Les gestes du début musical retracent déjà la grâce de Dieu qui s'abaisse. En général, le chromatisme est utilisé en association avec la demande de miséricorde en supplications soumises – il se peut aussi que Bach veuille par ce procédé faire comprendre que la miséricorde de Dieu dont il est question dans le texte, a pour condition la soumission de l'homme.

**Ah, demeure auprès de nous,
Seigneur Jésus-Christ, BWV 649**

renvoie au sixième mouvement de la cantate 6 »Demeure auprès de nous, car le soir approche« datant de l'année 1725 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 2).

Dans la cantate, il s'agit d'un mouvement trio pour soprano (cantus firmus) avec violoncelle piccolo obligé et basse continue, une forme ample en deux strophes. Dans le choral d'orgue, Bach emploie un da capo et clôt avec un mouvement antérieur légèrement modifié. La voix obligée libre est dérivée du cantus firmus qu'elle enveloppe en des mouvements de croches et de doubles croches pleins de vivacité. La base continue, elle aussi, commence par des réminiscences au thème du choral, devient cependant la base de roulades en doubles croches des voix libres qui préparent l'attaque du choral. Cette forme est comparable à celles des trois autres vrais trios pour orgue parmi les Chorals de Schübler, BWV 645, 646 et 650.

Viens à présent, Jésus, du ciel BWV 650

est la transcription du deuxième mouvement tiré de la cantate 137 qui a été probablement exécutée en 1725, »Loue le Seigneur, le puissant roi de gloire« (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 43). Cependant Bach associe ici le mouvement trio pour contralto, violon obligé et basse continue avec le cantique »Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter« (Viens à présent, Jésus, du ciel) de Kaspar Friedrich Nachtenhöfer (1667) qui, quant à lui, était associé à la naissance et incarnation du Christ dans les livres de cantiques des piétistes (par ex. chez Freylinghausen 1741).

La voix du cantus firmus est jouée la plupart du temps – analogiquement à BWV 646 – par l'inter-

prète sur le pédalier avec un registre en 4' et acquiert ainsi le rang du seul cantus firmus de pédalier ornementé de Bach. Il est cependant possible de répartir les voix comme dans le BWV 645. Avec la voix obligée nettement inspirée du violon et à grandes enjambées, Bach apporte une impulsion nouvelle, dansante, en forme d'air dans la musique pour orgue. En raison des différences au niveau des textes, les interprètes et l'auditeur sont libres de voir la voix obligée sous une forme joyeuse et solennelle (pour »Loue le Seigneur«) ou plutôt contenue (pour »Viens-tu à présent, Jésus«), de comprendre le cantus firmus donc sous la forme d'un air doux (en mesures à 3/4) ou sous la forme d'une gigue animée (en mesures à 9/8).

Toccata et Fugue en fa majeur BWV 540

Il est fort probable que ce couple d'œuvres n'ait certes pas été conçu – comme le BWV 546 – dès le départ comme tel et soit transmis séparément dans de nombreuses sources. ; néanmoins la composition que nous connaissons aujourd'hui est convaincante pour ne pas dire foudroyante, car elle est basée sur le principe des mouvements complémentaires. Chacune des deux parties a ses qualités spécifiques et se complètent ainsi merveilleusement bien pour former un tout grandiose.

Il existe des avis diverses sur sa date de création ; quant au style, la date de création de la Toccata peut être cependant placée avec une relative sûreté dans les années après 1712, car les influences du style concerto italien ne pose aucune équivoque, ce style que Bach étudia si copieusement à Weimar, transposa et intégra dans ses propres compositions. Certains experts supposèrent que la Fugue avait été composée beaucoup plus tôt, ce qui reste d'ailleurs du domaine de l'hypothèse peu certaine. En guise d'orientation, Christoph Wolff donne la date de »? avant 1731« comme date de création. Ce qui est sûr c'est que le couple duquel on ne peut en réalité parler qu'avec des superlatifs (la Toccata est le Prélude le plus long de Bach, la Fugue est la seule fugue double qui ait été exécutée avec conséquence), fait partie des très grandes œuvres pour orgue de Bach qui obtinrent leur forme définitive et parfaite à Leipzig même si elles ont été créées avant.

La vaste Toccata se compose de plusieurs parties clairement séparées les unes des autres et pourtant liées étroitement et magistralement : Une »Toccata du pédalier« introductrice apporte par un point d'orgue tout d'abord sur la tonique ensuite sur la dominante un canon d'octave mené résolument avec un thème sous forme de figuration orientée sur le triple accord, figure portant l'empreinte de Vivaldi. Le canon débouche à chaque fois sur un solo du pédalier au cours duquel le thème d'introduction est repris et transformé. Le deuxième solo du pédalier sur la dominante se continue et constitue l'enchaînement avec le mouvement concertant qui suit. Les trois épisodes en solos se trouvent dans les tonalités secondaires en ré, en la et en sol et retentissent en alternance avec les épisodes de modulation du tutti, pour le dernier desquels le matériel est transformé jusqu'à ce que le point d'orgue soit at-

teint sur la dominante en ut – en tant que lien vers l'arrière avec la Toccata du pédalier du début.

Après les énormes concentrations et accumulations harmoniques, motrices et émotionnelles de la Toccata (par ex. devant les illusions !), le caractère cantabile, le flux mélodieux et tranquille de la Fugue représente un complément tout simplement idéal apportant une détente. Et pourtant elle n'est en aucun cas un postlude ou même un appendice – non, avec son plan d'harmonie étendu qui intègre également les lointaines variantes en mineur, elle ressemble à la Toccata et lui est absolument égale en valeur. Le premier thème est très chanté, le deuxième par contre est plus animé et moins linéaire. La grande augmentation due à la combinaison des deux thèmes renvoie finalement à la force de la Toccata.

Bine Katrine Bryndorf

Née en 1969 à Helsingør au Danemark. Etudes à Vienne sous la direction de Michael Radulescu (orgue) et Gordon Murray (clavecin), à Saarbruck avec Daniel Roth (orgue) et à Boston, USA, avec William Porter (improvisation à l'orgue). Diplômes avec mention en musique d'église, orgue et clavecin ainsi qu'examen en tant que soliste à l'orgue.

Lauréate de plusieurs concours internationaux de musique d'orgue et de musique de chambre (entre autres à Bruges en 1988 et à Innsbruck en 1989).

Chargée de cours à la Musikhochschule de Vienne de 1991 à 1995, entre autres comme assistante de Michael Radulescu, depuis 1994 classe d'orgue à la Royal Danish Academy of Music de Copenhague.

Concerts en tant qu'organiste et claveciniste dans de nombreux pays d'Europe. Enregistrements pour la radio et CD (orgue seul, œuvres pour deux clavecins et musique de chambre). Maître de conférences au Danemark, en Allemagne, en Autriche et en Suède. Conférences et articles sur différents sujets. Travail accompagné d'une réflexion intensive sur les œuvres de Jean Sébastien Bach pour orgue et pour clavecin.

Lorsque j'ai commencé à jouer de l'orgue à 11 ans, mon professeur a formé le projet de me faire apprendre chaque année une triosonate de Jean Sébastien Bach. Ce projet a « tenu l'eau » : depuis ma 18ème année, les triosonates font partie de mon répertoire. C'est par elles, et en chantant dans de nombreuses Passions, que j'ai fait connaissance de la musique de Jean Sébastien Bach. Depuis cette époque, je n'ai pas cessé de m'intéresser à son œuvre qui a eu une grande influence sur ma compréhension de la musique, sur mon évolution en tant que musicienne, sur ma foi personnelle et sur ma vie tout court. Cette phrase « A la seule gloire du Dieu-Très-Haut, pour l'édification du prochain », écrite par Bach dans l'introduction au Petit Livre d'orgue, renferme tout ce qui m'est important en tant que musicienne et pédagogue. Et je retrouve tout cela avec étonnement, toujours renouvelé, dans l'œuvre de Jean Sébastien Bach ».

Influencias
de la cantata, el concierto y la música de cámara

Lo polifacético de Johann Sebastian Bach se manifiesta no sólo al suscriptor de la edición completa de sus obras en todos los géneros, sino que basta con escuchar –partiendo de cero– sus obras para órgano. Este CD viene a demostrar muy expresivamente, de la mano de obras autónomas o vinculadas a corales cuyo origen data de muy diferentes épocas y en parte se desconoce con exactitud, el modo soberano en que Bach recogió influencias de diversas tradiciones de la historia de la música y las fundió en su característico estilo personal de su época de madurez. En este proceso se mostró abierto a todo lo nuevo durante toda su vida y estuvo siempre dispuesto a aceptar impulsos estilísticos como enriquecimiento de su obra, sin aferrarse a lo tradicional en plan conservador.

Preludio y fuga en do menor BWV 546

Este par de obras se cuenta sin duda, tal como lo presentamos, entre las grandes obras de Bach para órgano, que corresponden a los años maduros (de Leipzig), aunque originalmente no fuese concebido como una unidad: según una fuente, Bach había completado originalmente (en Weimar) la fantasía en do BWV 562, 1 (Edition Bachakademie Vol. 100) con la fuga en do BWV 562, 1. Pero además es seguro que Bach agrupó en Leipzig el poderoso preludio y la más sucinta fuga para formar, precisamente por efecto del contraste, una unidad convincente como la que hoy día conocemos y admiramos.

El amplio preludio se ajusta a la forma del ritornello, es decir, que el tema principal reaparece periódicamente, si bien lo hace de variadas formas a lo largo de la pieza y sólo se reproduce literalmente en la reprise. Este tema principal consta de motivos anhelantes declamados a base de acordes a través de un punto de órgano en el pedal. Los acordes se disuelven en un movimiento fluido que viene igualmente marcado por la estructura propia de los motivos anhelantes. De este modo se conserva el carácter de lamentación del canto. Unos melismas de gran potencia expresiva llevan al llamado »acorde napolitano de sexta« como preparación para la cadencia que conduce al movimiento lateral. Este llamativo acorde y la subdominante menor con la sobresexta menor se empleó en la música culta de la ópera de Nápoles cada vez que se precisaba imprimir al drama un giro sorprendente. Esta característica armonía y cromatismo, condicionados por el »destemplado« cariz de los órganos de aquella época, acentúa en este caso el carácter de lamentación.

Los movimientos laterales toman igualmente su material temático del movimiento principal. Gracias a esta estructura, la secuencia ‘movimiento principal – movimiento lateral’ da la impresión de una tocata mediante un punto de órgano con fuga subsiguiente. El preludio está en su conjunto articulado, conforme a la disciplina de la Retórica, en Propositio, Confutatio, Confirmatio und Peroratio: exposición, refutación, demostración y conclu-

sión. Este carácter »hablante« en sentido literal, de la obra de Bach, sin excluir la obra libre y exenta de texto, contribuye sin duda en gran medida al efecto que produce.

La fuga se plantea inicialmente como doble a cinco voces, es decir, como fuga de doble tema, semejante a la del par de obras BWV 537 y 540, además de su insólita cobertura para cinco voces. Pero Bach declina rápidamente en la coherente ejecución de este impulso en ambos apartados. El primer tema sosegado esboza en sucesivas notas blancas y negras los tritonos cadenciosos del tipo de tono fundamental con pasos de intervalo hasta la sexta menor. Le sigue un segundo tema en movimiento más fluido de corchea cuyo material se toma del primero. Pero este segundo tema no se ejecuta del todo, sino como tema principal a modo de invención a tres voces para tocar manualiter.

Aquí estamos, amado Jesús BWV 731

Esta transcripción coral está estrechamente vinculada con la puesta en música de la canción –más sencilla– del mismo título BWV 730, que tampoco se incluye en el repertorio autógrafo, sino que sólo se recoge en una fuente del círculo de discípulos de Bach y en copias posteriores.

Desde el punto de vista estilístico, esta transcripción coral está muy próxima a las del manual para órgano (EDITION BACHAKADEMIE VOL. 94). El coral, que ha sido hasta nuestros días uno de los cantos protestantes más populares para la ceremonia del bautismo, se presenta en el soprano con irisaciones que expresivamente reflejan el anhelo por la unión mística con Jesús (la »unio mystica«), aludiendo a la »dulce enseñanza del cielo« y finalmente con una progresión libre del contenido de los dos últimos versos del coral: »... y haz que nuestros corazones vuelen del suelo hacia ti.« Las voces medias, con el soporte del bajo en el pedal acompañan en el movimiento casi siempre a cuatro o cinco voces con frecuente ritmología complementaria, al colorista cantus firmus del soprano.

Trío en re BWV 583

Esta pieza se nos ha transmitido aislada y no dentro del repertorio autógrafo. De ahí que algunos investigadores pusieran en duda su autenticidad. Una fuente denomina esta pieza »Interpretación coral en órgano con dos pianos y pedal«. Diría mucho en contra de este título la ausencia de un cantus firmus claramente citado. Sólo el primer verso se ha concebido en forma de coral y se asemeja al canto espiritual que nos ha llegado bajo la referencia BWV 519 »Aquí estoy pues, oh Padre de todas las gracias«. Desde el punto de vista del estilo, de la profusión de ideas en cuanto a motivación y también considerando la triple articulación formal, el trío en re está indudablemente muy próximo a las seis sonatas (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 99).

En todo caso se suceden aquí las imitaciones en tramos más cortos como recuerda en suma la escue-

ta formación de fases en la influencia del trío de órgano francés. Podemos estar de acuerdo con el biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel, quien ya en 1802 caracterizó con las siguientes palabras las seis sonatas, el trío en re y similares movimientos legados de forma aislada: varias piezas sueltas que siguen dispersas por acá y por allá, pueden calificarse igualmente de hermosas aunque no alcancen el nivel de las citadas al principio.

Así pues, las dos transcripciones corales que siguen son las dos últimas piezas de la colección de transcripciones corales de remoto origen bachiano que fueron transmitidas desde el siglo XIX como »Colección de Kirnberger«. Esta colección abarca principalmente piezas individuales y se remonta a dos manuscritos procedentes del entorno del discípulo de Bach, Johann Philipp Kirnberger.

En ti he esperado, Señor BWV 712

utiliza una melodía en Fa mayor vinculada actualmente no ya con este texto coral, sino con el visionario texto »Eres mi más bello adorno y tesoro« (legado en Johannes Eccard 1598). El texto en el que se apoya Bach es un remedo poético –datado en la época de la Reforma– del salmo 31.
Los seis versos de esta formación melódica se convierten, a modo de fantasía coral de tradición germánico-septentrional, en un tema de fuga al ritmo de la danza gigue (compás de 12/8), y se interpretan de modo muy variado. El cantus firmus queda aquí muy difícil de desvelar mientras que, como impresión general, queda al oyente una sucesión de seis fuguetas corales originales y artísticas con estrechamientos y aplicaciones temáticas en grado insólito, antes de que en la conclusión suene a modo de confirmación el último verso coral con el contrabajo: la base del movimiento de voces manuales que se apresura hacia el final. La

Fantasía sobre Jesús, mi alegría BWV 713

aparece en mi, igual que el motete del mismo nombre BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69) y constituye una rara excepción en su doble división entre las transcripciones corales de Bach, e incluso en toda la historia de la composición coral.

Aquí se revela Bach sumamente alejado de la fantasía coral del norte de Alemania. »Fantasía« significa ya – como en tiempos posteriores – la libertad y lo irrepetible del descubrimiento y / o de la forma. Es de hecho algo extraordinario: el compás plano del inicio cambia por así decirlo hacia la mitad del texto al compás de 3/8 y al afecto »dolce« para expresar el contenido del amor de tipo nupcial hacia Jesús: »Cordero de Dios, mi amante«. Ambas partes tienen aproximadamente la misma longitud. Primeramente aparecen los seis primeros versos corales del famoso canto en alternancia de voces como cantus firmus de un movimiento manual: también supone esto una excepcionalidad como el movimiento del cantus firmus del soprano a través del contralto o del tenor hasta el bajo y viceversa. La segunda parte, »dolce«, encubre el cantus en el sopra-

no y en unas figuraciones de tal añoranza que apenas pueden identificarse. Sin embargo, como expresión de la actitud mental de anhelo por una unión mística, este apartado es la ideal realización musical, semejante a la de las armonías colmadas de intervalos de tercia del apartado »La fuerza de Dios me mantiene alerta« en el motete del mismo nombre. Un »coral« de parecida sobriedad (»Bajo tu amparo«) sigue también a la fantasía BWV 713. En forma comparable concluyó el discípulo de Bach, Johann Ludwig Krebs, los corales de su »Ejercicio de piano«.

Sólo a Dios gloria en las alturas BWV 717

Esta transcripción coral se manifiesta emparentada con la primera parte de la precedente fantasía BWV 713. Es una fuga manualiter a dos o a tres voces con un tema derivado del coral como acompañamiento. El cantus firmus suena en el soprano. El canto del Gloria de la »Messe deutsch« lo puso Bach varias veces en música a lo largo de toda su obra creativa y por última vez en las tardías transcripciones corales de la tercera parte del ejercicio para piano (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 101).

El tema, suavemente modulado de fugra en trío – coral, resulta magníficamente apropiado en su versión original y en el estribillo, para la combinación con el cantus firmus, igual que con puntos de órgano y similares, motivo por lo que deviene omnipresente. Surge una fuga coral llena de vida en el estilo de danza gigue… otra aportación sumamente vitalista de Bach a las composiciones musicales del canto del Gloria de Nicolaus Decius.

Alegraos pues todos, amados cristianos BWV 734

Este trío coral se nos ha legado en copias, si bien estilísticamente se acerca a los »corales de Schübler« BWV 645 – 650. La melodía se puso en relación con dos textos de diferente actitud en tiempos de Bach. »Alegraos pues, amados cristianos, y exultemos todos de júbilo, ...« (Martin Luther 1523)

Esta estrofa proviene del canto central de fe y justificación compuesto por el Reformador en piadoso y hasta relajado tono de alabanza y acción de gracias. Pero la melodía se ha asignado en realidad a otro canto: »Seguro está al caer la hora, en que venga el Hijo de Dios...« (Bartholomäus Ringwaldt 1582).

Este texto pertenece a la época final del año litúrgico de cara al Adviento, época que de por sí y desde el punto de vista de la Liturgia constituye a su vez un tiempo de ayuno y penitencia, circunstancia que modernamente se nos suele olvidar en medio del desbarajuste prenavideño. El canto se ocupa del Juicio Final (como imitación poética de la secuencia del »Dies irae« de la misa de difuntos o de »Requiem«), y por tanto está ambientado en la actitud de arrepentimiento y de penitencia en humildad. Por lo demás, Bach unió en el Oratorio de Navidad (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76) la melodía con el canto de Paul Gerhardt »Aquí estoy ante tu gruta«.

¿Es posible tal vez que Bach pretendiera con la aludida polivalencia de rasgos textuales y melódicos no dejar caer en el olvido o tras la relajación del trío coral BWV 734 (de efecto euforizante) la actitud reflexiva exigida en otros textos? Al trío coral se añade un movimiento coral figurado que implica otras armonías. ¿Se trata en este caso de un preámbulo con movimiento acompañatorio? ¿o nos encontramos más bien ante un ejemplo de »corales variados y fugados« que publicó la generación siguiente a la de Bach como la de Kirnberger?

Pequeño laberinto armónico, BWV 591

Detrás de este título se esconde una extraordinaria e insólita obra dentro de la producción de Bach. Precisamente por eso había una cierta inclinación a atribuir la pieza a un compositor como Johann David Heinichen, quien, a semejanza de lo que hiciera Georg Andreas Sorge o Johann Philipp Kirnberger, presentó obras llenas de recursos cromáticos y enarmónicos, principalmente con la intención de diseñar los problemas de la temperatura musical (animación). Estos problemas, que en el órgano reciben el muy gráfico nombre de »aullidos«, tienen su base en la ambientación uniformemente suspendida y para nada »bien atemperada« que se genera con progresivas fricciones de sobretonos en el creciente círculo de quinta, es decir, con el número de accidente. Ya en la bibliografía anterior a Bach existen numerosos ejemplos que atestiguan que los compositores se complacían en afrontar los problemas aunque también los atractivos de la cromática, desde Johann Jacob Froberger hasta Marin Marais pasando por Johann Caspar Ferdinand Fischer – incluso el título de »Laberinto« emerge aquí sugiriendo lógicamente la imagen del que escucha y del que interpreta internándose en el jardín laberíntico de las armonías, del cual sólo pueden salir ambos guiados por las modulaciones. Si Bach saboreaba a plenitud en el piano bien afinado, igual que en la fantasía y fuga cromática en re (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 105) las aludidas cualidades excitantes de la cromática y la enarmónica… ¿por qué no habría de componer él tambien su pequeño laberinto armónico?

Cierto que no querríamos atribuirle ciertas debilidades de composición, pero por otro lado, los arpegios se corresponden con la fantasía cromática, el tema de la fuga con el estilo del piano bien afinado, y los motivos secundarios descendentes evocan el tema B-A-C-H. Esta pieza consta de tres partes: con el »Introitus« (entrada) accedemos solemne y ponderadamente al laberinto. En medio del extravío y en el »Centrum« (centro) fugado, nos hallamos tan envueltos por la cromática y la enarmonía, que resulta insegura la salida. Esta inseguridad viene a ser enfatizada por los motivos secundarios ascendentes e interrogantes en el ritmo de síncopa, hasta que se encuentra el »Exitus« (salida) y se alcanza el tipo de entonación básica en Do mayor.

Seis corales de tipología diferente

La cuestión de la datación es más fácil de responder en estas piezas que en la mayoría de las restan-

tes obras de este CD. Porque se ha conservado su edición original, la cual apareció impresa en Zella hacia 1748/49 por Johann Georg Schübler, quien confirió a estas piezas su apellido: »corales de Schübler«. Que también Bach impulsara ya el aprovechamiento consciente de sus composiciones no parece encajar en principio con la imagen del músico religioso que sólo componía para mayor gloria de Dios: S(oli) D(eo) G(loria), escribía al pie de sus obras. Pero lo cierto es que no existe otra explicación más razonable si tenemos en cuenta que tenía que atender al sustento vital de una familia muy grande. De ahí que en torno a 1746 elaborase unos apropiados movimientos tomándolos de sus cantatas de Leipzig, en concreto los movimientos de trío o de cuarteto para voz o voces de solo, instrumento obligado y basso continuo, adaptándolos a tríos de órgano para dos teclados manuales y pedal. Si desconociéramos los originales, posiblemente nadie hubiera tenido la idea de que tan artísticos tríos para órgano pudieran ser transcripciones.

La selección y la disposición fueron, según todos los indicios, decisiones nada arbitrarias de Bach, ya que, teniendo en cuenta su contenido y su cobertura, se configuraron como formando un ciclo que tenía al Adviento como tema principal, es decir, la venida de Cristo y la preparación del ser humano para este acontecimiento en espíritu de penitencia y confianza en Dios. Se puede especular si esto se correspondía con el sentimiento vital del Bach de aquella época… Los 'corales de Schübler' forman parte de las obras más populares de Bach para órgano, e incluso de toda la bibliografía existente en general de este instrumento. Su estilo fue ensalzado por su hermosura, novedad e inventiva (...), hasta el punto de que jamás pueden ser superadas, sino que »sobrevivirán a todas las revoluciones de la moda en la música«, tal como profetizara ya en 1776 un teólogo de Leipzig.

Despertad, la voz nos llama, BWV 645

en la tonalidad trinitaria de bemol mayor, es en el original un movimiento de cantus firmus para tenor e instrumentos de arco, procedente de la cantata del mismo nombre, número 140 del año 1731 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 44). Su cuarto movimiento pone en música la segunda estrofa de la canción de Philipp Nicolai (1599).

El contenido de esta estrofa marca así mismo su impronta en el trío para órgano. El cálido sonido de la tonalidad en bemol y las expresivas formaciones de retardos y melismas de la contravoz obligada al cantus firmus, vienen a enfatizar el tema de la cantata 140 que trata del amor nupcial y del místico enlace del alma fiel con Jesús. Seis veces se apresura la esposa al encuentro del esposo en el tierno y gracioso estribillo que sale al encuentro de la voz obligada y que prepara de este modo la entrada en juego del cantus firmus.

¿Dónde me refugiaré? /
En mi amado Dios BWV 646

es el único »coral de Schübler« del que no se ha conservado ningún movimiento precedente de can-

tata alguna. Por tanto, una de dos: o se remonta – como muchos sospechan – a una cantata desaparecida de Bach, o se trata de una composición original en el »estilo Schübler«. De todos modos Bach había utilizado ya el coral en una transcripción en sol, quizá originaria de los tiempos de Weimar (BWV 694, EDITION BACHAKADEMIE Vol 90). La comparación entre ambas piezas pone de relieve la enorme concentración del estilo de la composición de Bach a lo largo de los años: mientras que en la pieza más antigua se intercambian su propia temática tanto el movimiento evocativo inicial como su continuación y los intermedios, en este caso Bach reúne todos estos elementos para formar un solo período de imitación. Extrae su temática del primer verso del coral. Se repite cinco veces formando en parte un estribillo y pasando por el cantus firmus en el contrabajo. La rápida sucesión de las entradas se corresponde presumiblemente con la figura de la »huida«. El hecho de que esta huida no tenga un aspecto tan fluido como por ejemplo en BWV 734, podría deberse a que se hubiera asignado un texto alternativo a esta melodía: »¿Dónde me refugiaré?, porque estoy cargado de muchos y graves pecados.« en vez de: »En mi amado Dios confío en pleno temor y miseria«

Quien sólo al buen Dios deje obrar, BWV 647

es una transcripción del movimiento de cuarteto procedente de la cantata coral del mismo nombre BWV 93 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 29). Las dos voces femeninas cantan el texto de la cuarta estrofa de la canción como cantus firmus interpretado por los instrumentos de arco, con el acompañamiento del basso continuo. Los temas de las voces libres obligadas se derivan del primero o del tercer verso del coral. La voz baja no sólo asume la función de apoyo del continuo, sino que además está temáticamente emparentada integrándose incluso varias veces con el titular del tema. El motivo de gozo que marca su impronta en el coral homónimo dentro del manual para órgano (BWV 642, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94) está representado en ambos temas; de todas formas, la alegría aparece aquí más contenida que en aquél.

Engrandece mi alma al Señor BWV 648

se remite como única transcripción a un coral en el sentido genuino de la palabra, es decir, a la forma gregoriana del Magnificat en el tono noveno, también llamado »tonus peregrinus«. El »Magnificat« es el canto de alabanza de María, recogido en el capítulo primero de san Lucas, que ha sido puesto muchas veces en música tanto vocal como de órgano, porque forma parte invariable de la liturgia vespertina como salmo neotestamentario en la modalidad de »canticum«. Breves movimientos para órgano, que a veces se llaman »versículos«, encuentran aquí su aplicación en alternancia con los versos cantados del Magnificat. El coral BWV 648 se remonta al quinto movimiento de la cantata coral del mismo nombre BWV 10 del año 1724 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 4). El texto del movimiento de la cantata, que es el de un cuarteto interpretado por el contralto y el tenor como cantus firmus de los instru-

mentos de viento y del continuo, es como sigue: »Acogió a Israel, su siervo, acordándose de su misericordia« (Lucas 1, 54),

Esta breve pieza se nos presenta tan escasa como el texto y como la forma gregoriana dividida en dos partes. Abarca siete fragmentos dispuestos en forma simétrica. Una especie de doble marco se forma con la introducción y la conclusión del solo de pedal, así como una imitación de las voces medias. En el centro aparece la ejecución del cantus dividida en dos partes por un intermedio modulador. Suena primero en la voz alta pasando por un entramado de tres voces con las demás. En la segunda parte se alternan las voces de contralto y tenor. El conjunto de gestos dibuja ya desde el comienzo musical la gracia de Dios derramándose desde lo alto. Por lo demás, la cromática se asocia frecuentemente con una súplica de misericordia en tono humilde e implorante, como queriendo tal vez Bach sugerir de esta forma que la misericordia de Dios a que alude el texto tiene como condición previa la humildad del ser humano.

¡Ah quédate con nosotros, Señor Jesucristo! BWV 649

se remite al sexto movimiento de la cantata 6 »¡Ah quédate con nosotros, que está anocheciendo!«, datado en el año 1725 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 2).

En la cantata nos encontramos ante un movimiento de trío para soprano (cantus firmus) con violoncello piccolo obligado y basso continuo, una forma grandiosa con dos estrofas. En el coral para órgano introduce Bach un da capo y cierra con un antecedente ligeramente modificado. La voz obligada libre se desvía del cantus firmus al cual interpreta en vigoroso movimiento de corcheas y semicorches. También el bajo continuo del pedal comienza con reminiscencias que evocan el tema coral, si bien posteriormente se convierte en la base de las escalas de corcheas que recorre la voz libre y que preparan la entrada del coral. Esta forma es comparable a los otros tres tríos para órgano que se citan entre los corales de Schübler, BWV 645, 646 y 650.

Baja pues, Jesús, del cielo BWV 650

es la transcripción del segundo movimiento tomado de la cantata 137 »Alaba al Señor, Rey poderoso de la gloria« (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 43) probablemente interpretada en 1725. Sin embargo, el movimiento de trío para contralto, violín obligado y basso continuo queda aquí unido por Bach con el canto litúrgico »Baja pues, Jesús, del cielo« de Kaspar Friedrich Nachtenhöfer (1667), que a su vez estaba vinculado en los cantorales del Pietismo (por ejemplo en Freylinghausen 1741) con el nacimiento y encarnación de Cristo.

La voz del cantus firmus es ejecutada por la mayoría de los intérpretes – en analogía con BWV 646 – en el pedal con un registro 4', alcanzando así el rango del único cantus firmus de Bach que lleva el

adorno del pedal. Pero también podemos pensar en una distribución de voces por analogía con BWV 645. Con la voz obligada, amplia y de clara inspiración violinística, Bach introduce un nuevo impulso a modo de aria y de danza en la música de órgano. Debido a la variedad de los textos, queda a la interpretación de los analistas y de los oyentes la cuestión de si la voz obligada debe ser jubiloso-festiva (para el »Alaba al Señor«) o debe ir más bien atenuada (en el »Baja pues, Jesús«), es decir, si el cantus firmus debe considerarse con la suavidad del aria (en compás de 3/4) o bien con la vitalidad de una danza gigue (en compás de 9/8).

Toccata y fuga en Fa BWV 540

Cierto que es sumamente probable que este par de obras no fuera inicialmente concebido (igual que en el caso de BWV 546) como un todo, y que en muchas fuentes se nos ofrecen ambas partes por separado. Sin embargo, el ensamblaje de las dos, tal como lo vemos hoy día, resulta convincente por no decir incontrovertible, dado que se basa en el principio de los movimientos complementarios. Ambas partes tienen sus cualidades específicas y así se complementan para formar un todo grandioso.

También hay diversidad de opiniones a la hora de datar su origen; pero desde el punto de vista estilístico, la toccata se sitúa con bastante seguridad en los años siguientes a 1712, ya que la influencia del estilo italiano del concerto no puede dejarse de percibir, teniendo en cuenta que este estilo fue profusamente estudiado por Bach en Weimar practicándolo e introduciéndolo en sus propias composiciones. Sobre la fuga hay algunos investigadores que fechan su origen bastante antes, lo que no deja de ser una hipótesis insegura. Christoph Wolff aduce como punto orientativo de su origen tan sólo »? antes de 1731«. Con toda seguridad, este par de obras, del que sólo puede hablarse en superlativo (la toccata es el preludio más largo de Bach, y la fuga es la única doble consecuentemente ejecutada), se cuenta entre las grandes obras de Bach para órgano que recibieron en Leipzig su forma perfecta y definitiva, aún en el supuesto de que su origen fuera anterior.

La espaciosa toccata se compone de varias partes claramente separadas entre sí aunque entretejidas de forma magistral:
una »toccata de pedal« introductoria nos lleva primeramente a la tónica pasando por un punto de órgano, y después a la dominante, un canon de octava coherentemente ejecutado con una figura artística de cuño vivaldiano orientada por el tritono como tema. El canon desemboca en un solo de pedal en el que se recibe y se reelabora el tema de entrada. El segundo solo de pedal en la dominante, se sigue tejiendo y nos lleva al movimiento de concierto que se añade a continuación. Los tres episodios de solo aparecen en los tipos de tono secundario re, la y sol, y suenan en alternancia con los episodios modulatnes tutti, el último de los cuales sigue elaborando el material hasta que el punto de órgano se alcanza en la dominante Do como nexo retroactivo con la toccata de pedal del comienzo.

Después de las pujantes aglomeraciones y retenciones armónicas, motrices y emocionales de la tocata (p. ej. ante los sofismas), la cantabilidad del sosegado flujo melódico de la fuga significa un complemento casi ideal de efecto relajante. Pero eso no quiere decir en modo alguno que sea un postludio menos importante o simplemente un epílogo. No. Con su dilatado plan de armonía que también incluye las alejadas variantes en tono menor, se asemeja a la toccata y coincide de lleno en su naturaleza. El primer tema es muy cantable, y el segundo es más animado y menos lineal en comparación con aquél. Por último, la gran progresión debida a la combinación de ambos temas, nos retrotrae a la pujanza de la toccata.

Bine Katrine Bryndorf

Nació en 1969 en Helsingør, Dinamarca. Estudió en Viena con Michael Radulescu (órgano) y Gordon Murray (cémbalo), en Saarbrücken con Daniel Roth (órgano) y en Boston, Estados Unidos, con William Porter (improvisación de órgano). Obtuvo el diploma con sobresaliente unánime en música sacra, órgano y cémbalo así como absolvió el examen de solista de órgano.

Bryndorf ha sido premiada en varios concursos internacionales de órgano y música de cámara (entre otros el Brügge 1988 e Innsbruck 1989).

Entre 1991 y 1995 desempeñó varias actividades docentes en la Escuela Superior de Música de Viena entre las que cabe destacar el puesto de asistente de Michael Radulescu; desde 1994 da clases para órgano en la Royal Danish Academy of Music de Copenhage.

Ha celebrado conciertos como organista y cembalista en muchos países europeos así como ha realizado grabaciones para instituciones de radio-televisión y discos compactos (solos de órgano, obras para dos cémbalos y música de cámara). Desarrolla actividades docentes ofreciendo cursos en Dinamarca, Alemania, Austria y Suecia. Ha publicado exposiciones y artículos acerca de diversos temas y se ha dedicado intensamente a la obra de Johann Sebastian Bach para órgano y cémbalo.

»Cuando empecé a tocar el órgano a la edad de once años, se propuso mi maestro que aprendiera yo cada año una sonata para trío de Johann Sebastian Bach. El proyecto aún está en pie: desde mis diez y ocho años cuentan las sonatas para trío con un lugar fijo en mi repertorio musical. Por medio de ellas y participando como cantante en numerosas interpretaciones de las obras dedicadas por Johann Sebastian Bach a la Pasión llegué a conocer la música de este maestro. Desde entonces la dedicación a su obra me ha acompañado constantemente e influido en mi comprensión de la música, en mi evolución musical, en mi fe personal, en fin, en mi misma vida. La frase »la alabanza sólo del Altísimo y como enseñanza al prójimo« (»dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren«), extraída del prefacio de Bach a la colección »El librito del órgano« (Orgelbüchlein), encierra todo lo que, en cuanto música y pedagoga, es importante para mí. Todo ello se descubre y redescubre una y otra vez con admiración en la obra del Bach«.

Disposition der Orgel der Garnisonskirche Kopenhagen
Rekonstruktion einer dänischen Barockorgel durch Carsten Lund 1995. Gehäuse von Lambert Daniel Kastens 1724.

Specification of the Organ of the Garrison Church of Copenhagen
Reconstruction of a Danish baroque organ by Carsten Lund 1995. Case by Lambert Daniel Kastens from 1724.

Disposition de l'orgue de l'eglise de garnison de Copenhague
Reconstruction d'une orgue baroque danoise par Carsten Lund 1995. Bâti de Lambert Daniel Kastens 1724.

Disposición del órgano de la Garnisonskirche o iglesia castrense de Copenhage
Reconstrucción de un órgano barroco danés, por de Carsten Lund en 1995. Caja de Lambert Daniel Kastens 1724.

Werck
Quintadena 16'
Principal 8'
Weitpfeife 8'
Octava 4'
Spitzflöit 4'
Nasat 3'
Octava 2'
Rauschpfeif II
Mixtur IV – VI
Cimbel III
Tromete 8'
Vox humana 8'

RP
Principal 8'
Gedact 8'
Quintadena 8'
Octava 4'
Blockflöit 4'
Octava 2'
Gemshorn 2'
Sieflöit 1 1/2'
Sesquialtera II
Scharff IV
Dulcian 16'
Tromete 8'

BW
Gedact 8'
Principal 4'
Rorflöit 4'
Octava 2'
Sedecima 1'
Sesquialtera II
Scharff III
Hoboy 8'

Pedal
Principal 16'
Subbas 16'
Rorquinte 12'
Octava 8'
Gedact 8'
Octava 4'
Nachthorn 2'
Rauschpfeif II
Mixtur IV
Posaune 16'
Tromete 8'
Schalmey 4'
Cornet 2'

Manualumfang: C – d3, Pedal: C – d1
Koppeln: RP-W, BW-W, W-Ped, RP-Ped
Tremulanten für W/BW, RP, Ped
Cimbelstern, Vogelgesang, Chorwecker
3 Keilbälge
Temperierung: F. C. Schnitger (1725)
Tonhöhe: a1 = 440 hz
Mechanische Traktur, Schleifladen

Manual range: C – d3, Pedal: C – d1
Couplers: RP-W, BW-W, W-Ped, RP-Ped
Tremulants for W/BW, RP, Ped
Cymbal stars, birdsong, choir bell
3 diagonal bellows
Tuning: F. C. Schnitger (1725)
Pitch: a1 = 440 hz
Tracker action, slider chest

Envergadura del teclado manual:
Do – re3, Pedal: Do – re1
Acoplamientos: RP-W, BW-W, W-Ped, RP-Ped
Trémolos para W/BW, RP, Ped
Címbalo, trino, evocación del coro
3 fuelles cuneiformes
Afinamiento: F. C. Schnitger (1725)
Altura del tono: a1 = 440 hz
Tracto mecánico, caja de afinar

Étendue du clavier : do_{01} – $ré_5$, pédalier : do_{01} – $ré_3$
Accouplements : RP-W, BW-W, W-Ped, RP-Ped[1]
Tremblants pour W/BW, RP, pédalier
Étoile tournante, chant d'oiseaux, réveil de chœur
3 soufflets coniques

Tempérament : F. C. Schnitger (1725)
Hauteur du ton : la normal = 440 Hz
Tuyaux mécaniques, sommiers

Registrierungen/Registrations/Registros

BWV 546

1 Präludium: W: P8, O4, O2, RII, M IV-VI
Ped.: P16, R12, O8, O4, RII, T8
RP: P8, O4, O2, S IV
Koppel RP-W

2 Fuge: W: P8, O4, O2
Ped: P16, T8
RP: P8, O4, O2
Koppel RP-W

3 **BWV 731**
rechte Hand: BW: P4 (okt. nach unten), Trem.
linke Hand: RP: G8
Pedal: O8

4 **BWV 583**
rechte Hand: W: W8, S4, N3
linke Hand: RP: P8
Pedal: O8

5 **BWV 712** RP: T8, O4, O2. SesII

6 **BWV 713** BW: G8, P4, O2
7

8 **BWV 717** W: S4, Cimbelstern

9
10 **BWV 734** W: W8, S4, O2

11 **BWV 591**
Introitus: R: P8
Centrum: BW: G8, P4
Exitus: W: W8, O2
Koppel W-Ped

12 **BWV 645**
rechte Hand: W: P8, O4
linke Hand: RP: T8
Pedal: S16, O8, O4

13 **BWV 646**
rechte Hand: W: W8, O4
linke Hand: RP: D16, P8
Pedal: C2 (oktaviert nach unten)

14 **BWV 647**
W: Q16
RP: G8, O4
Ped: S4, O4
Koppel RP-W

15 **BWV 648**
rechte Hand: BW: H8, G8
linke Hand: RP: P8
Pedal: O8

16 **BWV 649**
rechte Hand: BW: G8, P4, Ses II
linke Hand: RP: P8, O4
Pedal: P16, O8

17 **BWV 650**
rechte Hand: RP: G8, G2
linke Hand: W: W8, S4
Pedal: O4, N2

BWV 540
18 Toccata: Ped: P16, T8
RP: P8, O4, O2, SIV
(Takte 55-82 / ab Takt 137):
W: P8, O4, O2, M IV-VI
Ped: +P16, S4, RII
+ Koppel RP-W
19 Fuge: + Koppel W-Ped
W: + RII
Ped: + R12
RP: + T8, D16

Vol. 99

Sechs Sonaten

Six Sonatas

BWV 525-530

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio GmbH, Stuttgart, Germany

Aufnahmeleitung und Schnitt/Recording supervision and editing/Directeur de l'enregistrement et montage/Director de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmeort/Place recorded/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Stadtkirche Stein am Rhein, Germany

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
3.3.–5.3. 1997

Einführungstext/Programme notes/Texte de presentation/Textos introductorios: Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redaccion: Dr. Andreas Bomba

English translation: Roger Clément
Traduction française: Sylvie Gomez
Traducción al español: Martha de Hernandez

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

Sechs Sonaten

Six Sonatas

Six Sonates

Seis Sonatas

BWV 525-530

Kay Johannsen

Orgel/Organ/Orgue/Órgano

Metzler Orgelbau AG/Dietikon 1992
Stadtkirche Stein am Rhein

Sonata I Es-Dur/E flat Major/mi bémol majeur/Mi bemol mayor BWV 525		
(Allegro)	1	3:11
Adagio	2	5:59
Allegro	3	4:04
Sonata II c-Moll/C Minor/ut mineur/do menor BWV 526		
Vivace	4	4:01
Largo	5	3:57
Allegro	6	4:20
Sonata III d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 527		
Andante	7	4:59
Adagio e dolce	8	4:03
Vivace	9	4:03
Sonata IV e-Moll/E Minor/mi mineur/mi menor BWV 528		
Adagio/Vivace	10	2:51
Andante	11	5:01
Un poc' allegro	12	2:38
Sonata V C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 529		
Allegro	13	5:28
Largo	14	5:47
Allegro	15	3:52
Sonata VI G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 530		
Vivace	16	4:16
Lente	17	5:45
Allegro	18	3:46
Total Time		78:01

DEUTSCH

Sonaten für Orgel

Mit seinen *6 Sonaten à 2 Clav: et Pedal (= Triosonaten für Orgel)* (BWV 525 - 530) knüpfte Johann Sebastian Bach an die große Tradition der barocken Triosonate an, als deren Inbegriff die 48 formvollendeten *Kirchen- und Kammersonaten* Arcangelo Corellis (1653 – 1713) gelten. Doch die übliche Besetzung – 2 Soloinstrumente und Generalbass – behielt Bach nur in wenigen Fällen bei. In seinem wie immer kreativen Umgang mit tradierten Formen schrieb er vielmehr als erster und einziger Komponist des Barockzeitalters Triosonaten für ein Soloinstrument (Violine, Flöte, Gambe) und obligates Cembalo, mit einer Melodiestimme in der rechten und der Bassstimme in der linken Hand.

Diesen instrumentalen Sonaten sind die *Sonaten für Orgel* stilistisch am nächsten verwandt – aber Bach wäre nicht Bach, würde er nicht auch in diesem Zyklus ganz Neues und Individuelles schaffen und so die Entwicklung von der 'klassischen' Triosonate über die Solosonate mit obligatem Cembalo noch hinausführen: Die *Sonaten* für Orgel sind Gipfelpunkte des instrumentalen Triospiels schlechthin. So bringt Bach neben der Tradition der Triosonate das italienische Solokonzert ebenso mit ein (in der dreisätzigen Anlage mit der Folge schnell-langsam-schnell, in Solo-/Tutti-Kontrasten u. a. mehr) wie Elemente der dreistimmigen Choralbearbeitung in Form eines Trios oder auch der französischen Orgelmessen mit ihren Triosätzen; außerdem sind in der stilistischen Vielfalt der Sonatensätze Tanz-, Lied-, Rondo- und Arienformen vertreten: Ähnlich wie in sonstigen Werkzyklen wie vor allem den *Sonaten, Partiten und Suiten für Violine solo* bzw. *Violoncello* solo war Bachs Anliegen auch hier offensichtlich, alle nur denkbaren Möglichkeiten einer Gattung auszuschöpfen und in der Art eines umfassenden Kompendiums vorzulegen. Nicht nur die unterschiedlichsten Satztypen sind hier zusammengestellt, sondern auch verschiedene Arten der thematischen Arbeit; polyphone Abschnitte wechseln mit homophonen, konzertierende mit liedartigen, sodaß beim Hörer der Eindruck der Mannigfaltigkeit und lebendigen Abwechslung vorherrscht.

Ein Kompendium des Triospiels auf der Orgel sind die Sonaten bis heute geblieben. An ihnen führt kein Weg vorbei, will man die Kunst des vollendeten Orgelspiels erlernen, speziell des gleichmäßigen Anschlags beider Hände und Füße sowie der Unabhängigkeit der Stimmen, die für die durchsichtige Darstellung der polyphonen Linien unabdingbare Voraussetzung ist. In der Gleichberechtigung der Stimmen, insbesondere der beiden Oberstimmen, geht Bach weit über alle anderen Komponisten hinaus. So rühmte auch Albert Schweitzer die *Sonaten* als die beste nur denkbare Orgelschule, und Hermann Keller empfahl sie allen Organisten als Pendant zu Chopins *Etüden* für Pianisten, als 'Hohe Schule' des Orgelspiels. Wie diese 'Etüden' ja keine 'Übungsstücke' im wörtlichen Sinne sind, sondern Kunstwerke ersten Ranges, so sind auch die *Sonaten* Meisterwerke der absoluten Musik – wenngleich sie ursprünglich aus pädagogischem Interesse zusammengestellt wurden, wie Johann Nikolaus Forkel in seiner 1802 veröffentlichten Bach-Biographie berichtet: '3) Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal. Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen wer-

den (Es folgen als Notenbeispiele die ersten Takte der 6 Sonaten). Mehrere einzelne, die noch hier und da verbreitet sind, können ebenfalls schön genannt werden, ob sie gleich nicht an die erstgenannten reichen. (Forkel spricht hier von einigen einzeln überlieferten Triosätzen Bachs, Anm. d. Verf.).'

Da Forkel das Leben Bachs in engem Kontakt mit dessen Söhnen beschrieb, folgt die Bach-Forschung dieser Darstellung bis heute. Bach stellte demnach um 1727/30 die *Sonaten* aus pädagogischen Gründen zusammen, teils nach älteren Vorlagen, teils als Neukompositionen. Sie sind vor allem in zwei Manuskripten aus dem Besitz der beiden ältesten Bach-Söhne überliefert. In Friedemanns Manuskript sind die ersten vier Sonaten von ihm und nur die beiden letzten vom Vater und von Anna Magdalena Bach geschrieben; im Vergleich zum ganz autographen Exemplar Carl Philipp Emanuel Bachs fällt die sehr viel größere Anzahl der Verzierungen auf. In diesem autograph erhaltenen Manuskript sind die einzelnen Stücke jeweils als 'Sonata à 2 Clav: et Pedal' bezeichnet; ein Titelblatt fehlt. Der spätere Besitzer des Autographs G. Poelchau (1773–1836) fügte ein solches hinzu, auf dem er die Sonaten als 'Sechs Orgel-Trios für zwei Manuale mit dem obligaten Pedal' charakterisierte. Wegen der Einzeltitel im Autograph wollten manche Forscher die *Sonaten* dem häuslichen Übinstrument, dem Pedalcembalo, zuordnen. Viele Indizien deuten jedoch auf ihre Bestimmung für die Orgel hin, so zum Beispiel deren größerer Reichtum an Klangfarben, vor allem aber auch die häufigen Orgelpunkte in einer Stimme zu Figurationen der anderen: Der flüchtige Ton der angerissenen Saite des Cembalos würde hier allzu rasch verklingen.

Obwohl in einem einheitlichen Manuskript zusammengestellt, sind die Stücke – wie bereits angedeutet – keineswegs gleichzeitig entstanden, sondern gehen zum Teil auf frühere Kompositionen, zum Beispiel aus dem *Wohltemperierten Klavier oder aus Kantate 76* (BWV 528, 1. Satz) zurück. Die letzte *Sonate,* G-Dur, BWV 530 ist offenbar als einzige ganz für diese Sammlung komponiert worden. Dies bedeutet, daß das Unisono zu Beginn beabsichtigtes Stilmittel der vollendeten Kompositionskunst des Verfassers ist und nicht etwa Zeichen mangelnder Reife!

Die *Sonaten* wurden von Anfang an und zu allen Zeiten gerühmt, selbst als Bachs sonstiges Schaffen für überholt erachtet wurde. Ihre Wertschätzung zeigte sich sowohl an zahlreichen Abschriften und Bearbeitungen, darunter Mozarts Fassung für Streichtrio oder Samuel Wesleys für Klavier zu 3 Händen, als auch an rühmenden Worten der Forscher vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Sicherlich geht diese Wertschätzung nicht nur auf die Kompositionskunst Bachs zurück, sondern auch und vor allem auf die spezifische Tonsprache der Stücke, die selbst unter Bachs Orgelwerken einzig dasteht: Die *Sonaten* sind geistreiche Kammermusik, mit eleganten oder auch klagenden Melodien, voll Charme und Witz. Sie sprechen sehr beredt für sich selbst, ohne Assoziationen an Texte oder an Bachs sonstiges Schaffen. Dabei ist die Sprache dem Instrument vollendet angepasst, die Transparenz der Polyphonie unerreicht. Nicht umsonst pries man die *Sonaten* schon früh als 'galant', womit wohl intuitiv dieser besondere, sehr zukunftsweisende, ja fast 'moderne' Stil erfasst ist.

Bei aller Vielfalt der Satztypen, der Motivbildung und der thematischen Arbeit in den 18 einzelnen Sätzen der

Sonaten lassen sich einige Gemeinsamkeiten herausfiltern:

- Zwei schnelle Sätze umrahmen jeweils einen langsamen.

- Der Tonartenkreis ist gewöhnlich Tonika – Dominante oder Tonikaparallele – Tonika.

- Die langsamen Sätze sind expressive ein- und mehrteilige Liedformen, die schnellen meist dreiteilig, mit einem kontrastierenden Mittelteil, in welchem ein zweiter thematischer Gedanke eingeführt wird. Durch vielfache Modulationen und Sequenzbildungen weist dieser Mittelteil mit 'Durchführungscharakter' auf die Sonatenhauptsatzform der Klassik voraus; es ist jedoch anzumerken, daß das dort grundlegende Kontrastprinzip zwischen Haupt- und Seitenthema in den *Sonaten* noch nicht so stark ausgeprägt ist, die beiden Themen vielmehr einander häufig durchdringen.

- In den ersten Sätzen der *Sonaten* ist das Pedal eher als stützender Bass gebraucht, in den meist fugierten Schluss-Sätzen dagegen mit thematischer Funktion als 3. Stimme. Allerdings vereinfacht Bach aus spieltechnischen Gründen das Thema für den Einsatz im Pedal oder verwendet nur den Themenkopf. Dieser übernimmt durch motivische Fortspinnung dann häufig die Funktion des Motors, der die harmonisch-modulatorische Entwicklung in den Oberstimmen vorantreibt.

- Der vielfach angewandte doppelte Kontrapunkt sorgt dafür, daß in den Oberstimmen der Tausch problemlos möglich wird.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten überwiegt der Eindruck der Vielfalt. Marcel Dupré sagt: 'Diese sechs Sonaten besitzen vom Blickpunkt der Komposition eine wesentliche Bedeutung für die Musikgeschichte. Die achtzehn Sätze, die sie enthalten, sind alle zugleich von überraschender Originalität wie von unfehlbarer formaler Logik; sie sind eine wahrhafte Synthese aller symphonischer Formen, wie sie auch gegenwärtig noch verwendet werden.'

So sei nun abschließend nur noch dem Hörer viel Freude an diesen Preziosen der Kammermusik gewünscht!

Hier noch ein kurzer Leitfaden beim Hören:

Sonate I Es-Dur (BWV 525)
1. Satz *ohne Bezeichnung* – von Mozart nahestehendem Charme. Themenexposition, im Alt beginnend – Kadenz in der Grundtonart – Themendurchführung mit Umkehrungen etc., zur Dominante führend – 2. Themenexposition, beginnend im Sopran – 2. Durchführung mit Modulationen (f-Moll, As-Dur, c-Moll) bis zur Themenumkehrung im Alt. Abschließend erklingt das Thema im Pedal.
2. Satz *Adagio* – Zweiteilige Liedform, c-Moll, 12/8-Takt, aber nicht im Siciliano-Charakter, sondern vielmehr eher dem eines Klagegesangs über ein Thema, das der *Passacaglia c-Moll* und dem Eingangschor der *Matthäus-Passion* nahesteht.
3. Satz *Allegro* – Wieder eine zweiteilige Liedform, mit einem energisch-schreitenden Thema im Stil der Schluß-Sätze Corellis, vom lebhaft-bewegten Charakter der Gigue, wirkungsvoll dem Klagegesang des 2. Satzes kontrastiert.
Die erste Themenexposition und -durchführung führt zur Dominante, die zweite Exposition von der Subdominante zur Tonika. Mit der transponierten Durchführung und vertauschten Oberstimmen schließt der Satz.

Sonate II c-Moll (BWV 526)
1. Satz *Vivace* – Form im Stil eines Konzerts für zwei Violinen. 4 Hauptsätze in c-Moll, Es-Dur, g- und c-Moll sind, deutlich abgesetzt, in eine Vielzahl abwechslungsreicher Seitensätze eingebettet.
2. Satz *Largo* – Es-Dur (Tonikaparallele), einteilig; mit seinen Seufzerketten steht es der *Fantasie c-Moll* nahe. Wie diese mündet auch das *Largo* in einen Halbschluss auf G, als Dominante unmittelbar hinführend zum
3. Satz *Allegro* (alla breve) – wiederum in c-Moll. In diesem Finale verbindet Bach in der rondoartigen Großform ABABA die fugierte Form im Hauptsatz mit der Konzertform im Seitensatz. Dessen leidenschaftliche Emphase wird bei der Wiederkehr des Hauptsatzes durch Engführungen noch weiter gesteigert. Im Schlußabschnitt werden wieder die Oberstimmen vertauscht.

Sonate III d-Moll (BWV 527)
Von dieser Sonate nimmt die Forschung an, dass sie früher als die anderen entstanden ist.
1. Satz *Andante* – eine dreiteilige Form des Liedes beziehungsweise der Dacapo-Arie mit zwei Themen.
2. Satz *Adagio e dolce* – ein lyrisch-gesangliches Thema von plastischer Deklamation. Wohl wegen seiner Expressivität nahm Bach den Satz später in sein Tripelkonzert a-Moll (BWV 1044) auf.
3. Satz *Vivace* – eine phantasievolle Rondoform, in welcher sich Refrain und Strophen durch ihre rhythmische Zweier- beziehungsweise Dreiergliederung unterscheiden. Der Baß bildet die metrische Grundlage des menuettartigen 3/8-Taktes.

Sonate IV e-Moll (BWV 528)
Durch den zweiteiligen Kopfsatz ergibt sich die Folge langsam – schnell – langsam – schnell, die an die Kirchensonate (Sonata da chiesa) erinnert.
1. Satz *Adagio – Vivace* – der Eingangs-Sinfonia zu Kantate 76 (1723) entlehnt. Drei Hauptsätze sowie die Coda mit dem Hauptmotiv werden durch divertimentoartige Zwischensätze untergliedert.
Eine 'Auflösungstendenz' am Schluss führt unmittelbar hin zum
2. Satz *Andante* – Auch hier existiert eine Variante in d-Moll; der Vergleich mit dieser Frühfassung zeigt sehr schön die Bereicherung durch kleinere Notenwerte und eine spannungsintensivere Baßlinie, die dem Satz mehr Lebendigkeit verleiht.
Dieser 2. Satz ist der gewichtigste der Sonate, allein schon auf Grund seiner Ausdehnung, aber auch durch die weitausgespannten, expressiven Melodiebögen.
3. Satz – *Un poc' allegro* – Fugiertes Finale mit thematischer Beteiligung des Pedals, das im Hauptthema sogar die Triolen zu übernehmen hat. Deutlich sind Elemente der Fuge vertreten; Hauptsatz und Durchführung wechseln miteinander ab. Die Gesamtform läßt sich als fugierender Dacapo-Konzertsatz umreißen.
Dieser Satz sollte einmal zwischen *Praeludium und Fuge G-Dur* (BWV 541) stehen und diese damit zur dreisätzigen (Konzert-) Form erweitern; der Plan wurde von Bach aber wieder verworfen.

Sonate V C-Dur (BWV 529)
Diese Sonate ist die größte des gesamten Zyklus und steht dem dialogisierenden Konzert am nächsten.
1. Satz *Allegro* – Konzertsatz in Form eines Rondos (ABABA) beziehungsweise erweiterte Liedform von vollendeter Symmetrie mit vollständigem Dacapo des Hauptsatzes als Abschluß.
2. Satz *Largo* – ebenfalls Konzertsatz in Dacapo-Form mit überzeugend ausgearbeiteten, expressiven Melodiebögen.

Auch dieser Satz sollte einmal in einer dreisätzigen Form zwischen *Praeludium und Fuge C-Dur* (BWV 545) stehen.
3. Satz *Allegro* – fugierte Konzertsatzform mit raschen Wechseln zwischen Haupt- und Seitensätzen. Das erste Thema erscheint auch in den Seitensätzen; überhaupt sind die Themen auch in den Durchführungen miteinander verknüpft zu mitreißend verschlungenen fugierten Bildungen, deren Wirkung durch Engführungen noch gesteigert ist.

Sonate VI G-Dur (BWV 530)
Wie bereits erwähnt, deuten die Quellen darauf hin, daß Bach die Sonate eigens für den Zyklus komponierte und diese *Sonate für Orgel* somit als Inbegriff der Gattung angesehen werden kann.
1. Satz *Vivace* – eine Art Trio für zwei Instrumente und Continuo in der Form eines Konzerts. Die vier Hauptsätze mit Durchführungscharakter sind in freie, homophone Zwischenspiele eingebettet. Die Themen des Haupt- wie des Seitensatzes werden in weit ausgreifenden Modulationen durchgeführt und miteinander verknüpft.
2. Satz *Lente* – ein liedartiger Satz von ausgeprägter Haltung des Klagegesangs (vgl. die 'Erbarme dich'–Arie aus der *Matthäus-Passion),* obgleich im Rhythmus eines Siciliano (6/8). Das allgemeine menschliche Leiden ist ohne falsches Pathos ausgedrückt und sicherlich für jeden Hörer unmittelbar deutlich und anrührend.
3. Satz *Allegro* – Auch hier folgt (wie in BWV 525) ein fröhlich-beschwingter Finalsatz als effektvoller Kontrast zum vorausgehenden Lamento. Die formale Anlage ist deutlich dreiteilig und von vollendeter Symmetrie:
Hauptsatz (1. Thema) – Seitensatz (2. Thema) – Hauptsatz (Reprise der Exposition mit vertauschten Stimmen):
ABA CAC ABA.

Elsie Pfitzer

Kay Johannsen

Kay Johannsen wurde 1961 geboren. Als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Bruno Walter Memorial Foundation, New York, studierte er Kirchenmusik, Orgel (Solistendiplom mit Auszeichnung) und Dirigieren in Freiburg und Boston. Seine Lehrer waren Hans Musch, Ludwig Doerr und William Porter. Wesentliche Anregungen erhielt er durch seine Assistenz beim Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) von 1983 bis 1987.

Johannsen war Bezirkskantor an der Stadtkirche in Balingen und ist seit 1994 Stiftskantor in Stuttgart. Seit 1991 ist er Lehrbeauftragter für Orgel an der Musikhochschule in Karlsruhe, 1992/93 übernahm er außerdem eine Professurvertretung an der Musikhochschule in Freiburg; 1998 wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Kay Johannsen gewann den 1. Preis beim 3. „Internationalen Wettbewerb junger Kirchenmusiker" in Fürth (1986), den 2. Preis beim „Internationalen Georg-Böhm-Wettbewerb" in Lüneburg (1990) und den 1. Preis beim „Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik" in Kassel (1992). Doch vor allem der 1. Preis beim „Deutschen Musikwettbewerb" in Bonn (1988) und die anschließende Förderung durch den Deutschen Musikrat begründete seine ausgeprägte Konzert- und Aufnahmetätigkeit als Organist. So war er Teilnehmer der 33. Bundesauswahl „Konzerte junger Künstler" 1989/90 und spielte außerdem Konzerte bei renommierten Festivals in Deutschland (z.B. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bachkonzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd, Bach-

Fest Freiburg), daneben auch in der Schweiz, Frankreich, Italien, USA, Lettland (Riga), Rußland (Philharmonie St. Petersburg) und Kenia (Nairobi, auf Einladung der deutschen Botschaft).

Als Solist spielte er u.a. mit den Philharmonischen Orchestern in Nürnberg, Gelsenkirchen, Heidelberg und Ludwigshafen, mit den Rundfunkorchestern Hannover und Prag sowie mit dem Staatsorchester St. Petersburg (Werke von Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Er war auch Organist bei den vielbeachteten Aufführungen von Bachs „Matthäus-Passion“ in Berlin und Salzburg im Frühjahr 97 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado.

Für die Auswahl seiner Programme kann Johannsen auf ein weitgespanntes Repertoire zurückgreifen. Schwerpunkte sind neben den Werken Johann Sebastian Bachs die Literatur des 19. (mit einer Vorliebe für Liszt und Reger) und 20. Jahrhunderts, aber auch die Improvisation, die sich aus seiner starken Bindung zur Liturgie entwickelt hat. Produktionen und Mitschnitte entstanden bei fast allen deutschen Sendern und beim lettischen Rundfunk. Bisher erschienen sind CDs mit Werken von Bach, Mozart, Boëly, Brahms (Sämtliche Orgelwerke), Franck, Widor, Reger, Förtig und Huber. Bei Hänssler CLASSIC ist eine Einspielung der Triosonaten Bachs erschienen; für die Edition Bachakademie stellte er die Programme der Gesamteinspielung von Bachs Orgelwerken zusammen und nimmt vier weitere CDs auf.

Sonatas for Organ

With his 6 Sonatas à 2 Clav: et pedal (= Triosonatas for Organ) (BWV 525–530), Johann Sebastian Bach took up the great tradition of the Baroque triosonata, whose epitome was the collection of 48 church and chamber sonatas by Arcangelo Corelli (1653–1713), works of consummate formal beauty. Bach, however, only rarely retained the customary scoring of two solo instruments and thoroughbass. He was the first and only composer of the Baroque era to write triosonatas for one solo instrument (violin, flute, gamba) and obbligato harpsichord; the latter instrument was given a melody part in the right hand and a bass part in the left. As usual with Bach, his treatment of traditional forms was creative and original.

Stylistically, the organ sonatas are very close to these instrumental sonatas. However, Bach would not be Bach if he had not created something totally new and individual in this cycle as well and pursued the development from the "classical" triosonata to the solo sonata with obbligato harpsichord. His sonatas for organ are the absolute climax of the instrumental trio medium. Bach thus took the traditional triosonata and incorporated the Italian solo concerto into it (visible in the three-movement layout with the sequence of movements fast-slow-fast, in the contrasts of solo and tutti, and much more). But he also included elements of the three-part chorale setting in the form of a trio and of the French organ masses with their trio movements; moreover, the stylistic variety of the sonata movements includes dance, song, rondo and aria forms. Just as in his other work cycles - in particular, the sonatas, partitas and suites for violin solo or violoncello solo – , Bach's aim is obvious here as well: to exploit all the possibilities of a genre and to present

them in the style of an exhaustive compendium. We find not only the most diverse types of movement here, but also different types of thematic elaboration; the alternation of polyphonic sections with homophonic ones, and of concertante blocks with cantabile ones... The listener has the impression of great multiplicity and variety.

The sonatas have remained to this a compendium of trio playing on the organ. There is no way around them if one wants to perfect the art of organ playing, especially with respect to the evenness of the attack of the two hands and feet as well as to the independent leading of the parts, which is indispensable for a transparent presentation of the polyphonic lines. Bach surpasses all other composers in reaching an equality of the parts, particularly of the two upper voices. Albert Schweitzer hailed the sonatas as an exemplary organ method, and Hermann Keller recommended them to all organists as a counterpart to Chopin's Etudes for pianists, as a "higher school" of organ playing. Just as the "Etudes" are not "practice pieces" in the strict sense of the word, but art music of the highest order, so are these sonatas masterworks of absolute music, even though they were originally compiled for pedagogical purposes, as Johann Nikolaus Forkel reported in his Bach biography of 1802: 3) Six Sonatas or Trio for two claviers with obbligato pedal. Bach wrote them for his eldest son, Wilhelm Friedemann, who used them to prepare himself for his later career as a great organist. One cannot praise their beauty enough. They were created in the composer's most mature years and can be seen as his major accomplishment in this genre. (Forkel presents the first bars of the six sonatas as music examples.) Several other single pieces found here and there can also be mentioned, though they do not equal the quality of the aforementioned. (Forkel then speaks about a few singly transmitted trio pieces by Bach; editor's note.)."

Since Forkel wrote his biography of Bach in close collaboration with Bach's sons, Bach scholarship has placed faith in his findings to this day. According to Forkel, Bach would thus have compiled the sonatas for pedagogical reasons around 1727/30, partly from earlier sources and partly as new pieces. They have come down to us chiefly in two manuscripts from the estate of the two eldest Bach sons. In Friedemann's manuscript, the first four sonatas were transcribed by Friedemann himself and only the last two by his father and Anna Magdalena Bach. Compared with the entirely autographic copy in the estate of C.P.E. Bach, the Friedemann manuscript contains a far greater amount of ornaments. In this surviving autographic manuscript, the pieces are each designated as "sonata à 2 clav: et pedal", though a title page is missing. The subsequent owner of the autograph, G. Poelchau (1773–1836), added a title page on which he labeled the sonatas as "Six Organ Trios For Two Manuals And Obbligato Pedal". Taking their cue from the wording of the individual titles in the autograph, a number of scholars have sought to ascribe the sonatas to the home practice instrument, the pedal harpsichord. Many features, however, strongly support the assumption that they were destined for the organ. For example, there is a greater richness of tone colors and, above all, there are frequent pedal points in one part opposed to figurations in the other. The fleeting tone of the plucked harpsichord string would fade away all too quickly here. Although collated into one uniform manuscript, the pieces were – as previously suggested – not all written at the same time but derived in part from earlier works such as, for example, the Well-Tempered Clavier or the Cantata 76 (BWV 528, first movement). The last sonata, in G major BWV 530, is apparently the only work written expressly for this collection. This means that the unison at the beginning is an intentional stylistic device resulting

from the author's consummate compositional craft and not a sign of immaturity!

The sonatas were very popular from the very beginning and have always remained so, even during the period when Bach's other works were considered old-fashioned. Their appreciation can be seen in the many copies and arrangements made of them, including Mozart's version for string trio or Samuel Wesley's arrangements for piano three-hands, as well as in the words of praise uttered by scholars from the 18th century to the present.

To be sure, this appreciation is not due solely to the works' exceptional artistry, but also and above all to their specific tonal idiom, unique even among Bach's other organ works. The sonatas are brilliant chamber pieces full of charm and wit and with elegant or plaintive melodies. They speak very eloquently for themselves, without any references to texts or to Bach's other works. The idiom is perfectly suited to the instrument, and the transparency of the polyphony is unequalled. Not for nothing were the sonatas soon hailed as "galant", whereby this unique, almost "modern" and futuristic style is no doubt intuitively captured by this word.

In spite of the great variety of movements, motivic elaboration and thematic work in the 18 individual movements of the sonatas, a few common features can be pointed out:

- Two rapid movements always flank a slow movement.

- The circle of keys usually follows the pattern tonic – dominant or submediant/mediant – tonic.

- The slow movements are expressive song forms in one or two parts; the rapid ones are generally in three sections with a contrasting middle part in which a second thematic idea is introduced.
  Through repeated modulations and sequences, this middle section with a "development character" anticipates the sonata "first-movement" form of the classical era; one should note, however, that the fundamental principle of contrast between the main and secondary themes in the sonatas is not yet strongly delineated. Indeed, the two themes often interpenetrate each other.

- In the first movements of the sonatas, the pedal is used chiefly as a supporting bass; in the generally fugal closing movements, it is given a more thematic function as a third voice. However, for reasons of performance technique, Bach either simplified the theme for its statement in the pedal, or used only the head motif of the theme. Thus by spinning out motifs, this thematic fragment often assumes the function of a motor which drives onward the harmonic-modulatory development of the upper parts.

- The frequent use of double counterpoint ensures that the exchange is made possible without problems in the upper voices.

Yet, in spite of all these common traits, the impression of variety predominates. Marcel Dupré wrote: "These six sonatas are of fundamental importance to music history in view of their compositional features. The 18 movements contained within them are all of astonishing originality as well as of infallible formal logic; they are a veritable synthesis of all symphonic forms such as are still used today."

We hope you have a wonderful time listening to these chamber-music gems!

Here is a brief guide to the sonatas:

Sonata I in E flat major (BWV 525)
First movement *(no tempo marking).* It has an almost Mozartian charm. Exposition of the theme beginning in the alto, cadence in the main key, development of the theme with inversions, etc. leading to the dominant. Second thematic exposition beginning in the soprano, second development with modulations (F minor, A flat major, C minor) leading to the inversion of the theme in the alto. The theme is finally heard in the pedal.
Second movement *Adagio.* Two-part song form, C minor, 12/8 time, but not in a siciliano style; closer to a lament over a theme reminiscent of the Passacaglia in C minor and of the opening chorus of the St. Matthew Passion.
Third movement *Allegro.* Another two-part song form with an energetically paced theme in the style of Corelli's closing movements and with a lively, gigue-like character that effectively contrasts with the lamento of the second movement.
The first thematic exposition and development lead to the dominant; the second from the subdominant to the tonic. The movement closes with the transposed development and exchanged upper parts.

Sonata II in C minor (BWV 526)
First movement *Vivace.* The form evokes the style of a concerto for two violins. Four main blocks in C minor, E flat major, G minor and C minor, clearly distinguished from one another and inserted into a great number of varied secondary sections.
Second movement *Largo.* E flat major (submediant), in one section. Its chains of "sighing" motifs recall the Fantasy in C minor. As in the Fantasy, the Largo also leads to a half cadence on G as the dominant, which leads directly into the
Third movement *Allegro* (alla breve), again in C minor. In this finale, Bach combines the fugato form of the main section with the concerto form of the secondary section to create a large-scale rondo-like ABABA form. Its impassioned rhetoric is intensified at the return of the main section through stretti. In the closing section, the upper parts are once again exchanged.

Sonata III in D minor (BWV 527)
First movement *Andante.* A three-part song form or da capo aria form with two themes.
Second movement *Adagio.* A lyrically vocal theme with a vividly declamatory character. Bach later included it in his Triple Concerto in A minor (BWV 1044), no doubt because of its extraordinary expressiveness.
Third movement Vivace. An imaginative rondo form in which the refrain and strophes are differentiated through their rhythmic articulation in groups of two and three. The bass constitutes the metrical foundation of the menuet-like 3/8 time.

Sonata IV in E minor (BWV 528)
The two-part opening movement yields a large-scale slow-fast-slow-fast sequence which recalls the sonata da chiesa form.
First movement *Adagio – Vivace* is borrowed from the opening sinfonia of Cantata 76 (1723). Three mains sections as well as the coda with the principal motif are subdivided through divertimento-like interludes. A "dissipating" tendency at the close leads directly into the
Second movement *Andante.* There is a variant of this movement in D minor. A comparison with the earlier version strikingly shows up how the later one is enhanced through shorter note values and increased tension in the bass line, which gives the piece a greater dynamic drive.
The second movement is the weightiest of the sonata, not

only because of its length, but also because of its expressive and broadly ranging melodic arches.
Third movement – *Un poco allegro.* A fugato finale with the thematic participation of the pedal: it even has to play the triplets of the main theme. The fugal elements are clear, and the main section and the development alternate with one another. The overall form can be described as a fugal da capo concerto movement.
This movement was once presumed to have been inserted between the *Prelude and Fugue* in G major (BWV 541) and thus to have been part of an expanded three-movement (concerto) form – a plan Bach subsequently rejected.

Sonata V in C major (BWV 529)
This sonata is the longest in the cycle and the closest to the form of the "dialoguing" concerto.
First movement *Allegro.* A concerto movement in the form of a rondo (ABABA) or expanded song form, of consummate symmetry and with a complete dacapo of the main section at the close.
Second movement *Largo.* Also a concerto movement in da capo form with compellingly elaborated, expressive melodic arches. This piece was also believed to have been part of an original three-movement version of the Prelude and Fugue in C major (BWV 545).
Third movement *Allegro.* A fugal concerto movement form with a rapid alternation of the primary and secondary sections. The first subject also appears in the secondary sections. On the whole, the subjects are exhilaratingly intertwined in the expositions and produce fugal structures to which stretti add an impressive accent.

Sonata VI in G major (BWV 530)
As mentioned previously, the sources show that Bach wrote this sonata expressly for the collection. This organ sonata can thus be seen as the epitome of the genre.
First movement *Vivace.* A kind of trio for two instruments and continuo in the form of a concerto. The four main blocks with a developmental character are separated by free, homophonic interludes. The themes of the primary section as well as of the secondary sections are elaborated with far-reaching modulations and linked with one another as well.
Second movement *Lente.* A song-like movement with the pronounced feel of a dirge (see the "Erbarme dich" aria from the St. Matthew Passion) in spite of its siciliano rhythm (6/8). The pervasive feeling of human suffering is expressed without sentimentality, and it cannot fail to move every listener.
Third movement *Allegro.* Here too (as in BWV 525) an exuberant piece provides an effective contrast to the preceding lamento. The piece is clearly laid out in three sections of consummate symmetry: primary section (first theme) – secondary section (second theme) – primary section (recapitulation of the exposition with exchanged parts): ABA CAC ABA.

Elsie Pfitzer

ENGLISH

Kay Johannsen

Kay Johannsen was born in 1961. Thanks to winning scholarships from the Study Foundation of the German People and the Bruno Walter Memorial Foundation, New York, he was able to study church music, organ (soloist diploma with distinction) and conducting in Freiburg and Boston. His teachers were Hans Musch, Ludwig Doerr and William Porter. His time as an assistant with the Freiburg Bach Choir (Hans-Michael Beuerle) from 1983 to 1987 was a valuable source of inspiration.

Johannsen was district cantor of Balingen's municipal church and has been collegiate cantor in Stuttgart since 1994. In 1991 he started teaching organ at the Karlsruhe Academy of Music, in 1992/93 he stood in for a vacant professorship at Freiburg Academy of Music; in 1998 he was appointed church music director.

Kay Johannsen won the 1st prize of the Third International Competition of Young Church Musicians in Fürth (1986), the 2nd prize at the International Georg Böhm Competition in Lüneburg (1990) and the 1st prize at the Organ Competition of the Spring Academy for New Music in Kassel (1992). But it was above all the 1st prize at the German Music Competition in Bonn (1988) and the grant from the German Music Council that led to his multiple concert and recording activities as an organist. He took part in the 33rd German selection of Concerts of Young Artists 1989/90 and also gave concerts at well-known festivals in Germany (e.g. German Mozart Festival Baden-Baden, Frankfurt Bach Concerts, World Music Week Bonn, European Music Festival Stuttgart, European Church Music Schwäbisch Gmünd, Bach Festival Freiburg), Switzerland, France, Italy, the USA, Latvia (Riga), Russia (St. Petersburg Philharmonic) and Kenya (Nairobi, invitation by the German embassy).

As a soloist he has performed with the Philharmonic Orchestras of Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg and Ludwigshafen, with the radio orchestras of Hanover and Prague and with the St. Petersburg State Orchestra (works by Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Last spring (1997) he also played the organ in the well-received performances of Bach's „St. Matthew's Passion" in Berlin and Salzburg with the Berlin Philharmonic directed by Claudio Abbado.

For the selection of his programmes Johannsen has a vast repertoire to choose from. Alongside the music of Johann Sebastian Bach, he also specialises in works of the 19th century (with a preference for Liszt and Reger) and 20th century, but also in improvisation, developed from a affinity to the liturgy. He features in productions and live recordings of virtually all German broadcasting stations and on Latvian radio. His published CD recordings include works by Bach, Mozart, Boëly, Brahms (complete organ works), Franck, Widor, Reger, Förtig and Huber. On the hänssler classic label he recorded Bach's trio sonatas; for Edition Bachakademie he kindly compiled the programmes for the complete recording of Bach's organ works and is recording four new CDs.

Sonates pour orgue

Avec ses „6 Sonates à 2 cla. et Pedal“ (= Sonates en trio pour orgue) (BWV 525–530), Johann Sebastian Bach renoua avec la grande tradition de la sonate en trio de l'époque baroque, un genre dont on estime que les 48 „Sonates d'église et de chambre“ d'Arcangelo Corelli (1653–1713), des œuvres de forme parfaite, constituent la quintessence. Mais Bach ne conserva la distribution habituelle – 2 instruments solistes et basse continue – que dans de rares cas. Par sa manière, comme toujours très créative, d'aborder les formes héritées du passé, il fut le premier et le seul compositeur de l'époque baroque à composer des sonates en trio destinées à un seul instrument (violon, flûte, viole de gambe) avec clavecin obligé, une voix mélodique se trouvant à la main droite et la voix de basse à la main gauche.

Du point de vue stylistique, c'est à ces sonates instrumentales que les „Sonates pour orgue“ sont le plus étroitement apparentées – mais Bach ne serait pas Bach s'il ne créait aussi dans ce cycle quelque chose d'absolument nouveau et individuel en se servant de la sonate solo avec clavecin obligé pour pousser plus loin le développement de la sonate en trio „classique“: les Sonates pour orgue constituent tout simplement des points culminants dans l'art du trio instrumental. Ainsi, en plus de la tradition de la sonate en trio, Bach introduit également le concerto pour instrument soliste italien (on le constate, entre autres, dans la forme tripartite pour laquelle il opte, avec des mouvements se succédant dans l'ordre rapide-lent-rapide et dans les contrastes entre le solo et le tutti) ainsi que des éléments empruntés à l'arrangement de choral à trois voix en forme de trio ou aux messes pour orgue françaises, avec leurs mouvements en trio; de plus, les multiples mouvements de sonate que l'on y rencontre font appel à des formes telles que le mouvement de danse, le lied, le rondo et l'air: comme dans les autres cycles, surtout les sonates, les partitas et les suites pour violon ou violoncelle solo, Bach avait apparemment aussi à cœur en composant ces œuvres d'épuiser toutes les possibilités imaginables d'un genre donné et de les présenter sous la forme d'un large compendium. On n'y trouve pas seulement un assemblage des types de mouvements les plus divers mais également diverses sortes de travail thématique; des passages polyphoniques y alternent avec des passages homophones, des parties concertantes avec des passages au caractère de lied, de sorte que l'auditeur est surtout frappé dans cette musique par la multiplicité et l'alternance très vivante des styles d'écriture. Ces sonates sont restées jusqu'à ce jour un compendium du jeu en trio sur l'orgue. On ne peut les éviter si l'on désire acquérir une certaine perfection dans le jeu de l'orgue, et tout spécialement au niveau de l'égalité de l'attaque aux deux mains et aux pieds, ainsi que de l'indépendance des voix, condition „sine qua non“ pour une exposition claire des lignes polyphoniques. En ce qui concerne sa manière de traiter les voix – qui deviennent des partenaires à part entière – et tout particulièrement les deux voix supérieures, Bach dépasse de loin tous les autres compositeurs. Ainsi, Albert Schweitzer faisait l'éloge des „Sonates en trio“, affirmant qu'elles représentaient la meilleure école d'orgue que l'on puisse imaginer, et Hermann Keller les recommandait à tous les organistes, estimant qu'elles étaient le pendant de ce que les „Etudes“ de Chopin étaient aux pianistes, une „grande école“ de l'orgue. Tout comme ces „études“, qui ne sont en fait nullement des pièces didactiques au sens littéral du terme mais des œuvres d'art de premier plan, les Sonates sont elles aussi des chefs-d'oeuvre de la musique pure – même si elles furent composées dans un dessein pédagogique, comme le rapporte Nikolaus Forkel

dans la biographie de Bach qu'il édita en 1802: 3) Six Sonates ou trio pour deux claviers et pédale obligée. Bach les a composées à l'intention de son fils ainé, Wilh. Friedemann, qui devait s'en servir pour devenir le grand organiste qu'il fut. On ne parlera jamais assez de leur beauté. Elles ont été écrites durant la période de maturité maximale de l'auteur et pourraient être considérées comme l'œuvre la plus importante composée par Bach dans ce genre. (Viennent ensuite, à titre d'exemples musicaux, les premières mesures des 6 sonates). On peut également vanter la beauté de plusieurs pièces isolées – répandues aujourd'hui encore çà et là – même si elles n'égalent pas les sonates citées précédemment. (Forkel parle ici de quelques trios isolés de Bach qui nous sont parvenus, remarque de l'auteur.)

Comme Forkel nous rapporta la vie de Bach en étroite relation avec ses fils, les spécialistes de Bach ont jusqu'à ce jour accepté le tableau qu'il nous en propose. On y apprend donc qu'en assemblant, vers 1727–30, les Sonates, qui étaient en partie tirées de modèles anciens et en partie de nouvelles compositions, Bach poursuivait un but pédagogique. Elles nous sont surtout parvenues dans deux manuscrits autrefois en possession des deux fils aînés de Bach. Dans le manuscrit de Friedemann, les quatre premières sonates sont écrites de sa main et seules les deux dernières l'ont été par son père et Anna Magdalena Bach; lorsqu'on le compare avec l'exemplaire entièrement autographe de Carl Philipp Emanuel Bach, on est frappé par le nombre bien plus important d'ornements qu'il renferme. Dans ce manuscrit autographe qui nous est parvenu, les morceaux sont tous intitulés „Sonata à 2 Clav: et Pedal", et il y manque une page de titre. G. Poelchau (1773–1836), qui entra ultérieurement en possession de l'autographe, lui en ajouta une sur laquelle il présenta les sonates sous le titre suivant: „Six trios pour orgue pour deux claviers manuels et pédale obligée". En raison du titre attribué individuellement à ces morceaux, maints chercheurs voulurent attribuer les Sonates en trio à l'instrument dont on se servait à l'époque pour pratiquer la musique chez soi: le clavecin à pédalier. Plusieurs indices, tels que, par exemple, leur plus grande richesse au niveau des couleurs sonores mais aussi, surtout, les fréquents points d'orgue présents dans une voix tandis que les deux autres nous font entendre toutes sortes de figurations, tendent cependant à prouver que ces œuvres furent écrites pour l'orgue; le son fugace produit par la corde pincée du clavecin s'évanouirait ici bien trop rapidement. Bien que réunies dans un manuscrit témoignant d'une certaine homogénéité, les sonates en trio ne furent en aucun cas – comme on l'a déjà indiqué – composées à la même époque, certaines d'entre elles nous renvoyant à des compositions antérieures telles que, par exemple, des pièces du „Clavier bien tempéré" ou la „Cantate 76" (BWV 528, 1er mouvt.). La dernière sonate, en sol majeur, BWV 530 semble être la seule à avoir été composée spécialement pour ce recueil. Cela signifie que l'unisson du début est un moyen stylistique sciemment employé – produit de l'art consommé de la composition dont fait preuve l'auteur – et non le signe d'un manque de maturité!

Les „Sonates" firent dès le début et à toutes les époques l'objet de nombreux éloges, même lorsque le reste de la production de Bach fut jugé dépassé. L'intérêt et l'estime qu'on leur portait se manifesta tant dans les nombreux arrangements et copies dont elles firent l'objet – parmi ceux-ci figurent la version de Mozart pour trio à cordes ou celle pour piano à 3 mains de Samuel Wesley – que dans les propos élogieux des musicologues, du 18ème siècle à nous jours.

Bien sûr, l'estime dont jouissaient ces sonates n'est pas uniquement dûe à l'art de la composition de Bach, mais aussi et surtout au langage musical spécifique de ces morceaux,

un langage que l'on ne retrouve dans aucune autre œuvre pour orgue de Bach: les Sonates sont des œuvres de musique de chambre spirituelles, dotées de mélodies élégantes ou au ton plaintif, pleines de charme et d'humour. Elles parlent d'elles-mêmes, sur un ton très convaincant, sans que soient nécessaires des associations avec des textes ou d'autres œuvres de Bach. Le langage musical y est complètement adapté à l'instrument et la transparence de la polyphonie inégalée. Ce n'est pas sans raison que l'on vanta très tôt le caractère „galant" des Sonates, un qualificatif qui témoigne d'une perception intuitive de ce style particulier qui annonçait le futur et était presque „moderne".

En dépit de la grande diversité des types de mouvements, de la manière dont sont élaborés les motifs et dont le compositeur y exploite le matériel thématique, on relève dans les 18 mouvements de ces Sonates quelques points communs:

- Deux mouvements rapides y encadrent à chaque fois un mouvement lent.

- Le cycle des tonalités est habituellement le suivant: tonique – dominante ou sus-dominante – tonique.

- Les mouvements lents sont des formes lied expressives, bi-ou tripartites, les mouvements rapides étant quant à eux la plupart du temps tripartites, avec une partie centrale contrastante dans laquelle est introduit un second thème. Par ses multiples modulations et séquences, cette partie centrale au caractère de 'développement' annonce déjà le mouvement principal de sonate de l'époque classique; il nous faut cependant remarquer que le principe de contraste sur lequel il repose n'est pas encore aussi marqué dans les „Sonates" et que les deux thèmes s'y entremêlent davantage.

- Dans les premiers mouvements des „Sonates", la pédale est plutôt utilisée comme basse de soutien, dans les 3èmes mouvements, la plupart du temps fugués, elle sert en revanche de 3ème voix et se voit également confier l'énoncé du thème. Bien entendu, pour des raisons techniques, lors de l'entrée du thème à la pédale, Bach le simplifie ou n'en utilise que la tête. Celui-ci prend alors souvent en charge, grâce à un développement des motifs, le rôle moteur, faisant avancer dans les voix supérieures le développement, basé sur un travail harmonique et de modulation.

- Le double contrepoint employé à de multiples reprises par le compositeur permet de faire permuter sans problème les voix supérieures.

En dépit de tous ces points communs, le sentiment de diversité demeure prédominant. Marcel Dupré dit: „Du point de vue de la composition, ces six sonates sont d'une très grande importance pour l'histoire de la musique. Les dix-huit mouvements qu'elles renferment sont tous d'une surprenante originalité et d'une logique formelle absolument infaillible; elles constituent une véritable synthèse de toutes les formes symphoniques, telles qu'on les utilise encore actuellement."

Il ne nous reste donc plus qu'à souhaiter à l'auditeur beaucoup de plaisir à l'écoute de ces joyaux de la musique de chambre!

Voici encore un bref fil conducteur destiné à faciliter l'audition de ces sonates:

Sonate I en mib majeur (BWV 525)
1er mouvement/*sans titre* – imprégné d'un charme proche de celui des œuvres de Mozart. Exposition du

thème, débutant à la voix alto – cadence dans le ton principal – développement du thème avec des renversements etc..., menant à la dominante –

2ème exposition du thème, débutant à la voix soprane – 2ème développement avec des modulations (fa mineur, lab majeur, do mineur) jusqu'au renversement du thème à la voix alto. Pour conclure, le thème est présenté à la pédale.

2ème mouvement/*Adagio* – forme lied bipartite, en ut mineur, dans une mesure à 12/8; le morceau ne possède cependant pas le caractère d'une Sicilienne mais plutôt celui d'une lamentation sur un thème proche de ceux de la „Passacaille en ut mineur" et du chœur introductif de la „Passion selon saint Matthieu".

3ème mouvement/*Allegro* – de nouveau une forme lied bipartite, avec un thème progressant sur un ton énergique dans le style des mouvements conclusifs de Corelli, imprégné du caractère vivant et animé de la gigue et formant un contraste efficace avec la lamentation du 2ème mouvement. La première exposition et le premier développement du thème nous mènent au ton de la dominante, la seconde exposition nous ramène de la sous-dominante à la tonique. Le mouvement s'achève sur une présentation transposée du développement et une permutation des voix supérieures.

Sonate II en ut mineur (BWV 526)
1er mouvement/*Vivace* – Forme dans le style d'un concerto pour deux violons. 4 phrases principales en ut mineur, mib majeur, sol et ut mineur sont nettement séparées et insérées dans une multitude de phrases secondaires très variées.
2ème mouvement/*Largo* – en mib majeur (ton relatif), en une seule partie; avec ses enchaînements de soupirs il se rapproche de la „Fantaisie en ut mineur". Comme celle-ci le Largo aboutit à une demi-cadence en sol, une dominante qui nous conduit immédiatement au
3ème mouvement/*Allegro* (alla breve) – à nouveau en ut mineur. Dans ce Finale, Bach allie, dans une grande forme ABABA au caractère de rondo, la forme fuguée présente dans le „Hauptsatz" à la forme concertante utilisée pour le „Seitensatz". Lors du retour du „Hauptsatz", le ton emphatique et passionné est encore amplifié au moyen de strettes. Dans le passage conclusif, on assiste à une nouvelle permutation des voix supérieures.

Sonate III en ré mineur (BWV 527)
Les musicologues pensent que la composition de cette sonate est antérieure à celle des autres pièces de ce cycle.

1er mouvement/*Andante* – une forme de lied ou d'aria da capo tripartite dotée de deux thèmes.

2ème mouvement/*Adagio* – un thème lyrique, dont la déclamation se révèle très plastique. C'est sûrement à son caractère expressif que ce mouvement doit d'avoir été repris ultérieurement par Bach dans son „Triple concerto" en la mineur (BWV 1044).

3ème mouvement/*Vivace* – une forme rondo pleine de fantaisie dans laquelle le refrain et les couplets se distinguent par leur division binaire ou ternaire.
La basse constitue la base métrique de la mesure à 3/8 au caractère de Menuet.

Sonate IV en mi mineur (BWV 528)
La structure bipartite du mouvement de tête donne naissance à l'enchaînement lent – rapide – lent – rapide qui nous fait penser à la sonate d'église (Sonata da chiesa).

1er mouvement/*Adagio – Vivace* – tiré de la Sinfonia introductive de la Cantate 76 (1723). Trois phrases principales ainsi que la Coda renfermant le motif principal sont organisées au moyen de phrases intermédiaires au caractère de divertissements. A la fin, une 'tendance cadentielle" nous conduit directement au
2nd mouvement/*Andante* – Il existe aussi une variante en ré mineur de ce mouvement; la comparaison avec cette ancienne version montre très bien l'enrichissement du texte au moyen de valeurs de notes plus courtes et une ligne de basse plus tendue, qui anime le mouvement.
Ce 2nd mouvement est le plus important de la sonate, en raison déjà de sa longueur mais aussi de ses courbes mélodiques étirées et très expressives.
3ème mouvement/ *Un poc' Allegro* – Un Finale fugué avec une participation de la pédale à l'exposition des thèmes, avec même une reprise des triolets lors de l'énoncé du thème principal. On y retrouve nettement des éléments de la fugue; le „Hauptsatz" et le développement y alternent. Dans son ensemble, cette forme peut être décrite comme un mouvement de concert da capo fugué.

Sonate V en ut majeur (BWV 529)
Cette sonate est la plus conséquente de l'ensemble du cycle et se rapproche davantage que les autres de la forme du concerto, basée sur le dialogue des instruments.
1er mouvement/*Allegro* – Mouvement concertant en forme de rondo (ABABA) ou forme lied élargie, d'une symétrie parfaite avec, pour conclure, une reprise complète du „Hauptsatz".
2nd mouvement/ *Largo* – également un mouvement concertant de forme da capo avec des courbes mélodiques très expressives, travaillées d'une manière très convaincante. Ce mouvement devait lui aussi faire partie d'une forme tripartite, où il devait figurer entre le prélude et la fugue en ut majeur (BWV 545).
3ème mouvement/*Allegro* – mouvement concertant fugué dans lequel les interventions du „Hauptsatz" et du „Seitensatz" alternent à un rythme très rapide. Le premier thème apparaît aussi dans les „Seitensätze"; les thèmes sont même entremêlés dans le développement, donnant naissance à des formes fuguées aux ravissants entrelacements, dont l'effet est encore amplifié au moyen de strettes.

Sonate VI en sol majeur (BWV 530)
Comme nous l'avons dit précédemment, les sources tendent à montrer que Bach composa cette Sonate pour orgue spécialement pour ce cycle et qu'elle peut donc être considérée comme la quintessence du genre.
1er mouvement/*Vivace* – une sorte de trio pour deux instruments et continuo en forme de concerto. Les quatre „Hauptsätze", au caractère de développement, sont encastrés dans des divertissements libres et homophones. Les thèmes des „Haupt-" et „Seitensatz" sont développés au fil de modulations menant à des tons assez éloignés et entremêlés.
2nd mouvement/*Lente* – un mouvement au caractère de lied doté d'un thème au caractère de lamentation très marqué (comp. avec l'air „Erbarme dich" de la Passion selon saint Matthieu), bien que réalisé dans un rythme de Sicilienne (à 6/8). La souffrance commune à tous les hommes y est exprimée sur un ton juste, facilement perceptible pour l'auditeur qui est directement touché.
3ème mouvement/*Allegro* – Ici aussi (comme dans l'œuvre BWV 525) le Lamento est suivi d'un mouvement final au caractère joyeux et enthousiaste formant un contraste très efficace. Sa forme est nettement tripartite et parfaitement symétrique:
„Hauptsatz" (1er thème) – „Seitensatz" (2nd thème) – „Hauptsatz (reprise de l'exposition avec permutation des voix): ABA CAC ABA.

Elsie Pfitzer

Kay Johannsen

Kay Johannsen est né en 1961. En tant que boursier de la Fondation d'études du peuple allemand et de la "Bruno Walter Memorial Foundation", il fit des études de musique religieuse à New York, des études du jeu d'orgue (diplôme de soliste avec mention "très bien") et il étudia la conduite d'orchestre à Freiburg et Boston. Hans Musch, Ludwig Doerr et William Porter furent ses professeurs. La période qu'il passa auprès du chœur de Freiburg "Bach Chor" (Hans-Michael Beuerle) de 1983 à 1987 en tant qu'assistant enrichit substantiellement son inspiration.

Johannsen fut cantor de district dans l'église municipale de Balingen et cantor de l'église collégiale à Stuttgart depuis 1994. Il est depuis 1991 chargé de cours d'orgue au Conservatoire de musique de Karlsruhe, en 1992/93, il prit le poste de Professeur suppléant au Conservatoire de musique de Freiburg; il fut nommé directeur de musique d'église en 1998.

Kay Johannsen remporta le premier prix lors du troisième "Concours international de jeunes musiciens d'église" à Fürth (1986), le deuxième prix lors du "Concours international Georg-Böhm" à Lüneburg (1990) et le premier prix lors du "Concours d'orgue de l'Académie de printemps de la Nouvelle Musique" à Kassel (1992). C'est pourtant le premier prix lors du "Concours de musique Allemand" in Bonn (1988) et l'encouragement ultérieur par le Conseil de la Musique Allemand qui fondèrent sa carrière d'organiste qui se concrétise par des concerts et des enregistrements. Il participa ainsi à la trente-troisième sélection fédérale des "Concerts de jeunes artistes" en 1989/90 et joua en outre en concert à l'occasion de festivals de renommée en Allemagne (comme la Fête Allemande de Mozart à Baden-Baden, les Concerts Bach à Francfort, la Semaine "World Music Week" à Bonn, la Fête Européenne de la musique de Stuttgart, Musique d'église européenne à Schwäbisch Gmünd, Fête Bach à Freiburg), au-delà également en Suisse, en France, en Italie, aux U.S.A., en Lettonie (Riga), en Russie (Philharmonie de Saint Pétersbourg) et au Kenya (Nairobi, sur invitation de l'Ambassade d'Allemagne).

Il joua en tant que soliste entre autres avec les Orchestres Philharmoniques de Nuremberg, de Gelsenkirchen, de Heidelberg et de Ludwigshafen, avec les Orchestres de radiodiffusion de Hanovre et de Prague ainsi qu'avec l'Orchestre national de Saint Pétersbourg (œuvres de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Il fut également organiste à l'occasion d'exécutions qui furent très appréciées de la "Passion selon saint Matthieu" à Berlin et à Salzburg au printemps 97 avec l'orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Claudio Abbado.

Johannsen est en mesure de choisir dans un répertoire d'une grande envergure pour élaborer ses programmes d'exécution. Ses points forts sont à côté de l'interprétation des œuvres de Johann Sebastian Bach, la littérature du IXX ème (avouant une préférence pour Liszt et Reger) et du XX ème siècle, mais aussi l'improvisation qui s'est développée du fait de son engagement prononcé pour la liturgie. Il enregistra et produisit auprès de presque tous les émetteurs allemands et à la radio lettonne. Les disques qui ont paru depuis sont des disques compacts présentant les œuvres de Bach, Mozart, Boëly, Brahms (les œuvres d'orgue complètes), Franck, Widor, Reger, Förtig et Huber. La maison d'éditions musicales hänssler classic a fait paraître un enregistrement des sonates en trio de Bach ; c'est lui qui a établi pour la maison Edition Bachakademie les programmes des enregistrements complets des œuvres pour orgue de Bach et enregistre quatre autres CD.

Sonatas para órgano

Con sus *6 Sonaten à Clav: et Pedal (= Sonatas en forma de trío para órgano) (BWV 525-560)* unió Juan Sebastián Bach a la gran tradición de las Sonatas en forma de trío del barroco, cuyo compendio era la coleción de 48 *Sonatas de música sagrada y música de cámara* de Arcangelo Corelli (1653 -1713), obras de sublime belleza. Sin embargo, sólo en unos pocos casos, conservó Bach la instrumentación habitual – 2 instrumentos solistas y bajo continuo. Por el contrario, en su manejo, cada vez más creativo, de las formas tradicionales, fue el primer y único compositor de la época del barroco que escribió Sonatas en forma de trío para un instrumento solista (violín, flauta, gamba) y el clavicémbalo obbligato, teniendo la voz de la melodía en la mano derecha y la voz del bajo en la mano izquierda. Tal como era habitual en Bach, su manejo de las formas tradicionales fue creativo y original.

En lo que respecta al estilo, las sonatas para órgano son muy similares a estas sonatas instrumentales. Sin embargo, Bach no habría sido Bach si no hubiera creado algo totalmente novedoso e individual también en este ciclo, prolongando así la evolución de la „clásica“ sonata para trío a la sonata solo con clavicémbalo obbligato. Sus sonatas para órgano son, sin lugar a dudas, el punto culminante de la ejecución instrumental en trío. Es así como, a la tradición de las Sonatas en forma de trío, Bach incorpora el estilo del concierto italiano para solista (lo cual se observa en la disposición de los tres movimientos cuya secuencia es rápido-lento-rápido, en el contraste del solo y el tutti, y en muchos detalles más). Sin embargo, también incluyó elementos del arreglo coral para tres voces en forma de tríos o también las de las misas francesas para órgano, con sus movimientos de trío; además, la variedad estilística de los movimientos de la sonata abarca formas de danza, romanza, rondo y aria. Al igual que en otros ciclos de sus obras, especialmente en las sonatas, las partitas y las suites para solo de violín o de violonchelo, es evidente el propósito de Bach: agotar todas las posibilidades de un género, presentándolas en una especie de vasto compendio. En él no sólo se han reunido las más diferentes formas de movimientos sino también diferentes formas de elaboración temática; la alternación de partes polifónicas con partes homófonas, de pasajes concertantes con pasajes cantables ... de todo ello el oyente tiene la impresión de una gran multiplicidad y variedad.

Hasta nuestros días, las sonatas han permanecido como un epítome de ejecución en trío en el órgano. Es éste un hecho ineludible para quien quiera dominar la perfección de la interpretación al órgano, especialmente en lo que respecta a la uniformidad de la ejecución en las dos manos y los pies, así como a la autonomía de las partes principales, indispensable para una presentación de las líneas polifónicas. Bach supera a todos los demás compositores en el equilibrio que logra en las voces, especialmente de las dos voces superiores. Es así como también Albert Schweitzer alabó las Sonatas como la primerísima y ejemplar escuela para órgano, y Hermann Keller las recomendó a todos los organistas como un equivalente de los Études de Chopin para los pianistas, como una „Escuela Superior“ para la interpretación del órgano. Lo mismo que los „Études“ no constituyen „piezas de ejercicio“ en el sentido estricto de dicho término sino obras de arte de primerísimo orden, también las Sonatas son obras maestras de la música absoluta, aunque originalmente hayan sido compuestas para fines pedagógicos, tal como informa Johann Nikolaus Forkel en su biografía de Bach, en el año 1802:
3) Seis sonatas o Trío para dos clavecines, con pedal ob-

bligato. Bach las compuso para su hijo mayor, Wilhelm Friedemann, quien las utilizó para prepararse para su posterior carrera como gran organista. Es imposible alabar suficientemente su belleza. Fueron creadas en los años más maduros del compositor, y pueden considerarse como su mayor logro en éste género. (Forkel presenta los primeros compases de las seis sonatas como ejemplos musicales). Pueden mencionarse varias otras piezas individuales diseminadas aquí y allá, aunque no de igual calidad que las primeras. (Forkel se refiere entonces a algunas composiciones para trío, transmitidas por Bach; nota del editor).“

Puesto que Forkel escribió su biografía de Bach en estrecha colaboración con los hijos de éste, todavía en nuestros días los investigadores de Bach se mantienen fieles a esta presentación. Así pues, afirma Forkel, Bach habría recopilado las sonatas por motivos pedagógicos alrededor de 1727/30, basándose en parte en composiciones anteriores y, en parte, en nuevas obras. Nos han sido legadas principalmente en dos manuscritos de propiedad de los dos hijos mayores de Bach. En el manuscrito de Friedemann se encuentran las primeras cuatro sonatas de él, y sólo las dos últimas compuestas por su padre y por Anna Magdalena Bach. Comparado con el ejemplar enteramente autógrafo de propiedad Carl Philipp Emanuel Bach, el manuscrito de Friedemann contiene una mayor cantidad de adornos. En este manuscrito autógrafo sobreviviente, cada una de las piezas han sido denominadas como „sonata à 2 clav: et pedal“, aunque falta la portada. El siguiente propietario del ejemplar autógrafo, G. Poelchau (1773-1836) añadió una portada en la cual denominó las sonatas así: „Seis Tríos para Órgano para Dos Manuales y Pedal Obbligato“. Orientándose según los textos de los diferentes títulos incluidos en dicha copia autógrafa, diferentes estudiosos han tratado de asignar las sonatas al instrumento para ejercicio en el hogar, es decir, el clavicémbalo con pedal. No obstante, diferentes características apoyan la suposición de que habrían sido destinadas para el órgano. Existe, por ejemplo, una mayor riqueza de matices tonálicos y, sobre todo, existen frecuentes puntos de pedal en una parte, en contraposición a figuras en el otro. Aquí, el fugaz sonido de la cuerda punteada del clavicémbalo se desvanecería demasiado rápidamente. Aunque reunidas en un sólo manuscrito, según se ha sugerido ya, no todas las obras fueron escritas al mismo tiempo sino que, en parte, fueron derivadas de otras anteriores tales como el Clavecín bien Temperado o la Cantata 76 (BWV 528, primer movimiento). Aparentemente, la última sonata, en sol mayor, fue la única de ellas compuesta expresamente para esta colección. Esto significa que el unísono existente al principio es un dispositivo estilístico intencionado, resultado de la perfecta habilidad artística del compositor, y no como señal de inmadurez.

Las sonatas fueron muy bien acogidas desde el principio; este es una característica que han conservado siempre, incluso en épocas cuando otras obras de Bach habrían sido calificadas como anticuadas. Su aprecio puede observarse por las numerosas copias y arreglos que se han hecho de ellas, incluso la versión de Mozart para trío de cuerdas o los arreglos de Samuel Wesley para piano a tres manos, así como por los elogios hechos por estudiosos, desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

No cabe duda de que este aprecio no se debe sólo a la excepcional maestría de las obras sino también, y sobre todo, a su específico leguaje tonálico, único incluso entre otras obras para órgano compuestas por Bach. Las sonatas son brillantes obras de música de cámara, plenas de gracias y humor, con melodías elegantes o sencillas. Se ex-

presan elocuentemente por sí solas, sin hacer ninguna referencia a textos u otras obras de Bach. El lenguaje ha sido perfectamente adaptado al instrumento y la transparencia de la polifonía es insuperable. No inmerecidamente, las sonatas pronto fueron aclamadas como „galantes“ aunque, sin lugar a dudas, este estilo casi „moderno“ y futurístico intuitivamente queda plasmado en esta palabra.

A pesar de la gran variedad de movimientos, de la elaboración motivacional y la labor temática en los 18 diferentes movimientos de las sonatas, pueden mencionarse algunas características comunes:

- Un movimiento lento siempre va precedido y seguido de dos movimientos rápidos.

- La secuencia de tonalidades siempre sigue el motivo tónica-dominante o paralela a la tónica-tónica.

- Los movimientos lentos son expresivas formas cantables de una o dos partes; en general, los movimientos rápidos constan de tres partes, con una parte central contrastante en la cual se introduce otro tema. Mediante repetidas modulaciones y secuencias, esta parte central de „carácter evolutivo“ antecede a la forma de „primer movimiento“ de las sonatas de la época clásica; cabe anotar, sin embargo, que el principio fundamental de contraste entre el tema principal y el tema secundario todavía no está claramente definido en las sonatas. En realidad, a menudo los dos temas están entrelazados.

- En los primeros movimientos de las sonatas en forma de trío el pedal se emplea principalmente como bajo portante; en los movimientos finales, generalmente en forma de fuga, se le asigna una función más temática, como tercera voz. Sin embargo, por motivos de técnica de interpretación, Bach simplificó el tema para expresarlo en el pedal o sólo empleó el motivo principal del tema. Así, al prolongar los motivos, a menudo este fragmento temático asume la función de un motor que impulsa hacia adelante la evolución armónica y modulante de las partes superiores. El frecuente empleo del doble contrapunto permite lograr este intercambio, sin problemas, en las voces altas.

No obstante, a pesar de todas estas características comunes, predomina la impresión de variedad. Marcel Dupré escribió así: „Debido a sus características de composición, estas seis sonatas son de fundamental importancia para la historia de la música. Los 18 movimientos en ellas contenidos son de sorprendente originalidad y de infalible lógica de forma; son una auténtica síntesis de todas las formas sinfónicas tales como se emplean aún en nuestros días.“

Les deseamos disfruten mucho escuchando estas verdaderas joyas de la música de cámara.

He aquí una breve guía para las sonatas:

Sonata I en mi bemol mayor (BWV 525)
Primer movimiento *(no se indica el tiempo)*. Su encanto es casi mozartiano. Exposición del tema comenzando en contralto, cadencia en la tonalidad básica, evolución del tema con inversiones, etc., llevando a la dominante. Segunda exposición temática comenzando en la voz soprano, segunda evolución con modulaciones (fa menor, la bemol mayor, do menor), llevando a la inversión del tema en la voz de contralto. El tema se escucha finalmente en el pedal.
Segundo movimiento *Adagio*. En forma de romanza de dos partes, do menor, en tiempo de 12/8 pero no en estilo siciliano; más similar a un lamento sobre un tema que

recuerda el Passacaglia en do menor y el coro inicial de la Pasión según San Mateo. Tercer movimiento *Allegro*. De nuevo una forma cantable de dos partes, con un tema claramente definido al estilo de los movimientos finales de Corelli y con un vivaz carácter similar a una giga, que hace un efectivo contraste con el lamento del segundo movimiento.

La primera exposición temática y su evolución llevan a la dominante; la segunda va de la subdominante a la tónica. El movimiento termina con la ejecución transpuesta y el intercambio de las voces superiores.

Sonata II en do menor (BWV 526)
Primer movimiento *Vivace*. La forma recuerda el estilo de un concierto para dos violines. Cuatro bloques principales en do menor, mi bemol mayor, sol menor y do menor, totalmente separados, e insertados en un sinnúmero de variados tiempos secundarios.

Segundo movimiento *Largo*. Mi bemol mayor (paralela a la tónica), en una sola sección. Sus cadenas de „sollozantes“ motivos recuerdan la fantasía en do menor. Al igual que en la fantasía, el largo lleva también a una semi-cadencia en sol, como dominante, que enseguida conduce al Tercer movimiento *Allegro* (alla breve), otra vez en do menor. En este final, Bach combina la forma de fuga de la parte principal con la forma de concierto de la parte secundaria para crear una gran forma ABABA similar a un rondo. Su apasionado énfasis es intensificado por medio de stretti al retornar a la parte principal. En el último fragmento se observa otra vez un intercambio de las voces superiores.

Sonata III en do menor (BWV 527)
Primer movimiento *Andante*. Fragmento cantable de tres partes, o forma de da capo aria con dos temas.

Segundo movimiento *Adagio*. Tema líricamente vocal con un vívido carácter declamatorio. Bach lo incluyó más tarde en su Concierto Triple en la menor (BWV 1044), sin duda alguna debido a su extraordinaria expresividad.

Tercer movimiento *Vivace*. Imaginativa forma de rondo en el cual el estribillo y las estrofas difieren debido a su articulación rítmica en grupos de dos y tres. El bajo constituye la base métrica del ritmo de 3/8, similar a un minué.

Sonata IV en mi menor (BWV 528)
El movimiento inicial, de dos partes, presenta una secuencia lento-rápido-lento-rápido que recuerda la sonata da chiesa.

Primer movimiento *Adagio-Vivace* tomado de la sinfonía previa a la Cantata 76 (1723). Tres partes principales así como la coda con el motivo principal están subdivididas por interludios similares a un divertimento. Una tendencia „disipante“ al final lleva enseguida al

Segundo movimiento *Andante* – También aquí existe una variante en re menor. Una comparación con la versión anterior muestra, notoriamente, la forma en que esta última es realzada por medio de notas de valores más breves y mayor tensión en la línea del bajo, lo cual imparte a la obra mayor vivacidad.
Este segundo tiempo es el más importante de la sonata, no sólo por su duración sino por sus expresivos y vastos arcos melódicos.

Tercer movimiento – *Un poco allegro*. Un final en forma de fuga con la participación temática del pedal, que en el tema principal debe asumir incluso los tresillos. Se aprecian claramente los elementos de la fuga; la sección principal y la evolución alternan entre sí. La forma general

puede describirse como un movimiento de concierto da capo.
Se cree que este movimiento habría sido insertado una vez entre el Preludio y Fuga en sol mayor (BWV 541) con lo cual la habría ampliado a una forma (de concierto) de tres movimientos; este esquema, sin embargo, fue posteriormente rechazado por Bach.

Sonata V en do mayor (BWV 529)
Esta sonata es la más larga de todo el ciclo y la más similar a la forma de un concierto en „diálogo".

Primer movimiento *Allegro*. Movimiento de concierto en forma de un rondo (ABABA) o dilatada forma cantable de extraordinaria simetría con el da capo completo del tema movimiento principal al final.
Segundo movimiento *Largo*. También un movimiento de concierto en forma da capo, con expresivos arcos melódicos magníficamente elaborados.
También este movimiento habría debido figurar en una forma de tres movimientos entre el *Preludio y fuga en do mayor* (BWV 545).

Tercer movimiento *Allegro* – Movimiento de concierto en forma de fuga, en el cual alternan rápidamente los fragmentos primarios y secundarios; el primer tema aparecen también en los fragmentos secundarios. En general, los temas magníficamente entrelazados en las exposiciones producen estructuras a las cuales los stretti añaden bellísimos acentos.

Sonata VI en sol mayor (BWV 530)
Tal como se ha dicho ya antes, las fuentes indican que Bach escribió esta sonata expresamente para esta colección. Por eso, esta sonata para órgano puede ser considerada como el epítome de este género.

Primer movimiento *Vivace*. Una especie de trío para dos instrumentos y continuo, en forma de un concierto. Los cuatro bloques principales de carácter evolutivo están separados por medio de interludios libres, homófonos. Los temas del movimiento principal y de los movimientos secundarios han sido elaborados con amplias modulaciones, pero unidos entre sí.

Segundo movimiento *Lente*. Movimiento de estilo cantable, con notable sensación de un canto fúnebre (véase el aria „Erbarme dich" de la *Pasión según San Mateo*) a pesar de su ritmo siciliano (6/8). La omnipresente sensación del sufrimiento humano se expresa sin sentimentalismo, que habrá de conmover a cualquier oyente.

Tercer movimiento *Allegro*. También aquí (tal como en la BWV 525) un exuberante movimiento final proporciona un notable contraste al lamento precedente. Se observa una disposición de magnífica simetría: el movimiento primario (primer tema), el movimiento secundario (segundo tema), el movimiento primario (recapitulación de la exposición con movimientos intercambiados): ABA CAC ABA.

Kay Johannsen

Kay Johannsen nació en 1961. Como becario de la Studienstiftung des Deutschen Volkes y de la Bruno Walter Memorial Foundation de New York estudió música sacra, órgano (diploma de solista con galardón) y dirección en Freiburgo y Boston. Sus maestros fueron Hans Musch, Ludwig Doerr y William Porter. Recibió muy importantes estímulos durante su época de asistente en el Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) de 1983 a 1987.

Johannsen fue cantor de distrito (Bezirkskantor) en la iglesia municipal de Balingen y desde 1994 cantor fundacional (Stiftskantor) en la ciudad de Stuttgart. Desde 1991 es enseñante de órgano en la Musikhochschule de Karlsruhe; en 1992/93 se hizo cargo además de una suplencia de profesor en la Musikhochschule de Freiburgo; en 1998 fue nombrado director de música sacra.

Kay Johannsen obtuvo el primer premio en el tercer "Concurso internacional de jóvenes músicos de iglesia" („Internacional Wettbewerb junger Kirchenmusiker") en la ciudad de Fürth (1986), el segundo premio en el "Concurso internacional Georg-Böhm" („International Georg-Böhm-Wettbewerb") en Luneburgo (1990) y el primer premio en el "Concurso de órgano de la Frühjahrsakademie de Nueva Música" („Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik") en Kassel (1992). En todo caso, fueron el primer premio obtenido en el "Concurso de Música Alemán" („Deutscher Musikwettbewerb") de Bonn (1988) y la subsiguiente promoción del "Consejo Alemán de Música" (Deutscher Musikrat) los hitos decisivos en sus actividades concertísticas y de grabaciones en cuento organista de carácter propio. A estos respectos cabe mencionar que participó en la trigésimo tercera elección del territorio federal "Conciertos de jóvenes artistas" („Konzerte junger Künstler") en 1989/90 y que interpretó conciertos en prestigiosos festivales alemanes (por ejemplo, la Deutsches Mozart-Fest de Baden-Baden, los Frankfurter Bachkonzerte, el World Music Week de Bonn, la Europäisches Musikfest de Stuttgart, la Europäische Kirchenmusik de Schwäbisch Gmünd y la Bach-Fest de Freiburgo). Ha actuado también en Suiza, Francia, Italia, los EE.UU., Letonia (Riga), Rusia (Filarmónica de San Petersburgo) y Kenia (invitado a Nairobi por la Embajada Alemana).

De entre sus actuaciones como solista cabe mencionar, entre otras, las realizadas con las orquestas filarmónicas de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg y Ludwigshafen, con las orquestas de radio o radio-televisión de Hanóver y Praga así como con la orquesta estatal de San Petersburgo (obras de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Fue también organista en las elogiadas representaciones de la "Pasión según Mateo" („Matthäus-Passion") de Bach en las ciudades de Berlín y Salzburgo durante la primavera de 1997 con la Berliner Philharmoniker bajo la dirección de Claudio Abbado.

Para la selección de sus programas dispone Johannsen de un amplio repertorio. Su centro de gravedad, además de las obras de Johann Sebastian Bach, abarca la literatura musical del siglo XIX (con predilección por Liszt y Reger) y del siglo XX. Igualmente cabe mencionar aquí la improvisación, actividad que ha desarrollado gracias a su intenso vínculo a la liturgia. Producciones y cooperaciones suyas han tenido lugar en prácticamente todas las emisoras alemanas así como en la radio-televisión de Letonia. Hasta el presente ha publicado diversos discos compactos con obras de Bach, Mozart, Boëly, Brahms (la obra organística completa), Franck, Widor, Reger, Förtig y Huber. En hänssler classic ha sido publicada su interpretación de las "Sonatas de Trío" ("Triosonaten") de Bach; para la Edition Bachakademie compiló Johannsen el programa de todas las interpretaciones de la obra organística de Bach incluyendo otros cuatro CDs.

Orgel in der Stadtkirche in Stein am Rhein (Schweiz) erbaut 1992 von der Firma Metzler/Dietikon

Organ of the municipal church of Stein am Rhein (Switzerland) built in 1992 by Metzler/Dietikon

Orgue de l'église municipale de Stein am Rhein (Suisse), construit en 1992 par la firme Metzler/Dietikon

Órgano de la iglesia municipal de Stein am Rhein (Suiza), construido en 1992 por la casa Metzler/Dietikon

Disposition

I. Manual Rückpositiv C-f[3]

1.	Gedackt	8'
2.	Quintade	8'
3.	Prinzipal	4'
4.	Rohrflöte	4'
5.	Nasard	2 2/3'
6.	Octave	2'
7.	Flöte	2'
8.	Terz	1 3/5'
9.	Larigot	1 1/3'
10.	Scharff III	1'
11.	Krummhorn	8'

II. Manual Hauptwerk C-f[3]

12.	Bourdon	16'
13.	Prinzipal	8'
14.	Rohrflöte	8'
15.	Salicional	8'
16.	Octave	4'
17.	Nachthorn	4'
18.	Quinte	2 2/3'
19.	Superoctave	2'
20.	Mixtur IV	1 1/3'
21.	Cornet V (ab c')	8'
22.	Trompete	8'
23.	Clairon	4'

III. Manual Brustwerk C-f[3]

24.	Holzgedackt	8'
25.	Spitzflöte	4'
26.	Doublette	2'
27.	Sesquialtera II	
28.	Zimbel II	2/3'
29.	Vox humana	8'

Pedalwerk C-f[1]

30.	Principal (C-H Holz)	16'
31.	Subbass	16'
32.	Octavbass	8'
33.	Bourdon	8'
34.	Octave	4'
35.	Mixtur IV	2'
36.	Posaune (Becher Eiche)	16'
37.	Trompete	8'

Kopplungen

Hauptwerk + Rückpositiv (Zug)
Hauptwerk + Brustwerk (Zug)
Pedal + Hauptwerk (Tritt)
Pedal + Rückpositiv (Tritt)

Tremulant

Kanaltremulant auf RP und BW

Registrierungen

Sonata I BWV 525 Es-Dur/E flat Major/mi bémol majeur/Mi bemol mayor

(Allegro)	r.Hd. 1,7	1.Hd. 14,17	Ped. 31,32,33
Adagio	r.Hd. 1	1.Hd. 15	Ped. 31,33
Allegro	r.Hd. 1,3,6,9	1.Hd. 14,16,18	Ped. 31,32,33,34

Sonata II BWV 526 c-Moll/C Minor/ut mineur/do menor

Vivace	r.Hd. 1,6	1.Hd. 14,17	Ped. 31,32,33
Largo	r.Hd. 4 (Oktave tiefer)	1.Hd. 17 (Oktave tiefer)	Ped. 31,33
Allegro	r.Hd. 1,3,5	1.Hd. 13,16	Ped. 30,32,33

Sonata III BWV 527 d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor

Andante	r.Hd. 1,4	1.Hd. 16 (Oktave tiefer)	Ped. 31,32
Adagio e dolce	r.Hd. 4 (Oktave tiefer) Tremulant für die ganze Orgel	1.Hd. 17 (Oktave tiefer)	Ped. 33
Vivace	r.Hd. 1,4,9	1.Hd. 14,16	Ped. 31,32,33

Sonata IV BWV 528 e-Moll/E Minor/mi mineur/mi menor

Adagio/ Vivace	r.Hd. 1,5	1.Hd. 16 (Oktave tiefer)	Ped. 31,32
Andante	r.Hd. 1	1.Hd. 15	Ped. 33
Un poc' allegro	r.Hd. 1,4,5	1.Hd. 14,16	Ped. 31,32,33

Sonata V BWV 529 C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor

Allegro	r.Hd. 1,3,9	1.Hd. 13,16	Ped. 31,32,33
Largo	r.Hd. 1	1.Hd. 15	Ped. 31,33
Allegro	r.Hd. 1,3,6,9	1.Hd. 13,14,16,18	Ped. 31,32,33,34

Sonata VI BWV 530 G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor

Vivace	r.Hd. 1,7	1.Hd. 14,16	Ped. 31,32,33
Lente	r.Hd. 14,15	1.Hd. 1,2	Ped. 31,33
Allegro	r.Hd. 1,3,6	1.Hd. 14,16,18	Ped. 31,32,33

Vol. 100

Leipziger Spätwerke

Late Works from the Leipzig Period

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision an digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
18.–19.9.1998

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Katharinenkirche Frankfurt am Main, Germany

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Leipziger Spätwerke

Late works from the Leipzig Period

Dernières œuvres, époque de Leipzig

Obras tardías de Leipzig

Martin Lücker

Rieger-Orgel/Organ/Orgue/Órgano

Katharinenkirche, Frankfurt am Main, Germany

Leipziger Spätwerke / Late works from the Leipzig Period / Dernières œuvres, époque de Leipzig / Obras tradías de Leipzig

---

Präludium und Fuge in h-Moll, BWV 544

Prelude and Fugue in B Minor / Prélude et fugue en si mineur / Preludio y fuga en si menor

Präludium	1	7:23
Fuge	2	8:01

Fantasie und Fuge (Fragment) in c-Moll, BWV 562

Fantasia and Fugue (fragment) in C Minor / Fantaisie et fugue (fragment) en ut mineur / Fantasía y fuga (fragmento) en do menor

Fantasie	3	6:35
Fuge	4	2:18

Präludium und Fuge in e-Moll, BWV 548

Prelude and Fugue in E Minor / Prélude et fugue en mi mineur / Preludio y fuga en mi menor

Präludium	5	8:26
Fuge	6	8:40

Ricercar a 6 aus / from / tiré de / de

Musicalisches Opfer, BWV 1079,5 — 7 — 14:39

Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied
Canonic variations on the chorale / Quelques variations canoniques sur le chant de Noël /
Algunas variaciones canónicas acerca del villancico
Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 769a

(Variatio 1) Canon all' Ottava. Pedal. Canto fermo	8	1:59
(Variatio 2) Canon alla Quinta. Canto fermo in Pedal	9	1:45
(Variatio 3) Canto fermo in Canone alla Sesta è all' rovescio	10	3:48
(Variatio 4) Canon alla Settima	11	3:00
(Variatio 5) a 2 clav e Ped. Canon per augmentationem (in canone all' ottava)	12	5:27
Vor deinen Thron tret ich hiermit, BWV 668	13	6:37

Total Time: 79:12

Leipziger Spätwerke

Präludium und Fuge h-Moll BWV 544 zählt zweifellos zu den großen Werkpaaren der Leipziger Zeit. Die autographe Reinschrift entstand – wie die von *Präludium und Fuge e-Moll* (BWV 548) – um 1730, wenn auch die Entstehungszeit möglicher Frühfassungen umstritten ist. Ebenso wie BWV 548 stellt das vorliegende Werk einen ganz individuellen Beitrag zum Typus 'Präludium und Fuge' dar, der ohne Parallelen ist. Die Tonart und der stark ausgeprägte Affekt des *Präludiums* haben Assoziationen an die *h-Moll-Messe* (BWV 232) und die *Matthäus-Passion* (BWV 244), hier speziell an die *Arie 'Erbarme dich'* wachgerufen; sicher ist, daß der ausgeprägte Affekt des *Präludiums* für sich selbst spricht und wohl jeden Hörer überzeugt. Eine schmerzliche Grundhaltung überwiegt dabei trotz der originalen Registrieranweisung 'pro Organo Pleno'.

Das *Präludium* folgt, wie klar zu hören ist, der Ritornellform des Concerto grosso. Die Haupt- und Seitensätze sind zum großen Teil deutlich voneinander abgegrenzt, nur an einigen Stellen ineinander verzahnt. Die Deklamation des Hauptthemas, zunächst mit einem Orgelpunkt auf der Tonika, dann auf der Dominante, ist äußerst affektbetont durch kühne Appoggiaturen, Vorhaltsbildungen und Durchgangsnoten; demgegenüber sind die Seitensätze glatter, fließender und in kürzere Einheiten gegliedert.

Selbstverständlich kombiniert Bach im Mittelteil auch die beiden kontrastierenden Elemente zu neuen Themen, verbunden mit einer Aufhellung nach D-Dur – wie er überhaupt ständig neue Ideen einbringt und in das gesamte chromatische Gewebe des *Präludiums* fast unmerklich zu integrieren versteht.

Dieser leidenschaftlichen Eröffnung schließt sich, wie so häufig in Bachs Orgelwerken dem Kontrastprinzip folgend, eine *Fuge* von schlichter Linienführung sowie gemäßigter Bewegung und Harmonik an. Sie ist dreiteilig angelegt, mit einem gelösten Mittelteil ähnlich der *Fuge G-Dur* BWV 541, 2. Das Thema schreitet zunächst in Sekundschritten und Achtelnoten dahin und wird mit einem festen Kontrasubjekt durchgeführt, das thematisch in verschiedenen Zwischenspielen verarbeitet wird; derselbe Vorgang wiederholt sich mit weiteren neuen Kontrasubjekten. Die zwingende Abfolge der Tonschritte des Hauptthemas wird im Mittelteil (T. 37 ff.) aufgelockert, der manualiter zu spielen ist, bevor das Pedal mit einem neuen beibehaltenen Kontrasubjekt (T. 61 ff.) einsetzt. Dieses drängt durch seine rhythmische Prägnanz (mit Pausen und vorwärtsdrängenden Sechzehnteln) die gesamte Entwicklung zur Schlußsteigerung hin, die wieder zur affektbetonten Leidenschaft des *Präludiums* zurückführt. Neben der kunstvollen und ganz individuellen Ausgestaltung des Affekts im *Präludium* besticht an diesem Werkpaar vor allem die Gestaltung einer großen *Fuge* aus kleinen Elementen: Tonskalen in Achtel- und Sechzehntelbewegung, wenigen Intervallen und auftaktigen Motiven.

Das Werkpaar **Fantasie und Fuge c-Moll** BWV 562 ist mit einer unvollständigen *Fuge* überliefert, was Anlaß für die unterschiedlichsten Hypothesen bot. In einer Quelle ist die *Fantasie* zusammen mit der *Fuge c-Moll* BWV 546, 2 überliefert; andererseits bestätigen die Quellen zu BWV 546 die Zusammengehörigkeit dieses Werkpaars. Möglicherweise schrieb Bach in Leipzig für die *Fuge* BWV 546, 2 eine neue Einleitung, eben das große *Präludium c-Moll* BWV 546, 1. Mit Sicherheit ist nur zu sagen, daß verschiedene Zeichen der Reife darauf deuten, daß Bach die *Fantasie* in Leipzig überarbeitet hat. Ihre erste Fassung jedoch war vermutlich früher entstanden, wie der offenkundige Einfluß des französischen Stils zeigt. Die Fünfstimmigkeit, die Verzierungen – insbesondere die Appoggiaturen (Vorhaltsbildungen in aufsteigender Linie) – und die nahezu monothematische Anlage weisen auf Nicolas de Grigny und andere französische Komponisten hin. Man weiß, daß Bach sich Stücke aus Grignys 'Livre d' Orgue' abgeschrieben hatte, und das Thema der *Fantasie* ist in seiner expressiven Deklamation eng verwandt mit einer 'Gloria-Fuge' dieses Komponisten. Die Aufteilung der fünf Stimmen ist allerdings in der *Fantasie c-Moll* nicht durchgängig so möglich wie bei jenem, nämlich mit je zwei Stimmen in den Händen auf zwei Manualen und der Baß-Stimme im Pedal. Die Appoggiaturen andererseits sind bei Bach ebenso wie bei den französischen Komponisten nicht nur melodische Ausschmückungen, sondern stellen interessante Verschärfungen der harmonischen Beziehungen dar. Mit diesen Elementen des französischen Stils verbindet Bach aber auch solche der süddeutschen Tradition, indem er aus dieser die 'Orgelpunkt-Toccata' aufgreift, mit der fugierten Themendurchführung über Orgelpunkten auf der Tonika und der Dominante.

Die fragmentarisch erhaltene fünfstimmige *Fuge* folgt – kontrastierend zur skizzierten Mischung der Stile in der *Fantasie* – dem streng kontrapunktischen Stil. Ihr Thema zeigt sich mit seiner prägnanten Kürze und einer charakteristischen Hemiole (einer Überlagerung des Dreiertaktes durch Zweiergruppen) ebenfalls vom französischen Stil beeinflußt. Ein Gegenthema in Achtelbewegung erlangt in den erhaltenen 27 Takten zunehmendes Gewicht. Da weder das kurze Thema selbst, noch dieser Kontrapunkt ein großes Potential melodischer Entwicklung in sich bergen, setzt die Engführung schon in Takt 22 ein. So erscheint die Vermutung, daß Bach die *Fuge* deshalb nie vollendete, weil die Themenkonzeption seiner Kreativität zu enge Grenzen gesetzt hatte, ebenso plausibel wie die Annahme mancher Bach-Forscher, daß er die Absicht hatte, ein zweites Thema einzuführen und das Werkpaar BWV 562 mit einer großen fünfstimmigen Doppelfuge zu vollenden.

Das – allein schon von seiner zeitlichen Dimension, insbesondere aber von seinem geistigen Anspruch her – gewaltige Werkpaar **Präludium und Fuge e-Moll** (BWV 548) zählt zu den späten großen Orgelwerken Bachs. Die letzte, teilweise in

Bachs Handschrift überlieferte Fassung ist nach Christoph Wolff in die Leipziger Jahre um 1730 zu datieren, d. h. Bachs Orgelstil war zur höchsten Vollendung und Reife gelangt. Dies wird unter anderem in seinem souveränen Umgang mit dem gesamten Repertoire der im Barock bestimmenden Gattungen deutlich: Er vereint die unterschiedlichen Formen zu einer vollendeten Synthese ganz neuer Art, wie schon sein Biograph Philipp Spitta erkannte, der davon sprach, 'daß die hergebrachten Bezeichnungen nicht mehr ausreichen', sodaß man das Werkpaar 'eine zweisätzige Orgelsymphonie nennen müßte, um unsrer Zeit (*Anm.:* Die Bach-Biographie Spittas erschien in zwei Bänden 1873 und 1880) eine richtige Vorstellung von ihrer Größe und Gewalt nahe zu legen.'

Als feierliche Eröffnung dieser 'zweisätzigen Orgelsymphonie' wählte Bach ein 'Preludio concertato' im Stil der Concerti Antonio Vivaldis und im Charakter einer Sarabande. Auf diesen majestätisch einherschreitenden Tanzrhythmus im *Präludium e-Moll* pflegte der Lübecker Organist Johann Brenneke seine Schüler einzustimmen mit den Worten: 'Achtung! Herzog Alba kommt!' Im Grunde kontrastiert das Concerto grosso ja Haupt- und Seitenthema miteinander; Bach aber unterschied hier zwar die Themen der Haupt- und Seitensätze durch rhythmische Varianten, Umkehrungen und Umspielungen, verlieh ihnen dabei jedoch eine so enge innere Verwandtschaft, daß über dem Konzertieren eine Geschlossenheit deutlich wird, die ihresgleichen sucht.

Die einzelnen Abschnitte des *Präludiums* – Haupt- und Seitensatz mit Umkehrungen und Zwischenspielen, teils homophon, teils polyphon – folgen einander in einer subtil verzweigten Ritornellform, mitunter ineinander verzahnt. Das zunächst homophone Hauptsatz-Thema ist an der für die Sarabande typischen Nebenbetonung der zweiten Zählzeit stets klar erkennbar, der erste Seitensatz an seiner durchlaufenden Sechzehntelbewegung. Als zweites Seitensatz-Thema schließlich führt Bach ein punktiertes Motiv ein, zunächst in aufsteigender Bewegung, später auch in der Umkehrung. Der zweite Seitensatz ist außerdem dadurch hervorgehoben, daß er manualiter zu spielen ist. Einheit in der Vielfalt dieser mehrmals variiert wiederkehrenden Abschnitte stiftet vor allem das Prinzip der – allgegenwärtigen – Sequenzen sowie die wellenförmig fließende Sechzehntelbewegung. Im letzten Teil des *Präludiums* greift Bach die Thematik des Beginns wieder auf.

Eine einzigartige Synthese verschiedener Gattungen und Stile stellt auch die *Fuge e-Moll* dar, formal die vielleicht kühnste, technisch die wohl anspruchsvollste unter allen Fugen Bachs – und dies will ja bekanntlich etwas heißen! Sie ist dreiteilig angelegt, mit einer vollständigen Reprise der Exposition, ähnlich wie in der Da-capo-Arie üblich. Diese Anlage teilt sie mit dem *Präludium c-Moll* BWV 546, 1, stellt aber als große, geschlossene dreiteilige *Fuge* wiederum etwas Neues dar im Bachschen Erproben und Gestalten der musikalischen Form. Das Thema der *Fuge*, von Spitta bereits als 'äußerst kühn' charakterisiert, ist von

Chromatik und keilförmig auseinanderspringenden Tonschritten geprägt. Im angelsächsischen Raum ist die *Fuge* daher als 'the wedge-Fugue' = 'die Keil-Fuge' bekannt. Derartiges Material war in Verbindung mit der Tonart e (wie auch mit h und d) durchaus gebräuchlich, wie Vergleiche mit Themen Muffats oder Vivaldis zeigen. Einzigartig jedoch ist, wie Bach dieses Ausgangsmaterial zusammenfügt zu einer Großform, die eine Synthese von Fuge, Toccata, Da-capo-Arie und Konzert darstellt. Das Prinzip der Fuge ist in den Expositionen sowie in der Geschlossenheit der gesamten Entwicklung vertreten, die Toccata setzt sich in den glitzernden Skalen der Zwischenspiele des Mittelteils durch (allerdings ohne die konsequente Form der Fuge auflösen zu können), auf die Da-capo-Arie weist die dreiteilige Anlage hin, und das konzertierende Prinzip ist allgegenwärtig im Kontrast zwischen den beiden Hauptelementen, also zwischen Fugenthema und virtuos-konzertantem Laufwerk. Themeneinsätze und Zwischenspiele bleiben stets deutlich unterschieden. Mit der Reprise der Exposition strebte Bach offenkundig wie in zahlreichen anderen Spätwerken nach Einheit und Geschlossenheit. Seine nie erlahmende Inspirationskraft ließ ihn dabei jedoch ständig neue Motive einfügen, sodaß in dem gesamten Monumentalbau niemals der Eindruck von Länge entsteht; die Spannung bleibt bis zuletzt erhalten.

Neu an diesem Werkpaar ist auch der virtuose, clavieristische Orgelstil Bachs. Im Grunde erübrigt sich bei ihm als dem wohl größten Fugenkomponisten aller Zeiten die ergänzende Anmerkung, daß die lebhaften, glitzernden Skalen keineswegs leeres 'Geklingel' sind, sondern sinnvolle Erfüllung der Sequenzen und Motor der kontinuierlichen Entwicklung. Man kann Philipp Spittas Faszination durch die 'Lebensenergie' dieses Werkes sehr gut nachfühlen! Wie bei anderen Gattungen auch – so zum Beispiel bei der Passacaglia BWV 582 – schuf Bach hier am Ende der Blütezeit des Werktypus 'Präludium und Fuge' noch einmal ein herausragendes, exemplarisches Werk von zeitloser Bedeutung.

Das *Musicalische Opfer* (BWV 1079) geht zurück auf die Begegnung Bachs mit Friedrich dem Großen in Potsdam. Am 7. Mai 1747 besuchte Bach seinen zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel, der am Hofe des preußischen Königs als Kammercembalist tätig war, und wurde von Friedrich dem Großen zur 'musikalischen' Audienz empfangen. Der Monarch interessierte sich sehr für die Musik; er hatte schon als Kronprinz in Rheinsberg eine Kapelle begründet, in die er bedeutende Musiker wie Carl Heinrich Graun und Friedrich Benda berief. Friedrich der Große spielte selbst Querflöte, unterrichtet von Johann Joachim Quantz, und komponierte zahlreiche Werke für Flöte, ferner Bühnenwerke und Armeemärsche. 'Höchstdieselben (...) geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen solte. Es geschahe dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majest. Dero allerg-

nädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will.' Dieser zeitgenössische Pressebericht zeichnet die Entstehung des *Musicalischen Opfers* nach: Bach improvisierte in Potsdam eine sechsstimmige Fuge über das königliche Thema ('Thema regium') und schrieb nach seiner Rückkehr in Leipzig mehrere Fugen und Kanons dazu nieder, die er dem 'Allergnädigsten König' in mehreren Folgen als 'Musicalisches Opfer' zusandte, weil bei der Audienz 'wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte', wie in seiner Widmung vom 7. Juli 1747 nachzulesen ist.

Das **Ricercar a 6** ist eine sechsstimmige Fuge. Der altehrwürdige Titel 'Ricercar' greift zum einen auf die Urform der imitierenden Gattung zurück, ist zum andern aber zugleich ein Akrostichon auf den Ursprung der Komposition: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta: 'Das auf Befehl des Königs ausgearbeitete Thema und das übrige nach kanonischer Kunst aufgelöst!' Auch hier legt Bach in einer im Grunde längst untergegangenen Gattung ihren bislang nie erreichten Kulminationspunkt vor. Im sechsstimmigen Satz des *Ricercar* ist das königliche Thema stets präsent; es wird nach allen Regeln der Fugenkunst durchgeführt und kontrapunktiert: Zunächst erklingt eine Themendurchführung, dann tritt das Thema in einem längeren Abschnitt sechsmal auf, jeweils mit einem neuen Kontrapunkt, der aber wiederum aus ihm, dem Thema selbst gewonnen ist. Hier fühlt man sich an die norddeutsche Cantus-firmus-Fantasie erinnert. Die Kantabilität der Stimmführung andererseits weist wie der Titel des Werks auf die vom italienischen Stil beeinflußte süddeutsche Tradition hin.

Wie die übrigen spekulativen Spätzyklen Bachs ist auch das *Musicalische Opfer* ein abstraktes Werk, das zum großen Teil nicht mit einer Instrumentierung versehen ist. Die Orgel ist jedoch sicherlich – neben dem Cembalo – das adäquate Instrument für die Wiedergabe des *Ricercar a 6*, sofern diese die vom Komponisten durch die monothematische Anlage vorgegebene Einheit des Klangs wahrt.

In dieser Aufnahme wird das Stück nicht mit selbständigem Pedal gespielt, sondern manualiter. Wenn nach der Exposition das Thema – wie in den Ricercare der alten Meister, z. B. Sweelincks – gleich einem cantus firmus in den Satz hineingewoben ist, unterstützt Martin Lücker diesen, indem er ihn im Pedal colla parte mitspielt, je nach Höhe in Acht- oder Vierfußlage.

Im selben Jahr wie das *Musikalische Opfer* – 1747 – entstanden auch **Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'** (BWV 769 a). Bach komponierte diesen Zyklus sublimster Variationskunst, um ihn – neben einem kunstvollen dreifachen Ka-

non zu sechs Stimmen – bei der Leipziger 'Societät der musicalischen Wissenschaften' des Lorenz Christoph Mizler als Beweis für sein Können vorzulegen und damit die Mitgliedschaft zu erlangen. Das Ziel der 1738 gegründeten Gesellschaft war, die rationalen Grundlagen der Musik zu erforschen, zu verbessern und zu heben. Bach war schon einige Jahre zuvor – nach Telemann und Händel – zur Mitgliedschaft aufgefordert worden; er wartete aber offenkundig ganz bewußt das Jahr 1747 dafür ab, weil er das **14.** Mitglied werden wollte (Diese Zahl entspricht im Zahlenalphabet seinem Namen: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, = 14).

Der Zyklus erschien ein Jahr später im Druck, Bach nahm aber in seinen letzten Lebensjahren noch zweimal handschriftliche Änderungen vor. Die letzte Fassung (BWV 769 a) ist wie die sogenannten *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* (s. CD 'Leipzig I') in der 'Leipziger Originalhandschrift' enthalten, über deren endgültiger Redaktion Bach verstarb. Neben zahlreichen kleineren Eingriffen ist die gravierendste Änderung gegenüber der Fassung von 1748 hier die andere Anordnung: Indem Bach die ursprünglich fünfte und letzte Variation, 'Canto fermo in Canone' in die Mitte des Zyklus stellt, erzielt er eine ausgewogen symmetrische Gesamtform mit dem Kulminationspunkt im Zentrum und seiner Unterschrift, den Tönen B-A-C-H, am Ende.

Die Originalausgabe war überschrieben wie folgt:

Einige canonische Veraenderungen,
über das / Weynacht-Lied:
Vom Himmel hoch da / komm ich her.
vor die Orgel mit 2. Clavieren / und dem Pedal
von / Johann Sebastian Bach
Königl: Pohl: und Chur-Saechsz:
Hoff-Compositeur
Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips.
Nürnberg in Verlegung Balth: Schmids.
N. XXVIII.

Die erste Strophe des bekannten Weihnachtsliedes von Martin Luther (1535) lautet:

Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute, neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will.

Die *Canonischen Veränderungen* sind – als Kunstbeweis – in ihrer Tonsprache ähnlich abstrakt wie die beiden anderen Spätzyklen, das *Musikalische Opfer* und die *Kunst der Fuge.* Sie sind sicherlich auch keine typischen Orgelstücke; ihre Zuweisung an dieses Instrument erscheint eher zufällig: Im Original waren die Kanons teilweise nicht ganz ausgeschrieben, ein Organist hätte es also nicht als Spielpartitur verwenden können. Die *Canonischen Veränderungen* sind jedoch auf der Orgel sehr gut darzustellen. Sie zeigen Bachs vollendeten subjektiven und ausdrucksbetonten Spätstil auf unnachahmliche Weise, wie schon Spitta anmerkte: 'Die kompliziertesten Formen, denen er sich in den letzten Lebensjahren mit Vorliebe ergab, reizten ihn nicht nur um der Technik willen (...), sondern seine immer profunder gewordene musikalische Empfindung zog ihn zu jenen

Formen. Wahrlich eines urkräftigen Lebens sind diese Partiten voll. Wieder schweben die himmlischen Heerscharen auf und nieder, tönt holder Gesang über der Wiege des Jesuskindes, springt in Fröhlichkeit die erlöste Christenschar und singt »mit Herzenslust den süßen Ton« '.
Die Folge der revidierten, autographen Fassung BWV 769 a lautet:

I *Canon all' Ottava*
Der Cantus firmus erklingt in Tenorlage im Pedal; hinzu treten zwei im Oktavkanon geführte freie Begleitstimmen. Die einzelnen Zeilen des Cantus sind durch große Pausen voneinander getrennt.

II *Canon alla Quinta*
Der Cantus firmus erklingt nun im Baß; die Choralzeilen folgen rascher aufeinander, sodaß der Zusammenhang deutlicher zu vernehmen ist als in Variation I. Die beiden freien Begleitstimmen bilden einen Unterquintkanon, der bereits ansehnliches kompositorisches Können erfordert.

III *Canto fermo in Canone*
alla Sesta è all' rovescio)
In dieser – ursprünglich den Abschluß bildenden – Variation ist der Cantus firmus selbst kanonisch geführt, und zwar in vier verschiedenen Durchführungen, im Abstand der Sext, der Terz, der Sekunde und der None. Die Beantwortung erfolgt jeweils in der Umkehrung ('al rovescio'); die Stimmenzahl wird größer, die thematische Bindung der kanonischen Stimmen enger. Damit faßt die nunmehr zentrale Variation, die im Originalstich die ab-schließende war, die Entwicklungstendenzen der Kanons I und II (zu drei Stimmen) und IV und V (zu vier Stimmen) zusammen. In den beiden letzten Kanons der Nummer III wird der Cantus von lebhaftem Laufwerk umspielt. Nach einem Abschnitt der Verkleinerung
(Diminutione), der den Cantus in kleinen Notenwerten erklingen läßt, folgt die großartige Schluß-Steigerung in der 'Stretta', die alle vier Choralzeilen miteinander kombiniert.

IV *Canon alla Settima*
Die Stimmenzahl ist gegenüber den ersten beiden Variationen zur Vierstimmigkeit gesteigert; der Septimkanon zwischen Baß und Tenor ist äußerst diffizil. Der Cantus firmus erklingt im Sopran; die expressiv gestaltete Altstimme verleiht dem ganzen Satz den Charakter einer Aria.

V *Canon per augmentationem*
(in canone all' ottava)
Baß und Sopran sind hier im Oktavkanon geführt, der Baß jedoch in der Vergrößerung, das heißt mit doppelten Notenwerten. Der Cantus firmus erklingt zeilenweise in Tenorlage im Pedal. Aufgrund der Vergrößerung ist die Sopranstimme nur bis zur Hälfte des Cantus im Baß durch die kanonische Führung gebunden; danach schwingt sie sich – wie los-gelöst – zu

freier Bewegung auf, greift aber auch einmal auf die erste Zeile des Cantus zurück. Mit einem deutlichen vernehmbaren B-A-C-H-Zitat im ersten Tenor beschließt Bach sein letztes Orgelwerk in der am Lebensende überarbeiteten Fassung.

Die **Choralbearbeitung** ***Vor deinen Thron tret ich hiermit*** BWV 668 gilt als der 'Schwanengesang Bachs'. Sie ist eine traditionell gearbeitete, jedoch höchst kunstvolle Choralmotette in Pachelbelscher Manier, das heißt mit Vorimitation der einzelnen Choralzeilen und anschließendem vierstimmigem Cantus firmus-Satz, der die nur wenig melismatisch ausgezierte Choralweise im Sopran erklingen läßt.

Vor deinen Thron tret ich hiermit,
o Gott, mit inniglicher Bitt:
ach, kehr dein liebreich Angesicht
von mir blutarmen Sünder nicht.
(Bodo von Hodenberg, 1604-1650)

Die fugierte Choralbearbeitung geht auf den Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* aus dem *Orgelbüchlein* BWV 641 zurück. Bach diktierte sie, bereits nahezu erblindet, mit der Erweiterung durch die Vorimitation der Zeilen seinem Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol, da er sie selbst nicht mehr niederschreiben konnte. Später fügte er sie, mit verändertem Text, als persönliches Gebet zu der Reinschrift der somit *Achtzehn Choräle* der Leipziger Originalhandschrift hinzu. Die diktierte Niederschrift bricht nach 26 Takten ab; erhalten ist jedoch der gesamte Choral in einer Abschrift aus dem Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs, die dieser 1752 dem Erstdruck der *Kunst der Fuge* beigab, um 'die Freunde seiner (Bachs) Muse schadlos' (so Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner Vorrede) dafür zu halten, daß sein Vater ja die große Quadrupelfuge nicht fertigstellen konnte.

Die Vollendung der Bachschen Kunst zeigt sich hier gerade in der äußeren Schlichtheit der Pachelbelschen Orgelmotette, denn die Begleitstimmen einer jeden Choralzeile sind aus ihrer Verkleinerung und deren Umkehrung gebildet, und die Zahlensymbolik versteckt den Namen BACH sowohl in der Notenzahl der ersten Liedzeile als auch in jener des gesamten Cantus firmus.
So ist diese äußerlich ganz unspektakuläre Choralbearbeitung eine würdige Signatur unter das gesamte Bachsche Lebenswerk.

Martin Lücker

1953 in Pr. Oldendorf/Nordrhein-Westfalen geboren, war bereits im Alter von 11 Jahren Organist in seiner Heimatstadt.

Nach dem Abitur studierte er vom 17. Lebensjahr an Kirchenmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in Hannover, Klavier bei Karl-Heinz Kämmerling, Orgel bei Volker Gwinner. Weitere Orgelstudien führten ihn nach Wien zu Anton Heiller, nach Paris zu Jean Boyer, nach Amsterdam zu Gustav Leonhardt; außerdem studierte er Cembalo bei Mireille Lagacé in Boston. In den frühen 70er Jahren errang er bedeutsame Auszeichnungen als Organist bei den Wettbewerben in Brügge und Nürnberg, sowie beim ARD-Wettbewerb; zudem ist er Träger des Mendelssohn-Preises für Orgel.

1976 wandte er sich dem Dirigierstudium bei Martin Stephani an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold zu. Einer Lehrtätigkeit an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford folgten drei Jahre als Korrepetitor und Kapellmeister an den Opernhäusern Detmold und Frankfurt, in denen er über vierzig Vorstellungen dirigierte.

Als Martin Lücker im Alter von 29 Jahren für das Amt des Kantors und Organisten an St. Katharinen zu Frankfurt am Main gewonnen wurde, hatte er sich bereits einen in dieser Breite seltenen Fundus musikalischer Erfahrung angeeignet. »Der Fall, daß der Kantor einer Hauptkirche vom Theater zur Orgelempore wechselt, erinnert eher an die Biographien der Bachzeit als an heute übliche Musikerkarrieren», schrieb Prof. Peter Cahn.

Seitdem hat Martin Lücker wichtige Akzente im musikalischen Leben der Stadt gesetzt. Zahlreiche Konzerte führten ihn in viele Länder Europas, die USA und Kanada. Neben vielen Rundfunk- und einigen Schallplattenaufnahmen konzertierte er mit einer ganzen Reihe von Orchestern.
Das von Martin Lücker im Musikverlag Peters herausgegebene »Frankfurter Orgelbuch« erhielt den Musikeditionspreis 1994 des Deutschen Musikverleger-Verbandes.

Für 1997 ist Martin Lücker als Juror zum Internationalen Orgelwettbewerb Brügge im Rahmen des Festivals van Flaanderen eingeladen worden, für 1998 zum Johann-Pachelbel-Wettbewerb der Internationalen Orgelwoche Nürnberg.

Zum 1. Oktober 1998 wurde Martin Lücker auf eine Professur für Orgel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main berufen.

Late works from the Leipzig period

Prelude and Fugue in B Minor (BWV 544) is definitely one of the major dual compositions of Bach's Leipzig period. The final autograph version was written – like *Prelude and Fugue in E Minor* (BWV 548) – around 1730, although the dating of possible earlier versions is controversial. Just like BWV 548 this work is a completely individual and unparalleled contribution to the genre 'Prelude and Fugue'. The key and the strongly marked *affekt* of the *Prelude* evoke associations with the *Mass in B Minor* (BWV 232) and the *St. Matthew Passion* (BWV 244), especially the aria *'Erbarme dich'.* Certainly the strong *affekt* of the *Prelude* speaks for itself and probably convinces every listener. A sad basic mood predominates despite the original registration note *'pro organo pleno'*.
The *Prelude* is composed, as can be clearly heard, in the ritornello form of the concerto grosso. The main and ancillary settings are for the most part clearly separated, and only interwoven in a few places. The declamation of the main theme, first with a pedal point on the tonic, then on the dominant strongly emphasises the *affekt* with bold appoggiaturas, suspension and passing notes; in contrast the ancillary settings are smoother, more flowing and divided in shorter units.
Of course, Bach also fuses the two contrasting elements in new themes in the middle section, combined with a transposition to a lighter D major key, and he constantly introduces new ideas, which he almost imperceptibly integrates in the overall chromatic texture of the *Prelude*.
This passionate opening is followed, for better contrast as is often the case in Bach's organ works, by a *Fugue* with simple lines, moderate movement and harmony. Written in three parts, it features a separate middle section similar to the *Fugue in G Major* BWV 541, 2. The theme first strides along in second steps and quaver notes developed with a fixed countersubject, thematically anticipated in various intermezzi; the same process is repeated with further new countersubjects. The imperative tonal sequence of the main theme relaxes in the middle section (T. 37 ff.), which is performed manualiter, before the pedal sets in with a new retained countersubject (T. 61 ff.). Through its rhythmic force (with pauses and fast-moving semi-quavers) it drives the entire development up to the final crescendo, which again shows the strong *affekt* and passion of the *Prelude*. The most striking features of this dual composition are the elaborate and highly individual representation of the *affekt* in the *Prelude* and the composition of a major *Fugue* out of just a few small elements: Tonal scales in quaver and semi-quaver motion, a few intervals and anacrustic motifs.

The dual composition **Fantasia and Fugue in C Minor** (BWV 562) is only preserved with an incomplete *Fugue*, which has given rise to various conjectures. In one source we find the *Fantasia* together with the *Fugue in C Minor* BWV 546, 2 while the sources on BWV 546 confirm that the two works belong together. Bach may have written a new introduction to *Fugue* BWV 546, 2 in Leipzig, the grand *Prelude in C Minor* BWV 546,

1. All we know for certain is that Bach must have revised his *fantasia* in Leipzig, as various signs of his maturity go to show. Presumably, the first version was created at an earlier date, as the obvious influence of the French style goes to show. The five voices, its ornamentation – in particular the appoggiaturas (embellishing notes preceding other notes and taking a portion of their time) – and its virtually monothematic structure point to Nicolas de Grigny and other French composers. It is well known that Bach had copied pieces from Grigny's *Livre d' Orgue*, and, in its expressive declamation, the theme of the *Fantasia* is closely related to a *Gloria Fugue* by this composer. However, the division of the five voices in the *Fantasia in C Minor* cannot be maintained like in the latter's work, with two voices each on two manuals and the bass voice on the pedal. On the other hand, Bach's appoggiaturas are like those of the French composer in that they are not just melodic embellishments but interesting intensifications of the harmonic relationships. However, Bach blends these French style elements with those of the southern German tradition, from which he takes the *Pedal Point Toccata*, with its fugue theme via pedal points on the tonic and dominant.

The five-voice *Fugue*, of which only a fragment is preserved, adheres – in contrast to the described blend of styles in the *Fantasia* – to the strict contrapuntal style. Its theme is short and concise and features a characteristic hemiola (a rhythmic pattern with two beats in the time of three) also influenced by the French style. A quaver counterpoint comes increasingly to the fore over the preserved bars. As neither the short theme nor this counterpoint have great melodic potential, the *stretto* already starts in bar 22. Thus the suggestion that Bach never completed the *fugue,* because the theme conception would have been too limiting to his creativity, seems just as plausible as the assumption of some Bach researchers that he intended to introduce a second theme and to round off BWV 562 with a large double fugue for five voices.

The, if only for its magnitude and definitely for its finesse, immense dual composition **Prelude and Fugue in E Minor** (BWV 548) is one of Bach's major late organ works. According to Christoph Wolff, the last version, partly written in Bach's own hand, can be dated back to the Leipzig period around 1730, a time when Bach's organ style had reached the peak of its perfection and maturity. This is demonstrated by his confident handling of the entire repertoire of Baroque genres, uniting different forms in a perfect and completely novel synthesis, as biographer Philipp Spitta already recognised. He pointed out that 'traditional terms no longer suffice' and that 'one should call the dual work an organ symphony in two movements, to give our contemporaries (*note:* Spitta's Bach biography was published in two volumes in 1873 and 1880) a correct impression of their magnitude and impact.'

For the solemn opening of this 'organ symphony in two movements' Bach composed a *preludio*

concertato in the style of Antonio Vivaldi's concerti and form of a sarabande. Lübeck-based organist Johann Brenneke used to get his pupils in the right mood for the majestic dance rhythm of the *Prelude in E Minor* by saying: 'Attention! The Duke of Alba is coming!' In general, the concerto grosso contrasts a first theme with a second theme; Bach, however, while distinguishing the themes of the main and ancillary settings by rhythmic variation, inversion and paraphrasing, intertwined the two so closely that an unequalled unity shines through in every performance.
The individual sections of the *Prelude* – main and ancillary settings with inversions and intermezzi, some homophonic, some polyphonic – follow each other in a subtly ramified, partly interconnected ritornello form. The initially homophonic first theme is clearly distinguishable by the subsidiary accent on the second beat, the hallmark of a sarabande, the first ancillary setting by its continuous semi-quaver movement. Finally, Bach introduces a dotted motif as the second ancillary theme, initially in an ascending motion, and later in an inversion. The second ancillary setting is stressed additionally by its manualiter performance. This variety of settings, repeated in several variations, is united by the principle of – ubiquitous – sequences and the undulating semi-quaver motif. In the last part of the *Prelude* Bach repeats the opening theme.

The *Fugue in E Minor* is also a unique synthesis of different genres and styles, formally perhaps the boldest, and technically probably the most demanding of all Bach's fugues – and that is, of course, quite a feat! Composed in three parts, with a complete recapitulation of the exposition, similar to a da capo aria. Although it shares this form with the *Prelude in C Minor* BWV 546, this large, rounded three-part *fugue* is a novelty in Bach's experimentation with musical form. The theme of the *fugue*, which Spitta already deemed »extremely bold« is chromatic and striking for its wedge-like tone steps. That why it is also known as 'the Wedge Fugue' in the English-speaking world. It was quite a common practice at the time to use such material in combination with the key of E (and with that of B and D for that matter), as comparisons with themes of Muffat or Vivaldi show. But Bach's work is unique for its blending of this source material in a large-scale composition that synthesises the fugue, toccata, da capo aria and concerto. The fugue principle shines through in the expositions and in the rounded form of the entire development, while the toccata predominates in the glittering scales of the intermezzi of the central part (albeit without being able to disperse the consistent form of the *fugue*), the tripartite structure suggests a da capo aria, and the concerto principle is ubiquitous in the contrast between the two main elements, i.e. between the fugue theme and the virtuoso concerto-like flute work. The theme expositions and intermezzi are always clearly demarcated. By repeating the exposition Bach obviously wanted to give his work unity and homogeneity, like many of his other late works. Thanks to his inexhaustible imagination, he was able to successively introduce an array of new mo-

tifs, so that this monumental composition never bores the listener and remains exciting until the very end.
Another novelty of this dual composition is Bach's virtuoso clavier-like organ style. Needless to add that the vivacious glittering scales by this the probably greatest fugue composer of all times were by no means just a hollow 'ringing', but a sensible culmination of the sequences and motor of continuous development. It's easy to understand how fascinated Philipp Spitta must have been with the 'vital energy' of this work! As in other genres – for example, the passacaglia – Bach wrote one of the last great exemplary works of timeless significance when the heyday of the genre 'Prelude and Fugue' was nearing its end.

The *Musical Offering* (BWV 1079) dates back to Bach's encounter with Frederick the Great in Potsdam. On 7 May 1747 Bach visited his second-eldest son Carl Philipp Emanuel, who worked at the court of the Prussian king as a chamber harpsichordist, and was granted a 'musical audience' with Frederick the Great. The monarch was a great music lover; as a crown prince in Rheinsberg he had already founded an ensemble, for which he appointed major musicians such as Carl Heinrich Graun and Friedrich Benda. Frederick the Great himself played the flute – his teacher was Johann Joachim Quantz – and composed numerous works for the flute along with stage works and military marches. 'His Majesty (...), without great preparation on his own royal part, most graciously played a theme to musical director Bach, which he was to develop in a fugue. This the musical director did so advantageously that not only did His Majesty deign to express his most gracious pleasure, but also the entire audience showed the greatest astonishment. Mr. Bach found the theme assigned to him so wondrously beautiful that he wants to put it to paper in the form of a fugue and then have it engraved in copper.' This contemporary press report describes the events leading to the composition of the *Musical Offering*: Bach improvised a six-voice fugue on the royal theme ('*thema regium*') in Potsdam and wrote several fugues and canons on the topic after his return to Leipzig, which he sent to 'His Most Gracious Majesty' in several parts as a 'Musical Offering', because at the audience 'due to lack of necessary preparation, the development was not of the standard befitting to such an excellent *theme*', as can be read in his dedication of 7 July 1747.

The **Ricercar a 6** is a six-voice fugue. For one part, the venerable title 'ricercar' resorts to the oldest form of musical imitation and, for the other, it acrostically hints at the origin of the composition: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*: 'The theme issued by the king and the remainder elaborated in canonic art'. Again Bach leads a basically long obsolete genre to its hitherto never achieved consummation. In the six-voice setting of the *Ricercare* the royal theme is always present; Bach develops and counterpoints it in perfect fugue style: First we hear an exposition of the theme, then the theme is repeated six times over a longer sequence, each time with a new

counterpoint each in turn derived from the theme itself. This reminds us of the northern German cantus firmus fantasia. On the other hand, both the cantabile setting and the title of the work point to southern German tradition influenced by Italian style.
Like Bach's other late speculative cycles, the *Musical Offering* is an abstract work, mostly without instrumentation. But, alongside the harpsichord, the organ is definitely the adequate instrument for the performance of the *Ricercar a 6*, as long as it maintains the tonal unity prescribed by the monothematic structure of the composition.

In this recording the piece is not performed on a free pedal but on the manuals only. If, after the exposition, the theme is interwoven with the movement like a cantus firmus – as in the ricercari of old masters such as Sweelincks – Martin Lücker reinforces it by a colla parte pedal accompaniment, either in the eight or four-foot register, depending on pitch level.

In 1747 – the year of composition of the *Musical Offering* – Bach also composed his **Canonic Variations on the Chorale 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'** (BWV 769 a). Bach composed this cycle of sublime variations for his application to the *Leipzig Society of Musical Sciences* chaired by Lorenz Christoph Mizler as proof of his skills – along with an elaborate triple canon for six voices. The aim of the society founded in 1738 was to investigate, improve and raise the rational foundations of music. A few years earlier Bach had already been invited – after Telemann and Händel – to apply for membership; he obviously waited deliberately until 1747, because he wanted to become the **14th member** (in numerology, this figure corresponded to his name: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, = 14).
The cycle was published in print a year later, but Bach added some hand-written changes twice in his later years. Like the so-called *Eighteen Chorales of Different Kinds*, the last version (BWV 769 a) is contained in the 'Original Leipzig Autograph', during the final editing of which Bach died. Besides numerous minor modifications, the most drastic change to the version of 1748 is that of the order: By placing the former fifth and last variation *'Canto fermo in Canone'* in the centre of the cycle, Bach created a well-balanced symmetric whole with the climax at the centre and his signature with the notes B-A-C-H at the end.

The original edition featured the following heading:

Some canonic variations,
on the / Christmas hymn:
»Vom Himmel hoch da / komm ich her«
for the organ with 2 claviers / and the pedal
by / Johann Sebastian Bach
Court Composer to the Elector of Saxony
Music. and Choir Direct. Mus. Lips.
Nuremberg published by Balth: Schmids.
N. XXVIII.

The first verse of the well-known carol by Martin Luther (1535) goes as follows:

Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute, neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will.

The *Canonic Variations* are – as an art form – similarly abstract in their tonal language as the two other late cycles, the *Musical Offering* and the *Art of the Fugue.* They are certainly no typical organ works either; and their assignment to this instrument would seem more a matter of chance: In the original, some of the canons weren't composed right through to the end, so an organist wouldn't have been able to use them as a score either. However, the *Canonic Variations* can be well performed on the organ. They show Bach's sublime subjective and expressive late style in a unique way, as Spitta already remarked: 'The most complicated forms, which he preferred in the last years of his life, appealed to him not just from the technical aspect (...), but his ever more profound musical sensitivity attracted him to these forms. These partitas are truly full of energetic life. The heavenly host hover up and down, divine singing resounds over the cradle of the Holy Infant, the redeemed Christians merrily arise singing »with heart-filled joy the sweet sound« '.

The order of the revised autograph version BWV 769 a is as follows:

I *Canon all' Ottava*
The cantus firmus is in the tenor performed by the pedal; supported by two free accompanying voices in an octave canon. The individual lines of the cantus are separated from each other by large pauses.

II *Canon alla Quinta*
Here the cantus firmus is in the bass; the chorale lines follow each other more rapidly, so that we have a closer interrelationship than in Variation I. The two free accompanying voices form a lower fifth canon, which calls for excellent composition skills.

III *Canto fermo in Canone alla Sesta è all' rovescio*
In this – originally final – variation the cantus firmus itself is a canon, composed in four different developments, with sixth, third, second and ninth intervals. Each reply is in the inversion ('al rovescio'); the number of voices increases, and the thematic ties between the canonic voices intertwine more and more. Thus the central variation – or final one of the original engraving – recaps the development tendencies of canons I and II (for three voices) and IV and V (for four voices). In the last two canons of number III, the cantus is accompanied by a vivacious flutework. After a diminution sequence (*diminutione*) with the cantus composed in short notes, comes the magnificent final crescendo in the *stretta*, combining all four chorale lines with each other.

IV *Canon alla Settima*
Increased to four voices, as compared to the number of the first two variations; the seventh

canon between bass and tenor is extremely difficult. The cantus firmus is in the soprano voice; while the expressive alto voice gives the whole movement the sound of an aria.

V *Canon per augmentationem (in canone all' ottava)*
The bass and soprano voices sing an eighth canon here, although the theme is augmented in the bass voice to double note values. Line by line, the cantus firmus is played by the pedal in the tenor voice. Due to the augmentation, the soprano voice is only bound to the canon up to the middle of the cantus in the bass; then it soars – liberated – into a free movement, only to return once to the first line of the cantus. With a clearly distinguishable B-A-C-H theme in the first tenor Bach concludes his last organ work in the version revised in his final years.

The chorale adaptation ***Vor deinen Thron tret ich hiermit*** (BWV 668) is seen as 'Bach's swan song'. It is a traditional but highly intricate choral motet in the style of Pachelbel, in other words with anticipatory imitation of the individual chorale lines and a subsequent cantus firmus setting for four voices, which puts the chorale melody with its few melismatic embellishments in the soprano voice.

Vor deinen Thron tret ich hiermit,
o Gott, mit inniglicher Bitt:
ach, kehr dein liebreich Angesicht
von mir blutarmen Sünder nicht.
(Bodo von Hodenberg, 1604-1650)

The fugal chorale adaptation is based on the chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein* from the *Orgelbüchlein* BWV 641. As his poor eyesight made it impossible for Bach to put the work to paper, he dictated it to his son-in-law Johann Christoph Altnikol, including anticipatory imitations. Later he added it, with a new text, as a personal prayer to the final copy of the then *Eighteen Chorales* of the original Leipzig autograph. The dictated record breaks off after 26 bars; but the entire chorale is preserved in a copy owned by Carl Philipp Emanuel Bach, who added it to the first print edition of the *Art of the Fugue* in 1752, to 'compensate the friends of his (Bach's) muse' (quoted from Friedrich Wilhelm Marpurg's preface) for the fact that his father had been unable to complete his grand quadruple fugue.

The perfection of Bach's art pervades the apparent simplicity of the Pachelbel-style organ motet, with accompanying voices derived from the diminution und inversion of each chorale line, and the name BACH symbolically represented in the number of notes of the chorale's first line and in that of the entire cantus firmus.
Thus, this – on the face of it – unspectacular chorale adaptation is a worthy signature conclusion to his life's work.

Martin Lücker

Born in 1953 in Pr. Oldendorf / North-Rhine Westphalia. Already performed as an organist in his home town at the age of eleven.

Studied church music in Hanover, Vienna, Paris, Amsterdam, and Boston from the age of 17; his teachers included Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiller, Gustav Leonhardt and Mireille Lagacé. He won awards at competitions in Bruges and Nuremberg, among others, and at the ARD competition in Munich.

From 1976 he studied conducting in Detmold and then worked at the Westphalian Church Music School and as a répétiteur and musical director in Detmold and Frankfurt.

Aged 29, he accepted the post of cantor at the head Protestant church, St. Katharinen in Frankfurt/ Main. Since then Martin Lücker has set key accents in the city's musical life. Alongside commitments as an organist at home and abroad, he is in charge of a concert series in Frankfurt (for which he has already performed Bach's complete organ compositions twice), regularly records for broadcasting and CD and has been a lecturer at Frankfurt's college of music since 1988.

In 1998 the college appointed him professor of organ music. »Frankfurter Orgelbuch«, which was initiated by Martin Lücker and is published by C.F. Peters, received the Music Edition Award of the German Music Publishing Association in 1994.

In 1997 Martin Lücker sat on the jury of the international Organ Competition in Bruges, which is part of the Festival van Flaanderen, and in 1998 on that of the Johann Pachelbel Competition, held at Nuremberg's International Organ Week.

On 1 October 1998 Martin Lücker was appointed professor of the organ department at the College of Music and Dramatic Art in Franfurt/Main.

Dernières œuvres époque de Leipzig

Le Prélude et la Fugue en si mineur (BWV 544) comptent sans aucun doute parmi les couples d'œuvre les plus importants de l'époque de Leipzig. La copie autographe au propre date de 1730 – comme pour le *Prélude et la Fugue en mi mineur* (BWV 548) – même si la date de création des premières versions éventuelles est discutée. Tout comme BWV 548, l'œuvre présente représente une contribution toute individuelle du type 'Prélude et Fugue' qui n'a pas de parallèles. La tonalité et l'émotion fortement marquée du *Prélude* suscitent des associations à la *Messe en si mineur* (BWV 232) et à la *Passion selon saint Matthieu* (BWV 244), ici spécialement à l'Aria *'Erbarme dich'* ; il est sûr que l'émotion marquée du *Prélude* est significative et convaint chaque auditeur. Une attitude fondamentale douloureuse l'emporte malgré l'instruction originale 'pro organo pleno'.

Le *Prélude* suit la forme de la ritournelle du concerto grosso, ce qui est nettement perceptible. Les mouvements principaux et secondaires sont en grande partie nettement séparés l'un de l'autre, et ne sont qu'à quelques endroits étroitement associés. La déclamation du sujet principal, tout d'abord avec un point d'orgue sur la tonique, ensuite sur la dominante, est particulièrement émotionnelle, émotion reproduite par d'audacieuses appogiatures, des notes appuyées et des notes de passages, en face de cela les mouvements secondaires sont plus lisses, plus coulants et divisés en de plus courtes unités.

Dans la partie centrale, Bach combine tout naturellement les deux éléments contrastant en de nouveaux sujets, reliés par un éclaircissement en ré majeur – de la manière avec laquelle il apporte de nouvelles idées qu'il sait intégrer presque imperceptiblement dans le tissu chromatique global du *Prélude*.

À cette ouverture passionnée vient s'ajouter, comme souvent dans les œuvres pour orgue de Bach, se conformant au principe du contraste, une *Fugue* d'un tracé simple et d'un mouvement et d'une harmonie modérés. Elle est composée de trois parties, avec une partie médiane détendue comme celle de la *Fugue en sol majeur* BWV 541, 2. Le sujet avance tout d'abord en pas de seconde et en croches et est exécuté avec un contre-sujet fixe, qui est traité thématiquement en différents intermèdes ; le même processus se répète avec d'autres nouveaux contre-sujets. La suite obligée de tons du sujet principal est égayée dans la partie médiane (mesure 37 et suivantes), sujet qui doit être joué sur clavier avant que la pédale ne commence avec un nouveau contre-sujet maintenu (mesures 61 et suivantes). Celui-ci pousse durant tout le développement à une augmentation finale de par sa vigueur rythmique (avec des silences et des doubles croches allant de l'avant), augmentation qui ramène vers une passion pleine d'émotions du *Prélude*. Au-delà de la forme faite avec art et tout à fait individuelle de l'émotion dans le *Prélude,* c'est surtout l'organisation d'une grande *Fugue* en de petits éléments qui séduit ici : gammes en mouvement de croche et de doubles croches, peu d'intervalles et des motifs préludés.

Le couple d'œuvre **Fantaisie et Fugue en ut mineur** (BWV 562) est retransmise accompagnée d'une *Fugue* non terminée, ce qui fut l'occasion pour beaucoup d'émettre les hypothèses les plus diverses. Dans l'une des sources, on parle de la *Fantaisie* acompagnée de la *Fugue en ut mineur* BWV 546, 2, d'autre part les sources utilisées pour le BWV 546 confirment l'affinité de ce couple d'œuvre. Bach a probablement écrit a Leipzig une nouvelle introduction à la *Fugue* BWV 546, 2, introduction qui était justement le grand *Prélude en ut mineur* BWV 546, 1. On en peut affirmer avec toute assurance que différents signes de maturité tendent à prouver que Bach avait remanié la *Fantaisie à* Leipzig. La première version de cette fantaisie datait probablement d'avant, comme l'influence manifeste du style français le montre. La structure à cinq voix, les enjoliments – surtout les appogiatures (notes appuyées en ligne ascendante) – et la disposition presque monothématique renvoient à Nicolas de Grigny et à d'autres compositeurs français. On sait que Bach avait recopié des morceaux du 'Livre d' Orgue' de Grigny, et que le thème de la *Fantaisie* est très proche du thème d'une 'Fugue Gloria' de ce compositeur du fait de sa déclamation expressive. Dans la *Fantaisie en ut mineur* , la répartition des cinq voix n'est cependant pas aussi constante que celle de la Fugue, c'est-à-dire avec deux voix chacune pour les mains sur deux claviers et la voix basse sur la pédale. D'autre part, les appogiatures ne sont pas chez Bach comme chez le compositeur français que des enjoliments mélodiques mais représentent d'intéressants renforcements des relations harmoniques. Bach relie ces éléments du style français à ceux appartenant à la tradition de l'Allemagne du Sud en reprenant à cette dernière la 'toccata de point d'orgue' avec l'exécution du thème fugé par des points d'orgue sur la tonique et la dominante.

La *Fugue* à cinq voix conservée par fragments suit, – contrastant avec le mélange esquissé des styles dans la *Fantaisie* – le style rigoureux du contrepoint. Son thème se présente par une forte brièveté et une hémiole caractéristique (une insertion d'un rythme ternaire dans un binaire) également influencée par le style français. Un contre-sujet en croches gagne de plus en plus de poids dans les 27 mesures conservées. Puisque ni le sujet court ni le contrepoint lui-même ne cachent de grand potentiel de progression mélodique, le rétrécissement commence déjà à la mesure 22. Ceci permet de supposer que Bach n'a jamais achevée la *Fugue* pour cette raison, car la conception du sujet avait trop limité sa créativité. Ceci est tout aussi possible que la supposition qu'émettent certains experts de Bach, prétendant que ce dernier avait l'intention d'introduire un deuxième sujet et d'achever le couple d'œuvre BWV 562 par une grande fugue double à cinq voix.

Le couple d'œuvres **Prélude et fugue en mi mineur** (BWV 548) qui – déjà du fait de sa dimension temporelle mais surtout du fait de ses prétentions spirituelles – est gigantesque, compte parmi les grandes œuvres pour orgue des dernières années de Bach. Selon Christoph Wolff, la dernière

version transmise en partie écrite de la main de Bach date de 1730, donc de sa période à Leipzig, ce qui veut dire que le style de l'orgue de Bach était parvenu à son plus haut degré de perfection et de maturité. Ceci se distingue nettement entre autres dans sa maniére de manier avec maestria tout le répertoire des genres qui déterminèrent l'époque baroque. Il réunit les différentes formes en une parfaite synthèse et créa un tout nouveau genre, c'est bien ce qu'avait déjà perçu son biographe Philipp Spitta alors qu'il rapporte que 'les descriptions traditionelles ne suffisent plus', pour désigner le couple d'œuvre et 'qu'il fallait l'appeler une symphonie d'orgue à deux mouvements afin de suggérer à notre temps (*Remarque :* la biographie de Bach par Spitta a paru en deux volumes en 1873 et en 1880) une image exacte de son ampleur et de sa force.'

Comme ouverture solennelle de cette 'symphonie d'orgue à deux mouvements', Bach choisit un 'preludio concertato' dans le style des concerti d'Antonio Vivaldi, ayant le caractère d'une sarabande. L'organiste de Lübeck Johann Brenneke avait l'habitude de préparer ses élèves à ce rythme de danse balançant majestueusement dans le *Prélude en mi mineur* par les mots : 'Attention ! Le duc d'Albe arrive !'.

Au fond, le sujet principal et le sujet secondaire du concerto grosso font contraste l'un avec l'autre, mais Bach fit ici la différence entre les sujets du mouvement principal et du mouvement secondaire par des variations de rythme, des renversements et des enjoliments tout en leur donnant une telle ressemblance interne que la concertation rend nettement une cohérence qui cherche sa pareille.
Les différentes phases des mouvements principal et secondaire du *Prélude* avec ses renversements et intermèdes, en partie homophones, en partie polyphones se suivent sous forme d'une ritournelle subtilement ramifiée, sont ainsi étroitement associées l'une à l'autre. Le thème homophone du mouvement principal est toujours nettement perceptible dans l'accentuation subordonnée de la deuxième mesure, ce qui est typique de la sarabande, la premier mouvement secondaire dans son mouvement en double croches. Enfin en guise de deuxième thème du mouvement secondaire, Bach introduit un motif ponctué, tout d'abord en un mouvement ascendant et plus tard dans le renversement. Le deuxième mouvement secondaire est, en plus, accentué par le fait qu'il doit être joué sur le clavier. L'unité dans la diversité de ces sections répétées et variées à plusieurs reprises est suscité avant tout par le principe des séquences – omniprésentes – ainsi que par les mouvements de double croches coulant en ondes. Dans la dernière partie du *Prélude,* Bach reprend le thème du début.

La *Fugue en mi mineur,* la fugue peut-être la plus audacieuse du point de vue de la forme, la plus ambitieuse d'entre toutes les fugues de Bach du point de vue technique, représente également une synthèse unique en son genre de différents genres et styles – et ceci signifie beaucoup, comme on le sait ! Elle est composée de trois parties et d'une reprise complète de l'exposition, comme cela est

usuel dans l'air da capo. Elle partage cette disposition avec le *Prélude en ut mineur* BWV 546, 1, représente cependant quelque chose de tout nouveau sous la forme de grande *fugue* fermée en trois parties dans l'élan expérimental et la construction de la forme musicale de Bach. Le thème de la fugue, caractérisé par Spitta de 'particulièrement audacieux', est marqué par le chromatique et les suites de tons se rompant en forme de cale. Dans les pays anglo-saxons, la Fugue est connue pour cette raison sous le nom de 'the wedge-Fugue' = 'la fugue-cale'. Un tel matériel était tout à fait usuel en liaison avec la tonalité en mi (comme avec celle en si et ré), comme des comparaisons avec les thèmes de Muffat ou de Vivaldi le montrent. Cependant la manière dont Bach rassemble ce matériel de départ pour en faire une grande forme qui est une synthèse des éléments de la fugue, de la toccata, de l'air da capo et du concert, est unique en son genre. Le principe de la fugue est présent dans les expositions et dans l'homogénéité de tout le développement, la toccata s'impose dans les brillantes gammes des intermèdes de la partie centrale (sans pour autant dissoudre la forme conséquente de la fugue), la composition en trois parties renvoie à la forme de l'air da capo, et le principe concertant est partout présent dans le contraste entre les deux éléments principaux, donc entre le thème de la fugue et le brillant mécanisme concertant. Les attaques du thème et les intermèdes restent toujours nettement distincts les uns des autres. En reprenant l'exposition, Bach aspirait manifestement à sauvegarder l'unité et l'homogénéité comme dans de nombreuses autres œuvres des dernières années. Poussé par sa forte inspiration, il n'a cependant pas pu s'empêcher d'introduire de nouveaux motifs de sorte que dans la construction monumentale globale, on n'a jamais l'impression d'avoir des longueurs, la l'intensité dramatique est maintenue jusqu'au bout. Ce qui est nouveau dans ce couple d'œuvres, c'est également le style débordant de virtuosité dans le maniement du clavier de l'orgue dont fait preuve Bach. Au fond, il n'est pas nécessaire d'ajouter, quand on parle du plus grand compositeur de fugue de tous les temps, que les gammes brillantes et pleines de vitalité ne sont que du 'tintement' sans aucun sens, mais bien mieux qu'elles sont une exécution judicieuse des séquences et le moteur de la continuité du développement. On peut très bien comprendre la fascination que ressentit Philipp Spitta dans 'l'énergie vitale' de cette œuvre ! Comme pour d'autres genres – par exemple pour la Passacaille BWV 582 – , Bach créa là encore à la fin de l'apogée de ce type d'œuvre 'Prélude et Fugue' une fois encore une excellente œuvre, d'une importance hors du temps et exemplaire

L'*Offrande musicale* (BWV 1079) remonte à la rencontre de Bach avec Frédéric le Grand à Postdam. Le 7 mai 1747, Bach rend visite à son second fils Carl Philipp Emanuel qui remplissait les fonctions de claveciniste de chambre à la cour du roi de Prusse, et il fut reçu par Frédéric le Grand pour une audience 'musicale'. Le monarque s'intéressait beaucoup à la musique, il avait déjà fondé un orchestre à Rheinsberg alors qu'il n'était que prince héritier, orchestre dans lequel il fit appel au ser-

vice de remarquables musiciens comme Carl Heinrich Graun et Friedrich Benda. Frédéric le Grand, lui-même élève de Johann Joachim Quantz, jouait même de la flûte traversière et avait composé de nombreuses œuvres pour flûte, en plus d'œuvres dramatiques et de marches militaires. 'Sa Majesté (...) eut la bonté de jouer en propre personne sans aucune préparatioin un thème sur lequel le maître de chapelle Bach dut improviser une fugue. Le dit maître de chapelle y parvint de manière si heureuse que non seulement Sa Majesté eut la bonté d'exprimer sa satisfaction, mais encore toutes les personnes présentes furent plongées dans l'étonnement. Monsieur Bach trouva si dense et si beau le thème qui lui avait été donné qu'il veut le coucher sur papier en une véritable fugue et le faire ensuite graver sur cuivre.' Ce communiqué de la presse contemporaine retrace l'histoire de la création de *l'Offrande musicale* : Bach improvisa à Potsdam une fugue à trois voix sur le fameux thème que le roi donna à Bach ('Thema Regium') et écrivit à son retour à Leipzig plusieurs fugues et canons qu'il envoya comme 'Offrande musicale' au 'Très-Gracieux Roi' parce que lors de l'audience 'en raison d'une préparation insuffisante, l'exécution ne pouvait être aussi résussie qu'un sujet aussi excellent le méritait', telle était la dédicace qui accompagnait le morceau, le 7 juillet 1747.

Le **Ricercar a 6** est une fugue à six voix. Le vénérable titre de 'Ricercar' reprend d'une part la forme primitive du genre imitant mais d'autre part est en même temps un acrostiche sur l'origine de la composition : Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta: 'Le thème élaboré sur ordre du Roi et le reste résolu dans l'art du canon'. Là aussi, Bach fait passer un genre qui, au fond, avait disparu depuis longtemps à un point de culmination qu'il n'avait jamais atteint jusque-là. Le thème royal est toujours présent dans le mouvement à six voix du *Ricercare ;* il est réalisé selon les règles de l'art de la fugue et suit le développement contrapuntique : il commence par l'exécution du thème, ensuite ce thème réapparaît à six reprises au cours d'une phase assez longue, à chaque fois avec un nouveau contrepoint qui sera obtenu à partir de ce dernier, du thème lui-même. Ceci rappelle le genre de la fantaisie du cantus firmus d'Allemagne du Nord. Le mouvement cantabile des voix renvoie d'autre part, comme le titre de l'œuvre l'indique, à la tradition d'Allemagne du Sud influencée par le style italien.
Comme les autres cycles spéculatifs des derniers temps de Bach, *l'Offrande musicale* est une œuvre abstraite qui, en grande partie, n'a pas été pourvu d'instrumentation. Néanmoins, l'orgue – à côté du clavecin – est certainement l'instrument le plus adapté pour reproduire le *Ricercare à 6*, dans la mesure où cette exécution conserve l'unité du son, imposé par le compositeur du fait de la composition monothématique.

Dans cet enregistrement, le morceau n'est pas joué avec le pédalier indépendant mais avec le clavier manuel. Quand, après l'exposition du thème – comme dans le Ricercare des vieux maîtres, comme Sweelincks –, un cantus firmus est intégré dans le mouvement, Martin Lücker accentue celui-ci en

l'accompagnant à la pédale colla parte en jeux de huit ou de quatre pieds selon la hauteur.

La même année que *l'Offrande musicale* – 1747 – furent également créées **Quelques variations canoniques sur le cantique de Noël 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'** (BWV 769 a). Bach composa ce cycle qui représente un des aspects les plus sublimes de l'art des variations, pour le présenter – en plus d'un canon triple à six voix réalisé avec beaucoup d'art – auprès de la 'Société des sciences musicales' de Lorenz Christoph Mizler à Leipzig comme preuve de son talent et pour obtenir ainsi l'affiliation à cette société. L'objectif poursuivi par cette société fondée en 1738, était d'étudier, d'améliorer et d'élever les bases rationelles de la musique. Quelques années auparavant, Bach avait déjà été sollicité – après Telemann et Händel – à l'affiliation à la société ; il a, semble-t-il, attendu délibérément l'année 1747 pour ce faire, car il voulait devenir le membre numéro **14** (ce chiffre corespond au classement des lettres de son nom dans l'alphabet: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, = 14).

Le cycle fut imprimé une année plus tard, mais Bach y fit, deux fois encore, des modifications manuscrites dans les dernières années de sa vie. La dernière version (BWV 769 a) est contenue dans le 'Manuscrit original de Leipzig' comme les dites *Dix-huit chorals de sortes différentes*. Bach mourut au cours de la rédaction de ce manuscrit. Au-delà de nombreuses petites interventions, la modification la plus importante par rapport à la version de 1748 est l'autre disposition : en plaçant la cinquième et dernière Variation, 'canto fermo in canone' au milieu du cycle, il obtient une forme globale symétrique et équilibrée avec un point de culmination au centre et sa signature, les tons B-A-C-H (notation allemande correspondant à la notation : si bémol-la-do-si naturel).

La version originale portait le titre suivant :

Quelques Variations en canon,
Sur le / Cantique de Noël :
Vom Himmel hoch da / komm ich her.
Pour l'orgue à deux claviers / Et pédalier
De / Johann Sebastian Bach
Compositeur de la Cour du Roi de Pologne et Prince Électeur de Saxe
Maître de Chapelle et Directeur de la Musique à Leipzig.
Édité à Nuremberg chez Balthasar Schmid
N. XXVIII.

La première strophe du cantique de Noël connu de Martin Luther (1535) s'énonce :

Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute, neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will.

Les *Variations canoniques* sont – comme preuve de son art – aussi abstraites dans leur tonalité que les deux autres cycles des dernières années, *l'Offrande musicale* et *L'Art de la Fugue.* Elles ne sont certainement pas des morceaux pour orgues typiques ; leur attribution à cet instrument semble plutôt être de nature fortuite : dans la version originale, les

canons étaient en partie pas entièrement écrits, un organiste n'aurait donc pas pu les utiliser comme partition de jeu. Cependant les *Variations canoniques* peuvent très bien être jouées sur l'orgue. Elles illustrent la preuve du style des dernières années de Bach, subjectivement parfaites et très expressives, inimitables, comme le remarquait déjà Spitta : 'Les formes les plus compliquées auxquelles il s'adonna de préférence au cours des dernières années de sa vie, le tentaient non seulement pour la technique (...) mais c'est sa sensibilité musicale devenue de plus en plus profonde qui l'attirait vers ces formes. Ces partites sont véritablement remplies d'une vie extrêmement puissante. À nouveau les armées célestes montent et descendent, leur gracieux chant retentit au-dessus du berceau de l'Enfant Jésus, la foule des chrétiens saute de joie et chante »de tout cœur le doux chant« '.

La suite des Variations contenue dans la version revue, autographe BWV 769 a s'énonce :

I C*anon all' Ottava*
Le cantus firmus s'élève en ténor dans la pédale ; viennent s'y ajouter deux voix d'accompagnement libres menées en canon à l'octave. Les différents vers du cantus sont séparés l'un de l'autre par de grandes pauses.

II *Canone alla Quinta*
Le cantus firmus est à présent chanté en basse, les vers chorals se suivent à grande vitesse de sorte que le contexte est plus net que dans la Variation I. Les deux voix d'accompagnement libres forment un canon à la sous-quinte qui exige un talent de composition considérable.

III *Canto fermo in Canone alla Sesta è all' rovescio*
Dans cette variation – qui était à l'origine la Variation finale – , le cantus firmus est lui-même mené en canon et ceci en quatre exécutions différentes, dans l'intervalle de la sixte, de la tierce, de la seconde et de la neuvième. La réponse se fait à chaque fois dans le renversement ('al rovescio') ; le nombre de voix augmente, le lien thématique des voix du canon se resserre. Ainsi la variation qui est à présent centrale et qui formait la clôture dans la gravure originale, résume les progressions vers lesquelles tendent les canons I et II (à trois voix) et IV et V (à quatre voix). Dans les deux derniers canons du numéro III, le cantus est enveloppé d'un mécanisme plein de vivacité. Après une phase de diminution (: Diminutione) qui fait s'élever le cantus en de petites notes, suit la merveilleuse augmentation finale en 'stretta' qui combine entre eux tous les quatre vers chorals.

IV *Canone alla Settima*
Le nombre de voix a augmenté à quatre par rapport aux deux premières variations ; le canon à la septième entre la basse et le ténor est particulièrement difficile. Le cantus firmus se fait entendre en soprano ; la voix du contralto arrangée de manière expressive donne à tout le mouvement le caractère d'une aria.

V *Canon per augmentationem (in Canone all' Ottava)*
La basse et le soprano sont menés ici en canon à l'octave, la basse néanmoins dans l'augmentation, ce qui veut dire avec des notes doubles. Le cantus firmus se fait entendre par la pédale dans certains vers dans la tonalité du ténor. En raison de l'augmentation, la voix soprano n'est liée que jusqu'à la moitié du cantus en basse par la conduite en canon ; ensuite elle s'élève – comme se détachant – en mouvement libre, mais tout en reprenant une fois le premier vers du cantus. Dans la version remaniée à la fin de sa vie, Bach clôture son œuvre pour orgue par une citation nettement perceptible, la suite B-A-C-H- (= si bémol-la-do-si naturel) dans le premier ténor.

L'arrangement choral ***Vor deinen Thron tret ich hiermit*** (BWV 668) est considéré comme le 'chant du cygne de Bach'. Il est un motet choral travaillé traditionnellement, faisant pourtant preuve de beaucoup d'art à la manière de Pachelbel, c'est-à-dire avec une préimitation des différents vers du choral et à la fin un mouvement cantus firmus à quatre voix qui fait chanter le choral très peu décoré de mélismes par le soprano.

Vor deinen Thron tret ich hiermit,
o Gott, mit inniglicher Bitt:
ach, kehr dein liebreich Angesicht
von mir blutarmen Sünder nicht.
(Bodo von Hodenberg, 1604-1650)

'arrangement choral fugé renvoie au choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* tiré du *Petit Livre d'orgue* BWV 641, Orgelbüchlein). Bach le dicta, alors qu'il avait presque complétement perdu la vue, à son gendre Johann Christoph Altnikol avec l'extension par la préimitation des vers, car il ne pouvait plus le rédiger lui-même. Il l'ajouta plus tard, en modifiant le texte, à la mise au propre de l'écriture original des Achtzehn Choräle (Dix huit chorals) *chorals* de Leipzig, comme prière personnelle. La rédaction dictée s'interrompt après 26 mesures ; cependant le choral total a été conservé dans une copie qui était en possession de Carl Philipp Emanuel Bach et qui est adjointe à la première impression de *L'Art de la Fugue* en 1752, pour 'dédommager les amis de Sa Muse (de Bach)' (voir Friedrich Wilhelm Marpurg dans sa préface) du fait que son père n'avait pu achever la grande fugue quadruple.

La perfection que l'on trouve dans l'art de Bach se montre ici dans l'énorme simplicité du motet pour orgue à la Pachelbel, car les voix d'accompagnement de chaque vers de choral sont formées de leur diminution et de leur inversion, et le symbole des chiffres cache le nom de BACH aussi bien dans la notation qui se cache derrière les notes du premier vers du chant que dans celle du cantus firmus en entier. C'est ainsi que cet arrangement choral apparemment tout à fait banal est une digne signature sous l'œuvre entière de toute la vie de Bach.

FRANÇAIS

Martin Lücker

Né en 1953 à Pr. Oldendorf /Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Dès l'âge de onze ans, il était organiste dans sa ville natale. Il étudia depuis l'âge de dix-sept ans la musique d'église à Hanovre, à Vienne en Autriche, à Paris, à Amsterdam et à Boston ; ses professeurs étaient entre autres Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiler, Gustav Leonhardt et Mireille Lagacé.

Il remporta des prix entre autres lors de concours à Bruges et à Nuremberg ainsi que lors de concours organisés par la ARD (la première chaîne de télévision allemande) à Munich. À partir de 1976, il étudia la conduite d'orchestre à Detmold et exerça ensuite les fonctions de répétiteur et de maître de chapelle à Detmold et à Francfort à l'École de Musique d'église du Land de Westphalie.

À l'âge de 29 ans, il prit le poste d'organiste et de chef de la chorale de l'Église protestante centrale à Francfort sur le Main, l'Église Sainte Catherine. Depuis, Martin Lücker a considérablement influencé la vie musicale de la ville.

Au-delà de ses engagements en tant qu'organiste à l'étranger et à l'intérieur du pays, il encadre une série de concert à Francfort (au cours de laquelle il joua à deux reprises déjà l'œuvre pour orgue complète de Bach), il enregistre régulièrement pour la radio et sur disques et enseigne depuis 1988 au Conservatoire de Musique de Francfort. Il y occupe une chaire de professeur d'orgue.

Le Frankfurter Orgelbuch qui fut créé sur l'initiative de Martin Lücker et qui fut édité par la Maison d'édition musicale C.F. Peters, obtint en 1994 le prix d'édition de musique de l'Association allemande des éditeurs de musique.

Martin Lücker a été invité à participer en tant que membre du jury au Concours International d'orgue à Bruges en 1997 dans le cadre du Festival van Flaanderen, en 1998 au Concours Johann Pachebel à l'occasion de la Semaine Internationale d'orgue à Nuremberg.

Le 1 octobre 1998, Martin Lücker a été nommé Professeur pour orgue au Conservatoire de Musique et d'Arts Plastiques de Francfort sur le Main.

Obras tardías de Leipzig

Preludio y Fuga en si menor (BWV 544). Sin lugar a dudas cuenta ésta entre las grandes parejas de composiciones de la época de Leipzig. La copia en limpio autógrafa se realiza, como el *Preludio y Fuga en mi menor* (BWV 548), en torno a 1730, si bien cabe añadir que la cuestión de las posibles versiones tempranas es muy discutida. Igual que la BWV 548 supone la presente obra una aportación completamente individual y sin parangón al género 'Preludio y fuga'. La tonalidad y el afecto tan característico del *Preludio* han evocado ciertas asociaciones con la *Misa en si menor* (BWV 232) y la *pasión según San Mateo* (BWV 244), especialmente con el aria *'Ten piedad'*. Indudable a estos respectos, por otra parte, es el característico afecto del *Preludio,* que habla por sí mismo y convence definitivamente a todo oyente. Un ánimo dolorido destaca sobre todo lo demás, a pesar de la original indicación respecto de los registros: 'pro organo pleno'.
El *Preludio*, como bien se puede oír, sigue la forma del *ritornello* del *concerto grosso*. Los movimientos principal y colaterales se encuentran mayormente bien delimitados uno del otro y solamente se concatenan en algunos momentos. La declamación del tema principal – primero con un punto de órgano sobre la tónica y luego sobre la dominante – es de un afecto cabalmente acentuado gracias a las atrevidas *appoggiature*, formación de retardos y notas de transición; los movimientos colaterales son, por el contrario, más sencillos, fluidos y estructurados en unidades más breves.

Por supuesto que también combina Bach en la parte central ambos elementos contrastantes en nuevos temas y enlazados por una clarificación hacia Re mayor (al avezado modo del que se sirve constantemente el compositor, integrado nuevos pensamientos en la textura cromática completa del *Preludio* de modo casi imperceptible).

A esta apasionada obertura – siguiendo el principio del contraste tan habitual en las obras para órgano de Bach – se le adhiere una sencilla *Fuga* de comedidas agitación y armonía. Su organización muestra tres partes, con una parte central desprendida de modo semejante a la *Fuga en Sol mayor* (BWV 541,2). El tema avanza primero en pasos de segunda y fusas y se ejecuta con un contrasujeto fijo que se reelaborará temáticamente en diferentes interludios; el mismo proceso se repite con otros nuevos contra-sujetos. La imperiosa sucesión de los pasos tonales del tema principal se alivia algo en la parte central (compás 37 y ss.), que ha de ejecutarse *manualiter*, antes de que el pedal inicie un nuevo contra-sujeto mantenido (compás 61 y ss.). Éste apremia con su característico ritmo (con silencios y apresuradas semifusas) el desarrollo completo hacia la ascensión final, la cual regresa al acentuado, apasionado afecto del *Preludio*. Junto a las artísticas y muy individuales configuraciones del afecto del *Preludio,* destaca sobre todo en esta pareja de composiciones la configuración de una gran *Fuga* a partir de pequeños elementos: escalas en movimiento de fusas y semifusas, pocos intervalos y antecompasados motivos.

La pareja de composiciones **Fantasía y Fuga en do menor** (BWV 562) nos ha llegado con una *Fuga* inconclusa, lo cual ha sido motivo de las más diversas hipótesis. En una de las fuentes nos ha llegado la *Fantasía* junto con la *Fuga en do menor* BWV 546, 2; por otra parte confirman las fuentes de BWV 546 el parentesco de ambas composiciones. Posiblemente escribiera Bach en Leipzig para la *Fuga* BWV 546, 2 una nueva introducción que no sería sino el gran *Preludio en do menor* BWV 546, 1. Con seguridad solamente cabe afirmar que los diferentes niveles de madurez son un indicio según el cual parece ser que Bach retocara la *Fantasía* en Leipzig. Su primera redacción, probablemente, sea anterior, según muestra la evidente influencia del estilo francés. Las cinco voces, los adornos – en especial cabe mencionar las *appoggiature* (formación de retardos en línea ascendente) – y la disposición prácticamente monotemática evocan la figura de Nicolas de Grigny y otros compositores franceses. Es conocido que Bach copió para sí mismo piezas del 'Livre d' Orgue' de Grigny así como que el tema de la *Fantasía,* en su expresiva declamación, se emparienta estrechamente con una 'Fuga de gloria' de este compositor. El reparto de las cinco voces, como quiera que sea, no pudo ser continuo en la *Fantasía en do menor* al contrario que en aquella, a saber, con dos voces en cada mano y dos manuales y la voz de bajo en el pedal. Las *appoggiature*, por otra parte, no son en Bach (como tampoco en los compositores franceses) meros adornos melódicos, antes bien vienen a ser unas interesantes intensificaciones de las relaciones armónicas. A estos elementos tomados del estilo francés une Bach aquellos otros tomados de la tradición del sur alemán: la 'Orgelpunkt-*Toccata*' con una ejecución fugada de temas por puntos de órgano sobre tónicas y dominante.

La *Fuga* a cinco voces conservada fragmentariamente sigue – contrastando con la mixtura en esbozo de los estilos de la *Fantasía* – el riguroso estilo contrapuntístico. Su tema, con su marcada brevedad y característicos hemiolos (una trasposición del compás de tres por grupos de dos), se percibe igualmente influido por el estilo francés. Un contra-tema en movimientos de fusas se hace más y más grave en los 27 compases que conservamos. Puesto que ni este breve tema mismo ni este contrapunto albergan en sí un gran potencial de desarrollo melódico, comienza la dirección en sentido estricto ya en el compás 22. Así pues se tiene la sospecha de que Bach no concluyera nunca la *Fuga* por el hecho de que la concepción temática ponía unos límites en excesos estrechos a su creatividad, lo cual es tan plausible como la suposición de ciertos investigadores de Bach de que el compositor abrigaba la intención de introducir un segundo tema y concluir la pareja de composiciones BWV 562 con una gran fuga doble a cinco voces.

Ya sólo por su dimensión temporal, mas especialmente por su carácter espiritual, el imponente par de composiciones **Preludio y fuga en mi menor** (BWV 548) cuenta entre las grandes obras tardías para órgano de Bach. La última versión,

parcialmente conservada del puño y letra del mismo Bach, habría de fecharse según opinión de Christoph Wolff en los postreros años de Leipzig, en torno a 1730, esto es, en una época en la que el estilo organístico de Bach había llegado ya a la cima de la perfección y madurez artísticas. Se constata lo recién dicho, entre otros indicios, por su magistral alarde del repertorio completo de los géneros musicales dominantes en el Barroco. Así pues, aunaba Bach las diversas formas en una síntesis perfecta de novísimo cuño, como ya percibía su biógrafo Philipp Spitta, quien decía, 'que las denominaciones convencionales son [a estos respectos] insuficientes', de modo que esta pareja de obras 'habría de denominarse *sinfonía para órgano en dos movimientos* a fin de que nuestros contemporáneos (considérese que la biografía sobre Bach de Spitta se publicó en dos volúmenes en los años 1873 y 1880) puedan hacerse una idea correcta de su grandeza y majestuosidad'.

Como festiva obertura de esta 'sinfonía para órgano en dos movimientos' eligió Bach un *preludio concertato* al estilo de los *concerti* de Antonio Vivaldi con carácter de zarabanda. El organista Johann Brenneke acostumbraba *poner a tono* a sus alumnos con este ritmo de danza majestuosamente acompasado del *Preludio en mi menor* exclamando: '¡Atención, el Duque de Alba!' Básicamente en el *concerto grosso* contrastan los temas principal y colateral entre sí; Bach, como quiera que sea, diferenciaba aquí los temas de los movimientos principal y secundarios sirviéndose de variantes rítmicas, inversiones y *perífrasis* confiriéndoles al mismo tiempo un parentesco íntimo hasta tal punto acusado que este concertar viene a ser de un hermetismo sin parangón.

Los pasajes concretos de los movimientos principal y secundario del *Preludio* con inversiones e interludios, en parte homófona y en parte polífonamente, se suceden unos a otros en una sutil ramificación de formas de *ritornello* encadenadas entre sí de vez en cuando. El tema del movimiento principal, primeramente homófono, se reconoce constante y claramente en la entonación colateral típica de la zarabanda del segundo tiempo, mientras que el primer movimiento colateral se reconoce por el movimiento de semifusas. Como segundo tema de movimiento colateral hace intervenir Bach finalmente un motivo punteado, primeramente en movimiento ascendente, después también a la inversa. El segundo tema colateral se realza además por el hecho de que se ejecuta en *manualiter*. La unidad dentro de la diversidad de estos pasajes que regresan, veces, modificados, se debe, sobre todo, al principio de las secuencias omnipresentes así como a los movimientos ondulados y fluyentes de semifusas. En la parte final del *Preludio* ataca Bach la temática del principio nuevamente.

Una síntesis única de diferentes géneros y estilos viene a ser igualmente la *Fuga en mi menor*. Formalmente trátase ésta acaso de la fuga más atrevida y más exigente desde el punto de vista técnico de cuantas compusiera Bach – nada menudo, pues. Se encuentra estructurada en tres partes con una *reprise* de exposición completa, al modo de la *aria*

da capo. Comparte esta disposición con el *Preludio en do menor* BWV 546 mas, por otra parte, en tanto *Fuga* extensa, hermética, tripartita, supone a su vez una novedad en el modo de Bach de probar y configurar la forma musical. El tema de la *Fuga*, ya caracterizada por Spitta de 'extraordinariamente atrevida', destaca por los tonos de divergencia cromática y cuñeiforme. Por este motivo, en los territorios anglosajones es conocida la *Fuga* como 'the wedge-Fugue', es decir 'la Fuga en cuña'. Semejante proceder no dejaba de ser habitual en unión con la gama tonal en mi (también en si y do), lo cual puede comprobarse en la comparación con temas de Muffat o del Vivaldi. Algo singularisimo, en todo caso, es el modo en que Bach organiza estos materiales de partida convirtiéndolos en una gran composición, en una síntesis de fuga, *toccata*, *aria da capo* y concierto. El principio de la fuga se encuentra tanto en las exposiciones como en el hermetismo del desarrollo completo, la *toccata* se extiende por las brillantes escalas de los interludios de la parte central (en todo caso sin llegar a afectar a la prieta forma), la disposición tripartita se relaciona a la *aria da capo,* mientras que el principio concertante se encuentra omnipresente en contraste entre ambos elementos principales, esto es, entre el tema de la fuga y el virtuosista aparato concertante. Las entradas temáticas y los interludios permanecen en todo momento bien diferenciados. Con la *reprise* de exposición se proponía Bach a todas luces – como en el caso de otras muchas obras tardías – conferir unidad y hermetismo a la composición. Su inspiración nunca agotada, por otra parte, le permitía añadir constantemente nuevos motivos, de modo que en la monumental construcción nunca se tiene la impresión de hallarse ante una obra en exceso extensa, antes bien la tensión se mantiene hasta el mismo final.

Nuevo en este par de composiciones es también el virtuosista, *pianístico* estilo de órgano de nuestro compositor. En su caso, el caso del más grande compositor de fugas de todos los tiempos, es innecesario constatar que las vivas y brillantes escalas en absoluto trátanse de soniquetes *de relleno*, antes bien vienen a ser estas escalas el cumplimiento de las secuencias y el motor mismo del continuo desarrollo. ¡Cómo no sentir, pues, con Philipp Spitta la fascinación por la 'vital energía' de esta singular composición! Como también en el caso de otros géneros – como, por ejemplo, en el pasacalles (véase el CD 'Weimar III', BWV 582) – asistimos aquí a la creación de Bach de una obra magistral de intemporal carácter que surge justo al final de la época dorada del género 'preludio y fuga'.

La *Ofrenda musical (Musikalische Opfer,* BWV 1079) se remonta al encuentro de Bach con Federico el Grande, que tuvo lugar en la localidad de Potsdam. El día 7 de mayo de 1747 visitó Bach a su segundo mayor hijo, Carl Philipp Emanuel (que rendía sus servicios en la corte del rey prusiano en tanto cimbalista de cámara) y le fue concedida una audiencia 'musical' por Federico el Grande. El monarca interesábase vivamente por la música; ya siendo príncipe fundó en Rheinsberg un grupo de música al que fueron llamados músicos tan célebres como Carl Heinrich Graun y Friedrich Ben-

da. Federico el Grande mismo tocaba la flauta travesera, fue instruido por Johann Joachim Quantz y compuso numerosas obras para flauta, incluso obras para la escena y marchas militares. 'Su misma persona (...) tuvo a bien interpretar él mismo sin demás preparaciones un tema para el maestro de capilla Bach, el cual había de verter el tema mismo en una fuga. Y eso mismo fue lo que hizo el maestro de capilla y, a saber, de modo tan feliz que no solamente Su Majestad alababa el hecho sobremanera, sino que todos los presentes quedaron profundamente impresionados. El Señor Bach consideró el tema que se le proponía tan hermoso, tan bello, que se propuso ponerlo por escrito en una *auténtica* fuga y luego hacer que la imprimieran.' Este relato de prensa contemporáneo caracteriza ya la génesis de la *Ofrenda musical*: Bach improvisó en Potsdam una fuga a seis voces en torno al tema del monarca ('Thema regium') y escribió tras su regreso a Leipzig varias fugas y cánones sobre el mismo tema que envió a su 'Graciosisima Majestad' en cuento 'Ofrenda musical' en varias partes, ya que durante aquella audiencia 'por falta de la necesaria preparación, la ejecución no fue tan lograda a decir de semejante *tema*' (dedicatoria del día 7 de julio de 1747).

El **Ricercar a 6** es una fuga a seis voces. El añejo título de 'ricercar' se relaciona, por una parte, a la primigenia forma del género de imitación, mientras que por otra parte, viene a ser simultáneamente un acróstico sobre el origen mismo de la composición: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta: 'el tema elaborado por orden del rey y el resto en arte canónico'. También en este caso lleva Bach un género ya del pasado a un punto culminante nunca anteriormente alcanzado. En el movimiento del *ricercare* se encuentra constantemente presente el tema real; se ejecuta y contrapuntea según todas las regla del arte de la fuga: primeramente escuchamos la ejecución propiamente dicha del tema, luego aparece el mismo tema seis veces en un largo pasaje, cada vez con unos nuevos contrapuntos partiendo de los cuales se retoma el mismo tema. Se hace memoria aquí de la fantasía de *cantus firmus* del norte alemán. El que las voces sean cantables se relaciona, por otra parte, como el título de la obra, a la tradición sudalemana influida por el estilo italiano.

Como el resto de los ciclos tardíos especulativos de Bach, también la *Ofrenda musical* es obra abstracta, para la que *grosso modo* no se requiere instrumentalización. No obstante el órgano – además del cémbalo – es con seguridad el instrumento más adecuado para la interpretación del *Ricercar a 6*, toda vez que éste mantiene la unidad conferida por el compositor por medio de la disposición monotemática. En esta grabación no se ejecuta la composición con pedal autónomo sino en manualiter. Cuando inmediatamente tras la exposición del tema se trama en el movimiento un cantus firmus – como en el caso del ricercare de los antiguos maestros como, por ejemplo, Sweelincks –, es apoyado éste por Martin Lücker con el pedal colla parte juntamente dependiendo de la altura – en registro de ocho o de cuatro pies.

El mismo año en que surge la *Ofrenda musical*, 1747, se crea también **Algunas variaciones canónicas acerca del villancico 'Del cielo excelso vengo' (Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch, da komm ich her',** BWV 769 a). Compuso Bach este ciclo del más sublime arte de la variación para presentarlo a la 'Sociedad de las Ciencias Musicales' ('Societät der musicalischen Wissenschaften') de Lorenz Christoph Mizler de la ciudad de Leipzig junto con un artístico canon triple a seis voces. Proponíase Bach con ello mostrar su talento y, por ende, ser aceptado como miembro de la institución. El fin de ésta sociedad fundada el año de 1738 consistía en la investigación de las bases racionales de la música, mejorarlas y sublimarlas. Bach fue ya propuesto como miembro algunos años antes – después de Telemann y Händel; mas a todas luces esperaba conscientemente al año de 1747 por el hecho de que deseaba convertirse en el **décimo cuarto** miembro (he aquí que este número – 14 – se correspondía con la cifra alfabética de su nombre). El ciclo apareció un año después impreso. Como quiera que sea, realizó Bach algunas modificaciones a mano en sus últimos años. La última versión (BWV 769 a) se conserva, como las llamadas *Dieciocho corales de diverso tipo*, en al 'Manuscrito original de Leipzig' (durante su redacción definitiva falleció Bach). Además de una gran cantidad de pequeñas anotaciones, la modificación de más largo alcance respecto de la versión del año 1748 afecta a la disposición: coloca Bach la originaria quinta y última variación, 'Canto fermo in canone', en el centro del ciclo consiguiendo así una forma de conjunto de equilibrada simetría con el punto culminante en el centro y su firma al final (los tonos Si bemol mayor-la sostenido menor-Do mayor-Si mayor – en alemán: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, = 14).

La edición original se titulaba así:

Einige canonische Veraenderungen,
über das / Weynacht-Lied:
Vom Himmel hoch da / komm ich her.
vor die Orgel mit 2. Clavieren / und dem Pedal
von / Johann Sebastian Bach
Königl: Pohl: und Chur-Saechsz: Hoff-Compositeur
Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips.
Nürnberg in Verlegung Balth: Schmids.
N. XXVIII.[1]

La primera estrofa del conocido villancico de Martin Luther (1535) dice:

Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute, neue Mär;
der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singn und sagen will[2].

Las *Modificaciones canónicas* en tanto documento artístico son en su expresividad tonal de un carácter semejantemente abstracto al de ambos anteriores ciclos tardíos, la *Ofrenda musical* y el *Arte de la fuga.* Claro está que no se tratan de unas composiciones para órgano típicas; su asignación a este instrumento antójase cosa de casualidad. En el

original, parcialmente, no se hallaban los cánones completamente transcritos, conque un organista no hubiera podido emplearlos como partitura para la ejecución. Las *Modificaciones canónicas*, en todo caso, pueden interpretarse muy bien al órgano. Muestran de modo incomparable el estilo tardío madurado, subjetivo y expresivo de Bach, como ya Spitta constataba: 'Las más complicadas formas a las que él con predilección se entregaba en sus últimos años no solamente le fascinaban por motivos técnicos (...), sino que su sensibilidad musical hacíase más y más profunda atrayéndolo a estas formas. En verdad que estas partitas están plenas de primigenia fuerza vital. Una y otra vez levitan los ejércitos celestiales subiendo y bajando, suena el propicio canto sobre la cuna del Niño Jesús, saltan de alegría los cristianos salvados y cantan »con gozo del corazón los dulces tonos« '.

La sucesión de la versión autógrafa revisada BWV 769 es ésta:

I *Canon all' Ottava*
El *cantus firmus* suena en posición de tenor en el pedal; se añaden dos voces de acompañamiento libre en el canon de octava. Las frases del *cantus* se encuentran separadas entre sí por grandes silencios.

II *Canon alla Quinta*
El *cantus firmus* suena en bajo; las frases de coral se suceden rápidamente unas a otras, de modo que la coherencia se advierte más claramente que en la variación I. Ambas voces acompañantes libres conforman un canon de subquinta que requiere ya un considerable talento para la composición.

III *Canto fermo in Canone alla Sesta è all' rovescio*
En esta variación – originariamente el final – el mismo *cantus firmus* se ejecuta al modo del canon y ello, a saber, en cuatro diferentes ejecuciones en intervalos de sexta, tercera, segunda y nona. La respuesta tiene lugar en cada caso en la inversión ('al rovescio'); la cantidad de voces aumenta, el vínculo temático de las voces canónicas se va estrechando. Con ello la que en adelante será variación central, aquella que en la impresión original era la concluyente, resume las tendencias del desarrollo de los cánones I y II (a tres voces) así como IV y V (a cuatro voces). En los dos últimos cánones del número III se recrea el *cantus* con vivo aparato. A un pasaje de la disminución (*diminutione*) cuyo canto suena en pequeños valores tonales, sigue el magnífico aumento final en la 'stretta' que combina entre sí las cuatro frases de coral.

IV *Canon alla Settima*
La cantidad de voces ha aumentado (cuatro voces) en comparación con las dos primeras variaciones; el canon de séptima entre bajo y tenor es extremamente difícil. El *cantus firmus* suena en soprano; la voz de alto, expresivamente configurada, confiere al movimiento completo el carácter de una aria.

V *Canon per augmentationem*
(in canone all' ottava)
Bajo y soprano se ejecutan aquí en canon de octava, en bajo, en todo caso, en aumento, esto es, con valores de notas dobles. El *cantus firmus* suena en ciertas frases en la posición de tenor del pedal. A causa del aumento, la voz de soprano se vincula solamente hasta la mitad del *cantus* al bajo por medio del principio canónico; después de ello vibra, como liberada, en libre movimiento, si bien retoma una vez más la primera frase del *cantus*. Con una cita claramente reconocible del nombre B-A-C-H (los tonos Si bemol mayor-la sostenido menor-Do mayor-Si mayor) en primer tenor concluye nuestro compositor su última obra para órgano en esta versión revisada al final de su vida.

La recomposición coral ***Ante tu trono compadezco*** (BWV 668) es considerada como el 'canto del cisne de Bach'. Se trata de un motete de coral tradicionalmente compuesto y, sin embargo, altamente artístico, a la manera del Pachelbel, esto es, con precipitaciones de cada frase coral y subsiguiente movimiento de *cantus firmus* a cuatro voces, el cual deja escuchar en soprano el modo coral de comedido carácter melismático.

Vor deinen Thron tret ich hiermit,
o Gott, mit inniglicher Bitt:
ach, kehr dein liebreich Angesicht
von mir blutarmen Sünder nicht..[3]
(Bodo von Hodenberg, 1604-1650)

La adaptación coral *fugada* se remonta a la coral *Cuando en extrema necesidad estemos* de *El librito del órgano* BWV 641. Bach, por hallarse poco menos que ciego, esto es, impedido de escribir él mismo, dicta la composición con la ampliación por medio de las preimitaciones de las frases a su yerno Johann Christoph Altnikol. Después la añade con texto modificado en tanto rezo personal a la copia en limpio de las (entonces pues) *Dieciocho Corales* del manuscrito original de Leipzig. El escrito dictado se interrumpe tras 26 compases; se conserva en todo caso la coral completa en una copia otrora perteneciente por Carl Philipp Emanuel Bach, quien la entregó en 1752 para que formase parte de la primera impresión del *Arte de la fuga*, a fin de mantener 'a los aficionados a su musa (de Bach) indemnes' (citando a Friedrich Wilhelm Marpurg en su prólogo) del daño que supondría el que su padre no hubiera podido concluir la gran fuga cuádruple.
La perfección del arte de Bach se muestra aquí justo en la extrema sencillez del motete de órgano de Pachelbel; las voces acompañantes de cada frase de coral se han conformado partiendo de su disminución e inversión y el simbolismo numérico oculta el nombre de BACH tanto en el número de notas de la primera frase de *Lied* como también en aquellas del *cantus firmus* completo.
Así pues, esta adaptación o recomposición de coral en nada espectacular no es otra cosa que la digna firma de Bach a la obra de toda su vida.

Martin Lücker

Nació en 1953, en Pr. Oldendorf, localidad de Renania del Norte-Westfalia. Desempañó funciones de organista en su ciudad natal ya a la edad de once años. A partir de la edad de diez y siete años estudió música sacra en Hanóver, Viena, París, Amsterdam y Boston. Sus maestros fueron, entre otros, Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiller, Gustav Leonhardt y Mireille Lagacé.

Entre los premios por él obtenidos cuentan los de las competiciones de Brügge y Nuremberg así como el de la competición de la ARD de Munich.

A partir de 1976 estudió dirección en Detmold y desarrolló después sus actividades en la Escuela Territorial de Música Sacra de Westfalia (Westfälischen Landeskirchenmusikschule) así como de correpetitor y maestro de capilla en Detmold y Francfort.

A la edad de 29 año se hizo cargo del puesto de chantre de la iglesia principal evangélica, la iglesia de Santa Catalina (St. Katharinenkirche) de Francfort del Meno. Desde entonces ha influido Martin Lücker considerablemente en la vida musical de la ciudad.

Además de sus obligaciones en tanto organista en el territorio nacional y en el extranjero se hace cargo en Francfort de una serie de conciertos (con ocasión de estas celebraciones ha ejecutado ya dos veces la obra organística completa de Bach), realiza regularmente grabaciones de discos y para la radio y enseña desde el año 1988 en la Alta Escuela de Música (Musikhochschule) de Francfort. Desde 1998 desempeña aquí funciones de profesor de órgano.

El libro iniciado por Martin Lücker y publicado por la editorial musical C.F. Peters »Frankfurter Orgelbuch«(“El libro del órgano de Francfort) obtuvo el año 1994 el premio de las ediciones musicales del gremio de editores musicales alemanes.

En 1997 fue invitado Martin Lücker a participar como miembro del jurado del concurso internacional de órgano de Brügge con motivo del Festival van Flaanderen y en 1998 en el concurso internacional Johann-Pachelbel de la Semana del Organo de Nuremberg.

El primero de octubre de 1998 fue solicitado Martin Lücker para una cátedra de órgano en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Fráncfort del Meno.

Disposition / Specification / Disposición

Rieger-Orgel der St. Katharinenkirche, Frankfurt am Main, erbaut 1990,
Disposition: Prof. Dr. Reinhardt Menger

Mechanische Spieltraktur, mechanische Registratur mit eingreifender 2. elektrischer Steuerung,
192 Setzerkombinationen, Sequenzschaltung

Pedal; C – f’

1) Bourdon 32’
2) Subbaß 16’
3) Flöte 8’
4) Gemshorn 4’
5) Nachthorn 2’
6) Schwellwerk/Pedal
7) Hauptwerk/Pedal
8) Rückpositiv/Pedal
9) Prinzipal 16’
10) Oktave 8’
11) Oktave 4’
12) Mixtur 4fach
13) Posaune 16’
14) Trompete 8’
15) Clarine 4’

Hauptwerk; C – g’’’

16) Flûte harmonique 8’
17) Rohrflöte 8’
18) Flöte 4’
19) Quinte 2 2/3’
20) Terz 1 3/5’
21) Cornett 5f.
22) Schwellwerk/Hauptwerk
23) Rückpositiv/Hauptwerk
24) Prinzipal 16’
25) Oktave 8’
26) Oktave 4’
27) Oktave 2’
28) Mixtur 5fach
29) Zimbel 2fach
30) Trompete 16’
31) Trompete 8’
32) Trompete 4’

Schwellwerk; C – g’’’

33) Bourdon 16’
34) Geigenprinzipal 8’
35) Oktave 4’
36) Progression 3-5fach
37) Bombarde 16’
38) Trompete 8’
39) Clairon 4’
40) Oboe 8’
41) Voix humaine 8’
42) Voix célèste 8’
43) Gambe 8’
44) Bourdon 8’
45) Traversflöte 4’
46) Nazard 2 2/3’
47) Octavin 2’
48) Tièrce 1 3/5’
49) Tremulant

Rückpositiv; C – g’’’

50) Prinzipal 8’
51) Oktave 4’
52) Quarte de Nazard 2’
53) Mixtur 4fach
54) Cromorne 8’
55) Tremulant
56) Salicional 8’
57) Gedackt 8’
58) Rohrflöte 4’
59) Nazard 2 2/3’
60) Tièrce 1 3/5’
61) Larigot 1 1/3’
62) Schwellwerk/Rückpositiv

Registrierungen / Registrations / Registros

Präludium und Fuge h-moll BWV 544

1 Präludium

HW 17, 19, 20, 24/28, 30
SW 33, 36, 39, 41, 46/48
Ped 1, 9/11, 13

2 Fuge

Takt 1
HW 17, 18, 24
Ped 1, 3, 9

Takt 28
RP 51, 57

Takt 35
SW 44, 45, 47

Takt 40 l. H.
HW 17, 18, 25

Takt 48 r. H.
RP 51/53, 57

Takt 53 l. H. RP

Takt 59
HW 17, 23/28
RP 51/53, 57

Takt 61
Ped 1, 7, 9/11

Takt 71 l. H.
RP 51/53, 57, 62
SW 35/40

Takt 73 r. H. RP

Takt 75
Ped 1, 9/11, 14

Takt 79
HW 17, 19, 20, 23/28, 31
RP 51/53, 57, 62
SW 35/40
Ped 1, 6, 9/11, 14

Takt 84/85
HW + 29, 30, 32
Ped + 12, 13, 15

Fantasie und Fuge c-Moll BWV 562

3 Fantasie

HW 22, 24/26
SW 35, 43, 46
Ped 2/4, 9/11

4 Fuge

HW + 28, 29, 31
Ped + 12, 13

Präludium und Fuge e-Moll BWV 548

5 Präludium

Takt 1 – 18, 33 – 50, 81 – 89, 125 – 137
HW 17, 19, 20, 24/29
Ped 1, 2, 10/13

Takt 19 – 32, 55 – 58, 65 – 68, 94 – 113, 120 – 124
SW 33, 35, 36, 43, 46, 47
Ped 1, 2, 10, 11

Takt 59 – 60, 69 – 80
HW 17, 19, 20, 24/28
Ped 1, 2, 10/12

Takt 103 – 110, r. H.
HW 17, 19, 20, 24/28

Takt 51 – 54, 61- 64, 114 – 119
RP 52, 57, 59

6 Fuge

Takt 1 – 60, 68 – 72, 80 – 83, 174 (l. H.), 178 – 231
HW 17, 19, 20, 25/32
Ped 1, 5, 9/14

Takt 61 – 67, 73 – 79
RP 53, 55, 57, 60, 61

Takt 84 – 115
RP 53, 55, 57, 60, 61
SW 36, 41, 43, 47
Ped 9, 12

Takt 116 – 118
HW 17, 29, 30
Ped 9, 12

Takt 120 – 139
RP 53, 55, 57, 60 , 61
SW 43, 46, 49
Ped 9, 12

Takt 137 – 141
SW 46, 49
Ped 3, 9, 12

Takt 142 – 150
SW 49
Ped 3, 9

Takt 151 – 156
RP 55, 57, 60, 61
Ped 3, 9

Takt 156 – 173
SW 36, 41, 43, 47
Ped 3, 9

Takt 160
Ped 3, 5, 9

7 Ricerar a 6 aus BWV 1079

Takt 1
HW 23/25, 27
RP 51, 56/59

Takt 39
SW 35, 43
RP 57
Ped 3, 8

Takt 52
RP 57
Ped 4

Takt 62
SW 34

Takt 66 Oberstimme
RP 59, 62
SW 34

Takt 70 zwei Oberstimmen
HW 18, 22
SW 34

Takt 72 alle Stimmen
HW 18, 22
SW 34

Takt 73
Ped 8
RP 52, 58

Takt 83
RP 51, 56/59

Takt 86
Ped 6
SW 39, 47

Takt 90
HW 23/25, 27
RP 51, 56/59

Takt 99
Ped 6/8
SW 38

»Vom Himmel hoch« BWV 769a

8

RP 57, 58 (r. H.)
HW 17, 18 (l. H.)
Ped 6
SW 41

9

RP + 59
HW + 19
Ped + 9

10

RP + 52, 61
HW + 27
SW + 33, 46

Takt 27
SW + 37, 40
RP + 53, 60

Takt 28
HW + 31 – 17, 27

Takt 40
HW + 17, 27

Takt 54
HW + 23, 25, 26, 28 – 18

11

SW 41, 49 (r. H.)
RP 57, 58 (l. H.)
Ped 2, 7
HW 17, 24

12

RP 52, 55, 58, 60 (r. H.)
HW 17, 18
Ped 6
SW 41

13 Vor deinen Thron« BWV 668

SW 34
RP 55, 56, 59
Ped 2, 3

Vol. 101

Clavier Übung

Dritter Teil

Third Part

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/ Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
25.-27.10.1998

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
St. Wilhadi zu Stade, Germany

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductories:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al espanõl: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

BACH

(1685–1750)

Clavier Übung

Dritter Theil

Third part/Troisième part/Parte tercera

BWV 552, 669-689, 802-805

Kay Johannsen

Erasmus-Bielfeldt-Orgel/Organ/Orgue/Órgano, 1736

St. Wilhadi, Stade

CD 1

Praeludium pro Organo pleno, BWV 552/1	1	8:55
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 669 Kyrie, God Father in eternity Kyrie, Dieu le Père aux siècles des siècles Kirie, Dios padre eternamente	2	3:32
Christe, aller Welt Trost, BWV 670 Christ, all the world's comfort Christ, réconfort de tous Cristo, consuelo de todo el mundo	3	4:52
Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 671 Kyrie, God, Holy Spirit Kyrie, Dieu, Esprit Saint Kirie, Dios Espíritu Santo	4	5:00
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit alio modo, BWV 672 Kyrie, God Father in eternity Kyrie, Dieu le Père aus siècles des siècles Kirie, Dios padre eternamente	5	2:02
Christe, aller Welt Trost, BWV 673 Christ, all the world's comfort Christ, réconfort de tous Cristo, consuelo de todo el mundo	6	1:49
Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 674 Kyrie, God, Holy Spirit Kyrie, Dieu, Esprit Saint Kirie, Dios Espíritu Santo	7	1:36
Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 675 Glory be alone to God on high A Dieu seul dans les cieux l'honneur Sólo gloria a Dios en las alturas	8	3:10

Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 676 Glory be alone to God on high A Dieu seul dans les cieux l'honneur Sólo gloria a Dios en las alturas	**9**	4:47
Fughetta super Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 677 Glory be alone to God on high A Dieu seul dans les cieux l'honneur Sólo gloria a Dios en las alturas	**10**	1:23
Dies sind die heiligen zehen Gebot, BWV 678 These are the ten holy commandments Voici les dix commandements Estos son los diez santos mandamientos	**11**	4:52
Fughetta super Dies sind die heiligen zehen Gebot, BWV 679 These are the ten holy comandments Vioci les dix commandements Estos son los diez santos mandamientos	**12**	1:55
Wir gläuben all an einen Gott, BWV 680 We all believe in one God Nous croyons tous en un seul Dieu Todos en un Dios creemos	**13**	3:05
Total Time CD 1		47:00

CD 2

Fughetta super Wir glauben all an einen Gott, BWV 681 We all believe in one God Nous croyons tous en un seul Dieu Todos en un Dios creemos	1	1:14
Vater unser im Himmelreich, BWV 682 Our Father who art in heaven Notre Père qui es aux cieux Padre Nuestro que estás en el Reino de los Cielos	2	6:43
Vater unser im Himmelreich alio modo, BWV 683 Our Father who art in heaven Notre Père qui es aux cieux Padre Nuestro que estás en el Reino de los Cielos	3	1:11
Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV 684 Christ did our Lord to Jordan come Christ, notre Seigneur, est venu au bord du Jourdain Cristo, Nuestro Señor, al Jordán vino	4	4:26
Christ, unser Herr, zum Jordan kam alio modo, BWV 685 Christ did our Lord to Jordan come Christ, notre Seigneur, est venu au bord du Jourdain Cristo, Nuestro Señor, al Jordán vino	5	1:32
Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 686 In deep distress I cry to thee Dans ma profonde détresse, je crie vers toi En la calamidad te imploro	6	6:13
Aus tiefer Not schrei ich zu dir alio modo, BWV 687 In deep distress I cry to thee Dans ma profonde détresse, je crie vers toi En la calamidad te imploro	7	4:49

Jesus Christus, unser Heiland, BWV 688 Jesus Christ, our Saviour Jésus-Christ notre Sauveur Jesucristo nuestro Salvador	**8**	3:32
Fuga super Jesus Christus, unser Heiland, BWV 689 Jesus Christ, our Saviour Jésus-Christ notre Sauveur Jesucristo nuestro Salvador	**9**	4:38
Duetto I, BWV 802	**10**	3:00
Duetto II, BWV 803	**11**	3:40
Duetto III, BWV 804	**12**	2:50
Duetto IV, BWV 805	**13**	2:36
Fuga a 5 con pedale pro Organo pleno, BWV 552/2	**14**	7:10

Total Time CD 2 53:44

Total Time CD 1 + CD 2 1:40:44

Dritter Theil der Clavier Übung

Wenn man diesen Titel hört oder liest, ist man geneigt, an ein Lehr- und Etüdenwerk zu denken, etwa an eine Sammlung von täglichen Fingerübungen am Klavier. Daß sich dahinter einer der symbolträchtigsten und liturgisch bedeutendsten Zyklen Bachs verbirgt, würde wohl kaum jemand vermuten.

Mit dem Titel *Dritter Theil der Clavier Übung* knüpfte Bach an zwei vorausgegangene Publikationen an, sicherlich in der Hoffnung, daß mit solchen Vorgängern sich das neue Werk besser verkaufen lassen würde: Es erschien 1739 pünktlich zur Frühjahrsmesse. Bach war ja nicht nur an der musikalischen Umsetzung transzendentaler Themen interessiert, sondern mußte auch handfeste materielle Ziele verfolgen mit seinen Publikationen – was man häufig vergißt. Ja, er setzte die Reihe noch mit einer vierten Folge fort: 1741 oder 1742 erschienen die sogenannten *Goldbergvariationen*, von Johann Sebastian Bach »denen Liebhabern zur Gemüthsergetzung verfertiget«. Diese sind nun wieder – wie die ersten beiden 'Clavierübungen' – Klavier- (bzw. Cembalo-) Musik par excellence: 1731 war der *Clavier Übung Erster Theil* erschienen, der die *Sechs Partiten (BWV 825–830, Edition Bachakademie Vol. 115)* enthielt, 1735 der *Zweite Theil* (mit dem *Italienischen Konzert BWV 971* und der *Französischen Ouvertüre h-Moll BWV 831,* Edition Bachakademie *Vol. 108*).

Der *Dritte Theil der Clavier Übung* dagegen enthält nur sehr wenige Werke für Klavier (die *Duette*), dafür aber die sogenannte 'Orgelmesse'. Dieser Begriff wird sonst für Vertonungen der gregorianischen Weisen zur lateinischen Meßliturgie (Kyrie, Gloria, Credo etc.) gebraucht. Wir kennen vor allem von französischen Komponisten (wie zum Beispiel François Couperin) solche Meßzyklen; in zahlreichen *Livres d' Orgue* (Orgelbüchern) vertonten sie die Messesätze in den für die französische Orgelmusik typischen Sätzen wie zum Beispiel *Plein jeu* (volles Werk), *Basse de trompette* (Trompetensolostimme im Baß) oder *Dialogue.* Bach greift dieses Muster auf; es ist bekannt, daß er sich beispielsweise das *Livre d' Orgue* von Nicolas de Grigny abgeschrieben hatte. Er verwendet dabei aber nach guter lutherischer Tradition die großen Katechismuschoräle des Reformators Martin Luther als Textvorlagen für Choralbearbeitungen. Die 'Orgelmesse' ist also eine Liedmesse (zu Luthers 'Deutscher Messe'), in der Choräle die liturgischen Meßgesänge ersetzen. Solche (vokalen) Liedmessen finden sich im protestantischen Bereich häufig, bis in unsere Zeit hinein (so zum Beispiel bei Wolfgang Fortner), und auch in der katholischen Kirchenmusik sind sie anzutreffen. Vor allem in der Weihnachtszeit wurden häufig die beliebten geistlichen Volkslieder verwendet (man denke auch an Bachs Einlagesätze zum *Magnificat* BWV 243 a!), und eines der bekanntesten Beispiele für eine Liedmesse dürfte Schuberts beliebte *Deutsche Messe* sein.

Luthers Katechismuschoräle wurden von Bach jeweils in einer großen Bearbeitung und in einer (oder mehreren) kleinen vorgelegt; letztere geht nur vom Manualspiel aus, so wie es in den französi-

schen Orgelbüchern üblich war, zahlreiche Sätze, vor allem aber die Fugen manualiter zu vertonen. Die Manualiter-Sätze waren vermutlich zum Gebrauch *sub communione*, also zum Spielen während der Austeilung des Abendmahls bestimmt.

Durch diese umfassende und beispiellose Verbindung des Typus der französischen Orgelmesse mit den Inhalten des Katechismus, die er umrahmt durch ein monumentales, symbolhaft-trinitarisches freies Werkpaar, legt Bach zweifellos eine ganz einmalige »Übung« vor: eine immaterielle Übung des Geistes und der Spiritualität, einmalig nicht nur in der Musikgeschichte, sondern sogar in seinem ganzen Schaffen! Diese Einmaligkeit bezieht sich vor allem auch darauf, daß die konkrete, materielle Musizierfreude über dem geistigen Anspruch niemals zu kurz kommt, wie Sie, liebe Hörerinnen und Hörer, sehen und hören werden.

Nach den Choralbearbeitungen folgen die wenigen Klavierstücke der Sammlung: Vier *Duette* in e-Moll, F-Dur, G-Dur und a-Moll.

Den Rahmen für all diese Stücke bildet das Werkpaar *Praeludium und Fuge Es-Dur* BWV 552, eines der größten und aussagekräftigsten Orgelwerke Bachs, ja vielleicht – neben dem Schwesterwerk in e-Moll BWV 548 – sogar das größte überhaupt, ist es doch auch sein letztes freies Orgelwerk. Obwohl die beiden Teile des Paares also im Original räumlich weit voneinander entfernt sind, bilden sie doch eine innere Einheit durch den ihnen gemeinsamen trinitarischen Bezug. Dies bedeutet, daß ihre Themen eindeutig die Dreieinigkeit Gottes des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes symbolisieren. Der Bachforscher Rudolf Steglich charakterisiert dies mit den Worten, das *Praeludium* diene »der Darstellung der allumfassenden dreieinigen göttlichen Macht. Das ouvertürenhafte, festlich majestätische *Praeludium* öffnet gleichsam den Blick in ihr Weltwirken. Scharf geprägt, körperhaft anschaulich stellt es die drei Themen vor: das Herrscherwesen des (authentischen) ersten Themas, zwiefache Gestalt im (plagalen) zweiten: Christus als zur Menschheit herabsteigender Gottessohn und als menschgeborener Heiland; Herabschweben und Sichausbreiten des Heiligen Geistes im dritten.« Das erste Thema ist ‘authentisch’ in seinem umfassenden Tonumfang von es” bis es”; seine stolze und majestätische Abwärtsbewegung wird demütig im zweiten (‘plagalen’) mit es’ als Mittelpunkt.

Der Aufbau des *Praeludiums* entspricht einem Konzertsatz mit der Folge: Hauptsatz (1. Thema) – 1. Seitensatz (2. Thema) – Hauptsatz – 2. Seitensatz (3. Thema) – Hauptsatz (manualiter) – 1. Seitensatz – 2. Seitensatz – Hauptsatz. Die Themen sind deutlich voneinander abgesetzt. Charakteristisch sind die zahlreichen Gruppen von vier Takten sowie die Punktierungen, die an die Französische Ouvertüre gemahnen. Diese festliche Einzugsmusik war ja von Anfang an Symbol für königliche Themen; bekannte Beispiele sind die Eröffnungssätze von Händels höfischer *Feuerwerks-Suite* oder Charpentiers *Te Deum* (das Praeludium ist jedem Hörer als ‘Eurovisions-Fanfare’ bekannt). Die Ma-

jestätsthematik im ersten Thema symbolisiert also Gott den Vater.

Im zweiten Thema wird ihm gegenüber Jesus, der Menschensohn, als freundlich und mild dargestellt. Bach gibt hierzu auch einige der in seinen Orgelwerken sonst seltenen Spielanweisungen: Durch 'staccato' soll die demütige Haltung des zweiten Themas unterstrichen werden. Auch Echostellen, die durch »forte« und »piano« gekennzeichnet sind, dienen der Verdeutlichung der Symbolik. Die weiche B-Tonart Es-Dur und verschiedene Motive, die den galanten Stil ankündigen, tun ein Übriges. Die körperlose, fließende Gestalt des Heiligen Geistes schließlich äußert sich in einem flüssig-bewegten dritten Thema, das auch vom Pedal aufgenommen wird und dort – nach überwiegender Stützfunktion in den beiden ersten Themen – ziemliche Ansprüche an die Pedaltechnik stellt.

Das ganze *Praeludium* ist 'pro Organo pleno' überschrieben, das heißt im vollen, festlichen Orgelklang zu spielen – entsprechend dem Inhalt, der die göttliche Trinität thematisiert.

Nach dem *Praeludium Es-Dur* folgen nun die Choralbearbeitungen BWV 669 bis 689. Den Auftakt bilden die sogenannten 'Drei großen Kyrie-Bearbeitungen' (die 'großen' Vertonungen gehen in der 'Orgelmesse' immer den 'kleinen' Manualiter-Stücken voran)*: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 – *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 – *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671. Grundlage ist das sogenannte 'Kyrie summum bonum deutsch', für die hohen Festtage bestimmt. Es ersetzte schon in lutherischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts das Kyrie der lateinischen Meßliturgie und wurde in den Gottesdiensten in Leipzig jeweils nach dem Orgelvorspiel gesungen. Der deutsche Text zu der dem gregorianischen Choral nachgebildeten Weise lautet:

Kyrie,
Gott Vater in Ewigkeit,
groß ist dein Barmherzigkeit,
aller Ding ein Schöpfer und Regierer;
eleison.

Christe,
aller Welt Trost,
uns Sünder allein hast erlöst.
O Jesu, Gottes Sohn,
unser Mittler bist in dem höchsten Thron,
zu dir schreien wir aus Herzensbegier:
eleison.

Kyrie,
Gott Heiliger Geist,
tröst, stärk uns im Glauben allermeist,
daß wir am letzten End
fröhlich abscheiden aus diesem Elend;
eleison.

(*Naumburger Gesangbuch von 1537*)

Das *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* ist eine sogenannte 'Orgelmotette' monothematischer Art; dies

bedeutet, daß wie im gleichnamigen Vokalwerk, der Motette, alle Stimmen an der Durchführung des Themas beteiligt sind. Dieses ist aus den ersten beiden Zeilen des Chorals gewonnen und liegt als Cantus firmus im Sopran; der Satz ist auf zwei Manualen mit Pedal zu spielen. Das Thema wird in sehr kompakter Art durchgeführt, sogleich auch in Engführung. Mit dem Eintritt seiner Umkehrung bereitet Bach das *Christe, aller Welt Trost* mit seinem sich neigenden, demütigen Thema vor.

Auch diese zweite Choralbearbeitung ist eine Orgelmotette und wie die erste ein Cantus firmus-Satz 'a 2 Clav. et Ped.', also 'für zwei Manuale und Pedal'. Der Cantus firmus liegt nun im Tenor des vierstimmigen Satzes. Die Kontrapunkte zum Thema werden im Verlauf des Satzes immer bewegter und differenzierter, die Baßlinie harmonisch immer zielstrebiger, sodaß die dritte Kyrie-Strophe, das *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671 intensiv vorbereitet wird. Die drei Bearbeitungen gehören also eng zusammen – so wie ja auch im 'Kyrie' der Messe die drei Anrufungen Kyrie – Christe – Kyrie eine Einheit bilden.

Das *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671 ist eine fünfstimmige Orgelmotette über dem Cantus firmus im Baß (Symbol für die grundlegende Bedeutung des dreieinigen Gottes!); der Klang soll wieder das festliche volle Werk sein: 'Con Organo pleno'. Das Kyrie-Thema wird sogleich mit seiner Umkehrung und in Engführung verarbeitet und im Verlauf des fünfstimmigen Satzes mit den unterschiedlichsten Kontrapunkten kombiniert, sodaß der Eindruck von universeller Geltung hervorgerufen wird. In der letzten Zeile deuten chromatische Fortschreitungen auch auf die Passion als einen wesentlichen Aspekt des dreieinigen Gottes hin.
Dem alten Choral-Cantus firmus und dem trinitarischen Thema entspricht der Stil dieser Orgelmotetten, der alten Vorbildern wie zum Beispiel Girolamo Frescobaldis *Orgelmessen* in den *Fiori musicali* folgt. Mit ihrer Wucht sind die 'Drei großen Kyrie-Bearbeitungen' damit aber auch die angemessenen Nachfolger nach dem *Praeludium Es-Dur*: Bach beweist einmal mehr, daß er seine Großzyklen auch nach psychologischen Gesichtspunkten anzulegen wußte!

Die darauffolgenden 'Drei kleinen Kyrie-Bearbeitungen' BWV 672 bis 674 sind, wie bereits angedeutet, *alio modo / manualiter* (auf andere Weise, also manualiter) zu spielen, aber dennoch keineswegs *Petitessen*, sondern kunstvoll ausgestaltete Pretiosen: Im *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 672 ist der Beginn des Chorals in großen Notenwerten das Thema einer ruhigen vierstimmigen Orgelmotette von kantabler Stimmführung. Als Kontrapunkt zum Thema dient ein Achtelmotiv, das ebenfalls aus der ersten Choralzeile gewonnen ist: Die monothematische Anlage ist Symbol des *einen* Gottes.
Christe, aller Welt Trost BWV 673 ist ebenfalls über den Anfang des Chorals geschrieben, weitet diesen aber durch motivische Fortspinnung aus und leitet durch ein Sechzehntelmotiv über zur dritten Strophe, *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 674. Dem bewegten Wehen des Heiligen Geistes entsprechend ist diese Kyrie-Vertonung eine lebhafte Gigue über

die durch Figurationen ausgezierten ersten beiden Töne des Chorals. Auch die 'Drei kleinen Kyrie-Bearbeitungen' BWV 672 bis 674 gehören also zusammen: Die Themen sind verwandt, die Schlußkadenzen ähnlich gestaltet wie in den drei 'großen' Schwesterwerken, und die Bewegung steigert sich vom 3/4- über den 6/8- zum 9/8-Takt, entsprechend der Aussage des Glaubensbekenntnisses, daß der Heilige Geist aus dem Vater und dem Sohn hervorgegangen ist: 3 + 6 = 9.

Als zweiter Satz des Meßordinariums folgt dem Kyrie das Gloria; dieses ist in der deutschen Liedmesse das 'Allein Gott in der Höh' sei Ehr' von Nicolaus Decius (1525):

> Allein Gott in der Höh' sei Ehr
> und Dank für seine Gnade;
> darum, daß nun und nimmermehr
> uns rühren kann kein Schade.
> Ein Wohlgefalln Gott an uns hat,
> nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
> all Fehd hat nun ein Ende.

Bach nahm in die 'Orgelmesse' drei Bearbeitungen dieses Liedes auf, das er ja außerdem in der letzten Sammlung seiner Choralkompositionen für Orgel, in den sogenannten *(Achtzehn) Leipziger Chorälen* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) mit drei weiteren Stücken seiner Bedeutung als Glorialied gemäß würdigte.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr a 3 BWV 675 ist ein Choraltrio mit Cantus firmus im Alt. Er wird umspielt von zwei nach Art der *Invention* kanonisch geführten Stimmen, deren Thema aus der melismatischen Auszierung der ersten und der letzten Choralzeile entstanden ist. Die lebhafte Figuration erinnert an das *Trio super: Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) und an das *In dulci jubilo* BWV 608 (s. Vol. 94) und ist hier wie dort Symbol der auf- und niederschwebenden 'Menge der himmlischen Heerscharen', die das Gloria singen (Lukas 2, 13 f.): »Ehre sei Gott in der Höhe ...!«
Das lebhafte, konzertante *Trio Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 676 ist wie das erwähnte Gegenstück in A-Dur (BWV 664) eines der drei großen Choraltrios aus Bachs Feder; hinzu tritt noch *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655, ebenfalls ein *Leipziger Choral*. Die Liedzeilen erklingen in den beiden Manualstimmen über einem konzertierenden Stützbaß, der im zweiten Teil des Satzes kanonisch zu den Choralzeilen geführt ist; deren letzte erklingt zum Schluß bestätigend in allen drei Stimmen und noch einmal im Sopran: »(...) all Fehd hat nun ein Ende.« Die Figurationen, die die Choralzeilen umspielen, erinnern auch an den beliebten Choral *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (EDITION BACHAKADEMIE *Vol. 98*).
Als dritte Bearbeitung zum Glorialied schließt sich eine *Fughetta super Allein Gott in der Höh' sei Ehr* an (BWV 677). Die erste Choralzeile ist in ein weit ausgreifendes Thema umgesetzt, dessen Achtelnoten mit originalen Staccatopunkten versehen sind: Symbol der Freude der Engel ('Laßt uns jauchzen und *vor Freude springen*'). In den Gegenstimmen zum Thema versteckt Bach das gesamte Glorialied: ein Kunstwerk en miniature.

Nach der Leichtigkeit des Lobpreises im Gloria folgt in der deutschen Liedmesse die Strenge des Gesetzes mit dem Lutherlied:

> Dies sind die heiligen zehen Gebot,
> die uns gab unser Herre Gott
> durch Mosen, seinen Diener treu,
> hoch auf dem Berg Sinai.
> Kyrieleis.

Wie schon in der Vertonung dieses Chorals im *Orgelbüchlein* (BWV 635) ist auch hier der Kanon, die Form mit den ehernsten Stimmführungsregeln, Symbol der unerbittlichen Strenge des Gesetzes. Dazuhin wird die Zahl der 10 Gebote dargestellt, in Tonrepetitionen wie auch in der Gliederung in zehn Perioden; letztere wiederum sind in zwei Gruppen zu je fünf unterteilt, entsprechend den beiden Gesetzestafeln Mose.
Der geschilderten Strenge des Kanons zwischen den beiden Cantus firmus-Stimmen setzt Bach allerdings in der ersten, 'großen' Bearbeitung des Gesetzesliedes *a 2 Clav. et Ped. / Canto fermo in Canone* (für zwei Manuale und Pedal / Cantus firmus im Kanon) ein eher innig gestaltetes Duo der Oberstimmen entgegen. Dieser Kontrast ist Sinnbild der christlichen Lehre, daß Christus durch sein Leiden den Alten (mosaischen) Bund durch den Neuen Bund der Nächstenliebe ersetzt hat. Ähnlich verfährt Bach auch in Kantate 77 *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*, wo er im Eingangschor diesem Liebesgebot Jesu den von der Trompete gespielten Choral-Cantus firmus 'Dies sind die heiligen zehen Gebot' kontrastiert.

Die darauffolgende *Fughetta Dies sind die heiligen zehen Gebot* BWV 679, im 12/8-Takt nach Art einer Gigue geschrieben, ist fast noch deutlicher von der Zahlensymbolik bestimmt: Bereits im Themenkopf erklingt der Grundton g zehnmal, insgesamt dann fünfzehnmal (15 = 3 x 5; 3 für die Dreieinigkeit, 5 für den Menschen); das Thema selbst ist in zehn Gruppen zu je drei Achteln unterteilt und erscheint zehnmal, und sein Umfang schließt zehn Halbtonschritte ein. Es wird zunächst in seiner Grundgestalt durchgeführt, dann in der Umkehrung; abschließend werden beide Formen in Engführung kombiniert – und dies alles in Form einer ähnlich mitreißenden Gigue, wie es zum Beispiel der Chor »Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben« im *Weihnachts-Oratorium* ist! Man kann getrost annehmen, daß Bach hier die Freude am Gesetz des Herrn ausdrücken wollte, wie sie vielfach in den Psalmen angesprochen ist, oder auf das Wort Luthers im 'Kleinen Katechismus' anspielte, daß »wir (...) gerne tun nach seinen Geboten«.

Auf das Gesetzeslied folgt das Glaubensbekenntnis, im lutherischen Katechismus der Choral:

> Wir glauben all an einen Gott,
> Schöpfer Himmels und der Erden,
> der sich zum Vater geben hat,
> daß wir seine Kinder werden.
> Er will uns allzeit ernähren,
> Leib und Seel auch wohl bewahren;
> allem Unfall will er wehren,
> kein Leid soll uns widerfahren.

Er sorget für uns,
hüt' und wacht;
es steht alles in seiner Macht.

(*M. Luther, Wittenberg 1524*)

Thematische Grundlage ist eine gregorianische Fassung des Credo IV im *Liber usualis* der katholischen Kirche. Im Evangelischen Gesangbuch ist sie unter Nummer 183 nachzuverfolgen. Diese schön geschwungene, weit ausgreifende Melodie legt Bach in *Wir glauben* (im Original: *gläuben*) *all an einen Gott* BWV 680 einer Fuge zugrunde, deren Thema aus der ersten Zeile abgeleitet ist. Die Themendurchführungen werden von einem gleichbleibenden (ostinaten) Motiv im Baß gestützt – und dies im wahrsten Sinne des Wortes, denn der Baß steigt in Terzenskalen treppenartig immer kraftvoll von unten empor, in Abschnitten, die durch größer werdende Pausen voneinander getrennt sind. Hierdurch wird die Spannung gesteigert bis zum letzten Pedaleinsatz, wo die Aussage der vom Tenor ausgeführten Choralzeile ».. es steht alles in seiner Macht« unterstrichen wird.
Als einzige 'große' Choralbearbeitung der gesamten 'Orgelmesse' führt dieser kraftvolle Plenumsatz nicht den vollständigen Choral durch; dieser ist allerdings ja auch besonders umfangreich! Er ist jedoch stets präsent, denn auch die Gegenstimmen zum Cantus firmus sind aus dem Choral gewonnen.

Die sich anschließende Fughette zum Credolied, *Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott* BWV 681 ist mit dem majestätisch punktierten Rhythmus Symbol der Allmacht Gottes. Das Thema ist durch Auszierungen nach Art der norddeutschen Choralfantasie (zum Beispiel bei Dietrich Buxtehude oder Georg Böhm) aus der ersten Choralzeile gebildet. Der italienische Stil wiederum ist in der fließenden Kantabilität der Stimmführung vertreten: So wird der Glaube als umfassend charakterisiert.

Auf das Glaubensbekenntnis, das Credo, folgt als drittes Katechismuslied Martin Luthers das Vater unser (1539):

Vater unser im Himmelreich,
der du uns alle heißest gleich
Brüder sein und dich rufen an
und willst das Beten von uns han:
gib, daß nicht bet allein der Mund,
hilf, daß es geh von Herzensgrund.

Die erste *Vater unser-Bearbeitung* der 'Orgelmesse', BWV 682, *a 2 Clav. et Pedale è Canto fermo in Canone* (für zwei Manuale und Pedal und kanonisch geführtem Cantus firmus) ist einer der komplexesten und kompliziertesten Orgelchoräle Bachs überhaupt – wenn nicht der komplexeste schlechthin. Dies gilt nicht nur für die Analytiker und die Hörer, sondern auch für die Interpreten: In dem fünfstimmigen Satz ist auf jedem der beiden Manuale nicht nur eine Stimme zu spielen, sondern deren zwei: Jeweils eine der kanonisch geführten Cantus firmus-Stimmen Sopran bzw. Tenor und zusätzlich je eine der freien Kontrapunkte, die

ebenfalls aus dem Choral gewonnen sind. Im Pedal ist zusätzlich eine selbständig geführte Baßstimme zu bewältigen; der Satz ist also eine Triosonate zu fünf Stimmen! Abgesehen von diesen spieltechnischen Ansprüchen (dem Interpreten stehen ja für die vier Manualstimmen nur zwei Hände mit nur je fünf Fingern zur Verfügung!) ist auch noch der Rhythmus in den einzelnen Stimmen äußerst diffizil, Triolen sind gegen Duolen und Quartolen zu spielen, die außerdem noch punktierte Rhythmen enthalten. Die geschilderte Dichte des fünfstimmigen Satzes mit dem Mit- bzw. eher Gegeneinander der drei Ebenen (Cantus firmus-Kanon, selbständige Baßlinie und komplexe Kontrapunkte) läßt sich vielleicht als Symbol für den Kampf des Christenmenschen auf Erden erklären, das ja dem Menschen der Barockzeit als ein Jammertal galt, in dem der Gläubige sich stets im Kampf zu bewähren hatte.

Auch diesem fünfstimmigen Komplex folgt eine 'kleine' Fassung, *alio modo /manualiter* zu spielen. *Vater unser im Himmelreich* BWV 683 ist allerdings gegenüber den anderen Manualiter-Fughetten der 'Orgelmesse' ebenfalls hervorgehoben. Es ist keine Fughette wie jene, sondern ein Satz im leichten 6/8-Takt vom Typ des Sopran-Cantus firmus mit freien Gegenstimmen. Diese strömen unablässig dahin und vermitteln das Bild des Betens: »Haltet an am Gebet und wachet.« (Kol. 4,2). Mit ähnlich strömenden Gegenstimmen vertonte Bach auch die Weihnachtsbotschaft in der Choralbearbeitung *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV 738 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 89).

Zur Manualiter-Fassung des *Vater unser* ist eine Variante überliefert (BWV 683 a), die ein Vorspiel sowie Zwischen- und Nachspiele enthält; sie gilt jedoch als unecht.

Das Katechismuslied Luthers zur Taufe ist:

> Christ, unser Herr, zum Jordan kam
> nach seines Vaters Willen,
> von Sankt Johann's die Taufe nahm,
> sein Werk und Amt zu 'rfüllen.
> Da wollt er stiften uns ein Bad,
> zu waschen uns von Sünden,
> ersäufen auch den bittern Tod
> durch sein selbst Blut und Wunden;
> es galt ein neues Leben.

Das Lied wurde in den Gesangbüchern von Dresden, Leipzig und Weimar häufig mit dem Fest Johannes des Täufers (24. Juni) in Verbindung gebracht, so auch in Bachs gleichnamiger Choralkantate BWV 7 zum Johannistag. Uns Hörern heute ist es allerdings kaum mehr geläufig.

Die 'große' Bearbeitung *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* BWV 684 ist wieder für zwei Manuale und Pedal geschrieben; der Cantus firmus liegt im Pedal. Allein hierin liegt schon symbolische Bedeutung: Durch die Taufe wurde Christus als Sohn Gottes auf seinen Weg zur Errettung der Menschen gesandt; sie ist also Grundlage des gesamten Glaubens.
Über dem Cantus liegt ein Geflecht der drei Manualstimmen, deren Motivik aus dem Choral ge-

wonnen ist; dieser ist in lebhafte Figurationen aufgelöst. Der Manualsatz ist gegliedert durch ein Ritornell, das zwischen den einzelnen Choralzeilen immer wiederkehrt. So entstehen acht Abschnitte, die sich als Zahlensymbol für den Taufbefehl Jesu deuten lassen: »Gehet hin in alle Welt« (Markus 16, 15). Christus als die zweite Gestalt der Trinität wird durch die Zahl 2 symbolisiert, die Welt durch die 4 (= alle Himmelsrichtungen); 2 x 4 = 8. Die fließenden Skalen der Manualstimmen werden meist als Bild des Jordans interpretiert; ein emporsteigendes Motiv als Sinnbild der Taufe, bei der ja der Täufling ursprünglich ganz ins Wasser eingetaucht wurde.

Auf diesen komplexen Satz folgt wieder eine 'kleine', *alio modo/manualiter*-Bearbeitung, BWV 685. Sie ist jedoch ebenfalls alles andere als eine kleine, unbedeutende Komposition, sondern vielmehr formal so vollendet konzipiert wie nur denkbar. Die Fughette ist dreiteilig; in den drei Abschnitten wird jeweils das Thema, eine Umformung des Choralbeginns im 3/4-Takt, in seiner Originalgestalt und in der Umkehrung durchgeführt, gemeinsam mit seiner Gegenstimme. Die drei Durchführungen sind durch Zwischenspiele getrennt, die Material aus der Gegenstimme aufgreifen und selbst wiederum in die nächste Durchführung eingehen, sodaß eine Einheit des Materials entsteht, die sich im Verlauf des Stückes ständig wandelt. Die Dreierzahl der Durchführungen entspricht dem dreimaligen Eintauchen des Täuflings (s. Matth. 28, 19) ebenso wie der Trinität. Archaisch wirkende harmonische Wendungen deuten vielleicht auf den 'alten Adam' hin, der durch die Taufe überwunden wird: Eine 'kleine' Choralbearbeitung von nur 27 Takten bietet Anlaß für die vielfältigsten Spekulationen über ihre versteckte Symbolik!

An das Thema der Taufe schließt sich die Buße an mit Luthers Übertragung des 130. Psalmes (1524):

> Aus tiefer Not schrei' ich zu dir,
> Herr Gott, erhör mein Rufen!
> Dein gnädig Ohren kehr zu mir
> und meiner Bitt sie öffen!
> Denn so du willst das sehen an,
> was Sünd und Unrecht ist getan,
> wer kann, Herr, vor dir bleiben?

Die Vertonung dieses Chorals BWV 686 ist die wohl bedeutendste Orgelmotette aller Zeiten *a 6 / in Organo pleno con Pedale doppio* (sechsstimmig, im vollen Werk und mit Doppelpedal) und der einzige sechsstimmige Orgelsatz Bachs (wenn man vom sechsstimmigen *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* einmal absieht, das nicht eindeutig für die Orgel bestimmt ist). Die sechs Stimmen sind zu einer Imitationsfuge zusammengefügt. Bereits bei den Vorimitationen, die den Einsatz des Cantus firmus im Sopran vorbereiten, ist eine eigene Gegenstimme in Engführung hinzugefügt; man muß kaum anmerken, daß Bach auch die Thematik der Gegenstimmen aus dem Choral ableitet, sodaß dieser ständig präsent ist. Dies Verfahren wird in sieben Abschnitten fortgesetzt, die den einzelnen Choralzeilen entsprechen (enthalten ist dabei die Wiederholung des ersten Teils). Der Cantus firmus im Baß wird zudem mit seiner eigenen Verkleine-

rung im Tenor (2. Doppelpedalstimme) kombiniert. Die Gliederung des monumentalen Satzes wird durch Zwischenkadenzen am Ende der Zeilen verdeutlicht; andererseits aber herrscht aufgrund der Engführungseinsätze der Eindruck des ständigen Strömens vor. Am Ende löst sich die vorherrschende langsame Bewegung in einige daktylische Figuren, die Moll-Tonalität nach Dur: Man darf gewiß annehmen, daß Bach hier mit dem Zuversichtsmotiv das andeuten wollte, was Luther im 'Kleinen Katechismus' so ausdrückte: »... daß nach dem Sündenbekenntnis die Zusicherung der Vergebung in der Absolution kommt«.

Auch die 'kleine' Bearbeitung des Liedes *a 4 / alio modo / manualiter* BWV 687 ist eine Orgelmotette. Ungewöhnlich ist, daß ein vierstimmiger Satz mit Sopran-Cantus firmus manualiter auszuführen ist. Nicht gerade üblich für eine *Fughette* ist auch die Strenge der Stimmführung dieser Orgelmotette. Die vorimitierenden Themeneinsätze greifen den Choralbeginn mit seinem charakteristischen Quintfall und -aufstieg auf; der Cantus erscheint dann in der Vergrößerung im Sopran, wie es in der Choralfuge (zum Beispiel bei Johann Pachelbel) üblich ist. Bach schafft dabei ein sehr komplexes Geflecht von Themenbezügen, denn die Gegenstimmen sind nicht nur aus dem Cantus abgeleitet, sondern treten immer auch in ihrer Umkehrung, in Eng- und Weitführungen auf, dazu nicht nur in Vor-, sondern auch in Begleit- und Nachimitation: Ein weiteres ganz individuelles Beispiel für Bachs 'Kunst der Choralfuge' sozusagen!

Das Katechismuslied Martin Luthers zum Abendmahl (1524) lautet:

> Jesus Christus, unser Heiland,
> der von uns den Gotteszorn wandt,
> durch das bitter Leiden sein
> half er uns aus der Höllen Pein.

Wie nicht anders zu erwarten, ist auch diese 'große' Bearbeitung BWV 688, *a 2 Clav. e Canto fermo in Pedale* (für zwei Manuale und Cantus firmus im Pedal) in einem Maße von Zahlensymbolik erfüllt, das sich hier im Detail gar nicht schildern läßt. Um nur die offenkundigsten Zahlenbezüge zu nennen, ist beispielsweise darauf hinzuweisen, daß das Anfangsmotiv viermal hintereinander gebraucht ist (als Symbol für alle Himmelsrichtungen = alle Welt) und daß jede der insgesamt sieben Perioden (sieben als Zahl der Wochentage Symbol der Vollkommenheit) aus drei Abschnitten (Trinität) zu je fünf Takten (Zahl der Wunden Christi) besteht. Das Bestechende aber ist, daß eine so eminent symbolträchtige Musik bei Bach locker und leicht dahinströmt, daß alles vollkommen natürlich und organisch wirkt – und dies in einem Triosatz mit solch differenzierter Symbolik!
Das Hauptthema ist eine Folge von sich jeweils in einem Takt verengenden Intervallschritten in Achtelnoten, als Bild für den Abstand zwischen Gott und Mensch, der durch Jesus Christus immer geringer wird. Es tritt auch in seiner Umkehrung, in seiner rückläufigen Fassung, dem Krebs, sowie im Krebs der Umkehrung auf – es ist also allgegenwärtig. Das Material der Gegenstimmen wird aus dem

letzten Abschnitt des Fugenthemas gewonnen; die Sechzehntelketten der Gegenstimmen bilden einen prägnanten Kontrast zum Hauptthema. Ungewöhnlich ist auch der Abschluß des Stückes mit einer Coda, die sich über einem Orgelpunkt auf dem letzten Ton des Cantus firmus im Pedal entwickelt und in einen Manualiter-Schluß mündet, der – selbstverständlich – Anlaß zu vielfältigen Spekulationen über seine Bedeutung gewesen ist, denen jeder Hörer seine eigene Deutung hinzufügen mag.

Die letzte Manualiter-Bearbeitung der 'Orgelmesse' ist die *Fuga super Iesus Christus, unser Heyland a 4 manualiter* BWV 689. Die Choralweise wird in einer längeren vierstimmigen Fuge vertont. Ihr Thema ist die erste Liedzeile in der Fassung mit dem Leitton zur Dominante, wodurch sich die kirchentonartliche (modale) Melodie in ein harmonisches Gerüst der Dur-/Moll-Tonalität bringen läßt. Im Gegensatz zu der Imitationsfuge über *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 687 werden hier nicht alle Choralzeilen bearbeitet, sondern nur die erste, die sogleich mit einem Kontrasubjekt in Achtelbewegung kombiniert wird. Die ganze weitere Entwicklung besteht aus der Kombination von Thema und Gegenstimmen (auch in ihrer Umkehrung) in insgesamt sechs Engführungen unterschiedlicher Einsatz-Abstände, sodaß immer neue Kombinationen das Material in jeweils anderem Licht erscheinen lassen. Diese stets neuen Farben werden zusätzlich durch die unterschiedliche Harmonisierung des Themas im Verlauf des Stücks betont.
Weitere Untergliederungen schaffen thematisch verwandte fugierte Zwischenspiele mit eigener Motivik. Der letzte Themeneinsatz ist deutlich hervorgehoben durch die Engführung mit dem Cantus firmus als Tenor in doppelten Notenwerten: »Jesus Christus, unser Heiland« wird somit quasi als Unterschrift unter die gesamten choralgebundenen Teile der 'Orgelmesse' geschrieben.

Es folgen nun die **Vier Duette** BWV 802 bis 805. Sie sind ein Kleinzyklus im großen Kosmos des *Dritten Theils der Clavier Übung*, denn sie gehören nicht nur stilistisch zusammen, sondern sind auch durch ihre Tonartenfolge (e – F- G – a) als eine Einheit konzipiert. Ihre Anzahl läßt wieder an das ganze Universum denken (vier Himmelsrichtungen, vier Jahreszeiten, vier Charaktere etc.), sodaß keineswegs auszuschließen ist, daß Bach mit der Einfügung der vier Stücke hier auf die Gültigkeit der Inhalte der 'Orgelmesse' für 'alle Welt' hindeuten wollte. Der Bachforscher Gunther Hoffmann sieht sogar die großen Aspekte des Lebens und Wirkens Jesu darin dargestellt: Passion – Ostern – Himmelfahrt – Pfingsten.

Duett I e-Moll BWV 802 ist sehr konzentriert gearbeitet: In den ersten acht Takten wird das Thema und sein Kontrapunkt vorgestellt, und alles weitere Material (für insgesamt 73 Takte!) ist hierin schon enthalten. Dennoch klingt wieder alles spielerisch, fast tänzerisch leicht. Die einzelnen Durchführungen sind durch Zwischenspiele voneinander abgesetzt, deren Material aus Fortspinnungen des Themas gewonnen ist. Mit seiner Tonart e-Moll, der affektbetonten Deklamation und der fallenden chromatischen Linie steht *Duett I* Stücken zur Lei-

densthematik wie zum Beispiel dem *Crucifixus* der *h-Moll-Messe* (BWV 232, 16) oder der Arie *Erbarme dich* aus der *Matthäus-Passion* (BWV 244, 47) nahe. Auf diesen Symbolgehalt der Passion deutet außer dem Affekt des Leidens auch die Anzahl der 73 Takte hin, die im Zahlenalphabet eine Verschlüsselung des Wortes 'Filius' (= Sohn) sind, also auf Jesus, den Sohn Gottes hinweisen.

Duett II F-Dur setzt diesem Affekt der Passion eine Stimmung der Freude entgegen. Es ist ein dreiteiliger, fugierter Sonatensatz mit Da capo. Das dreiklangsbestimmte Hauptthema bringt Bach im Duchführungsteil in Engführung, ebenso auch das chromatische Seitensatzmotiv und die Themenumkehrung. Hieraus ergeben sich reizvolle harmonische Wendungen. Die Dreiklangsmotivik ist bei Bach häufig mit der Botschaft von der Auferstehung verknüpft; so liegt hier eine Deutung des zweiten Duetts als Symbol der freudigen Osterbotschaft nahe.

Duett III G-Dur BWV 804 ist ein wiegendes fugiertes Siciliano im 12/8-Takt mit ebenfalls stark vom Dreiklang geprägter Thematik. Zunächst wechseln Themendurchführungen und Zwischenspiele sehr regelmäßig, um im weiteren Verlauf sich immer mehr gegeneinander zu verschieben, sodaß ständig neue Kombinationen entstehen. Die lebhafte, 'sich verflüchtigende' Sechzehntelfiguration kann aufgrund zahlreicher Beispiele in Bachs Werken als Sinnbild für die Himmelfahrt gedeutet werden.

Duett IV a-Moll BWV 805 schließlich ist eine Fuge mit einem weit ausgreifenden Thema, das nach seiner Vorstellung mit den unterschiedlichsten Gegenstimmen kombiniert wird, auch in verschiedene Einheiten von acht- bzw. fünfzehn Takte aufgeteilt. Der Gesamteindruck dieses Duetts ist somit vor allem ein Bild dafür, wie sich unterschiedlichste Elemente zusammenfinden können, wenn nur der Heilige Geist (symbolisiert durch bewegte Achtelfigurationen im zweiten Teil des Themas) dies bewirkt.

Mit der abschließenden *Fuge Es-Dur* BWV 552, 2 geht der *Dritte Theil der Clavier Übung* zu Ende. Sie schließt den Kreis zum eröffnenden *Praeludium Es-Dur* und ist wie jenes eindeutig eine Thematisierung der Trinität. Die 'Trinitätsfuge' wird häufig als die einzige Tripelfuge (also Dreithemenfuge) Bachs bezeichnet. Sie ist aber keine wirkliche Tripelfuge, sondern vielmehr ein komplexes Gebilde aus drei Fugen mit drei Themen. Diese hängen jedoch innerlich so stark zusammen, daß der Charakter der Einheit dominiert. So ist die *Fuge Es-Dur* vollkommenes Abbild der Trinität, die ja ebenfalls die – unbegreifliche – Einheit in der Dreiheit ist.
Ein ruhiges, majestätisches erstes Thema, Gott den Vater symbolisierend, wird zunächst in einer fünfstimmigen Fuge im Alla-breve-Takt (4/2) mit obligatem Kontrapunkt (also einer selbständigen Gegenstimme mit eigener Thematik) durchgeführt. In der zweiten Fuge wird ein zweites, lebhafteres Thema – Symbol für Christus, der in die Welt eintritt – vorgetragen und im 6/4-Takt durchgeführt, im weiteren Verlauf auch in Umkehrung. Nach einer Zwi-

schenkadenz zur Dominante wird das Thema der ersten Fuge, rhythmisch der neuen Taktart angepaßt, mit ihm kombiniert. Die Bewegung steigert sich noch weiter und führt damit zur dritten, lebhaft bewegten Fuge im 12/8-Takt hin. Ihr als Dreiklang aufsteigendes und anschließend zirkulierend bewegtes Thema ist Symbol der 'wirbelnden' Kraft des Heiligen Geistes ebenso wie auch Symbol der Auferstehung (vgl. *Duett II* BWV 803). Dieses Symbol des Heiligen Geistes, das zugleich den auferstandenen Gottessohn thematisiert, wird in einer großartigen Schlußsteigerung mit einer dem 12/8-Takt angemessenen Umformung des ersten, des 'Gottes'-Themas kombiniert, Gott der Vater mit dem Sohn und dem Heiligen Geist vereint: wahrhaft ein würdiger, ja grandioser Abschluß des großen und inhaltsreichen Zyklus mit dem so unscheinbar wirkendenTitel *Dritter Theil der Clavier Übung!*

DEUTSCH

Kay Johannsen

wurde 1961 geboren. Als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Bruno Walter Memorial Foundation, New York, studierte er Kirchenmusik, Orgel (Solistendiplom mit Auszeichnung) und Dirigieren in Freiburg und Boston. Seine Lehrer waren Hans Musch, Ludwig Doerr und William Porter. Wesentliche Anregungen erhielt er durch seine Assistenz beim Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) von 1983 bis 1987. Johannsen war Bezirkskantor an der Stadtkirche in Balingen und ist seit 1994 Stiftskantor in Stuttgart. Seit 1991 ist er Lehrbeauftragter für Orgel an der Musikhochschule in Karlsruhe, 1992/93 übernahm er außerdem eine Professurvertretung an der Musikhochschule in Freiburg; 1998 wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Kay Johannsen gewann den 1. Preis beim 3. »Internationalen Wettbewerb junger Kirchenmusiker« in Fürth (1986), den 2. Preis beim »Internationalen Georg-Böhm-Wettbewerb« in Lüneburg (1990) und den 1. Preis beim »Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik« in Kassel (1992). Doch vor allem der 1. Preis beim »Deutschen Musikwettbewerb« in Bonn (1988) und die anschließende Förderung durch den Deutschen Musikrat begründete seine ausgeprägte Konzert- und Aufnahmetätigkeit als Organist. So war er Teilnehmer der 33. Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« 1989/90 und spielte außerdem Konzerte bei renommierten Festivals in Deutschland (z.B. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bach konzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd, Bach-Fest Freiburg), daneben auch in der Schweiz, Frankreich, Italien, USA, Lettland (Riga), Rußland (Philharmonie St. Petersburg) und Kenia (Nairobi, auf Einladung der deutschen Botschaft).

Als Solist spielte er u.a. mit den Philharmonischen Orchestern in Nürnberg, Gelsenkirchen, Heidelberg und Ludwigshafen, mit den Rundfunkorchestern Hannover und Prag sowie mit dem Staatsorchester St. Petersburg (Werke von Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Er war auch Organist bei den vielbeachteten Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« in Berlin und Salzburg im Frühjahr 97 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado.

Für die Auswahl seiner Programme kann Johannsen auf ein weitgespanntes Repertoire zurückgreifen. Schwerpunkte sind neben den Werken Johann Sebastian Bachs die Literatur des 19. (mit einer Vorliebe für Liszt und Reger) und 20. Jahrhunderts, aber auch die Improvisation, die sich aus seiner starken Bindung zur Liturgie entwickelt hat. Produktionen und Mitschnitte entstanden bei fast allen deutschen Sendern und beim lettischen Rundfunk. Bisher erschienen sind CDs mit Werken von Bach, Mozart, Boëly, Brahms (Sämtliche Orgelwerke), Franck, Widor, Reger, Förtig und Huber. Für die EDITION BACHAKADEMIE *stellte er die Programme der Gesamteinspielung von Bachs Orgelwerken zusammen und nimmt vier weitere CDs auf.*

Third Part of the Clavier Übung

The title of this work *Clavier Übung* – Clavier Exercise – conjures up images of a textbook or practice manual, perhaps a collection of daily keyboard exercises. Nobody would guess that it designates one of Bach's most symbolic and liturgically important cycles. With the title *Third Part of the Clavier Übung* Bach referred to two previous publications, probably in the hope that the work would sell better as a sequel to this series: It was published in 1739, right on time for the spring fair. Bach was not only interested in the musical interpretation of transcendental themes, but also had to pursue hard material goals with his publications – a fact that is often forgotten. In fact, he even wrote a fourth sequel to the series: 1741 or 1742 saw the publication of the so-called *Goldberg Variations*, by Johann Sebastian Bach »for the delectation of his admirers«. Like the first two parts of the *Clavier Übung,* these are excellent examples of clavier (or harpsichord) music: In 1731 he had published the *First Part of the Clavier Übung*, which contained the *Six Partitas* BWV 825–830, Edition Bachakademie Vol. 115, in 1735 the *Second Part* (with the *Italian Concerto* BWV 971 and the *French Overture in B Minor* BWV 831, Edition Bachakademie Vol. 108).

In contrast, the *Third Part of the Clavier Übung* only includes very few clavier works (the *Duets*), but, to compensate, it features the so-called *Organ Mass*. This term is normally used for arrangements of Gregorian chants for the Latin liturgy (Kyrie, Gloria, Credo, etc.). Most of the masses we know were written by French composers (e.g. François Couperin); in many *Livres d'Orgue* (organ books) they would compose masses in settings that were typical of French organ music such as *plein jeu* (tutti), *basse de trompette* (trumpet solo voice in the bass) or dialogue. Bach also uses these patterns; we know, for example, that he copied the *Livre d' Orgue* by Nicolas de Grigny. But, following Lutheran tradition, he used the texts of the major catechism chorales by reformer Martin Luther for his chorale arrangements. Therefore, the Organ Mass is a hymn mass (based on Luther's German Mass), with chorales replacing the ordinary of the mass. Such (vocal) hymn masses are a common feature of Protestant church music, right up to modernity (as in the works of Wolfgang Fortner), and are found in Catholic church music, too. Sacred folksongs are a popular choice (just think of Bach's extra movements for the *Magnificat* BWV 243 a!), especially for Christmas, and one of the best-known examples of a hymn mass is probably Schubert's popular *Deutsche Messe (German Mass)*.

Bach featured Luther's catechism chorales in one major and one (or several) minor arrangement(s) each; the minor arrangements are all manualiter settings, as it was a common practice of French organ books to arrange numerous movements, especially the fugues for the manual. The *manualiter* settings were probably destined to be played *sub communione*, while the congregation received the Eucharist.

Through this comprehensive and unequalled fusion of the form of the French organ mass with the

text of the catechism, framed by a monumental, symbolically Trinitarian free composition, Bach presents us with a completely unique »exercise«: a metaphysical exercise of the spirit and spirituality, unique not only in the history of music but also in his entire opus! It is unique especially for the fact that his specific, palpable delight in music never loses out to his spirituality, as you, dear listener, will be able to see and hear for yourself.

The chorale arrangements are followed by the few clavier works of the collection: *Four Duets* in E Minor, F Major, G Major and A Minor.

These works are framed by the dual composition *Prelude and Fugue in E Flat Major* BWV 552, one of the largest and most expressive of Bach's organ works, and perhaps – besides its companion work in E Minor BWV 548 – even his greatest, it is also his last free-style organ work. Although the two parts of the composition are rather far apart from each other in the original, they do have an inner unity through their common reference to the Trinity. In other words, their themes unequivocally symbolise the Trinity of God the Father, the Son and the Holy Spirit. Bach researcher Rudolf Steglich characterises this, when he says that the *Prelude* serves »to represent the all-embracing Trinity of the divine. The festive, majestic *Prelude* in the style of an overture seems to provide insight into its works in the world. Sharply outlined and graphically explicit, it introduces the three themes: the dominating character of the (authentic) first theme, the dual nature of the (plagal) second theme: Christ as God's son who descends to earth and becomes man in the redeemer; descent and proliferation of the Holy Spirit in the third.« The first theme is »authentic« in its comprehensive range from E-flat' to E-flat"; its majestic and lofty downward movement becomes humble in the second ('plagal') theme with E-flat' as the central note.

The *Prelude* has a concerto structure with the sequence: Main setting (first theme) – first ancillary setting (second theme) – main setting – 2nd ancillary setting (third theme) – main setting (manualiter) – first ancillary setting – second ancillary setting – main setting. The themes are clearly separated. They characteristically feature numerous four-bar groups and dotted sections that evoke the French overture. The festive introit always was the symbol of royal themes; famous examples include the opening settings of Händel's *Music for the Royal Fireworks* or Charpentier's *Te Deum* (the listener will probably recognise the *Prelude* as the Eurovision fanfare). The majestic subject of the first theme symbolises God the Father.
In the second theme, Jesus, the Son of Man, is contrastingly portrayed as friendly and mild. This is one of the rare instances in his organ works where Bach gives some playing instructions: 'staccato' performance is to emphasise the humble stance of the second theme. Echo passages, marked »forte« and »piano«, are to further reinforce the symbolism. The soft E flat major key and various motifs that anticipate the style galant add to this mood. The ethereal fluid figure of the Holy Spirit finally expresses itself in a flowing vivid third theme,

which is also resumed by the pedal where it poses quite a technical challenge – after the pedal's mostly supporting role in the first two themes.
The whole *Prelude* is marked *'pro Organo pleno'*, in other words it should be played with a full, festive organ sound – as prescribed by the text which deals with the divine Trinity.

The *Prelude in E Flat Major* is followed by the Chorale Arrangements BWV 669 to 689. The so-called *Three Major Kyrie Arrangements* form the introduction (the 'major' compositions precede the minor manualiter pieces throughout the Organ Mass)*: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 – *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 – *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671. This is based on the so-called *Kyrie summum bonum deutsch*, intended for major feast days. In the Lutheran hymnbooks of the 16th century it already replaced the Kyrie of the Latin liturgy and was always performed after the organ prelude in the service at Leipzig. The German text of the hymn based on a Gregorian chorale goes as follows:

Kyrie,
God, our Father in eternity,
Great is Thy mercy,
Of all things Thou art the creator and
dominator; eleison.

Christ,
The world's comforter,
Thou has redeemed the sinner.
O Jesu, God's only Son,
Our mediator on the highest throne,
We cry to Thee from all our heart: eleison.
Kyrie,
God Holy Ghost,
Comfort us, boost our faith the most,
so that we may finally
leave these woes merrily;
eleison.

(*Naumburger Gesangbuch (hymnbook) of 1537*)

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit is a so-called monothematic organ motet; like in the eponymous vocal version, the motet, all voices sing the exposition of the theme. Here it is based on the first two lines of the chorale and featured in the soprano as the cantus firmus; the setting is played on two manuals with pedal accompaniment. The exposition of the theme is very compact, and also set in stretto. With the entrance of its inversion Bach anticipates the *Christe, aller Welt Trost* with its subdued, humble theme. This second chorale arrangement is also an organ motet and, like the first, a cantus firmus setting *a 2 Clav. et Ped.,* for two manuals and pedal. Now the cantus firmus is featured in the tenor of the four-part setting. The countersubjects become increasingly vivid and distinct as the movement progresses, the bass line harmony ever more determined, as an intensive preparation for the third verse of the Kyrie, *Kyrie, Gott Heiliger Geist*. Thus, the three arrangements are closely intertwined – just like the three liturgical invocations Kyrie – Christ – Kyrie, which form a unity in the service. *Kyrie, Gott Heiliger Geist* is a five-part organ motet

superimposed over the cantus firmus in the bass (symbol of the fundamental meaning of the triune God!); again the sound should be that of the festive full organ: *Con Organo pleno*. The Kyrie theme progresses in its inversion and in a stretto, then combined with various counterpoints in the progression of the five-part movement, evoking an image of universal significance. In the last line chromatic progressions also hint at the passion as a major aspect of the triune God.
After early examples like Girolamo Frescobaldi's *Organ Masses* from the *Fiori musicali,* the style of these organ motets is in keeping with the cantus firmus of the old chorale and the Trinitarian theme. Thanks to their weight, the Three Major Kyrie Arrangements are also the appropriate successors to the *Prelude in E Flat Major*: Bach proves once again hat he was well-versed in arranging his major cycles according to psychological aspects!

As mentioned, the following *Three 'Minor' Kyrie Arrangements* BWV 672 to 674 are to be played *alio modo/manualiter* (in a different mode, in other words, manualiter). However they are by no means »minor«, but rather elaborate gems: In *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 672 the beginning of the chorale with its long notes is the theme of a serene four-part organ motet with cantabile voices. The countersubject is a quaver motif, which is also based on the first line of the chorale: The monothematic structure symbolises the *one* God.
Christe, aller Welt Trost BWV 673 is also based on the beginning of the chorale, but expands the latter through developing its motif and leads into the third verse through a semiquaver motif, *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 674. In accordance with the vivid flow of the Holy Spirit, this Kyrie arrangement is a vivacious gigue based on the first two notes of the chorale and its figurations. So the Three Minor Kyrie Arrangements BWV 672 to 674 belong together: The themes are related, the final cadences similar in structure to those of the three 'major' companion works, and the movement accelerates from 3/4 through 6/8 to 9/8 time, according to assertion in the credo that the Holy Spirit arose from the Father and the Son: 3 + 6 = 9.

As the second movement of the liturgical ordinary, the Gloria follows the Kyrie; in the German hymn mass this is *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* by Nicolaus Decius (1525):

> God alone on high we praise
> And give thanks for his kindness;
> So that now and for all our days
> No harm will us distress.
> God does love us dearly,
> Now eternal peace has come,
> And all the fighting's done.

Bach added three arrangements of this hymn to his Organ Mass and paid tribute to its significance as a Gloria in the last collection of his chorale works for organ, the so-called *(Eighteen) Leipzig Chorales* (see EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) with three further pieces.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr a 3 BWV 675 is a chorale trio featuring the cantus firmus in the alto. It is accompanied by two canonic voices in the style of an 'invention', with a theme based on the melismatic embellishment of the first and last lines of the chorale. This vivid figuration reminds us of *Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 664 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) and of *In dulci jubilo* BWV 608 (see Vol. 94) and symbolises the rise and descent of the heavenly hosts singing the Gloria (Luke 2:13 f.): *»Glory be to God on high...!«*
Like its mentioned counterpart in A Major (BWV 664), the vivacious concertante *Trio Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 676 is one of Bach's major chorale trios; in addition to *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655, another *Leipzig Chorale*. The lines of the hymn are played in the two manual voices superimposed over a concertante supporting bass, composed as a canon on the chorale lines in the second part of the movement; finally the last line is repeated affirmatively in all three voices and again in the soprano: *»(...) all Fehd hat nun ein Ende.«* The figurations weaving around the chorale lines also remind us of the popular *Schübler Chorale Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (see EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98). As a third arrangement of the Gloria, Bach adds a *Fughetta super Allein Gott in der Höh' sei Ehr* (BWV 677). The first line of the chorale features an expansive theme with quaver notes marked by original staccato dots: a symbol of the angels' joy (*Laßt uns jauchzen und vor Freude springen*). In the countersubjects Bach embeds the entire Gloria as a masterpiece en miniature.

After the lightheartedness of the Gloria, the German hymn mass resorts to the strict rule of law with the Luther hymn:

> These are the Ten Holy Commandments,
> Given to us by the Lord
> Through Moses, His true servant,
> High on Mount Sinai.
> Kyrieleis.

Like in the arrangement of this chorale in the *Orgelbüchlein* (BWV 635) Bach again chooses the canon, the form with the strictest composition rules, to symbolise the severe rule of the law. And he represents the number of the ten commandments, through tonal repetitions and a structure broken down into ten periods; the latter are in turn divided into two groups of five periods each, representing Moses' two tablets of stone.
However, Bach counters the mentioned strict form of the canon between the two cantus firmus voices with a rather tender duo for the upper voices in the first 'major' arrangement of the commandment hymn *a 2 Clav. et Ped. / Canto fermo in Canone* (for two manuals and pedal / cantus firmus in the canon). This contrast epitomises the Christian doctrine that Christ replaced the Old Covenant (of Mount Sinai) with the New Covenant of charity through his suffering. Bach proceeds similarly with Cantata 77 *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*, where he contrasts Jesus' commandment of love in the opening chorus with the chorale cantus firmus *Dies sind die heiligen zehen Gebot* played by the trumpet.

The following *Fughetta super Dies sind die heiligen zehen Gebot* BWV 679, composed in 12/8 time in the style of a gigue, features even more number symbolism: In the theme head the tonic G appears ten times, and altogether fifteen times (15 = 3 x 5; 3 for the Holy Trinity, 5 for mankind); the theme itself is divided into ten groups of three quavers each and is heard ten times, and its range comprises ten half-tone steps. First it is performed in its basic form, then in the inversion; and finally both forms are combined in stretto – all this in the form of a gigue that is just as infectious as the chorus *Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben* in the *Christmas Oratorio*! We can rightly assume that Bach wanted to express pleasure in the Lord's commandments, a frequent topic of the psalms, or alluded to Luther's comment in the *Little Catechism* that 'we (...) are pleased to act according to his commandments'.

The commandment hymn is followed by the credo. In Luther's catechism this is the following chorale:

We all believe in one God,
Creator of heaven and earth,
Who gave Himself unto the Father,
So we may His children be.
He will feed us evermore,
Maintain us in body and soul;
Save us from all evil,
And keep us from all harm.
He cares for us,
guards and protects us;
all this is in his power.

(*M. Luther, Wittenberg 1524*)

Thematically this is based on a Gregorian version of Credo IV from the Roman Catholic *Liber usualis*. In the Protestant hymnbook we find it under number 183. In *Wir glauben* (originally *gläuben*) *all an einen Gott* BWV 680 Bach used this beautiful sweeping and expansive melody for a fugue, the first theme of which was derived from the first line. The expositions are supported by an invariable (ostinato) motif in the bass – quite literally so, as the bass keeps on ascending boldly from the deep in third scales, in sections separated from each other by ever larger rests. This heightens the tension until the last pedal entrance, which emphasises the chorale text in the tenor *».. es steht alles in seiner Macht«*. As the only 'major' chorale arrangement of the entire Organ Mass, this powerful tutti setting does not feature the entire chorale; small wonder, in view of its length! But it is always present, as the countersubjects of the cantus firmus are also based on the chorale.

With its majestically dotted rhythm, the following fughetta on the credo, *Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott* BWV 681 symbolises God's almighty power. The theme is formed by embellishments of the first chorale line in the style of the northern German chorale fantasia (as composed by Dietrich Buxtehude or Georg Böhm). In turn, the Italian style shines through in the flowing cantability of the composition, which characterises faith as an all-embracing entity.

The credo is followed by Martin Luther's third catechism hymn, the Our Father (1539):

Our Father, who art in heaven,
Who would have us all
Be brothers and beckon to Thee
And would have us pray:
Make that not our lips alone do pray,
Help that our heart be in our words.

The first *Our Father* arrangement of the Organ Mass, BWV 682, *a 2 Clav. et Pedale è Canto fermo in Canone* (for two manuals and pedal and canonic cantus firmus) is one of Bach's more complex and complicated organ chorales – if not the most complex of all. This is a feeling shared by analysts, listeners and musicians alike: In the five-part setting, the organist doesn't just play one voice on the two manuals but two: one of the canonic cantus firmus voices in the soprano or tenor and additionally one of the free counterpoints which are also based on the chorale. The pedal also has to cope with an independent bass voice; so this composition is a trio sonata for five voices! Apart from the technical difficulties (the performer only has two hands with five fingers each for the four manual voices!), the rhythm of the individual voices is rather challenging, as well, triplets have to be played against duplets and quadruplets, which also feature dotted rhythms. This density of the five-part setting with its inter- or rather counterplay of the three levels (cantus firmus canon, independent bass line and complex counterpoints) may be explained as a symbol of the struggle of Christians on earth, which baroque man saw as a vale of tears and constant battlefield for the believer.

This five-part complex is also followed by a 'minor' version, to be played *alio modo / manualiter.* However, *Vater unser im Himmelreich* BWV 683 also stands out against the other manualiter fughettas of the Organ Mass. It is not a fughetta like the others but rather a movement in lighthearted 6/8 time in the style of a soprano cantus firmus with free countersubjects. The latter flow along incessantly in an image of prayer: *»Continue in prayer, and watch in the same with thanksgiving.«* (*Col. 4: 2*). Bach also set the Christmas theme with similarly flowing countersubjects in his arrangement of the chorale *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV 738 (see CD Edition Bachakademie Vol. 89). There is a variant version of the manualiter *Our Father* (BWV 683 a), which comprises a prelude, episode and postlude; but it is not considered genuine.

Luther's catechism hymn for baptism goes as follows:

Christ did our Lord to Jordan come,
After his Father's will,
And from Saint John baptism took,
His work and charge to achieve.
Here would he provide for us a bath,
To wash away our sins,
To drown as well bitter death
Through his own blood and wounds;
A life restored it gave us.

This hymn was often associated with the feast of St. John the Baptist (24 June) in the Dresden, Leipzig and Weimar hymnbooks, and also in Bach's eponymous chorale cantata BWV 7 for St. John's day. The chorale is hardly familiar to the modern listener.

Bach's »major« arrangement *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* BWV 684 is again composed for two manuals and pedal; the cantus firmus is in the pedal. This already has a symbolic significance: Through baptism, Christ was sent out to save humankind as the Son of God; therefore it is the very foundation of our faith. Three interwoven manual voices are superimposed over the cantus with motifs based on the chorale, which is broken down into vivid figurations here. The manual setting is structured by a ritornello that is repeated after every line of the chorale. This creates eight sections, which can be interpreted as a symbol of Jesus' commandment to the disciples: »Go ye into all the world « (*Mark 16: 15*). Christ as the second figure of the Trinity is symbolised by the figure 2, the world by the figure 4 (= all four points of the compass); 2 x 4 = 8. The flowing scales of the manual voices are mostly interpreted as an image of the River Jordan; an ascending motif as an allegory of baptism, as this sacrament used to be conveyed by complete immersion into water.

This complex movement is again followed by a 'minor', *alio modo/manualiter* arrangement, BWV 685. This is by no means insignificant but rather a composition of the highest imaginable formal perfection. The fughetta breaks down into three sections featuring an exposition of the theme in its original form as a variation of the chorale beginning in 3/4 time, and in the inversion, together with its countersubject. The three expositions are separated by episodes that use material from the countersubject and are themselves used in the next exposition, which creates a uniformity of the material that constantly changes in the course of the movement. The three expositions stand for the three immersions of the person to be baptised (see Matth. 28:19) and for the Trinity. Archaic sounding harmonic variations may point to »old Adam«, whose sin is overcome by baptism: A 'minor' chorale arrangement of only 27 bars gives rise to great speculation as to its hidden symbolism!

Penance follows the baptism topic with Luther's translation of the 130th psalm (1524):

> Out of the depths have I cried unto thee,
> Oh Lord, hear my voice!
> Let thy ears be attentive to
> The voice of my supplications!
> If thou, Lord, shouldst mark iniquities,
> O Lord, who shall stand?

The arrangement of this chorale BWV 686 is probably the most important organ motet of all times *a 6 / in Organo pleno con Pedale doppio* (six-part, tutti and with double pedal) and Bach's only six-part organ composition (apart from the six-part *Ricercar* from the *Musical Offering*, which is not unequivocally intended for the organ). The six

voices perform an imitation fugue. An independent stretto countersubject is added to the anticipatory imitations that prepare the entrance of the cantus firmus in the soprano; I hardly need to mention that Bach derives his countersubject themes from the chorale which is a constant presence here. This method is continued over the next seven sections that correspond to the individual lines of the chorale (and contain the repetition of the first part). In addition, the cantus firmus in the bass is combined with its own diminution in the tenor (second double pedal voice). This monumental setting is structured by medial cadences at the end of each line; still, the stretto entrances create an image of constant flux. In the end, the predominant slow movement is resolved into some dactylic figures, the minor key into major: We can definitely assume that Bach used this optimistic motif to suggest what Luther expressed in his *Little Catechism* as follows: »... that confession is followed by the assurance of forgiveness in the absolution«.

The 'minor' arrangement of the hymn *a 4 / alio modo / manualiter* BWV 687 is also an organ motet. Strikingly, this four-part setting with cantus firmus in the soprano is intended for manualiter performance. The strict composition of this organ motet is also highly unusual for a fughetta. The theme entrances in anticipatory imitation take up the beginning of the chorale with its signature falling and rising fifths; the cantus then appears in augmentation in the soprano, as is customary in the chorale fugue (for example in the works of Johann Pachelbel). Bach creates a highly complex network of thematic references, for the countersubjects are not only based on the cantus but also appear in their inversion, on a stretto and wide scale, and additionally, not only in anticipatory but also in subsequent imitation: In other words, another highly individual example of Bach's 'Art of the chorale fugue'!

Martin Luther's catechism hymn for Communion (1524) is:

> Jesus Christ, our Saviour,
> Who kept us from God's wrath,
> Through his terrible suffering
> Saved us from hell and its pain.

And, as could only be expected, this 'major' arrangement BWV 688, *a 2 Clav. e Canto fermo in Pedale* (for two manuals and cantus firmus in the pedal) features so much number symbolism that we can hardly describe it all in detail. To name just a few of the most obvious allusions, we should point out that the opening motif is used four times in sequence (as a symbol of the four points of the compass = the whole world) and that every one of the seven periods (seven as in the seven days of the week, a symbol of perfection) consists of three sections (Trinity) with five bars each (number of Christ's wounds).
But the most striking feature is that Bach can make such an eminently symbolic piece of music flow along so easily and sound completely natural and organic – despite the trio setting with its highly detailed symbolism! The main theme is a sequence of

interval steps in quavers with one stretto bar each, as an image of the distance between God and mankind, which Jesus Christ increasingly overcomes. It also appears in an inversion, in a retrograde version, the so-called crab, and in the crab of the inversion – so it is omnipresent. The material of the countersubjects is based on the last section of the fugue theme; the semiquaver chains of the countersubjects contrast poignantly with the main theme. The piece ends on a highly unusual coda, which develops over a pedal point on the last note of the cantus firmus in the pedal and then leads to a manualiter finale, which – of course – has given rise to much speculation on its meaning, and listeners may find their own interpretation.

The last manualiter arrangement of the Organ Mass is the *Fuga super Jesus Christus, unser Heyland 'a 4. manualiter* BWV 689. The chorale is arranged in a long four-part fugue here. Its theme is based on the first line of the version with the leading note on the dominant, which enabled Bach to bestow the harmonic structure of the major/minor key on the ecclesiastical (modal) melody. Unlike the imitation fugue on *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 687 he does not arrange all the lines of the chorale here, but only the first, which he immediately combines with a countersubject in quavers. The entire further progression consists of a combination of the theme and countersubjects (also in their inversion) in six stretto settings, entering at different intervals, so that ever new combinations highlight the material from ever different angles. This is further emphasised by the changing harmonisation of the theme in the course of the piece. Additional subdivisions create thematically related fugue-like episodes with motifs of their own. The last entrance of the theme is clearly emphasised by the stretto with the cantus firmus in the tenor in long notes, as if Bach wanted to sign the chorale parts of the Organ Mass with the words *Jesus Christus, unser Heiland (Jesus Christ, Our Saviour).*

After this come the **Four Duets** BWV 802 to 805. This is just a little cycle in the large cosmos of the *Third Part of the Clavier Übung*, as the duets are not just stylistically related but also conceived as a unity through their key sequence (e – F- G – a). Their number again points to the universe (four points of the compass, four seasons, four characters, etc.), so we cannot rule out that, by adding these four pieces, Bach wanted to point out the validity of his Organ Mass for 'the entire world'. Bach researcher Gunther Hoffmann even sees the major aspects of Jesus' life and works represented here: Passion – Easter – Ascension – Pentecost.

Duet I in E Minor BWV 802 is a very focused piece of work: The first eight bars introduce the theme and its countersubject and already contain all the further material (for all of 73 bars!). Still, everything sounds playful and almost dance-like. The individual expositions are demarcated by episodes based on the theme. With its E Minor key, its declamatory style emphasising the *affekt,* and its

falling chromatic line, *Duet I* reminds us of other pieces with a theme of suffering such as '*Crucifixus*' from the *Mass in B Minor* (BWV 232, 16) or the aria *Erbarme dich* from the *St. Matthew Passion* (BWV 244, 47). Apart from the *affekt* of suffering, the number of 73 bars is a symbolic hint to the Passion, as 73, according to the numeric alphabet, represents the word *filius* (= son) and thus points to Jesus, the Son of God.

Duet II in F Major counters this *affekt* of the Passion with a joyous mood. This is a tripartite, fugue-like sonata setting with a da capo. In the exposition, Bach adds a stretto of the main theme with its dominating triads, and does the same with the chromatic ancillary motif and the inversion. This generates attractive harmonic variations. In Bach's works the triad motif is often associated with the resurrection; so an interpretation of the second Duet as a symbol of the joyful Easter story is obvious.

Duet III in G Major BWV 804 is a swinging fugue-like siciliano in 12/8 time, also with a triad-dominated theme. First we have a very regular alternation of expositions and episodes, which shift against each other, as the piece progresses, generating ever new combinations. Based on numerous examples from Bach's works, the vivid, 'evaporating' semiquaver figuration can be interpreted as a symbol of the Ascension.

Finally, *Duet IV* in A Minor BWV 805 is a fugue with an expansive theme, which is combined with the different countersubjects after its introduction and divided into various eight and fifteen-bar units. Hence, the overall impression of this Duet is an image of how highly divergent elements can be combined, if only the Holy Spirit (symbolised by vivid quaver figurations in the second part of the theme) brings it about.

ENGLISH

The *Third Part of the Clavier Übung* ends with the final *Fugue in E Flat Major* BWV 552, 2. Here, we come full circle with the opening *Prelude in E Flat Major,* as both pieces unequivocally symbolise the Trinity. The 'Trinity Fugue' is often called Bach's only triple fugue (fugue with three themes). However, it is not really a triple fugue but rather a complex combination of three fugues with three different themes. But they are so closely interrelated that an impression of unity prevails. Thus the *Fugue in E Flat Major* is a perfect representation of the Trinity, which is also the – inexplicable – oneness in the trinity. A quiet, majestic first theme, symbolising God the Father, is first performed in a five-part fugue in alla-breve time (4/2) with an obbligato counterpoint (an independent countersubject with a theme of its own). The second fugue introduces a second, more vivacious theme – a symbol of Christ entering the world – and develops it in 6/4 time, and subsequently in its inversion. After a medial cadence to the dominant, it is combined with the theme of the first fugue and adapted rhythmically to the new time. The movement is further intensified, thus leading to the third, very

vivid fugue in 12/8 time. Its theme, which first ascends in a triad and then circulates, symbolises the »whirling« power of the Holy Spirit and the Resurrection (cf. *Duet II* BWV 803). This symbol of the Holy Spirit, which includes the resurrected Son of God, is combined in a magnificent final intensification with an adaptation of the first »God« theme to 12/8 time, thus uniting God the Father with the Son and the Holy Spirit: truly a worthy, brilliant finale to this grand and momentous cycle, known by the unassuming title of *Third Part of the Clavier Übung!*

Kay Johannsen

Kay Johannsen was born in 1961. Thanks to winning scholarships from the Study Foundation of the German People and the Bruno Walter Memorial Foundation, New York, he was able to study church music, organ (soloist diploma with distinction) and conducting in Freiburg and Boston. His teachers were Hans Musch, Ludwig Doerr and William Porter. His time as an assistant with the Freiburg Bach Choir (Hans-Michael Beuerle) from 1983 to 1987 was a valuable source of inspiration.
Johannsen was district cantor of Balingen's municipal church and has been collegiate cantor in Stuttgart since 1994. In 1991 he started teaching organ at the Karlsruhe Academy of Music, in 1992/93 he stood in for a vacant professorship at Freiburg Academy of Music; in 1998 he was appointed church music director.

Kay Johannsen won the 1st prize of the Third International Competition of Young Church Musicians in Fürth (1986), the 2nd prize at the International Georg Böhm Competition in Lüneburg (1990) and the 1st prize at the Organ Competition of the Spring Academy for New Music in Kassel (1992). But it was above all the 1st prize at the German Music Competition in Bonn (1988) and the grant from the German Music Council that led to his multiple concert and recording activities as an organist. He took part in the 33rd German selection of Concerts of Young Artists 1989/90 and also gave concerts at well-known festivals in Germany (e.g. German Mozart Festival Baden-Baden, Frankfurt Bach Concerts, World Music Week Bonn, European Music Festival Stuttgart, European Church Music Schwäbisch Gmünd, Bach Festival Freiburg), Switzerland, France, Italy, the USA, Latvia (Riga), Russia (St. Petersburg Philharmonic) and Kenya (Nairobi, invitation by the German embassy).

As a soloist he has performed with the Philharmonic Orchestras of Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg and Ludwigshafen, with the radio orchestras of Hannover and Prague and with the St. Petersburg State Orchestra (works by Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Last spring (1997) he also played the organ in the well-received performances of Bach's »St. Matthew's Passion« in Berlin and Salzburg with the Berlin Philharmonic directed by Claudio Abbado.

For the selection of his programmes Johannsen has a vast repertoire to choose from. Alongside the music of Johann Sebastian Bach, he also specialises in works of the 19th century (with a preference for Liszt and Reger) and 20th century, but also in improvisation, developed from an affinity to the liturgy. He features in productions and live recordings of virtually all German broadcasting stations and on Latvian radio. His published CD recordings include works by Bach, Mozart, Boëly, Brahms (complete organ works), Franck, Widor, Reger, Förtig and Huber. For EDITION BACHAKADEMIE *he kindly compiled the programmes for the complete recording of Bach's organ works and is recording four new CDs.*

ENGLISH

FRANÇAIS

Troisième partie du Clavier Übung

Quand on entend ou lit ce titre, on a tendance à penser qu'il s'agit d'un manuel d'études et d'enseignement, comme un recueil d'exercices de doigté quotidien sur le piano. Presque personne ne soupçonnerait qu'il se cache derrière ce manuel un des cycles les plus symboliques et les plus importants du point de vue liturgique de Bach.

Bach renoua à deux publications qui l'avaient précédées en lui donnant le titre *Dritter Theil der Clavier Übung* (Troisième partie du Clavier Übung), et ceci certainement dans l'espoir que le nouveau volume se vende mieux avec de tels prédécesseurs: Il parut en 1739 exactement pour la foire de printemps. Bach ne s'intéressait pas seulement à la mise en pratique musicale de thèmes transcendantaux mais devait poursuivre aussi des buts grossièrement matériels avec ses publications – ce que l'on oublie souvent. Oui, il continua la série par une quatrième suite : les soi-disant *Variations Goldberg*, de Johann Sebastian Bach »qu'il a confectionné pour le divertissement des amateurs« parurent en 1741 ou 1742. Celles-ci sont à nouveau – comme les deux premiers Clavier Übung de la musique pour clavier (ou mieux pour clavecin) par excellence : le *Clavier Übung Erster Theil* (Première partie) parut en 1731, il comptait *Six Partitas* BWV 825–830, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 115, la *Zweite Theil* (Deuxième partie) (avec le *Concert italien* BWV 971et l'*Ouverture à la française en si mineur* BWV 831, EDITION BACHAKADEMIE VOL. 108) parut en 1735.

La *Dritte Theil du Clavierübung* ne contient, par contre, que très peu d'œuvres pour clavier (les duettos), mais la soi-disant 'Messe pour orgue'. Ce terme est utilisé par ailleurs pour l'adaptation musicale de chants grégoriens destinés à la liturgie de la messe latine (Kyrie, Gloria, Credo, etc.). Nous connaissons de tels cycles de messe provenant avant tout de compositeurs français (comme François Couperin) ; ils adaptèrent en musique, dans de nombreux Livres d'Orgue, les mouvements de messe dans des mouvements typiques destinés à la musique d'orgue française comme le *plein jeu*, la *basse de trompette* ou le *dialogue.* Bach reprend ce modèle ; on sait qu'il avait copié par exemple le *Livre d' Orgue* de Nicolas de Grigny. Cependant dans la bonne tradition luthérienne, il utilisa les grands chorals qui correspondraient au Catéchisme du Réformateur Martin Luther comme support de texte pour les arrangements chorals. La 'Messe pour orgue' est donc une messe de chants (sur la base de la 'Messe allemande' de Luther) dans laquelle les chorals remplacent les chants liturgiques. On retrouve souvent chez les protestants même de nos jours (comme chez Wolfgang Fortner) de tels messes de chants (vocales), on les trouve aussi dans la musique d'église catholique. C'est surtout à l'époque de Noël que les chansons populaires spirituelles aimées de tous étaient utilisées (on pense aussi aux mouvements interludes de Bach dans le *Magnificat* BWV 243 a !), et l'un des exemples les plus connus de messe chantée est certainement la *Deutsche Messe* très aimée écrite par Schubert.

Les chorals de catéchisme de Luther ont été présentés une fois sous forme d'un grand arrangement et une autre fois sous forme d'un (ou de plusieurs) petits arrangements; ce dernier ne pouvait être fait que sur le clavier, comme cela était d'usage dans les livres d'orgue français, qui était de mettre en musique sur clavier de nombreux mouvements mais surtout les fugues. Les mouvements sur clavier étaient probablement destinés à l'emploi *sub communione,* ce qui veut dire à jouer pendant la distribution de la Cène.

Grâce à cette liaison, globale et sans exemple, du type de la messe d'orgue française avec les contenus du catéchisme qu'il encadre d'un couple d'œuvres monumental, indépendant et symbolisant la Trinité, Bach présente un »Exercice« absolument unique en son genre : un exercice immatériel de l'esprit et de la spiritualité, unique en son genre non seulement dans l'histoire de la musique mais même dans son travail en entier ! Ce caractère exceptionnel vient aussi du fait que le plaisir musical qui est concret et matériel satisfera toujours à l'exigence spirituelle, comme vous l'entendrez et le verrez, chères auditrices, chers auditeurs.

Après les arrangements chorals, suivent les rares pièces pour clavier du recueil : quatre *duettos* en mi mineur, fa majeur, sol majeur et la mineur.

Le couple d'œuvres *Préludes et Fugue en mi bémol majeur* BWV 552, l'une des œuvres pour orgue les plus importantes et les plus expressives de Bach, oui peut-être – à côté de l'œuvre sœur en mi mineur BWV 548 – même la plus grande de toutes, en rappelant que ce fut aussi sa dernière œuvre libre, forme le cadre de tous ces morceaux. Quoique les deux parties du couple soient très éloignées l'une de l'autre dans l'original, elles forment tout de même une unité intérieure du fait de leur rapport commun à la Trinité. Ceci signifie que ses thèmes symbolisent sans ambiguïté la Trinité de Dieu le Père, du Fils et du Saint Esprit. Le spécialiste de Bach Rudolf Steglich caractérise ceci en disant que le *Prélude* sert »à représenter la puissance divine universelle et unissant les trois. Le *Prélude* majestueux et solennel, prenant la forme d'une ouverture ouvre, pour ainsi dire, la vue sur son influence sur le monde. Il présente les trois thèmes de manière fortement marquée et aussi concrètement qu'un corps : l'autorité seigneuriale du premier thème (mode authentique), une forme double dans le deuxième (mode plagal) : Christ est le Fils de Dieu qui est descendu vers les humains et est le Sauveur né en tant qu'homme ; la descente et le déploiement du Saint Esprit dans le troisième.« Le premier thème est 'authentique' dans l'ampleur de sa tonalité allant du mi bémol' au mi bémol"; sa descente fière et majestueuse devient humble dans le deuxième ('plagal') avec mi bémol' comme point central.

La structure du *Prélude* correspond à un mouvement concertant avec la suite: Mouvement principal (1er thème) – 1er mouvement secondaire (2ème thème) – Mouvement principal – 2ème mouvement secondaire (3ème thème) – Mouvement principal (sur le clavier) – 1er mouvement secondaire – 2ème mouvement secondaire – Mouvement principal.

Les thèmes contrastent nettement les uns avec les autres. Ce qui est caractéristique, ce sont les nombreux groupes de quatre mesures ainsi que les pointés qui rappellent l'Ouverture à la française. Cette musique d'entrée solennelle était dès le début le symbole des thèmes royaux ; des exemples connus en sont les mouvements d'ouverture de la *Feuerwerks-Suite* courtoise de Händel ou le *Te Deum* de Charpentier (le prélude est connu de tout auditeur en tant que 'Fanfare de l'Eurovision'). La thématique de la majesté dans le premier thème symbolise donc Dieu le Père.

Dans le deuxième thème, Jésus, le fils de l'homme, est représenté en face de lui comme aimable et doux. Bach donne à ce sujet aussi quelques instructions concernant la manière de jouer, ce qui est par ailleurs rare dans son œuvre pour orgue : il faut souligner l'aspect humilité du deuxième thème par un 'staccato'. Les endroits où se fait entendre l'écho qui sont caractérisés par »forte« et »piano«, servent à expliciter la symbolique. La tonalité souple en si mi mineur et divers motifs qui annoncent le style galant, font le reste.

La silhouette fluide et sans corps du Saint Esprit s'exprime enfin dans un troisième thème fuyant qui est repris par la pédale et exige beaucoup à la technique de la pédale – après n'avoir rempli essentiellement qu'une fonction de support dans les deux premiers thèmes.

Tout le *Prélude* est intitulé *pro organo pleno,* ce qui veut dire qu'il faut le jouer dans une sonorité d'orgue pleine et solennelle – en rapport avec le contenu qui prend pour sujet la Trinité divine.

Après le *Prélude en mi bémol majeur,* suivent les Arrangements chorals BWV 669 à 689. Les soi-disant 'Trois grands arrangements du Kyrie' (dans la 'Messe pour orgue' les 'grandes' adaptations musicales précèdent toujours les 'petits' morceaux sur clavier) en sont l'ouverture : *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 – *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 – *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671. La base est le soi-disant *Kyrie summum bonum deutsch,* destiné aux jours de fête importants. Il remplaçait déjà dans les livres de chants luthériens du XVI^{ème} siècle, le Kyrie de la liturgie de la messe en latin et était chanté dans les services religieux de Leipzig toujours après le prélude d'orgue. Le texte allemand du chant imité du choral grégorien s'énonce :

Kyrie,
Dieu le Père pour l'éternité,
Ta miséricorde est grande,
En toutes choses un créateur et souverain ;
Eleison.

Christ,
Consolation du monde entier,
Toi seul, tu nous as délivré, nous pécheurs.
Ô Jésus, Fils de Dieu,
Tu es notre médiateur avec le trône suprême,
Nous crions vers toi de tout notre cœur :
Eleison.

Kyrie,
Saint Esprit de Dieu,
Réconforte-nous et fortifie surtout notre foi,
Pour que, à notre dernier jour,
Nous quittions avec joie cette misère ;
Eleison.

(Livre de chants de Naumburg de 1537)

Le *Kyrie, Dieu le Père pour l'Éternité* est un soi-disant 'Motet d'orgue' à un seul thème ; ceci veut dire que comme dans l'œuvre vocale portant le même nom, le motet, toutes les voix participent à l'exposition du thème. Ceci est perçu dans les deux premiers vers du choral et est chanté comme cantus firmus par le soprano; il faut jouer le mouvement sur deux claviers avec pédale. Le thème est exposé d'une manière très compacte, suivit immédiatement du strette. Avec l'arrivée du renversement, Bach prépare le *Christ, la Consolation du monde entier* avec son thème humble, allant en s'inclinant.
Ce deuxième arrangement choral est aussi un motet pour orgue et comme le premier un mouvement en cantus firmus *a 2 Clav. et Ped.*, donc 'pour deux claviers et pédale'.
Le cantus firmus se trouve alors dans la voix du ténor du mouvement à quatre voix. Les contrepoints du thème deviennent de plus en plus différenciés et mouvementés tout au long du mouvement, la ligne de basse de plus en plus résolue dans l'harmonie de sorte que la troisième strophe du Kyrie, le *Kyrie, Saint Esprit de Dieu* est préparé de façon intensif. Les trois arrangements sont faits très étroitement les uns pour les autres – tout comme dans le Kyrie de la Messe, où les trois invocations Kyrie – Christ – Kyrie forment une unité.
Le *Kyrie, Saint Esprit de Dieu* est un motet d'orgue à cinq voix pour le cantus firmus en voix de basse (symbole pour la signification fondamentale du Dieu unité de trois !); la sonorité doit être à nouveau l'œuvre pleine et solennelle: *con organo pleno.* Le thème du Kyrie est immédiatement travaillé avec son renversement et en strette et combiné au cours du mouvement à cinq voix avec les contrepoints les plus différents de sorte que l'on a l'impression d'une validité universelle. Dans le dernier vers, des progressions chromatiques annoncent également la Passion en tant qu'aspect essentiel de la Trinité de Dieu.
Le style de ce motet d'orgue qui suit de vieux modèles comme *les Messes pour orgues* de Girolamo Frescobaldis dans le *Fiori musicali,* correspond à l'ancien cantus firmus choral et au thème de la Trinité. De par leur violence, les 'Trois grands arrangements Kyrie' sont cependant les successeurs appropriés du *Prélude en mi bémol majeur* : Bach prouve une fois de plus qu'il savait dresser ses grands cycles sous un angle psychologique !

Les trois petits arrangements Kyrie BWV 672 à 674 qui suivent, doivent donc, comme cela l'a déjà été esquissé, être joués *alio modo / manualiter* (d'une autre manière, donc sur clavier), mais en aucun cas avec petitesses, mais avec des précieux arrangés et avec beaucoup d'art : dans le *Kyrie, Dieu le Pére pour l'éternité* BWV 672, le début du choral dans de grandes valeurs des notes est le thème d'un motet d'orgue tranquille à quatre voix au contrepoint cantabile. Un motif de croches qui est également repris au premier vers de choral, sert de contrepoint au thème : la disposition en un seul thème symbolise un Dieu *unique*.
Christ, Consolation du monde entier BWV 673 est également écrit sur le début du choral, mais l'élargit en continuant la trame du motif et mène à la troisième strophe, *Kyrie, Saint Esprit de Dieu* BWV 674 en motifs de doubles croches. Conformément au

souffle mouvementé du Saint Esprit, cette adaptation musicale Kyrie est aussi une gigue vivace sur les deux premiers tons du choral ornés de figurations. De même, les trois petits arrangements du Kyrie BWV 672 à 674 vont ensemble : les thèmes sont apparentés, les cadences finales sont arrangées d'une manière similaire dans les trois 'grandes' œuvres sœurs, et le mouvement augmente de la mesure à 3/4 en passant par la mesure à 6/8 pour arriver à la mesure à 9/8, conformément au message de la confession de foi de sorte que l'on comprenne bien que le Saint Esprit est issu du Père et du Fils : 3 + 6 = 9.

En tant que deuxième mouvement de l'ordinaire de la messe, le Gloria vient après le Kyrie ; celui-là est dans la messe chantée allemande, le *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* de Nicolaus Decius (1525):

Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux
Et merci pour sa grâce ;
Parce qu'à présent et à tout jamais
Aucun préjudice ne nous touchera.
Dieu est satisfait de nous,
Et à présent, la paix est grande sans relâche,
Toute querelle a prit fin maintenant.

Bach reprit dans la 'Messe pour orgue', trois arrangements de ce cantique dont il honora, en outre, l'importance en tant que chant de Gloria, dans le dernier recueil de ses compositions chorales pour orgue, dans les soi-disant *(Dix-huit) Chorals de Leipzig* (voir le CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97) avec trois autres pièces.

Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux a 3 BWV 675 est un trio choral avec le cantus firmus en contralto. Il est baigné de deux voix menées sous forme de canons à la manière de l' 'Invention', voix dont le thème est issu des ornements mélismatiques des premier et dernier vers du choral. La figuration vivace rappelle le *Trio super : Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux* BWV 664 (voir EDITION BACH AKADEMIE Vol. 97) et le *In dulci jubilo* BWV 608 (voir le CD Vol. 94) et elle est ici comme là-bas le symbole de la 'Multitude de l'armée céleste' montant et descendant et qui chante le Gloria (Luc 2, 13 et suivants): »Gloire à Dieu dans les lieux très hauts ...!«
Le *Trio Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux* BWV 676 vivace et concertant est comme son pendant cité en la majeur (BWV 664) l'un des trois grands trios chorals issus de la plume de Bach ; vient s'y ajouter encore le *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655, ainsi qu'un *Choral de Leipzig*. Les vers de chants retentissent dans les deux registres du clavier sur un support de basse concertante qui est menée dans la deuxième partie du mouvement en canon sur les vers du choral ; dont le dernier semble confirmer à la fin dans toutes les voix et encore une fois en soprano : »(...) Toute querelle a pris fin maintenant.« Les figurations qui baignent les vers de choral, rappellent aussi le très apprécié *Choral Schübler Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98).
Une *Fughetta super Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux* (BWV 677) vient s'ajouter en tant que troisième arrangement du chant du Gloria. Le pre-

mier vers choral est réalisé en un thème large dont les croches sont munies de points de staccato originaux : symbole de la joie des anges (Poussons des cris d'allégresse et sauter de joie !). Bach cache dans les contre-sujets du thème le chant Gloria intégral : un chef d'œuvre en miniature.

Après la légèreté du chant de gloire dans le Gloria, suit dans le chant de messe allemand, la rigueur de la loi avec le chant luthérien :

> Voici les dix commandements sacrés
> Que nous donna notre Seigneur Dieu
> Par la main de Moïse, son serviteur fidèle,
> Sur le mont Sinaï.
> Kyrieleis.

Comme dans l'adaptation musicale de ce choral dans l'*Orgelbüchlein* (BWV 635), c'est ici aussi le canon qui est la forme ayant les règles du contrepoint les plus rigoureuses et qui est le symbole de la rigueur impitoyable de la loi. Les commandements qui sont au nombre de 10, y sont représentés, en répétitions de son comme en une structure en dix périodes ; ces dernières sont, elles, divisées en deux groupes de cinq pour chaque, conformément aux tables de la loi de Moïse. Dans le premier, 'grand' arrangement du chant de la loi *a 2 Clav. et Ped. / Canto fermo in Canone* (pour deux claviers et pédale / cantus firmus en canon), Bach oppose cependant, à la rigueur dépeinte du canon entre les deux voix en cantus firmus, un duo plutôt intime des voix supérieures. Ce contraste est le symbole de l'enseignement chrétien, qui dit que Christ, par sa souffrance, a remplacé l'ancienne alliance (de Moïse) par une nouvelle alliance, celle de l'amour du prochain. Bach procède d'une manière similaire dans la *Cantate 77 Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu*, où il fait contraster dans le chœur d'introduction le commandement d'amour de Jésus par le cantus firmus choral joué par les trompettes Voici les dix commandements sacrés.
La *Fughetta super Voici les dix commandements sacrés* BWV 679 qui suit et qui est écrite en mesures à 12/8 à la manière d'une gigue, est presque plus déterminée encore par la symbolique des chiffres: Dès le début du sujet, la dominante retentit en sol dix fois, ensuite quinze fois au total (15 = 3 x 5; 3 pour la Trinité, 5 pour les hommes) ; le sujet lui-même est divisé en dix groupes de trois croches et apparaît dix fois, et il englobe dix passages en demi-tons. Il est d'abord exécuté sous sa forme fondamentale, puis dans son renversement ; enfin les deux formes sont combinées en strette – et tout cela sous la forme d'une gigue tout aussi fascinante que le chœur *Seigneur, quand nos fiers ennemis s'ébrouent* dans l'*Oratorio de Noël* ! On peut sans crainte présumer du fait que Bach voulait exprimer la joie ressentie à appliquer la loi du Seigneur, comme elle est abordée à plusieurs reprises dans les Psaumes, ou bien qu'il faisait allusion à la parole de Luther dans le *Petit catéchisme*, que nous (...) faisons volontiers selon ses lois.

Dans le catéchisme luthérien du choral suivant, la confession de foi suit le chant sur la loi :

> Nous croyons tous en un Dieu,

Créateur du ciel et de la terre
Qui est devenu Père
Afin que nous devenions ses enfants.
Il veut nous nourrir à tout temps,
Préserver nos corps et nos âmes ;
Il veut détourner tout accident,
Nous ne subirons aucune douleur.
Il s'occupe de nous,
Nous protège et veille sur nous ;
Tout est en son pouvoir.

(M. Luther, Wittenberg 1524)

La base du thème est une version grégorienne du Credo IV dans le *Liber usualis* de l'église catholique. On peut la retrouver dans le livre de chant protestant *Evangelisches Gesangbuch* sous le numéro 183. Bach prend cette mélodie bien balancée et à grandes enjambées comme base dans *Wir glauben* (dans l'original: *gläuben*) *all an einen Gott = Nous croyons tous en un Dieu* BWV 680 une fugue dont le sujet est dérivé du premier vers. Les expositions du sujet sont soutenues par un motif en basse restant toujours le même (ostinato) – et ceci dans toute l'acception du terme, car la basse monte du bas vers le haut avec de plus en plus de force en gammes de tierces, en passages qui sont séparés les uns des autres par des pauses devenant de plus en plus longues. Ceci fait augmenter la tension jusqu'à la dernière entrée de la pédale par laquelle la déclaration contenue dans le vers choral exécuté par le ténor ».. Tout est en son pouvoir« sera soulignée.
En tant qu'unique 'grand' arrangement choral de toute la 'Messe pour orgue', le chœur n'exécute pas ce mouvement plein de force au complet ; ce mouvement étant, il est vrai, particulièrement volumineux ! Il est pourtant toujours présent, car les contre-voix du cantus firmus ont été reprises à ce choral.

La fuguette qui suit le chant du credo, *Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott = Nous croyons tous en un Dieu* BWV 681 symbolise la toute puissance de Dieu grâce à son rythme pointé majestueux. Le sujet est formé du premier vers choral grâce à des ornements à la manière de la fantaisie chorale d'Allemagne du nord (par exemple chez Dietrich Buxtehude ou Georg Böhm). Le style italien pour sa part est représenté dans la fluidité du cantabile du contrepoint : c'est ainsi que la foi reçoit un caractère global.

À la suite de la confession de foi, du credo, vient le Notre Père, troisième chant du catéchisme de Martin Luther (1539) :

Notre Père qui es aux cieux
Toi qui nous appelles tous de même
À devenir frères et à t'appeler
Et tu veux que nous t'adressons nos prières :
Fais que ce ne soit pas seulement la bouche
qui prie
Aide-nous à ce que ce soit du fond du cœur.

Le premier arrangement du Notre Père de la 'Messe pour orgue', BWV 682, *a 2 Clav. et Pedale è Canto fermo in Canon*e (pour deux claviers et pé-

FRANÇAIS

dale et un cantus firmus mené en canon) est l'un des chorals pour orgue les plus complexes et les plus élaborés de Bach – si ce n'est le plus complexe de tous. Ceci n'est pas seulement valable pour les analystes et les auditeurs mais aussi pour les interprètes : dans le mouvement à cinq voix, il ne faut pas seulement jouer une voix sur chacun des deux claviers mais la deuxième: à chaque fois une des voix du cantus firmus menées en canon, le soprano, respectivement le ténor et en plus un des contrepoints libres à chaque fois qui ont été repris également au choral. Sur la pédale, il faut en plus maîtriser une voix de basse menée indépendamment ; le mouvement est donc une sonate en trio pour cinq voix ! Mis à part ces exigences concernant la technique du jeu (les interprètes n'ont à leur disposition que deux mains avec cinq doigts chacune seulement pour les quatre registres de clavier !), le rythme est encore très difficile à reproduire dans les différentes voix, il faut jouer des triolets contre des duolets et des quartolets qui contiennent en plus encore des rythmes pointés. On peut peut-être s'expliquer la densité dépeinte du mouvement à cinq voix avec la cohabitation et plutôt l'affrontement des trois niveaux (canon du cantus firmus, ligne de basse autonome et contrepoints complexes) par le symbole de la lutte que doit mener le chrétien sur terre. Pour l'homme de l'époque baroque, cette terre est, on le sait, une vallée de misère dans laquelle le croyant devait faire ses preuves par le combat.

À ce complexe à cinq voix, suit une 'petite' version, à jouer alio modo /sur clavier. Notre Père qui es aux cieux BWV 683 est d'ailleurs mis en relief par rapport aux autres fuguettes de clavier de la 'Messe pour orgue'. Ce n'est pas une fuguette comme celle-là, mais un mouvement en mesures légères à 6/8 du type du cantus firmus du soprano avec des contre-voix libres. Ces dernières coulent inlassablement et retransmettent l'image de la prière: »Arrête en prière et veille.« (Col. 4, 2). Bach adapta également le message de Noël en utilisant des contre-voix coulant d'une manière semblable dans l'arrangement choral Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 738 (voir le CD Edition Bachakademie Vol. 89).
Une variante de la version sur clavier du *Notre Père* nous est retransmise (BWV 683 a); elle contient un prélude ainsi qu'un interlude et un épilogue; elle est cependant considérée comme fausse.

Le chant du catéchisme de Luther pour le baptême est :

Christ, notre Seigneur, vint au bord
du Jourdain
Selon la volonté de son père.
Prit le baptême de Saint-Jean
Pour remplir sa mission.
Il voulait là nous offrir un bain
Pour nous laver de nos péchés,
Pour noyer aussi la mort amère
Par son propre sang et ses blessures ;
Il y allait d'une nouvelle vie.

Le chant a été souvent mis en relation avec la fête de Jean-Baptiste (24 juin) dans les livres de chants de

Dresde, de Leipzig et de Weimar, il en est de même nom dans la cantate chorale de Bach BWV 7 qui porte le même pour le jour de la Saint-Jean.
Cependant le choral il n'est plus courant de l'entendre aujourd'hui.

Le 'grand' arrangement *Christ, unser Herr, zum Jordan kam = Christ, notre Seigneur, vint au bord du Jourdain* BWV 684 est à nouveau écrit pour deux claviers et pédale ; le cantus firmus étant dans la pédale. Rien que dans ce fait, on conçoit déjà la signification symbolique : par le baptême, le Christ en tant que Fils de Dieu, a été envoyé pour sauver les hommes ; il est donc le fondement de toute la foi.
Un entrelacement des trois registres du clavier dont les motifs ont été récupérés dans le choral, repose sur le cantus ; celui-ci est résolu en figurations vivaces. Le mouvement du clavier est divisé en une ritournelle qui revient toujours entre les différents vers du choral. C'est ainsi qu'apparaissent huit passages que l'on peut interpréter comme symbole chiffré pour l'ordre de baptême donné par Jésus : »Allez par tout le monde« (*Marc 16, 15*). Le Christ en tant que deuxième partie de la Trinité est symbolisé par le chiffre 2, le monde par le 4 (= aux quatre coins de monde); 2 x 4 = 8. Les gammes coulantes des voix du clavier sont le plus souvent interprétées comme image du Jourdain ; un motif s'élevant et représentant le baptême au cours duquel le prosélyte qui recevait le baptême était complètement plongé dans l'eau.

À ce mouvement complexe, suit à nouveau un 'petit' arrangement, alio modo /sur clavier BWV 685. Il est pourtant tout mais pas une petite composition insignifiante mais bien plus il est conçu aussi parfaitement que possible du point de vue de la forme. La fuguette est en trois parties ; dans les trois parties, les sujets, une transformation du début du choral en mesures à 3/4 sont exposés chacun sous sa forme d'origine et dans son renversement en même temps que sa contre-voix. Les trois expositions sont séparées d'interludes qui reprennent le matériel des contre-voix et qui entrent elles-mêmes aussi dans la prochaine exposition de sorte que l'unité du matériel se crée, unité qui se modifie continuellement au cours du morceau. Le chiffre 'trois' des expositions correspond à l'immersion triple du prosélyte qui se fait baptisé (voir Matthieu 28, 19) ainsi qu'à la Trinité. Des revirements harmoniques donnant un effet d'archaïsme renvoient peut-être au 'vieil Adam' qui a été surmonté par le baptême : un 'petit' arrangement choral de 27 mesures seulement est à l'origine de spéculations les plus diverses concernant son symbolisme caché.

La pénitence vient s'ajouter au thème du baptême avec la traduction du Psaume 130 que nous devons à Luther (1524):

Du fond de l'abîme je t'invoque, ô Éternel !
Seigneur, écoute ma voix !
Que tes oreilles soient attentives
À la voix de mes supplications !
Si tu gardais le souvenir des iniquités, Éternel,
Seigneur, qui pourrait subsister ?

L'adaptation musicale de ce choral BWV 686 est le motet pour orgue le plus remarquable de tous les temps *a 6 / in organo pleno con pedale doppio* (à six voix, en orgue plein et avec pédale double) et le seul mouvement pour orgue à six voix de Bach (si l'on fait abstraction du *Ricercar* à six voix de *l'Offrande Musicale* qui n'est pas destiné spécialement à l'orgue). Les six voix sont réunies en une fugue d'imitation. Dans les préimitations déjà qui préparent l'entrée du cantus firmus en soprano, une propre contre-voix est ajoutée en strette ; il n'est pas nécessaire de faire remarquer que Bach fait dériver la thématique des contre-voix du choral de sorte que celui-ci est constamment présent. Ce procédé se poursuit en sept phases qui correspondent aux différents vers du choral (y est compris la répétition de la première partie). Le cantus firmus en basse est, en plus, combiné avec sa propre diminution en ténor (2ème registre de la pédale double). La structure du mouvement monumental est explicitée par des cadences intermédiaires à la fin des vers ; d'autre part, l'impression d'un courant continu prédomine en raison des entrées de strette.
À la fin, le mouvement lent prédominant se dissout en quelques figures dactyliques, la tonalité en mineur vers la tonalité majeur : on peut certainement supposer que Bach voulait ici avec ce motif de la confiance, faire allusion à ce que Luther exprimait dans le *Petit Catéchisme* : »... qu'après la confession des péchés, l'assurance du pardon dans l'absolution vienne'«.

Le 'petit' arrangement du chant *a 4 / alio modo / sur clavie*r BWV 687 est aussi un motet pour orgue. Ce qui est inhabituel c'est qu'un mouvement à quatre voix avec le cantus firmus en soprano est exécuté sur clavier. La rigueur du contrepoint de ce motet d'orgue n'est pas non plus d'usage pour une *Fuguette*. Les entrées du sujet préimitant reprennent le début du choral avec sa chute et sa montée en quinte caractéristique ; le cantus paraît alors dans l'augmentation en soprano comme cela est usuel dans la fugue chorale (par exemple chez Johann Pachelbel). Bach crée ici un réseau très complexe de références au sujet, car les contre-voix ne sont pas uniquement dérivées du cantus mais apparaissent toujours aussi dans leur renversement, dans les strettes et les élargissements et ceci non seulement en préimitation mais aussi imitation d'accompagnement et en postimitation : un autre exemple tout individuel de 'L'art de la fugue chorale' de Bach pour ainsi dire!

Le chant du catéchisme de Martin Luther pour la Cène (1524) s'énonce :

> Jésus Christ, notre Sauveur,
> Qui détourna loin de nous la colère de Dieu
> Par sa souffrance amère
> Il nous aida à sortir de notre supplice infernal.

Comme on s'y attendait, ce 'grand' arrangement BWV 688, *a 2 clav. e canto fermo in pedal*e (pour deux claviers et le cantus firmus dans la pédale) est rempli de symbolique chiffrée dans une telle mesure qu'on ne peut l'expliciter ici. Pour ne citer que les références aux chiffres les plus flagrantes, il faut indiquer que le motif du début est utilisé à quatre re-

prises l'une derrière l'autre (en tant que symbole des quatre coins du monde = le monde entier) et que chacune des périodes qui sont au nombre de sept (sept étant le nombre des jours de la semaine, symbole de la perfection), est composée de trois passages (Trinité) à cinq mesures chacun (nombre des blessures du Christ).
Mais ce qui séduit ici c'est qu'une musique si éminente et porteuse de symbole coule en toute légèreté et aisance chez Bach, que tout semble naturel et organique – et ceci dans un mouvement en trio avec une telle symbolique nuancée !
Le thème principal est une suite d'intervalles en croches se rétrécissant d'une mesure à chaque fois et illustre la distance existant entre Dieu et l'homme qui diminue de plus en plus grâce à Jésus Christ. Il apparaît aussi dans son renversement, dans sa version en régression, dans le cancricar ainsi que dans le cancricar du renversement – il est donc omniprésent.
Le matériel des contre-voix est obtenu à partir de la dernier phase du sujet de fugue ; les chaînes de doubles croches des contre-voix forment un contraste significatif au sujet principal. Il est également inhabituel de terminer le morceau avec un coda qui se développe à partir de la pédale par l'intermédiaire d'un point d'orgue sur le dernier ton du cantus firmus et qui débouche en une fin sur clavier qui – évidemment – a été à l'origine de diverses spéculations concernant sa signification que d'ailleurs chaque auditeur est libre d'interpréter à sa propre façon.

Le dernier arrangement pour clavier de la 'Messe pour orgue' est la *Fuga super Jesus Christus, unser Heyland. a. 4. manualiter = Fugue super Jésus Christ, notre Sauveur à 4 claviers* BWV 689. Le chant choral est adapté en une assez longue fugue à quatre voix. Le premier vers du chant est son sujet dans la version comportant le ton directeur en dominante ; ceci permet de placer la mélodie (modale) de tonalité religieuse en une structure harmonique de la tonalité en majeur/mineur. Contrairement à la fugue d'imitation sur *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 687, Bach n'a pas travaillé tous les vers chorals mais uniquement le premier qui sera aussitôt combiné avec un contre-sujet en mouvement de croches. Le développement en entier se compose d'une combinaison du sujet et de contre-voix (aussi dans leur renversement) dans six strettes aux intervalles d'entrée différents de sorte que des combinaisons toujours nouvelles font paraître le matériel sous une autre lumière. L'harmonisation différente du sujet accentue en plus ces couleurs qui changent toujours au cours du morceau.
D'autres subdivisions créent des interludes fugués apparentés au niveau du sujet mais ayant leur propres motifs. La dernière entrée du sujet est nettement mise en relief par la strette avec le cantus firmus comme ténor en notes de valeurs doubles : *Jésus Christ, notre Sauveur* prend ainsi la valeur d'une signature sous toutes les parties reliées au choral de la 'Messe pour orgue'.

Voici à présent les **Quatre Duos** BWV 802 à 805. Ils sont un petit cycle dans le grand univers de la *Troisième Partie des Clavier Übung*, car ils ne sont pas assortis du point de vue du style mais sont conçus comme unité de par leur suite de tonalité

(mi – fa – sol – la). Leur nombre fait à nouveau penser à tout l'univers (quatre points cardinaux, quatre saisons, quatre caractères etc.) de sorte qu'on ne peut pas exclure le fait que Bach voulait ici annoncer la validité des contenus de la 'Messe pour orgue' pour le 'monde entier' en introduisant ces quatre morceaux. Le spécialiste de Bach, Gunther Hoffmann, voit même dans ces pièces la représentation des grands aspects de la vie et de la mission de Jésus : la Passion – Pâques – Ascension – Pentecôte.

Le *Duo I* en mi mineur BWV 802 est très concentré: le sujet et son contrepoint sont présentés dans les huit premières mesures, et tout le matériel restant (pour 73 mesures au total !) y est contenu. Néanmoins tout retentit avec insouciance, avec une aisance presque dansante. Les différentes expositions sont séparées l'une de l'autre par des interludes dont le matériel provient de la trame du sujet qui continue à être tissée. Avec sa tonalité en mi mineur, la déclamation aux accents émotionnels et la ligne chromatique descendante, le *Duo I* se rapproche des morceaux comportant une thématique de souffrance comme le *Crucifixus* de la *Messe en si mineur* (BWV 232, 16) ou l'Aria *Erbarme dich* de la *Passion selon saint Matthieu* (BWV 244, 47). Non seulement l'élément passionnel indique le contenu symbolique de la Passion mais aussi le nombre de mesures qui s'élèvent à 73, ce chiffre étant dans l'alphabet des nombres une codification du mot 'Filius' (= Fils), donc renvoie à Jésus, le Fils de Dieu.

Le *Duo II* en fa majeur oppose à cet élément émotionnel de la Passion une ambiance de joie. Il s'agit là d'un mouvement de sonate fuguée en trois parties avec da capo. Bach présente le sujet principal défini par le triple accord en strette dans la partie d'exposition, de même pour le motif du mouvement parallèle chromatique et le renversement du sujet. Il en résulte des revirements harmoniques intéressants. Les motifs en triple accord sont souvent reliés au message de la Résurrection chez Bach ; c'est ainsi que l'on interprète le deuxième Duo en tant que symbole de l'heureux message de Pâques.

Le *Duo III* en sol majeur BWV 804 est un siciliano fugué balançant en mesures à 12/8 avec une thématique aussi fortement marquée par le triple accord. Tout d'abord, les expositions du sujet et les interludes s'alternent très régulièrement pour se décaler de plus en plus par la suite de sorte que de nouvelles combinaisons sont créées continuellement. La figuration de doubles croches vivace, 'se volatilisant' peut être comprise sur la base de nombreux exemples dans les œuvres de Bach comme symbole de l'Ascension.

Le *Duo IV* en la mineur BWV 805 enfin est une fugue avec un sujet d'une grande envergure qui après sa présentation est combinée aux contre-voix les plus diverses, et divisée en différentes unités de huit ou quinze mesures. L'impression globale que l'on a de ce Duo est ainsi avant tout une image de la manière par laquelle les éléments les plus divers peuvent se retrouver, si le Saint Esprit (symbolisé par des figurations en croches dans la deuxième partie du sujet) en est seul l'origine.

La *Troisième Partie du Clavier Übung* se termine par la *Fugue en mi bémol majeur* BWV 552, 2. Elle ferme le cercle du *Prélude en mi bémol majeur* d'ouverture et elle prend manifestement, comme celui-ci, pour thème la Trinité. La 'Fugue de la Trinité' est souvent considérée comme la seule fugue triple (donc une fugue à trois sujets) de Bach. Mais elle n'est pas vraiment une fugue triple mais plutôt un organisme complexe fait de trois fugues à trois sujets. Ces dernières sont cependant si fortement reliées que le caractère d'unité domine. C'est ainsi que la *Fugue en mi bémol majeur* est une illustration parfaite de la Trinité qui est également l'unité – incompréhensible – dans la triade.

Un premier sujet calme et majestueux, symbolisant Dieu le Père, est tout d'abord exposé en une fugue à cinq voix en mesures alla breve (4/2) avec contrepoint obligé (donc avec une contre-voix autonome ayant une thématique propre). Dans la deuxième fugue, un deuxième sujet plus vivace – symbole du Christ qui entre dans le monde – est présentée et exposée en mesures à 6/4, et par la suite dans son renversement. Après une cadence intermédiaire vers la dominante, le sujet de la première fugue, adapté à la nouvelle mesure, sera combiné au sujet de la deuxième. Le mouvement croît encore et mène ainsi à la troisième fugue vivace alerte en mesure à 12/8. Son sujet se déplaçant vers le haut sous la forme de triples accords et ensuite en cercle est le symbole de la force 'tourbillonnante' du Saint Esprit et en même temps le symbole de la Résurrection (cf. *Duo II* BWV 803). Ce symbole du Saint Esprit qui prend en même temps comme thème le Fils de Dieu ressuscité, est combiné à une transformation appropriée à la mesure à 12/8 du premier thème de 'Dieu' en une grandiose intensification finale, réunissant Dieu le Père au Fils et au Saint Esprit : vraiment une fin digne et grandiose du grand cycle riche du point de vue du contenu qui porte le titre falot de *Troisième partie du Clavier Übung!*

*

Kay Johannsen

Kay Johannsen est né en 1961. En tant que boursier de la Fondation d'études du peuple allemand et de la »Bruno Walter Memorial Foundation«, il fit des études de musique religieuse à New York, des études du jeu d'orgue (diplôme de soliste avec mention »très bien«) et il étudia la conduite d'orchestre à Freiburg et Boston. Hans Musch, Ludwig Doerr et William Porter furent ses professeurs. La période qu'il passa auprès du chœur de Freiburg »Bach Chor« (Hans-Michael Beuerle) de 1983 à 1987 en tant qu'assistant enrichit substantiellement son inspiration.

Johannsen fut cantor de district dans l'église municipale de Balingen et cantor de l'église collégiale à Stuttgart depuis 1994. Il est depuis 1991 chargé de cours d'orgue au Conservatoire de musique de Karlsruhe, en 1992/93, il prit le poste de Professeur suppléant au Conservatoire de musique de Freiburg; il fut nommé directeur de musique d'église en 1998.

Kay Johannsen remporta le premier prix lors du troisième »Concours international de jeunes musiciens d'église« à Fürth (1986), le deuxième prix lors du »Concours international Georg-Böhm« à Lüneburg (1990) et le premier prix lors du »Concours d'orgue de l'Académie de printemps de la Nouvelle Musique« à Kassel (1992). C'est pourtant le premier prix lors du »Concours de musique Allemand« in Bonn (1988) et l'encouragement ultérieur par le Conseil de la Musique Allemand qui fondèrent sa carrière d'organiste qui se concrétise par des concerts et des enregistrements. Il participa ainsi à la trente-troisième sélection fédérale des »Concerts de jeunes artistes« en 1989/90 et joua en outre en concert à l'occasion de festivals de renommée en Allemagne (comme la Fête Allemande de Mozart à Baden-Baden, les Concerts Bach à Francfort, la Semaine »World Music Week« à Bonn, la Fête Européenne de la musique de Stuttgart, Musique d'église européenne à Schwäbisch Gmünd, Fête Bach à Freiburg), au-delà également en Suisse, en France, en Italie, aux U.S.A., en Lettonie (Riga), en Russie (Philharmonie de Saint Pétersbourg) et au Kenya (Nairobi, sur invitation de l'Ambassade d'Allemagne).

Il joua en tant que soliste entre autres avec les Orchestres Philharmoniques de Nuremberg, de Gelsenkirchen, de Heidelberg et de Ludwigshafen, avec les Orchestres de radiodiffusion de Hanovre et de Prague ainsi qu'avec l'Orchestre national de Saint Pétersbourg (œuvres de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Il fut également organiste à l'occasion d'exécutions qui furent très appréciées de la »Passion selon saint Matthieu« à Berlin et à Salzburg au printemps 97 avec l'orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Claudio Abbado.

Johannsen est en mesure de choisir dans un répertoire d'une grande envergure pour élaborer ses programmes d'exécution. Ses points forts sont à côté de l'interprétation des œuvres de Johann Sebastian Bach, la littérature du IXX ème (avouant une préférence pour Liszt et Reger) et du XX ème siècle, mais aussi l'improvisation qui s'est développée du fait de son engagement prononcé pour la liturgie. Il enregistra et produisit auprès de presque tous les émetteurs allemands et à la radio lettonne. Les disques qui ont paru depuis sont des disques compacts présentant les œuvres de Bach, Mozart, Boëly, Brahms (les œuvres d'orgue complètes), Franck, Widor, Reger, Förtig et Huber. C'est lui qui a établi pour la maison EDITION BACHAKADEMIE les programmes des enregistrements complets des œuvres pour orgue de Bach et enregistre quatre autres CD.

Tercera parte del ejercicio de piano

Al leer y escuchar semejante título nos inclinamos a pensar que se trata ésta de una obra pedagógica y de estudio, una especie de colección de ejercicios diarios dactilares al piano. Prácticamente nadie sospecharía, pues, el que a este título subyace uno de los ciclos de Bach de más alto alcance simbólico y mayor importancia litúrgica. Con el título de *Tercera parte del ejercicio de piano* (*Dritter Theil der Clavier Übung*) se remite Bach a dos publicaciones anteriores con la esperanza, seguramente, de que con semejantes precedentes la nueva obra llegara a venderse mejor: aparece el año de 1739 con toda puntualidad con motivo de la Misa de Primavera. Bach no solamente estaba interesado en dar a conocer musicalmente unos temas transcendentales, sino que, además, con sus publicaciones había de seguir unas metas bien materiales, lo cual se olvida con harta frecuencia. Prosiguió la serie con una cuarta continuación: en 1741 o 1742 aparecieron las llamadas *Variaciones Goldberg (Goldbergvariationen)*, de Johann Sebastian Bach »que [las] compuso para el gozo del ánimo de sus aficionados« (»denen Liebhabern zur Gemüthsergetzung verfertiget«). Se trata en este caso nuevamente – como en los dos primeros 'Ejercicios para piano' – (esto es, para el piano o el cémbalo) de música por excelencia: en 1731 apareció la *Primera parte del ejercicio de piano* (*Clavier Übung Erster Theil*), la cual constaba de *Seis partitas BWV 825–830, Edition Bachakademie Vol. 115,* en 1735 la *Segunda parte* (*Zweite Theil*) (con el *Concierto italiano BWV 971* y la *Obertura francesa en si menor BWV 831, Edition Bachakademie Vol. 108).*

La *Tercera parte del ejercicio de piano (Dritte Theil der Clavier Übung)* por el contrario, contiene muy pocas composiciones para piano (los *duetos*), pero por otra parte contiene la llamada 'Misa de órgano' ('Misa para órgano'). Esta voz, en general, se emplea para las liturgias de la misa latina a las que se pone música al modo gregoriano (kirie, gloria, credo, etc.). Conocemos, sobre todo, semejantes ciclos de misa de los compositores franceses (como, por ejemplo, Franois Couperin); en numerosos *livres d' orgue* (libros de órgano) ponían música a las misas con los movimientos típicos de la música para órgano francesa como, por ejemplo, *plein jeu* (pleno juego), *basse de trompette* (solo de trompera en bajo) o *dialogue*. Bach se sirve de estos modelos; es conocido que él mismo se transcribió, por ejemplo, el *Livre d' Orgue* de Nicolas de Grigny. Sin embargo, siguiendo la buena tradición luterana, se sirve a estos menesteres de las grandes "Corales de catecismo« ("Katechismuschoräle«) del reformador Martin Luther[1] en tanto base textual para sus adaptaciones de coral. La 'Misa de órgano' es, pues, una misa al modo de la *Lied* (a la *Misa alemana* de Lutero), en la cual las corales substituyen a los cantos litúrgicos. Estas misas (vocales) al modo de la *Lied* se encuentran frecuentemente hasta nuestros días en

[1] Nota del traductor: por regla general y según el uso moderno nos limitamos a transcribir los nombres propios de personas; en raros casos, como el de Luther, empleamos además el nombre españolizado ("Lutero«) siempre que aparezca sin apellido y se encuentre firmemente asentado en la tradición del español.

las regiones protestantes (consideremos aquí, por ejemplo, el caso de Wolfgang Fortner) y también se conocen en la música sacra católica. Con motivo de las Navidades, sobre todo, se empleaban frecuentemente las conocidas canciones religiosas populares (¡piénsese en los movimientos suplementarios del *Magnificat* BWV 243a de Bach!); uno de los más conocidos ejemplos de misa al modo de la *Lied* bien pudiera ser la *Misa alemana* predilecta de Schubert.

Las »Corales de catequesis« (“Katechismuschoräle«) de Lutero fueron presentadas por Bach en una adaptación grande y una o varias adaptaciones pequeñas; la última o las últimas parten sólo de la ejecución manual según era frecuente en los libros de órgano franceses el poner música en numerosos movimientos, sobre todo las fugas en manualiter. Los movimientos en manualiter se empleaban presumiblemente *sub communione*, esto es, como música a ejecutar durante la repartición de la eucaristía.

Por medio de esta amplia y extraordinario ligazón del tipo de la misa para órgano francesa con los contenidos del catecismo (enmarcada por él en una pareja de composiciones libre, monumental y simbolizadora de la Trinidad) nos presenta Bach sin lugar a dudas un »Ejercicio« singularísimo: un ejercicio inmaterial del espíritu y de la espiritualidad, único no solamente en el historia de la música, sino también en toda la creación del compositor! La extraordinaria singularidad consiste sobre todo, en que la alegría concreta y tangible y propia de la música nunca queda sacrificada a las necesidades del espíritu, lo cual, estimados oyentes, tendrán la oportunidad de ver y oír ustedes mismos.

Tras la adaptación de coral siguen las pocas composiciones para piano de la colección: cuatro *Duetos* en mi menor mi menor, Fa mayor, Sol mayor y la menor.

Marco de todas estas composiciones es la pareja de composiciones *Preludio y fuga en Mi bemol mayor* BWV 552, una de las más grandes y expresivas obras para órgano de Bach, acaso – junto con su pariente en mi menor BWV 548 – la más grande de todas, precisamente ésta, su última obra libre para órgano. A pesar de que ambas partes de la pareja se encuentren en el original muy distantes una de otra, conforma una unidad íntima gracias a la relación trinitaria de ambas. Significa esto, sin duda, el que sus temas vienen a representar simbólicamente a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. El investigador de Bach Rudolf Steglich caracteriza ello diciendo que el *Preludio* tiene el cometido de »representar el poder trinitario absoluto. El *Preludio* a modo de obertura, de carácter majestuosamente festivo, inicia simultáneamente la visión de la actuación en el mundo. De modo sumamente característico, con corpórea expresividad, presenta los tres temas: el ser de la Señoría del primer (auténtico) tema, la doble figuración del segundo tema (imitado): Cristo en tanto Hijo de Dios que desciende a la humanidad y en tanto Hombre Salvador, la levitación y expansión del Espíritu Santo en el tercer tema«. El primero de los temas es ‘auténtico’ en su amplitud tonal, desde mi’ bemol hasta mi” bemol; su soberbio y majestuosa movimiento descendente se hace humilde en el segundo (‘imitado’) con mi’ bemol en el centro.

La estructura del *Preludio* se corresponde a un movimiento de concierto con las secuencia: movimiento principal (primer tema) – primer movimiento secundario (segundo tema) – movimiento principal – segundo movimiento secundario
(tercer tema) – movimiento principal (manualiter) – primer movimiento secundario – segundo movimiento secundario – movimiento principal.
Los temas quedan desgajadas claramente unos de otros. Son característicos los numerosos grupos de cuatro compases así como las puntuaciones evocadoras de la obertura francesa. Esta festiva música introductoria simbolizaba ya desde el principio los temas reales; conocidos ejemplos de ello son los movimientos iniciales de la cortesana *Suite de los fuegos artificiales* de Händel o el *Te Deum* de Charpentier (cuyo preludio es bien conocido por todos los oyentes como 'himno de Eurovisión'). la majestuosa temática del primer tema simboliza, pues, a Dios Padre.
En el segundo tema es presentado en comparación a él Jesús, el hijo del Hombre, cordial y compasivo. Bach indica aquí algunas de las raras prescripciones que encontramos en sus obras para órgano: con 'staccato' ha de subrayarse el carácter del segundo tema. También los pasajes de eco, indicados con »forte« y »piano«, tienen el cometido de hacer más comprensible el simbolismo. La suave tonalidad en Si bemol mayor, Mi bemol mayor y diversos motivos, heraldos del galante estilo, se encargan del resto.
La incorpórea, etérea figura del Espíritu Santo, finalmente, se expresa en un fluido tercer tema que también es retomado por el pedal y supone no pocas exigencias a la técnica misma del pedal tras la función principal de apoyo que desempeñara en ambos primeros temas.
El *Preludio* completo se transcribe 'pro Organo pleno', esto es, ha de ejecutarse de un modo pleno y festivo, según corresponde al contenido temático de la divina Trinidad.

Tras el *Preludio en Mi bemol mayor* siguen entonces las adaptaciones de coral BWV de 669 a 689. El comienzo está conformado por las llamadas 'Tres grandes adaptaciones de kirie' (las 'grandes' composiciones preceden siempre en la 'Misa de órgano' a las 'pequeñas' composiciones en manualiter)*: Kirie, Dios Padre eternamente* BWV 669 – *Cristo, consuelo de todo el mundo* BWV 670 – *Kirie, Dios Espíritu Santo* BWV 671. El punto de partida es el llamado *Kirie summum bonum alemán* destinado a las grandes festividades; ya substituía en los libros de canto luteranos del siglo XVI al kirie de la liturgia latina y se cantaba en los oficios religiosos de Leipzig cada vez tras el introito de órgano.
El texto alemán del modo adaptado según la coral gregoriana dice:

Kirie,
Dios Padre eternamente,
grande es Tu misericordia,
Creador y rey de todos los seres;
eleison.

Cristo,
consuelo de todo el mundo,
a nosotros los pecadores solo nos has salvado.
Oh Jesús, Hijo de Dios,

mediador nuestro hasta el excelso trono,
a Ti clamamos de todo corazón:
eleison.

Kirie,
Dios Espíritu Santo,
consuela, fortalece a los fieles en todo momento,
para que en la hora postrera
alegres abandonemos esta miseria;
eleison

(*Libro de cantos de Naumburg del año 1537*)

El *Kirie, Dios Padre eternamente* es uno de los llamados 'motete para órgano' de tipo monotemático; esto significa que, como en la obra vocal del mismo nombre, el motete, todas las voces participan en la ejecución del tema. El tema mismo se obtiene de las dos primeras líneas de coral y queda en tanto *cantus firmus* en soprano; el movimiento ha de ejecutarse a dos manuales con pedal. El tema se expone de modo muy compacto, también en *stretto*. Con el inicio de su inversión prepara Bach el *Cristo, consuelo de todo el mundo* con su declinante, humilde tema.
También esta segunda adaptación de coral es un motete para órgano y, como el primero, un movimiento de *cantus firmus a 2 Clav. et Ped.*, esto es, 'para dos manuales y pedal'.
El cantus firmus se asigna, pues, al tenor del movimiento a cuatro voces. Los contrapuntos en relación al tema se hacen más y más movidos y diferenciados a lo largo del movimiento, la línea de bajo armónicamente cada vez más perfilada, de modo que la tercera estrofa de kirie, el *Kirie, Dios Espíritu Santo* se prepara bien a fondo. Las tres adaptaciones se relacionan entonces entre sí estrechamente – como también en el kirie de la misa las tres invocaciones kirie – Cristo – kirie conforman una unidad.
El *Kirie, Dios Espíritu Santo* es un motete para órgano a cinco voces sobre el *cantus firmus* en bajo (¡símbolo del esencial significado del Dios trío!); el sonido ha de ser nuevamente a juego pleno: 'con organo pleno'. El tema del kirie se trata al momento con su inversión y en introducción; a lo largo del movimiento a cinco voces se combina con los más diversos contrapuntos, de modo que produce una impresión de universal carácter. En la última línea, los progresos cromáticos significan también la Pasión en tanto esencial aspecto del Dios trino.
El viejo *cantus firmus* de coral y su tema trinitario se corresponden con el estilo de este motete para órgano y sigue unos antiguos modelos como, por ejemplo, el de la *Misa para órgano* de los *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi. Con su ímpetu son así pues también las 'Tres grandes adaptaciones de kirie' ('Drei großen Kyrie-Bearbeitungen') las dignas herederas del *Preludio en Mi bemol mayor*: demuestra Bach, así pues, una vez más su magistral arte de concebir los grandes ciclos también desde un punto de vista sicológico.

Las subsiguientes 'Tres *pequeñas* adaptaciones de kirie' (Drei 'kleinen' Kyrie-Bearbeitungen) BWV de 672 a 674 han de ejecutarse, como ya se ha mencionado, *alio modo / manualiter* (de otro modo, esto es, manualiter), sin embargo en modo alguno

trátanse de pequeñeces, sino de preciosidades sofisticadamente elaboradas: en el *Kirie, Dios Padre eternamente* BWV 672 es el comienzo de la coral en largas notas el tema de un sosegado motete de órgano a cuatro voces con exposición cantable de las voces mismas. Como contrapunto del tema se emplea un motivo en corcheas obtenido igualmente de las primeras líneas de coral: la disposición monotemática viene a simbolizar al Dios *uno*.
Cristo, consuelo de todo el mundo BWV 673 se escribe igualmente sobre el principio de la coral, extiende ésta en todo caso con la prosecución del entramado de motivos y se encamina a través de unos motivos de semicorcheas hacia la tercera estrofa, *Kirie, Dios Espíritu Santo* BWV 674. En relación a las movidas ondulaciones del Espíritu Santo, esta música de kirie no es sino una animada giga sobre los dos primeros tonos de la coral destacados por medio de figuraciones. También las 'Tres pequeñas adaptaciones de kirie' ('Drei kleinen Kyrie-Bearbeitungen') BWV de 672 a 674 forman, pues, una unidad: los temas son parientes, las cadencias finales se conciben de modo parecido al de las tres 'grandes' obras hermanas y el movimiento aumenta del compás de 3/4 pasando por el de 6/8 hasta el de 9/8, de acuerdo a la aserción del Credo según la cual el Espíritu Santo emana del Padre y del Hijo: 3 + 6 = 9.

En cuanto tercer movimiento del *ordinarium misae*, al kirie sigue el Gloria; éste es en la Misa de *Lied* alemana el *Sólo Gloria a Dios en las alturas* (*Allein Gott in der Höh' sei Ehr*) de Nicolaus Decius (1525):

Solo Gloria a Dios en las alturas
y agradezcámosle su Gracia;
porque ahora y nunca ya
ningún daño sucedernos puede.
Complácese Dios en nosotros,
sea la paz sin merma,
todas las hostilidades terminen.

Bach acogió en la 'Misa de órgano' tres adaptaciones de esta canción, a la cual, en cuanto canto de Gloria, cupo además el honor de formar parte de la última colección de sus composiciones corales para órgano, en las llamadas *(Dieciocho) corales de Leipzig ([Achtzehn] Leipziger Chorälen)* (véase el CD Edition Bachakademie Vol. 97) con otras tres composiciones.

Sólo Gloria a Dios en las alturas (Allein Gott in der Höh' sei Ehr) a 3 BWV 675 es un trío de coral con *cantus firmus* en alto. Es recreado por dos voces tratadas al modo del canon y según la manera de la 'invención', cuyo tema surge de los adornos melismáticos de las primera y de la última línea de coral. La animada figuración recuerda el *Trio super: Sólo Gloria a Dios en las alturas (Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr)* BWV 664 (véase el CD: Edition Bachakademie Vol. 97 y al *In dulci jubilo* BWV 608 (véase el CD Vol. 94) y tanto aquí como allí es símbolo de la 'Multitud de ejércitos celestiales' que suben y bajan cantando el Gloria (Lucas 2; 13 y siguientes): »Gloria a Dios en las alturas ...«
El animado trío concertante *Trio Sólo Gloria a Dios en las alturas (Allein Gott in der Höh' sei Ehr)*

BWV 676 es, como la obra antónima ya mencionada en La mayor (BWV 664), uno de los tres grandes tríos de coral surgidos de la pluma de Bach; ha de añadirse a ello *Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros (Herr Jesu Christ, dich zu uns wend)* BWV 655, que se trata, igualmente, de una *Coral de Leipzig*. Las líneas de la *Lied* suenan en ambas voces manuales sobre un bajo de apoyo concertante que, a la manera del canon, es conducido en la segunda parte del movimiento a las líneas de coral, la última de las cuales suena al final de modo afirmativo en las tres voces y, luego, otras vez en soprano: »(...) todas las hostilidades terminen«. Las figuraciones que recrean las líneas de coral recuerdan también a la apreciada *Coral Schübler (Schübler-Choral) Desciende Tú ahora, Jesu, del cielo (Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter)* (véase el CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98).
Como tercera adaptación de la canción de gloria se adjunta una *fughetta sobre Sólo Gloria a Dios en las alturas (Allein Gott in der Höh' sei Ehr)* (BWV 677). La primera línea de coral se traspone a un amplio tema cuyas corcheas van provistas de puntos de *staccato*: símbolo de la alegría de los ángeles ('Alborocémonos y saltemos de alegría'). En las contrapartes del tema oculta Bach la canción de Gloria completa: toda una obra maestra en miniatura.

A la levedad de la alabanza del Gloria sigue en la Misa de *Lied* alemana el rigor de la ley con la canción de Lutero:

Estos son los diez santos mandamientos
que Dios Nuestro Señor nos dio
por Moisés, su siervo fiel,
sobre el monte Sinai.
Kirieleison.

Como ya en la música de esta coral del *Librito del órgano* (BWV 635) también aquí es el canon – la forma de las más férreas normas en cuento al tratamiento de las voces – símbolo del inexorable rigor de la ley. Al mismo efecto se representa el número de los diez mandamientos tanto en las repeticiones de los tonos como en una estructura de diez periodos; esta estructura, a su vez, se subdivide en dos grupos de cinco en relación a las dos tablas de la ley de Moisés.
Al ya descrito rigor del canon entre ambas voces de *cantus firmus* opone Bach en todo caso un dúo más bien íntimo de las voces superiores en la primera 'gran' adaptación de la canción de la ley *a 2 Clav. et Ped. / Canto fermo in Canone* ('para dos manuales y pedal/ cantus firmus en canon'). Este contraste simboliza la doctrina cristiana de que Cristo, por su pasión, substituyo la Antigua Alianza (mosaica) por la Nueva Alianza del amor al prójimo. De semejante manera procede Bach en la Cantata 77 *Amarás a Dios tu Señor*, en la cual, esto es concretamente, en cuyo coro introductorio, hace contrastar este mandamiento del amor de Jesús con el *cantus firmus* de coral interpretado por la trompeta *Estos son los diez santos mandamientos (Dies sind die heiligen zehen Gebot).*
La subsiguiente *fughetta Estos son los diez santos mandamientos (Dies sind die heiligen zehen Gebot)* BWV 679, en compás de 12/8 y escrita a la manera

de una giga, queda determinada por el simbolismo numérico de modo casi más acentuado aún: ya en el encabezamiento del tema suena la tónica sol diez veces, luego en total quince veces (15 = 3 x 5; tres denota la Trinidad, cinco al hombre); el tema mismo se subdivide en diez grupos de tres octavas cada uno y aparece diez veces, su amplitud abarca diez pasos de semitono. Primeramente se expone en su figura básica, luego en la inversión; finalmente se combinan ambas formas en *stretto* – ¡y todo ello en la forma de giga *arrebatada* de modo semejante, por ejemplo, al caso del coro *Señor, cuando los soberbios enemigos bufan (Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben)* del *Oratorio de Navidad*! Con toda tranquilidad puede aceptarse que aquí se proponía Bach expresar la alegría sobre la ley del Señor según repetidas veces se lee en los Salmos o según se refleja en la expresión de Lutero del 'Pequeño catecismo', esto es, el que 'nosotros (...) de grado sus mandamientos cumplimos' ('wir (...) gerne tun nach seinen Geboten').

A la canción de la ley sigue el Credo; así en el catecismo luterano de la coral:

Todos en un Dios creemos,
Creador del cielo y la tierra,
que como Padre se ha dado
para que sus hijos seamos.
En todo momento nutrirnos quiere,
conservarnos sanos cuerpo y alma;
de toda desgracia proteger quiere
y ningún dolor ha de afligirnos.
En nosotros se ocupa,
nos cuida y vigila;
todo en su poder está.

(*M. Luther, Wittenberg 1524*)

La base temática es una redacción gregoriana del Credo IV del *Liber usualis* de la Iglesia Católica (en el cancionero evangélico se encuentra bajo el número 183). Esta bellamente sopesada y ampliamente concebida melodía es empleada por Bach en *Todos en un Dios creemos* (*Wir glauben all an einen Gott)* BWV 680 como base de una fuga cuyo tema se desgaja de la primera línea. Las exposiciones de los temas son apoyadas por un motivo inmutable (*ostinato*) en bajo – y esto entiéndase en un sentido bien cierto de la palabra, ya que el bajo asciende con ímpetu en escalas de tercias en pasajes separados entre sí por pausas más y más grandes. Con este modo de proceder aumenta la tensión hasta la última aplicación de pedal, donde se subraya el enunciado de la línea de coral ejecutada por el tenor, ».. todo en su poder está« (».. es steht alles in seiner Macht«).
En tanto única 'gran' adaptación de coral de la 'Misa para órgano' completa no expone este vigoroso movimiento de pleno toda la coral, la cual, sea como sea, es especialmente extensa. El movimiento, en todo caso, se halla en todo momento presente, ya que también las contrapartes del *cantus firmus* han sido tomadas de la coral.

La subsiguiente *fughetta* para el Credo, *Fughetta super: Todos en un Dios creemos* (*Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott)* BWV 681 es, con su

ritmo majestuosamente punteado, símbolo de la omnipotencia de Dios. El tema se perfila por medio de los adornos a la manera de la fantasía coral del norte alemán (considérese, por ejemplo, Dietrich Buxtehude o Georg Böhm) y partiendo de la primera línea de la coral. El estilo italiano se encuentra nuevamente presente en la fluida cantabilidad de las voces, modo en que se caracteriza la fe en toda su amplitud.

Al Credo le sigue la tercera canción de catecismo de Martin Luther, el *Padre nuestro* (*Vater unser)* (1539):

> Padre nuestro que estás en el Reino
> de los Cielos,
> Tú que a todos iguales consideras
> pues hermanos somos y te invocamos
> y quieres que así te oremos:
> danos que no sólo la lengua rece,
> mas haz que nuestra oración sea de corazón.

La primera *Adaptación del Padre nuestro* (*Vater unser*-Bearbeitung*)* de la 'Misa para órgano', BWV 682, *a 2 Clav. et Pedale è Canto fermo in Canone* (a dos manuales y pedal y *cantus firmus* en canon) es una de las más complejas y difíciles corales para órgano – si no la más compleja y difícil – de cuantas compusiera Bach. Lo recién dicho no solamente es pertinente respecto de los estudiosos y los oyentes, sino también respecto de los intérpretes: en el movimiento a cinco voces en el caso de ambos manuales no se ejecuta una sola voz, sino dos: en cada caso el tenor o soprano del *cantus firmus* en canon y adicionalmente uno de los contrapuntos libres a obtener de la coral. Con el pedal ha de ejecutarse adicionalmente una voz de bajo autónoma. ¡El movimiento, por lo tanto, consiste en una sonata de trío a cinco voces! Al margen de estas exigencias técnicas de ejecución (¡los intérpretes solamente disponen para las cuatro voces manuales de dos manos con diez dedos cada una!) el ritmo de cada una de las voces es extremamente difícil, pues han de ejecutarse tresillos frente a bisillos y cuartillos, los cuales, a su vez, contienen ritmos punteados. La densidad referida del movimiento a cinco voces con la conjunción o, más bien, disyunción de los tres niveles (canon de *cantus firmus*, línea de bajo autónoma y complejos contrapuntos) acaso connote simbólicamente la lucha sobre la tierra, una tierra considerada en la época barroca como el valle de lágrimas que los fieles cristianos continuamente habían de afrontar.

A este complejo de cinco voces seguía una 'pequeña' versión, a ejecutar *alio modo / manualiter. El Padre nuestro que estás en el Reino de los Cielos* (*Vater unser im Himmelreich*) BWV 683 destaca igualmente frente a otras *fughette* manualiter de la 'Misa para órgano'. No se trata de una *fughetta* como aquella, sino de un movimiento en leve compás de 6/8 del tipo del *cantus firmus* de soprano con contrapartes libres. Estas fluyen incesantemente figurando la oración: »Permaneced en la oración y vigilad.« (*Colocenses 4; 2*). Con semejantes fluyentes contrapartes puso música Bach también a la buena nueva de la Navidad en la adaptación de

coral *Del cielo excelso / vengo (Vom Himmel hoch, da komm ich her)* BWV 738 (véase el CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 89.
Para la versión en manualiter del *Padre nuestro* nos ha llegado una variante (BWV 683 a) que contiene un introito así como interludios y postludios; en cualquier caso se considera como espuria.

La canción de catecismos de Lutero para el bautismo dice así:

> Cristo, Nuestro Señor, al Jordán vino
> según la voluntad de su Padre,
> el bautismo de San Juan recibió
> para cumplir su obra y ministerio.
> Instituir quiso así un baño
> que del pecado nos purga
> a la muerte misma inundando
> de su propia sangre y heridas
> para que sea la nueva vida.

La canción se encontraba frecuentemente en los cancioneros de Dresde, Leipzig y Weimar en relación a la festividad de San Juan Bautista (24 de junio), también se encuentra en la cantata coral de Bach del mismo nombre, BWV 7, destinada al día de San Juan.
En el *Librito del órgano (Orgelbüchlein)* se encuentra igualmente la coral, si bien a los oyentes, en todo caso, no nos resulta nada corriente en la actualidad.

La adaptación 'grande' de *Cristo, Nuestro Señor, al Jordán vino* (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam)* BWV 684 está nuevamente escrita para dos manuales y pedal; el *cantus firmus* queda en pedal. Ya en esto entrevemos un simbolismo: por medio del bautismo fue enviado Cristo en tanto Hijo de Dios a su misión para la salvación de los hombres; se trata pues del fundamento de toda la fe.
Por el *cantus* se extiende la trama de las tres voces manuales cuyos motivos se obtienen de la coral; ésta misma se descuaja en animadas figuraciones. El movimiento manual se halla estructurado por un *ritornello* que encontramos una y otra vez por ésta y aquélla línea de coral. De este modo surgen ocho pasajes que bien pudieran interpretarse en tanto símbolo numérico del mandamiento de bautizar de Jesús: »Id por todo el mundo« (*Marcos 16; 15*). Cristo es simbolizado por el número 2 en tanto segunda persona de la Santísima Trinidad, el mundo se representa con el 4 (esto es, las cuatro direcciones espaciales); 2 x 4 = 8. Las fluidas escalas de las voces manuales se interpretan las más veces como imagen del Jordán, un motivo ascendente en tanto símbolo bautismal, pues originariamente el bautizado había de sumergirse completamente en el agua.

A este complejo movimiento sigue nuevamente una 'pequeña' adaptación *alio modo / manualiter*, la BWV 685. En todo caso se trata de algo muy diferente a 'pequeña' e insignificante composición, antes bien está concebida formalmente de un modo tan perfecto como pueda concebirse. La *fughetta* es tripartita; en sus tres pasajes se exponen el tema, una transformación del comienzo de la coral en

compás de 3/4 y su forma original y a la inversa junto con su contraparte. Las tres exposiciones se encuentra divididas por interludios que retoman material de la contraparte y pasan ellos mismos a la próxima exposición teniendo así lugar una unidad del material empleado, el cual, a su vez, está sujeto a modificaciones a lo largo de la composición. La tríada de exposiciones se relaciona tanto a la triple inmersión del bautizado (véase *Mateo 28; 19*) como a la Trinidad. Los giros armónicos de arcaico efecto acaso connoten al 'viejo Adán', quien es superado gracias al bautismo: una 'pequeña' adaptación de coral de tan sólo 27 compases da así pie a las más variadas especulaciones acerca de su oculto simbolismo.

Al tema del bautismo le sigue el de la penitencia con la transposición de Lutero del salmo 130 (1524):

> ¡En la calamidad te imploro,
> Señor Dios, escucha mi invocación!
> ¡Vuelve a mí los oídos de Tu Gracia
> abriéndolos a mi ruego!
> Pues si quieres notar
> los pecados y la injusticia cometidos,
> ¿quién ante Ti, Señor, permanecer puede?

La música de esta coral BWV 686 viene a ser nada menos que el más significativo motete para órgano de todos los tiempos *a 6 / in Organo pleno con Pedale doppio* (a seis voces con órgano pleno y pedal doble) así como él única movimiento para órgano a seis voces de Bach (si exceptuamos el *Ricercar a seis voces* del *Ofertorio musical*, el cual no está inequívocamente destinado al órgano). Las seis voces se ensartan conformando una fuga de imitación. Ya en la pre-imitación, que prepara la entrada del *cantus firmus* en soprano, se añada una contraparte propia en *stretto*; apenas si es necesario constatar el hecho de que Bach también deriva la temática de las contrapartes de la coral, de modo que esta se encuentra en todo momento presente. Este procedimiento se prolonga en siete pasajes que se corresponden a cada una de las líneas de coral (se contienen ahí la repetición de la primera parte). El *cantus firmus* en bajo se combina además con su propia disminución en tenor (segunda voz de pedal doble). La estructura del monumental movimiento se aclara al final de las líneas gracias a las cadencias intermedias; por otra parte, por causa de las entradas en *stretto*, domina la impresión de un fluido constante. Al final se desata el lento movimiento prevaleciente en algunas figuras de dáctilos, la tonalidad menor hacia mayor: hay sobradísimos motivos para sostener el que Bach, con el motivo de la confianza, pretendía expresar aquí aquello que Lutero expresaba así en el 'Pequeño catecismo': »... que tras la confesión de los pecados viene la certeza del perdón con la absolución«.

También la 'pequeña' adaptación de la canción *a 4 / alio modo / manualiter* BWV 687 es un motete para órgano. Poco habitual es el que un movimiento a cuatro voces se ejecute manualiter con *cantus firmus* en soprano. Precisamente tampoco es habitual respecto de la *fughetta* el rigor del tratamiento de

las voces de este motete para órgano. Las entradas de temas preimitadas atacan el principio de la coral con su característico descenso y ascenso de quinta; el *cantus* aparece entonces en el aumento en soprano, lo cual es habitual en la fuga de coral (como conocemos, por ejemplo, de un Johann Pachelbel). Bach crea a estos respectos una compleja trama de referencias temáticas, pues las contrapartes no solamente se derivan del *cantus*, antes bien actúan siempre en su inversión, en *stretti* y prosecuciones, y además no solamente en preimitaciones, sino también en imitación de acompañamiento y en postimitación: he aquí, pues, otro ejemplo muy particular del bachiano 'arte de la fuga coral'.

La canción de catecismo de Martin Luther para la eucaristía (1524) dice así:

> Jesucristo, Nuestro Salvador,
> que de nosotros la ira de Dios aparta,
> con su amarga pasión
> de los infernales tormentos nos libró.

Como era de esperar, también esta adaptación 'grande' BWV 688, *a 2 Clav. e Canto fermo in Pedale* (para dos manuales y *cantus firmus* al pedal) está tan plena de simbolismo numérico, que resultaría imposible entrar aquí en detalles. Por sólo mencionar las relaciones numéricas más evidentes, constatamos, por ejemplo, que el motivo inicial se emplea cuatro veces sucesivamente (como símbolo de las cuatro direcciones espaciales = todo el mundo) y que cada uno de los siete periodos en total (siete en tanto número de los días de la semana, en tanto símbolo de la perfección) consta de tres pasajes (Trinidad) de cinco compases cada uno (número de las heridas de Cristo).
Lo más destacado, en todo caso, el que una música tan transida de simbolismo fluya así de ligera de la mano de Bach, el que todo de la impresión de perfecta naturalidad, de algo orgánico – ¡en un movimiento de trío de semejante diferenciado simbolismo!
El tema principal es una consecución de pasos de intervalos en corcheas que se estrechan cada vez un compás en tanto imagen de la distancia entre Dios y el hombre, distancia que, gracias a Jesús, decrece constantemente. También interviene en su inversión, en su *retro-versión*, al modo del cangrejo, es decir, el tema es omnipresente. El material de las contrapartes se obtiene del último pasaje del tema de la fuga; la cadena de semicorcheas de las contrapartes conforman un característico contraste respecto del tema principal. Poco habitual es igualmente la conclusión de la obra, con una coda que se desarrolla por un punto de órgano sobre el último tono del *cantus firmus* en pedal y desemboca en una conclusión manualiter, el significado de la cual, por supuesto, es motivo de variadísimas especulaciones (añada cada oyente, si lo desea, la suya propia...).

La última adaptación manualiter de la 'Misa para órgano' es la *Fuga super Iesus Christus, nuestro salvador. a. 4. manualiter* (*Fuga super Iesus Christus, unser Heyland. a. 4. manualiter)* BWV 689. A la manera de coral se pone música en fuga más larga a cuatro voces. Su tema es la primera línea de canción

en la versión con el tono principal hacia dominante, con lo que la melodía a la manera del tono eclesiástico (modal) se puede enmarcar en un armazón armónico de la tonalidad mayor/menor. Al contrario que en el caso de la fuga de imitación sobre *En la calamidad te imploro (Aus tiefer Not schrei ich zu dir)* BWV 687 no se tratan aquí todas las líneas de coral, sino solamente la primera, la cual al instante se combina con un contrasujeto en movimiento de corchea. El desarrollo posterior completo consiste en la combinación de tema y contrapartes (también en su inversión), en total seis *stretti* con diferente distancia de entrada, de modo que constantemente las nuevas modificaciones presentan el material desde una perspectiva diferente. Este colorido siempre nuevo se recrea adicionalmente por medio de la diversa armonización del tema a lo largo de la obra.
Demás subdivisiones crean interludios fugados temáticamente parecidos y de motivos propios. La última entrada de tema destaca claramente gracias al *stretto* con el *cantus firmus* en tenor en notas de doble duración: así pues »Jesucristo, nuestro Salvador« casi viene a ser la rúbrica de todas las partes corales unidas de la 'Misa para órgano'.

Siguen entonces los **Cuatro duetos** BWV de 802 a 805. Se trata de un breve ciclo en el gran cosmos de la *Tercera parte del ejercicio de piano*, pues no solamente conforman estilísticamente una unidad, sino que también han sido concebidos expresamente como una unidad por lo que hace a las tonalidades (mi menor – Fa mayor – Sol mayor – la menor). Su número evoca la totalidad del universo (las cuatro direcciones, las cuatro estaciones del año, los cuatro caracteres, etc.), de modo que en absoluto ha de excluirse el que Bach, con la introducción de las presente cuatro obras, quisiera hacer referencia a la validez universal del contenido der la 'Misa para órgano'. Gunther Hoffmann, el investigador de Bach, ve en ello incluso los grandes aspectos de la vida y la obra de Jesús: Pasión – Pascuas – Ascensión – Pentecostés.

El *Dueto I* en mi menor BWV 802 se encuentra elaborado de modo muy concéntrico: en los primeros ocho compases se exponen el tema y su contrapunto; todo el material posterior (nada menos que 73 compases) se encuentra aquí ya contenido. A pesar de eso, todo da una vez más la impresión de tratarse de un juego, casi de una danza. Las exposiciones se encuentran separadas unas de otras por interludios cuyo material se obtiene de una prosecución del entramado del tema. Con su tonalidad de mi menor, la declamación de acentuado afecto y la línea cromática descendente se encuentra el *Dueto I* próximo a obras sobre la temática de la Pasión como, por ejemplo, el *Crucifixus* de la *Misa en si menor* (BWV 232, 16) o el aria *Ten piedad* de la *Pasión según San Mateo* (BWV 244, 47). Este simbolismo de la Pasión es indicado, al margen del afecto del sufrimiento, por el número 73 de compases, los cuales, en la numérica del abecedario, encierran crípticamente la palabra 'Filius' (hijo), esto es, se refieren a Jesús, el Hijo de Dios.

El *Dueto II* en Fa mayor opone al afecto de la Pasión un ambiente de alegría. Se trata de un movimiento de sonata fugado y tripartito con *da capo*.

En la exposición pone Bach el tema principal en acordes perfectos en *stretto*, así como el motivo cromático del movimiento secundario y la inversión del tema. De aquí resultan unos encantadores giros armónicos. Los motivos de los acordes perfectos se encuentran en Bach frecuentemente relacionados con el mensaje de la resurrección; así pues encontramos aquí un indicio de que el *Segundo dueto* se relaciona al símbolo de la buena nueva pascual.

El *Dueto III en* Sol mayor BWV 804 es un mecido y fugado siciliano en compás de 12/8 con una temática intensamente caracterizada por los acordes perfectos. Primeramente se relevan con toda regularidad las exposiciones de los temas y los interludios a fin de desplazar recíprocamente el ulterior transcurso, de modo que constantemente surgen nuevas combinaciones. La animada y 'desvaneciente' figuración de semicorcheas puede interpretarse como símbolo de la ascensión, según encontramos ejemplos de ello en numerosos ejemplos de la obra de Bach.

El *Dueto IV* en la menor BWV 805, finalmente, es una fuga de amplio tema, la cual, tras su exposición, se combina con las más diferentes contrapartes, también en diferentes unidades de ocho o de quince compases. La impresión de conjunto de este *Dueto* es, por ende, una imagen de cómo los más diversos elementos armonizan por obra del Espíritu Santo (simbolizado por movidas figuraciones de corcheas en la segunda parte del tema).

Con la subsiguiente *Fuga* en Mi bemol mayor BWV 552, 2 concluye la *Tercera parte del ejercicio de piano*. Finaliza ella así el círculo del *Preludio en Mi bemol mayor* de apertura y, como éste, es claramente una tematización de la Santísima Trinidad. La 'Fuga de la Trinidad' se menciona frecuentemente como la única fuga triple (esto es, de triple tema) de Bach. En realidad no se trata de una fuga triple, antes bien de una compleja formación a base de tres fugas con tres temas. Estos, en todo caso, dependen unos de otros internamente hasta tal punto que llega a dominar el carácter unitario. Así pues, la *Fuga en Mi bemol mayor* viene a ser una perfecta imagen de la Trinidad, la cual misma no es sino el misterio de la unidad en la trinidad.
Un tranquilo, majestuoso tema inicial que simboliza a Dios Padre se expone primeramente en una fuga a cinco voces en compás *alla breve* (4/2) con contrapunto obligado (esto es, una contraparte de temática propia). En la segunda fuga se expone un segundo, animado, tema – símbolo de Cristo, que llega al mundo – en compás de 6/4, luego también en inversión. Tras una cadencia intermedia hacia dominante se combina con él el tema de la primera fuga adaptándose al nuevo tipo de compás. El meneo se pronuncia algo más llegándose así a la animada, movida fuga en compás de 12/8. Su tema de acordes perfectos ascendente y después circular es símbolo de la 'arremolinante' fuerza del Espíritu Santo así como también de la Resurrección (compárese con el *Dueto II* BWV 803). Esta figura del Espíritu Santo, que igualmente simboliza al Hijo de Dios resucitado, se combina en una soberbia ascensión final con una remodelación del tema de 'Dios'

en consonancia con el compás de 12/8; Dios Padre con el Hijo y el Espíritu Santo unidos: verdaderamente una digna, grandiosa conclusión de ese ciclo tan extenso y pleno de contenidos y que lleva ese humilde título de *Tercera parte del ejercicio de piano.*

*

Kay Johannsen

Kay Johannsen nació en 1961. Como becario de la Studienstiftung des Deutschen Volkes y de la Bruno Walter Memorial Foundation de New York estudió música sacra, órgano (diploma de solista con galardón) y dirección en Freiburgo y Boston. Sus maestros fueron Hans Musch, Ludwig Doerr y William Porter. Recibió muy importantes estímulos durante su época de asistente en el Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) de 1983 a 1987.

Johannsen fue cantor de distrito (Bezirkskantor) en la iglesia municipal de Balingen y desde 1994 cantor fundacional (Stiftskantor) en la ciudad de Stuttgart. Desde 1991 es enseñante de órgano en la Musikhochschule de Karlsruhe; en 1992/93 se hizo cargo además de una suplencia de profesor en la Musikhochschule de Freiburgo; en 1998 fue nombrado director de música sacra.

Kay Johannsen obtuvo el primer premio en el tercer »Concurso internacional de jóvenes músicos de iglesia« (»Internacional Wettbewerb junger Kirchenmusiker«) en la ciudad de Fürth (1986), el segundo premio en el »Concurso internacional Georg-Böhm« (»International Georg-Böhm-Wettbewerb«) en Luneburgo (1990) y el primer premio en el »Concurso de órgano de la Frühjahrsakademie de Nueva Música« (»Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik«) en Kassel (1992). En todo caso, fueron el primer premio obtenido en el »Concurso de Música Alemánq« (»Deutscher Musikwettbewerb«) de Bonn (1988) y la subsiguiente promoción del »Consejo Alemán de Música« (Deutscher Musikrat) los hitos decisivos en sus actividades concertísticas y de grabaciones en cuento organista de carácter propio. A estos respectos cabe mencionar que participó en la trigésimo tercera elección del territorio federal »Conciertos de jóvenes artistas« (»Konzerte junger Künstler«) en 1989/90 y que interpretó conciertos en prestigiosos festivales alemanes (por ejemplo, la Deutsches Mozart-Fest de Baden-Baden, los Frankfurter Bachkonzerte, el World Music Week de Bonn, la Europäisches Musikfest de Stuttgart, la Europäische Kirchenmusik de Schwäbisch Gmünd y la Bach-Fest de Freiburgo). Ha actuado también en Suiza, Francia, Italia, los EE.UU., Letonia (Riga), Rusia (Filarmónica de San Petersburgo) y Kenia (invitado a Nairobi por la Embajada Alemana).

De entre sus actuaciones como solista cabe mencionar, entre otras, las realizadas con las orquestas filarmónicas de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidel-

berg y Ludwigshafen, con las orquestas de radio o radio-televisión de Hanóver y Praga así como con la orquesta estatal de San Petersburgo (obras de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Fue también organista en las elogiadas representaciones de la »Pasión según Mateo« (»Matthäus-Passion«) de Bach en las ciudades de Berlín y Salzburgo durante la primavera de 1997 con la Berliner Philharmoniker bajo la dirección de Claudio Abbado.

Para la selección de sus programas dispone Johannsen de un amplio repertorio. Su centro de gravedad, además de las obras de Johann Sebastian Bach, abarca la literatura musical del siglo XIX (con predilección por Liszt y Reger) y del siglo XX. Igualmente cabe mencionar aquí la improvisación, actividad que ha desarrollado gracias a su intenso vínculo a la liturgia. Producciones y cooperaciones suyas han tenido lugar en prácticamente todas las emisoras alemanas así como en la radio-televisión de Letonia. Hasta el presente ha publicado diversos discos compactos con obras de Bach, Mozart, Boëly, Brahms (la obra organística completa), Franck, Widor, Reger, Förtig y Huber. Para la EDITION BACHAKADEMIE *compiló Johannsen el programa de todas las interpretaciones de la obra organística de Bach incluyendo otros cuatro CDs.*

ESPAÑOL

Disposition der Erasmus-Bielfeldt-Orgel in St. Wilhadi, Stade
Erbaut 1736. Restauriert und auf den ursprünglichen Zustand zurückgeführt von Jürgen Ahrend (1987 bis 1990). In der Zwischenzeit durch Umbauten und Kriegseinwirkungen verlorengegangene Register (*) wurden nach historischen Vorlagen und in Anpassung an das alte, vorhandene Pfeifenwerk ergänzt.

Specification of the Erasmus Bielfeldt organ in St. Wilhadi of Stade, Germany
Built in 1736. Restored and returned to its original condition by Jürgen Ahrend (1987 to 1990). Registers (*) that were lost due to conversion or war damages have been replaced according to historical sources and adjusted to the old existing pipework.

Disposition de l'orgue Erasmus Bielfeldt à St. Wilhadi, Stade, Allemagne
Construite en 1736. Restaurée et remise dans son état d'origine par Jürgen Ahrend (1987 à 1990). On a complété entre temps les registres (*) qui avaient été perdus à la suite de travaux de transformation et du fait des guerres, en se servant de modèles historiques et en adaptant les nouveaux tuyaux d'orgue aux plus anciens qui existaient déjà.

Disposición del órgano de Erasmus Bielfeldt del St. Wilhadi, Stade, Alemania
Construido en 1736. Restaurado y puesto en su estado original por Jürgen Ahrend (1987 a 1990). Los registros perdidos a lo largo del tiempo por causa de las remodelaciones y los efectos de la guerra (*) han sido substituidos por otros según datos históricos y en relación a la antigua caja de tubos conservada.

Hauptwerk

1. Principal 16'*
2. Quintatön 16'
3. Octave 8'
4. Viola da Gamba 8'
5. Gedact 8'
6. Octave 4'
7. Nashat 3'
8. Octave 2'
9. Mixtur 4-6 f.*
10. Cimbel 3 f.*
11. Trompete 16'
12. Trompete 8'

Brustwerk

13. Flute douce 8'
14. Octave 4'*
15. Flute douce 4'
16. Superoctave 2'
17. Quinte 1 ½'*
18. Scharf 3-4 f.*
19. Dulcian 8'
20. Schalmey 4'*

Positiv (Hinterwerk)

21. Octave 8'
22. Rohrflöte 8'*
23. Quintadena 8'
24. Octave 4'
25. Quinte 3'
26. Sesquialtera 2 f.*
27. Octave 2'*
28. Scharf 3-4 f *
29. Fagott 16'
30. Vox humana 8'*

Pedal

31. Principal 16'*
32. Subbaß 16'
33. Octava 8'
34. Octave 4'
35. Rauschquinte 2 f.
36. Mixtur 4-5 f.*
37. Posaune 16'
38. Trompete 8'
39. Trompete 8'*
40. Cornett 2'*

Manualumfang CD–c^3; Pedalumfang CD–d’
Tonhöhe: a’ = 473 Hz bei 16° Celsius
Stimmsystem: Werckmeister II modifiziert
Zwei Zimbelsterne
Tremulant, Ventil Brustwerk, Ventil Positiv,
Koppel Hauptwerk/Brustwerk

Manual range: CD – c3
Pedal range: CD – d’
Pitch: a’ = 473 Hz at 16°C
Tuning system: Werckmeister II modified
Two cymbal stars, Tremulant, *Brustwerck* valve,
Choir organ valve
Coupler connecting *Hauptwerck* and *Brustwerck*

Étendue du clavier manuel CD – do3
Étendue du pédalier CD –ré’
Hauteur du ton: la’ = 473 Hz pour 16°C
Système des jeux d’orgue:
modifié par Werckmeister II
Deux étoiles tournantes
Tremblant
Piston du positif de poitrine
Piston du positif
Accouplement Grande-Orgue/Positif de poitrine

Amplitud manual CD – do3
Amplitud pedal CD –ré’
Altura de tono: la’ = 473 Hz a 16° centígrados
Sistema del juego de órgano:
Werckmeister II modificado
Dos estrellas turnantes, Tremulante
Válvula de la caja de pecho, Válvula positiva
Acoplamiento de la caja principal con la caja de pecho

Mixturzusammensetzung/Mixture/Composition de la fourniture/Composición del juego

Hauptwerk:
Cimbel 3 fach (jeweils auf c und f repetierend)

C	1/5’	1/6’	1/8’
F	1/4’	1/5’	1/6’
c°	2/5’	1/3’	1/4’

Mixtur 4–6 fach

C	$1^1/_3$’	1’	4/5’	2/3’		
c°	2’	$1^3/_5$’	$1^1/_3$’	1’	2/3’	
c’	4’	$2^2/_3$’	2’	$1^3/_5$’	$1^1/_3$’	$1^1/_3$’

Hinterwerk:
Sespuialter 2 fach

C	$1^1/_3$’	4/5’	
c°	$2^2/_3$’	$1^3/_5$’	

Scharf 3–4 fach

C	2/3’	1/2’	1/3’	
c°	$1^1/_3$’	1’	2/3’	
c’	$2^2/_3$’	2’	$1^1/_3$’	1’
c^2	4’	$2^2/_3$’	2’	$1^1/_3$’

Brustwerk:
Scharf 3–4 fach

C	1/2’	1/3’	1/4’	
c°	1’	2/3’	1/2’	
c’	2’	$1^1/_3$’	1’	2/3’
c^2	4’	$2^2/_3$’	2’	$1^1/_3$’

Pedalwerk
Mixtur 4–5 fach

C	2’	$1^1/_3$’	1’	4/5’	
G	2’	$1^1/_3$’	1’	1’	4/5’
g°	2’	$1^1/_3$’	1’	1’	4/5’

Rauschquinte 2 fach

C	$5^1/_3$’	3’

Registrierungen/Registrations/Registros

CD 1

1 **Präludium pro Organo pleno, BWV 552,1**
1,3,5–7,9 / 13–16,18 / 21,24,27,28 / 31,33–38/
Koppel BW/HW

2 **Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 669**
r.Hd. 12 l.Hd 21 Pedal 32,33

3 **Christe, aller Welt Trost, BWV 670**
r.Hd. 21,24 l.Hd. 5,12 Pedal 32,33

4 **Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 671**
1-3,5–7 / 13,14,16,18 / 31–35,37,38 /
Koppel BW/HW

5 **Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit alio modo, BWV 672**
3

6 **Christe, aller Welt Trost, BWV 673**
14

7 **Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 674**
13,14,16

8 **Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 675**
13,16

9 **Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 676**
r.Hd. 22,27 l.Hd. 6 (Oktave tiefer)
Pedal 32,33

10 **Fughetta super Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 677**
24, Tremulant

11 **Dies sind die heiligen zehen Gebot, BWV 678**
r.Hd. 21,24,25 l.Hd. 5,12 Pedal 31,33

12 **Fughetta super Dies sind die heiligen zehen Gebot, BWV 679**
13,14,16,17,19

13 **Wir gläuben all an einen Gott, BWV 680**
3,5,6,8,9 / 31–35, 37

CD 2

1 **Fughetta super Wir glauben all an einen Gott, BWV 681**
13,14,16–18

2 **Vater unser im Himmelreich, BWV 682**
r.Hd. 22,24,25 l.Hd. 13,19 Pedal 32,33

3 **Vater unser im Himmelreich alio modo, BWV 683**
13,15

4 **Christ, unser Herr zum Jordan kam, BWV 684**
r.Hd. 21,24,27 l.Hd. 1,3,5,6 Pedal 38

5 **Christ, unser Herr zum Jordan kam, BWV 685**
4,5

6 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 686**
3,5,6,8,12 / 13,14,16,17 / 32–34,37,38

7 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir alio modo, BWV 687**
3,4,6

8 **Jesus Christus, unser Heiland, BWV 688**
r.Hd. 21,24,26,27 l.Hd. 3,6,7 Pedal 33,38

9 **Fuga super Jesus Christus, unser Heiland, BWV 689**
3,4

10 **Duetto I, BWV 802**
r.Hd. 5,7 l.Hd. 21,23

11 **Duetto II, BWV 803**
r.Hd. 13,16 l.Hd. 5,6

12 **Duetto III, BWV 804**
r.Hd. 13,14,17 l.Hd. 3,6,8

13 **Duetto IV, BWV 805**
r.Hd. 21,22,24,26,27 l.Hd.3,5–8

14 **Fuga a 5 con pedale pro Organo pleno, BWV 552,2**
1,3,5,6,8 / 13,14,16,18 / 31-38 /
Koppel BW/HW
Takt 82: + 7,9 / 39

hänssler CLASSIC
P.O.Box
D-71087 Holzgerlingen/Germany
www.haenssler-classic.com
classic@haenssler.de

© 2010 hänssler CLASSIC im SCM-Verlag GmbH & Co. KG