

Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme

Producer : Yolanta Skura

Sound engineer : Yolanta Skura

Editing : Yolanta Skura

Enregistrement réalisé en / Recorded in /
Aufnahme : 04/1985, Martinikerk, Groningen
(Pays-Bas)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Jean-Louis Merlet & Thierry Cohen
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

	PRÄLUDIUM UND FUGE e-moll/mi mineur/E minor	BWV 548	
1	Präludium		7'22
2	Fuge		7'13
			<hr/> 14'35
3	Choral "An Wasserflüssen Babylon..."	BWV 653	5'14
4	Choral "Von Gott will ich nicht lassen..."	BWV 658	4'22
5	Choral "Schmücke dich, o liebe Seele..."	BWV 654	7'54
	PRÄLUDIUM UND FUGE h-moll/si mineur/B minor	BWV 544	
6	Präludium		6'21
7	Fuge		6'35
			<hr/> 12'56
	DREI CHORÄLE : "Allein Gott in der Höh' sei Ehr'..."		
8	Cantus firmus im Sopran	BWV 662	7'53
9	Cantus firmus im Tenor	BWV 663	6'41
10	Trio	BWV 664	4'40

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel
(Orgues Schnitger/Ahrend, Martinikerk, Groningen)



Photo : Jean Tholance

Enregistrer l'Intégrale de l'œuvre de Bach sur des orgues historiques a toujours représenté pour moi un rêve.

Lorsque je commençai ma première série de disques en 1960, les instruments d'époque n'étaient pas encore – à l'exception de quelques orgues de dimensions modestes – en état de restauration suffisante pour rendre toute la diversité de l'œuvre du Cantor.

J'avais donc opté pour des copies d'orgues baroques.

L'évolution dans la performance musicale et dans les pratiques d'exécution m'incita à réenregistrer une seconde "Intégrale" sur le même type d'instruments en 1978.

Parallèlement à l'évolution aux claviers, se dessina une admirable évolution dans les techniques de restauration des orgues. Tous les pays prirent conscience de la valeur de leur patrimoine, et les facteurs d'orgues développèrent des techniques de plus en plus affinées pour remettre en l'état primitif nos orgues historiques dans un souci de parfaite authenticité.

C'est ainsi que je fus amenée, en 1986, à enregistrer un disque de grandes œuvres de Bach sur l'orgue de la Martinikerk à Groningen, admirablement restauré par J. Ahrend.

Ce disque fut suivi de deux autres consacrés au Bach des années 1744-1748.

Je vis alors l'occasion de réaliser un rêve, d'autant plus que les frontières avec l'Allemagne de l'Est s'ouvrirent bientôt, nous donnant accès aux témoignages uniques que sont les orgues de Silbermann.

Le grand projet pouvait enfin se réaliser.

Ce n'est pas le moindre avantage pour une artiste avancée dans la carrière telle que moi d'accéder enfin aux instruments tels que les ont joués les grands compositeurs du XVIII^e siècle. L'interprète y apprend un grand respect de l'instrument. L'orgue historique ne peut être bousculé, il commande et l'artiste se plie à sa volonté. Les tempi sont modérés par la résistance du toucher, par l'instabilité de l'alimentation en vent.

De tels orgues se méritent. Mais la difficulté de la performance se transforme en un remarquable enseignement, une source de sagesse, et la joie d'avoir su maîtriser un tel outil de travail pour un tel enchantement sonore.

Une seule exception dans cette série : l'orgue Alfred Kern de Masevaux.

Cette nouvelle Intégrale a été conçue comme une série de récitals.

A chaque instrument correspond une période ou une caractéristique de l'œuvre de Bach.

Vol VIII, IX & X : Alkmaar
(Schnitger 1725 - Flentrop 1986)

Bach, concertiste et musicien liturgique :

Préludes et Fugues, Orgelbüchlein BWV 599-617 et 633-644, Fantaisies, Chorals de Leipzig, Partita BWV 768.

Vol XI : Masevaux (A. Kern 1975)

Bach et l'Europe : Concertos transcrits, Aria d'après Couperin, Préludes et Fugues BWV 536 et 550, Trio 584.

Vol XII : Haarlem (Ch. Muller 1737)

et Leeuwarden (Ch. Muller 1727)

Bach le virtuose : Toccatas et fugues, Fantaisie et fugue, Pastorale, Prélude et fugue BWV 543.

Vol XIII : Groningen - Aa Kerk (1678 - Schnitger 1702)

Bach le pédagogue : Les 6 Sonates en trio.

Vol XIV : Grauhof (Treutmann 1737)

Bach, génie universel : Passacaille, Chorals Schübler, Prélude et Fugue BWV 541, Œuvres isolées.

Voici le plan général :

Vol I : Groningen - Martinikerk

(Schnitger 1740 - Ahrend 1984)

Le Bach de Leipzig : Grands Préludes et Fugues,

Cinq des "Dix-huit chorals de Leipzig".

Vol II & III : Freiberg - Domkirche

(Gottfried Silbermann 1714)

La grande période créatrice : Préludes et Fugues, Toccata dorianne, Orgelbüchlein BWV 618-624, Partita BWV 767.

Vol IV & V : Rötha (G. Silbermann 1721)

La jeunesse de Bach, ses expériences : Préludes et Fugues d'influence buxtehudienne, Chorals, Partita BWV 766, (Œuvres d'inspiration italienne).

Vol VI & VII : Groningen - Martinikerk

(Schnitger 1740)

Bach le philosophe de l'orgue : Prélude et Fugue BWV 547, Variations canoniques, Clavier Übung, dritter Teil.



To record Bach's complete works for organ on historic instruments has always been a dream for me.

When I began my first series of releases in 1960, all but a handful of medium-sized instruments had not yet been sufficiently well restored to do justice to the immense diversity of the Thomaskantor's works, with the result that I opted for copies of Baroque instruments. Developments in performing practice encouraged me to record a second complete cycle on the same type of instrument in 1978. Hand in hand with developments to the manuals went notable improvements in techniques of restoring organs. There was also a growing awareness of the value of each country's musical heritage, while organ builders anxious to achieve genuine authenticity evolved increasingly sophisticated techniques to restore our historic organs to their original state. And so it came about that in 1986 I was persuaded to record an anthology of Bach's major works on the Martinikerk organ in Groningen, an instrument that had been superbly restored by Jürgen Ahrend. This recording was followed by two others devoted to Bach's works from the period 1744-1748. It was then that I saw the opportunity to realise my long-standing dream, not least because the frontier with East Germany was about to open up, granting access to the uniquely valuable Silbermann organs.

The great project could finally come to fruition.

Not the least advantage for a performing artist whose career is already as long as mine was the opportunity finally to gain access to instruments such as those played by the great composers of the eighteenth century. The performer learns a great respect for the instrument in this way. The historical organ cannot be rushed: it issues its orders and the artist bends to its will. Tempi are determined by the relatively heavy touch and by the unpredictability of the wind supply.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Lithographie, 1840, von Gustav Schlick (1804-1869),
nach einem Gemälde von Elias Gottlob Haussmann (1746)
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Such organs command respect. But the difficulty of performing on them assumes the guise of a remarkable lesson, a source of wisdom and of joy at knowing that one has mastered the tools of one's trade, tools that provide such enchantment in sound.

The only exception in the present series of releases is Alfred Kern's organ at Masevaux.

This new set of recordings of all Bach's organ works has been conceived as a series of recitals, with each instrument reflecting a different period or different aspect of Bach's writing for the organ.

The overall plan is as follows:

Vol. 1 Groningen, Martinikerk
(Schnitger, 1740; Ahrend, 1984)
The Leipzig Bach: Great Preludes and Fugues,
Five of the eighteen "Leipzig" Chorales.

Vols. 2 and 3 Freiberg, Domkirche
(Gottfried Silbermann, 1714)
The great creative period: Preludes and Fugues,
"Dorian" Toccata, Orgelbüchlein BWV 618-624,
Partita BWV 767.

Vols. 4 and 5 Rötha, Georgenkirche
(Gottfried Silbermann, 1721)
Bach's youth and early experiences:
Preludes and Fugues influenced by Buxtehude,
Early chorales (1705-1715),
Partita BWV 766, Italianate works.

Vols. 6 and 7 Groningen, Martinikerk
(Schnitger, 1740)
Bach the philosopher of the organ:
Prelude and Fugue BWV 547,
Canonic Variations,
Clavier-Übung, Part 3.

Vols. 8, 9 and 10 Alkmaar
(Schnitger, 1725; Flentrop, 1986)
Bach as concert performer and writer
of liturgical music: Preludes and Fugues,
Orgelbüchlein BWV 599-617 and 633-644,
Fantasias, "Leipzig" Chorales, Partita BWV 768.

Vol. 11 Masevaux (Alfred Kern, 1975)
Bach and Europe: Transcriptions of concertos,
Aria in F major BWV 587,
Preludes and Fugues BWV 536 & 550, Trio 584.

Vol. 12 Haarlem (Christian Müller, 1737)
and Leeuwarden (Christian Müller, 1727)
Bach the virtuoso: Toccatas and Fugues,
Fantasia and Fugue, Pastorale BWV 590,
Prelude and Fugue BWV 543.

Vol. 13 Groningen, Aa-Kerk
(1678; Schnitger, 1702)
Bach the teacher: Six Trio Sonatas.

Vol. 14 Crauhof (Treatmann, 1737)
Bach the universal genius: Passacaglia BWV
582, "Schübler" Chorales, Prelude and Fugue
BWV 541, Miscellaneous works.

Translated by *Stewart Spencer*

Das Gesamtwerk von Bach auf historischen Orgeln aufzunehmen war schon immer mein Traum.

Als ich im Jahre 1960 meine erste Schallplattenserie einspielte, waren die alten Orgeln – mit Ausnahme von wenigen kleineren Instrumenten – noch nicht so vollendet restauriert, daß man auf ihnen die ganze Vielfalt des Orgelwerks des Thomaskantors zufriedenstellend hätte wiedergeben können. Ich hatte mich also damals für Kopien von Barockorgeln entschieden.

Die Entwicklung der musikalischen Darbietung insgesamt und der Interpretationspraktiken insbesondere hat mich dann dazu bewegt, auf demselben Typ von Instrumenten im Jahre 1978 eine zweite Gesamteinspielung von Bachs Orgelwerk vorzunehmen. Parallel mit der Weiterentwicklung der Manuale zeichnete sich inzwischen eine bewundernswerte Verbesserung der Restaurationstechniken ab. In allen Ländern wurde man sich mehr und mehr des Wertes dieses Kulturerbes bewußt, und die Orgelbauer entwickelten fortschreitend verfeinerte Techniken, um unsere historischen Orgeln in ihrer ganzen Authentizität wiederherzustellen. So konnte ich 1986 eine Schallplatte mit großen Orgelwerken von Bach auf der von J. Ahrend vorbildlich restaurierten Orgel in der Groninger Martinikerk aufnehmen. Es folgten zwei weitere Platten, die dem Bach der Jahre 1741 bis 48 gewidmet waren. Ich wurde mir damals bewußt, daß mein Traum Wirklichkeit werden könnte, zumal sich die Grenzen nach Ostdeutschland öffneten und ich Zugang erhielt zu den einzigartigen Meisterwerken des großen Orgelbauers Silbermann.

So konnte das Vorhaben endlich realisiert werden.

Für einen Interpreten, der wie ich auf eine lange Karriere zurückblicken kann, ist es beglückend, endlich auf Instrumenten spielen zu dürfen, die denen entsprechen, deren sich die großen Komponisten des 18. Jahrhunderts bedienten. Der Organist bekommt dabei einen großen Respekt vor dem Instrument. Einer historischen Orgel kann man nicht Gewalt antun; sie befiehlt, und der Organist fügt sich ihrem Willen.

Die Tempi werden durch den Widerstand der Tasten und die Unbeständigkeit der Windzufuhr gemäßigt. Diese Orgeln muß man sich verdienen. Doch die Schwierigkeit des Spiels vermittelt eine bemerkenswerte Lehre, einen Quell der Weisheit und der Freude, ein solches Instrument mit solch einem bezaubernden Klang gemeistert zu haben.

Die einzige Ausnahme ist die moderne Orgel von Alfred Kern in Masevaux.

Die vorliegende neue Gesamteinspielung stellt sich dar wie eine Konzertreihe, bei der jedes Instrument einer Schaffensperiode oder einer Besonderheit in Bachs Orgelwerk entspricht.

Gesamtplan:

CD I: Groningen, Martinikerk
(Schnitger 1740 - Ahrend 1984)
Bach in Leipzig: Große Präludien and Fugen,
Fünf der "Achtzehn Leipziger Choräle".

CD II und III: Freiberg, Domkirche
(Gottfried Silbermann 1714)
Die große Schaffensperiode: Präludien und
Fugen, Dorische Toccata, Orgelbüchlein BWV
618/624, Partita BWV 767.

CD IV und V: Rötha
(Gottfried Silbermann, 1721)
Bachs Jugend, frühe Erfahrungen:
Preludien und Fugen unter dem Einfluß von
Buxtehude, Choräle von 1705 bis 1715,
Partita BWV 766, Werke italienischen Inspiration.

CD VI und VII: Groningen, Martinikerk
(Schnitger, 1740)
Bach, der Philosoph an der Orgel:
Praludium und Fuge BWV 547, Kanonische
Veränderungen, Clavier Übung, dritter Teil.

CD VIII, IX und X: Alkmaar
(Schnitger, 1725 - Flentrop, 1986)
Bach als Konzertist und Komponist
liturgischer Werke: Präludien und Fugen,
Orgelbüchlein BWV 599-617 und 633-644,
Fantasien, Leipziger Choräle, Partita BWV 768.

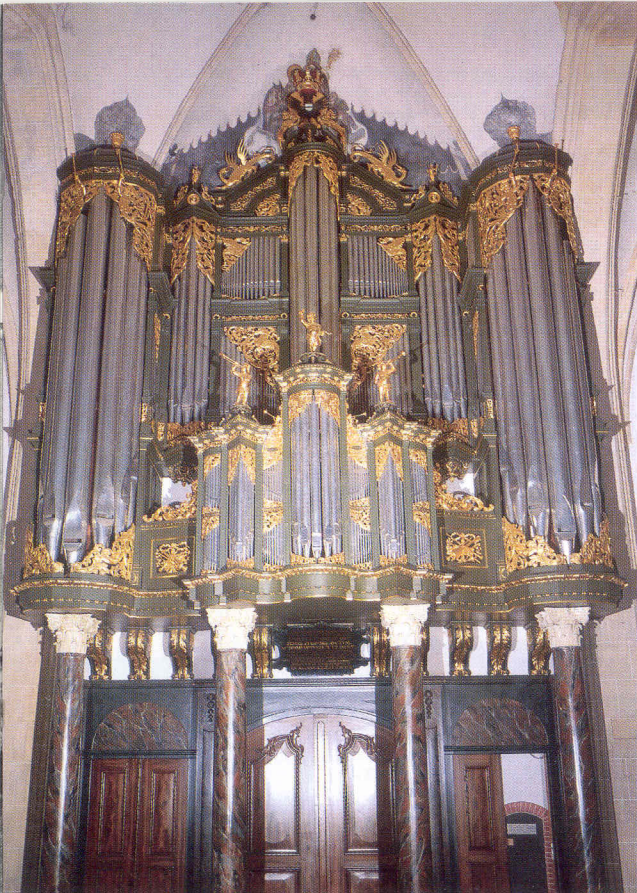
CD XI: Masevaux (A. Kern, 1975)
Bach und Europa: Konzert-Transkriptionen,
Aria nach Couperin,
Präludien und Fugen BWV 536 und 550, Trio 584.

CD XII: Haarlem (Ch. Müller, 1737)
und Leeuwarden (Ch. Muller 1727)
Bach als Virtuose: Toccaten und Fugen,
Fantasie und Fuge, Pastorale,
Präludium und Fuge BWV 543.

CD XIII: Groningen, AA-Kerk
(1678 - Schnitger 1702)
Bach als Pädagoge: Die sechs Triosonaten.

CD XIV: Grauhof (Treutmann 1737)
Bach, das Universalgenie: Passacaglia,
Schübler-Chorale, Präludium und Fuge BWV 541,
Einzelne Werke.

Übersetzung: G. Trautmann



Orgues
Schnitger/Ahrend,
Martinikerk, Groningen
(Pays-Bas)
Photo : Thierry Cohen.

Le Bach de Leipzig

Präludium und Fuge e-moll/mi mineur BWV 548 (Leipzig 1727-1736)

Voici l'un des grands sommets de la production de Bach en pleine possession de son art : œuvre lyrique et tourmentée, hantée par l'idée de la souffrance et de la mort.

Le **Prélude** comporte trois expositions principales du grand thème (A) reliées entre elles par des épisodes en style d'imitation.

1°) Exposition de A au soprano au ton principal de mi mineur. Après une cadence parfaite (mesure 19), le thème B est annoncé à la Pédale.

2°) Mesure 33 : exposition de A, voix d'alto, au ton de la dominante.

Reprise de l'exposition du début en contrepoint renversable.

Mesure 50 : un élément syncopé : C, conduit à une série d'épisodes sur B au soprano (mesures 55 et suivantes).

3°) Après une série d'imitations sur la tête du sujet A, celui-ci est exposé "in extenso" dans le registre du ténor au ton de la sous-dominante (mesure 86). B et C contribuent ensuite à alterner dans un développement menant au "Da capo" final.

La **Fugue**, appelée en anglais "The Wedge" (le coin), est construite sur un thème chromatique évoluant en éventail de la tonique à la dominante.

C'est une fugue-concerto, chaque exposition du Sujet accompagné de son Contre-Sujet étant suivie d'un épisode de style virtuose. Après l'exposition classique dans les quatre voix (mesures 1 à 59),

les différentes apparitions du thème sont reliées : 1) par des séries de broderies chromatiques, 2) par des gammes ascendantes, 3) par des combinaisons de gammes ascendantes et descendantes, 4) par un rappel des broderies chromatiques soutenues par un thème chantant, 5)

par une sorte de choral, 6) par un dialogue de gammes en mouvements contraires ponctuées d'harmonies dissonantes.

Fait unique dans l'œuvre de Bach, cette Fugue-concerto se termine par un "Da Capo" parfait de la première exposition (mesures 173 à la fin).

Choral "An Wasserflüssen Babylon..." ("Sur les rives des fleuves de Babylone") BWV 653, extrait des "18 Chorals de Leipzig".

Dans cette évocation de la déportation des Hébreux à Babylone, on pourrait s'attendre à une paraphrase musicale triste et dramatique...

Bien au contraire, l'œuvre est toute baignée d'espoir et de sérénité.

Ce sont les harpes qui résonnent, et les jeunes filles qui se préparent pour la libération de la captivité. La mélodie est brodée au ténor, dialoguant avec le riche contrepoint des trois autres voix qui déroulent un lacs d'imitations serrées, dérivées de la première période du cantique.

Choral "Von Gott will ich nicht lassen..." ("De Dieu, je ne veux pas me séparer") BWV 658.

Toujours extraite du même recueil, cette périphrase est le seul choral rythmique de la série. Nous y retrouvons l'expression intense et l'écriture fouillée des commentaires de l'*Orgelbüchlein* (Petit Livre d'Orgue).

Le thème du cantique y sonne à la voix d'alto grâce à l'emploi d'un jeu de 4 pieds qui l'insère ainsi au cœur d'une polyphonie manuelle aussi lyrique que décorative.

Choral "Schmücke dich, o liebe Seele..." ("Orne-toi, chère âme") (BWV 654)

Ce choral d'une beauté accomplie et d'une ineffable émotion a fait dire à Mendelssohn lors d'un concert à Saint-Thomas de Leipzig : "Si la vie

m'avait arraché toute foi, tout espoir, ce seul choral me les rendrait". L'ornementation profuse des voix d'accompagnement, et surtout du thème du Choral au soprano, représente la beauté de l'âme qui doit se parer, se transfigurer pour la venue de l'Époux Divin.

Präludium und Fuge h-moll/si mineur BWV 544.

(Leipzig 1727-1736).

Le très beau manuscrit autographe de ce Prélude et Fugue porte la mention "pro organo pleno".

Le lyrisme et l'inquiétude, comme dans BWV 548, sont présents dans toute l'œuvre : syncopes, rythmes instables, chromatismes, intervalles diminués : tous ces éléments sont un reflet de la vie pénible et malheureuse que mène Bach dans ces années pourtant si riches de production.

Trois grandes sections (la Trinité ?) cernent la construction du gigantesque **Prélude** :

1°) Exposition à la tonique : mesures 1 à 17, suivie de l'exposition fuguée d'un élément contrasté.

2°) Exposition à la dominante, mesures 27 et 43. Reprise de l'élément fugué, puis développement complexe passant du ton relatif (mesure 56) à la Réexposition fragmentaire du Thème (mesures 60 et suivantes).

3°) L'élément fugué ramène à l'exposition fragmentaire du début (mesures 73 à 78, puis 79 à la fin).

Rarement Bach atteint sur l'orgue un tel degré d'expressivité. Ce n'est plus le Bach des sonates, c'est le Bach des Cantates qui parle ici.

La **Fugue**, dont le thème rappelle étrangement le Choral BWV 254 "Ach, Gott, erhöre' mein Seufzen und Wehklagen" revêt la forme d'un grand tryptique.

1°) Mesures 1 à 28 : Exposition du Grand thème (A) avec son Contre-Sujet (B) : Tonique, Dominante, Tonique, Dominante, ton relatif, puis reprise de la Dominante.
 2°) Mesures 29 à 58 : Ton de la Dominante : au grand thème se superpose une guirlande de double-croches. Section manualiter : expositions dans divers tons voisins.
 3°) Mesures 59 à la fin : Apparition d'un nouvel élément (C). Contre-Sujet ou troisième sujet ? Les avis sont partagés... Ce troisième élément est superposé en contrepoint renversable avec le grand Sujet et son Contre-Sujet. Nous sommes bien près de la triple Fugue BWV 552-2, et l'on pourrait parler de trois Sujets de Fugue (A+B+C). En conclusion, le grand Sujet revient à la basse trois fois de suite : Dominante, Tonique, Sous-dominante avant la Conclusion, où le grand thème (A) paraît au soprano, tandis que les deux éléments B et C lui servent d'accompagnement.

***“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” : Cantus firmus im Sopran
 (“Gloire à Dieu au plus haut des cieux”) BWV 662***

C'est la première version et le commentaire de la première strophe du cantique : “Gloire à Dieu seul au plus haut des cieux”. Toutes les voix sont ornementée, mais le soprano commente avec lyrisme la joie de Noël et la paix enfin revenue sur terre.

***“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” : Cantus firmus im Tenor
 (“Gloire à Dieu au plus haut des cieux”) BWV 663***

Ce deuxième choral s'adresse à Jésus-Christ. La mélodie ornée vient périodiquement sonner à la voix de ténor, s'insérant ainsi dans une sorte de toccata rythmique et concertante. Ce commentaire du troisième verset

de l'hymne insiste sur l'humanité du Christ. Un triple canon (mesures 69 à 80) illustre la triple invocation “Agneau de Dieu”.

***Trio super “Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” (“Gloire à Dieu
 au plus haut des cieux”) BWV 664***

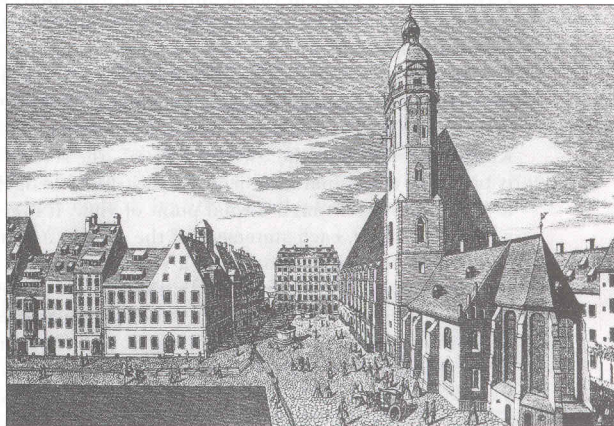
Invocation à l'Esprit-Saint. C'est une invention à deux voix mélodiques et basse continue que vient conclure, à la pédale, l'énoncé des premières notes de la mélodie.

Le Cinquième verset de l'hymne donne naissance à un trio pétillant, inspiré par la joie de l'Esprit qui donne la vie.

Marie-Claire Alain

Leipzig, Thomaskirche.

Kupferstich
 von Johann Georg Schreiber,
 1735.
 Archiv für Kunst
 und Geschichte,
 Berlin.



The Leipzig Bach

Prelude and Fugue in E minor BWV 548 (Leipzig 1727-1736)

The E minor Prelude and Fugue is one of the supreme masterpieces of a composer in full possession of his art, a lyrical and tormented work haunted by the idea of suffering and death.

The Prelude comprises three entries of the principal theme (a) linked together by imitative episodes:

A (bars 1-33) the main theme is heard in the soprano in the home key of E minor; following a perfect cadence in bar 19, a subsidiary theme (b) is heard on the Pedal

B (bars 33-69) entry of (a) in alto in the dominant; return of (a) in invertible counterpoint; a syncopated element (c) enters in bar 50 and leads to a series of episodes in the soprano based on (b) (bars 55-61)

C (bars 69-137) after a series of imitative entries on the head of (a), the full subject is heard *en taille* in the subdominant (bars 86-90); there after, (b) and (c) continue to alternate in a development leading to the final *da capo*.

Known in English as the “Wedge Fugue”, the second part of the diptych is based on a chromatic subject that develops, wedgelike, from the tonic to the dominant. From a formal point of view, it may be described as a concerto fugue, each statement of the subject and accompanying countersubject being followed by a virtuoso episode. After a regular four-part exposition (bars 1-59), various figures derived from the subject are linked together by (i) a series of chromatic auxiliary notes, (ii) descending scales, (iii) a combination of ascending and descending scales, (iv) a reminiscence of the chromatic auxiliary notes sustained by a cantabile theme, (v) a sort of chorale and (vi) a dialogue between scales moving in opposite directions and punctuated by dissonant harmonies.

Uniquely in Bach’s works for organ, this concerto fugue ends with a complete *da capo* return of the opening exposition (bars 172-231 = bars 1-59).

An Wasserflüssen Babylon BWV 653 (By the waters of Babylon)

Originally one of “The Eighteen” or “Leipzig Chorales”, BWV 653 evokes the deportation of the Hebrews to Babylon. Although one might expect a sad and dramatic musical setting, the work is in fact bathed in hope and serenity. The listener seems to hear harps being struck and young girls preparing to be freed from their captivity. The cantus firmus is decorated in the tenor, entering into dialogue with the rich counterpoint of the other three voices, which unfold in a network of imitative entries derived from the opening phrase of the cantus firmus.

Von Gott will ich nicht lassen BWV 658 (I will not abandon God)

Formerly part of the same collection, this periphrasis is the only rhythmic chorale in the series and reveals the same intensity of expression and densely written textures as the *Orgelbüchlein* commentaries. The cantus firmus is heard in the alto thanks to the use of a 4’ stop which embeds it within a polyphonic texture as lyrical as it is decorative.

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654 (Adorn yourself, dear soul)

When Mendelssohn gave a performance of this chorale at a concert in St Thomas’s in Leipzig, its consummate beauty and ineffable emotion moved him to remark: “If life had taken away all faith and all hope, this chorale would alone have sufficed to restore them.” The profuse decoration of the accompanying voices and above all of the cantus firmus

in the soprano represent the beauty of the soul that must deck itself and be transfigured for the coming of Christ as the Divine Bridegroom.

Prelude and Fugue in B minor BWV 544 (Leipzig 1727-1736)

The very beautiful autograph manuscript of this Prelude and Fugue includes the instructions “pro organo pleno”. As in BWV 548, lyricism and disquiet are omnipresent: syncopations, unstable rhythms, chromaticisms and diminished intervals reflect the difficult and unhappy life that Bach was leading at a time when he was none the less so prolific. The vast Prelude falls into three great sections, a division perhaps symbolic of the Trinity:

A (bars 1-27) exposition in tonic (bars 1-17) followed by fugal exposition of contrastive second theme

B (bars 27-73) exposition in dominant (bars 27-43), reprise of fugal element, then complex development based on sequential motifs from A in relative major (bars 56-60) and incomplete restatement of (a) (bars 61-64)

C (bars 73-85) the fugal element (bars 73-8) leads back to a fragmentary statement of (a) (bars 79-85).

Rarely does Bach attain such a degree of expressiveness on the organ: it is no longer the Bach of the sonatas but the Bach of the cantatas whom we hear speaking here.

The subject of the Fugue is curiously reminiscent of BWV 254 *Ach Gott, erhöre mein Seufzen*. Again, there are three sections:

A (bars 1-28) exposition of main subject (a) and its countersubject (b): tonic, dominant, tonic, dominant, relative, then return of dominant

B (bars 29-59) a semiquaver figure is superimposed on the subject in the dominant in this *manualiter* passage, followed by entries in different relative keys

C (bars 59-88) entry of new element (c), possibly a countersubject or a new (third) subject: opinions vary. This third element is superimposed in invertible counterpoint on the main subject and its countersubject. We are sufficiently close to the Triple Fugue BWV 552/2 to be able to speak of three subjects, (a), (b) and (c). By way of conclusion, the main subject is heard three times on the Pedal in the dominant, tonic and subdominant prior to a final entry in the soprano (bars 85-8) with the two elements (b) and (c) serving as an accompaniment.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 662

(Alone to God on high be honour)

This first version of the chorale is a commentary on the opening strophe of the hymn. All the voices are decorated, but the soprano adds its lyrical comment to the joy of Christmastide and the return of peace to earth.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 663

This commentary on the third verset of the hymn is addressed to Christ and, in particular, his humanity. The decorated cantus firmus returns periodically in the tenor, taking its place at the heart of a sort of rhythmic and concertante toccata. In bars 69-80 a triple canon illustrates the triple invocation of the Lamb of God.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 664

This invocation of the Holy Ghost is a two-part invention with continuo that ends with a restatement of the opening notes of the cantus firmus on the Pedal. The fifth verset of the hymn gives rise to a dazzling trio inspired by the joy of the life-giving Spirit.

Translated by Stewart Spencer

Bach in Leipzig

Präludium und Fuge e-moll (BWV 548), Leipzig 1727-1736

Hier stehen wir vor einem der großen Höhepunkte im Schaffen Bachs im Vollbesitz seiner Kunst. Es ist ein lyrisches Stück voll innerer Unruhe, ganz durchdrungen von dem Gedanken an Leiden und Tod.

Das Präludium enthält drei Expositionen des großen Themas A, die untereinander durch Episoden im Stil der Imitation verbunden sind.

1) Exposition von A im Sopran in der Haupttonart e-moll. Nach einem Ganzschluß bei Takt 19 wird das Thema B im Pedal angekündigt.

2) Takt 33 : Exposition von A durch die Altstimme in der Dominant-Tonart. Reprise der Exposition des Anfangs in umkehrbarem Kontrapunkt. Takt 50 : ein synkopiertes Element C führt im Sopran zu einer Folge von Episoden über B (ab Takt 55).

3. Nach einer Folge von Imitationen über das Kopfstück des Subjekts A wird dieses "in extenso" im Register des Tenors in der Tonart der Subdominante durchgeführt (Takt 86). In einer Durchführung, die zum abschließenden da capo führt, kommen alternierend die Themen B und C hinzu.

Die Fuge, auf englisch "the wedge" (der Keil) benannt, beruht auf einem chromatischen Thema, das sich fächerartig von der Tonika zur Dominante hin bewegt. Es ist eine Concerto-Fuge, bei der auf jede Exposition des von seinem Kontrasubjekt begleiteten Subjekts eine Episode im virtuosen Stil folgt. Nach der herkömmlichen Exposition in den vier Stimmen (Takt 1 bis 59) werden die verschiedenen Wiederaufnahmen des Themas verschiedenartig untereinander verbunden :

1) durch Szenen mit chromatischen Verzierungen, 2) durch aufsteigende Tonleitern, 3) durch die Kombination von auf- und absteigenden

Tonleitern, 4) durch die Wiederholung der chromatischen Verzierungen, untermalt von einem liedhaften Thema, 5) durch eine Art von Choral, 6) durch einen Dialog in Tonleitern, 7) durch von dissonanten Harmonien betonte Gegenbewegungen.

Einmalig in Bachs Werk ist, daß diese "Konzert-Fuge" mit einem vollständigen da capo der ersten Exposition (ab Takt 173) endet.

Choral "An Wasserflüssen Babylon" (BWV 653) aus den 18 Leipziger Chorälen

Bei dieser Beschwörung der babylonischen Gefangenschaft der Hebräer hätte man eigentlich eine traurige und dramatische musikalische Paraphrase des biblischen Geschehens erwartet. Doch ganz im Gegenteil verströmt das Stück Hoffnung und Zuversicht. Man hört gleichsam die Harfen erklingen, und man glaubt die jungen Hebräerinnen zu sehen, wie sie sich auf die Befreiung aus der Knechtschaft vorbereiten. Die Melodie ist im Tenor verziert und dialogiert mit dem reichhaltigen Kontrapunkt der drei anderen Stimmen, die ein Netz von gedrängten Imitationen über die erste Periode des Lieds weben.

Choral "Von Gott will ich nicht lassen" (BWV 658)

Diese Periphrase ist der einzige rhythmische Choral der Leipziger Sammlung. Hier finden wir wiederum die ganze Ausdruckskraft und die sorgfältig ausgearbeiteten Kommentare des Orgelbüchleins. Das Thema des Kirchenlieds erklingt im Alt, durch den Einsatz eines 4Fuß-Registers geht es eine enge Verbindung ein mit der Polyphonie auf den Manualen, die ebenso lyrisch wie dekorativ ist.

Choral "Schmücke dich, o liebe Seele" (BWV 654)

Bei einem Konzert in der Leipziger Thomaskirche bewegte dieser erhabenen schöne, ergreifende Choral Mendelssohn zu dem Ausspruch: "Hätte das Leben mir allen Glauben, alle Hoffnung genommen, so würde dieser Choral allein sie mir wiedergeben".

Die verschwenderische Verzierung der Begleitstimmen und vor allem das Choralthema im Sopran versinnbildlichen die fromme Seele, die sich schmückt in der Erwartung des himmlischen Bräutigams.

Präludium und Fuge h-moll (BWV 544), (Leipzig 1727-1736)

Das sehr schöne eigenhändige Manuskript dieses Präludiums und Fuge trägt die Anmerkung "pro organo pleno".

Wie beim Präludium BWV 548 kennzeichnen Poesie und Unrast das ganze Werk. Synkopen, unbeständige Rhythmen, Chromatismen, verminderte Intervalle: alle diese Komponenten sind gleichsam das Abbild von Bachs unglücklichem, mühevollen Leben während dieser doch so schaffensfreudigen Zeit.

Das gewaltige Präludium besteht aus drei großen Abschnitten (die Dreifaltigkeit?):

- 1) Exposition auf der Tonika (Takt 1 bis 17), gefolgt von der fugierten Exposition eines kontrastierenden Themas.
- 2) Exposition auf der Dominante (Takt 27 bis 43). Reprise des fugierten Elements, sodann komplexe Durchführung, von der Paralleltonart ausgehend (Takt 56), bis zur fragmentarischen Wiederaufnahme des Themas (ab Takt 60).
- 3) Das fugierte Element führt uns zurück zur fragmentarischen Exposition des Anfangs (Takt 73 bis 78, dann 79 bis Ende).
Selten erreicht Bach auf der Orgel eine derart gewaltige Ausdruckskraft.

Hier spricht nicht mehr der Bach der Sonaten, sondern der Bach der Kantaten.

Die Fuge, deren Thema unwillkürlich an den Choral BWV 254 "Ach Gott, erhöre mein Seufzen und Wehklagen" erinnert, ist formal ein großes Triptychon.

- 1) Takt 1 bis 28: Exposition des großen Themas A mit seinem Gegenthema B. Tonika, Dominante, Tonika, Dominante, verwandte Tonart, Reprise in der Tonart der Dominante.
- 2) Takt 29 bis 58: Tonart der Dominante. Dem großen Thema überlagert sich eine Girlande von Sechzehnteln. Ein Abschnitt manualiter: Expositionen in verschiedenen benachbarten Tonarten.
- 3) Takt 59 bis Ende: Es erscheint ein neues Element C. Kontrasubjekt oder drittes Subjekt? Die Meinungen sind geteilt... Dieses dritte Element überlagert sich in umkehrbarem Kontrapunkt dem großen Thema und seinem Gegenthema. Wir befinden uns hier in unmittelbarer Nähe der Tripelfuge BWV 552,-2, so daß man auch von drei Fugenthemen A + B + C sprechen könnte. Gegen Ende wird das große Subjekt im Baß dreimal hintereinander wiederaufgenommen: in den Tonarten der Dominante, der Tonika und der Subdominante, bevor zum Abschluß das große Thema A noch einmal im Sopran erscheint, begleitet von den beiden Elementen B und C.

"Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (BWV 662) Cantus firmus im Sopran.

Dies ist die erste Fassung und der Kommentar zur ersten Strophe des Kirchenlieds. Alle Stimmen sind verziert; der Sopran jedoch besingt freudig Christi Geburt und Friede auf Erden.

“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr’” (BWV 663) Cantus firmus im Tenor.

Diese zweite Fassung ruft Jesus Christus an. Die verzierte Melodie erklingt periodisch im Tenor, indem sie sich in eine Art rhythmische, konzertante Toccata einbaut. Dieser Kommentar zur dritten Strophe des Kirchenlieds betont das Menschsein Christi. Ein Tripelkanon (Takt 69 bis 80) versinnbildlicht die dreifache Anrufung des Lammes Gottes.

Trio super “Allein Gott in der Höh’ sein Ehr’” (BWV 664)

Beschwörung des Heiligen Geistes. Es ist eine Invention mit zwei Melodiestimmen und basso continuo. Sie endet mit der Wiederaufnahme der ersten Noten der Melodie im Baß.

Das lebensprühende Trio kommentiert die fünfte Strophe des Lieds und besingt den freudespendenden Heiligen Geist.

Übersetzung: G. Trautman



Registrations

Präludium und Fuge BWV 548

HW = P.16, 0.8, 0.4, 0.2, Mix, Sch RP/HW
RP = P.8, 0.4, 0.2, Mix
PED = P.32, P.16, 0.8, RQ.6, 0.4, 0.2, Mix,
Baz 16

Fuge

HW = P.8, 0.4, 0.2, Mix, Sch RP/HW
RP = P.8, 0.4, 0.2, Mix
PED = P.16, 0.8, RQ.6, 0.4, 0.2, Mix,
Dul. 16, Tr.8

An Wasserflüssen Babylon BWV 653

m.d. : (r.h.) HW = G.8, Sal.8
m.g. : (l.h.) RP = Hobo 8, SF.4 - Trem.
PED = 0.8

Von Gott will ich nicht lassen BWV 658

HW = Q.8, VF.2
PED = C.4

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654

m.d. : (l.h.) HW = C.8
m.g. : (r.h.) RP = RF.8, Nas.3 - Trem.
PED = S.16, C.8

Präludium und Fuge BWV 544

HW = P.8, 0.4, 0.2, Mix, Sch RP/HW
RP = P.8, 0.4, 0.2, Mix
PED = P.16, 0.8, 0.4, 0.2, Mix,
Mix, Baz.16, Tr.8

Fuge

HW = P.16, P.8, 0.4, 0.2, Mix, Sch RP/HW
RP = P.8, 0.4, 0.2, Mix, Cim.
PED = P.32, P.16, P.8, 0.8, RQ.6, 0.4, 0.2,
Mix, Baz.16, Tr.8

**Allein Gott in der Höh’ sei Ehr’ (soprano)
BWV 662**

m.g. (l.h.): HW = G.8, GF.4
m.d. : (r.h.) OW = HF.8, Nas.3, Trem.

**Allein Gott in der Höh’ sei Ehr’ (tenor)
BWV 663**

m.d. (r.h.): HW = G.8, 0.4
m.g. : (l.h.) RP = Sch.8, 0.4
PED = P.16, C.8, 0.4

**Allein Gott in der Höh’ sei Ehr’ (trio)
BWV 664**

m.d. (r.h.): RP = RF.8, Nas.3, F.2
m.g. : (l.h.) HW = C.8, GF.4, VF.2
PED = 0.8, C.8

G R O N I N G E N : Martinikerk (SCHNITGER, 1740 - AHREND, 1984)

PEDALE-PEDAL (PED.)		HAUPTWERK (HW.)		RÜCKPOSITIV (BW.)		OBERWERK (OW.)	
Praestant	32	Praestant	16	Quintadena	16	Praestant	I-II 8
Praestant	16	Octaaf	8	Praestant	8	Hoffluit	8
Subbas	16	Salicet	8	Roerfluit	8	Octaaf	4
Octaaf	8	Quintadena	8	Bourdon	8	Nasard	3
Gedekt	8	Gedekt	8	Octaaf	4	Sesquialtera II	
Roerquint	6	Octaaf	4	Speelfluit	4	Mixtuur	IV-VI
Octaaf	4	Gedektfluit	4	Gedektquint	3		
Octaaf	2	Octaaf	2	Nasard	3	Trompet	16
Nachthoorn	2	Vlakfluit	2	Octaaf	2	Vox humana	8
Mixtuur	IV	Tertian II		Fluit	2		
		Mixtuur	IV-VI	Sesquialtera II			
		Scherp	IV	Mixtuur	IV-VI		
Bazuin	16			Cimbel	III	2 Tremulants	
Dulciaan	16					HW/RP	
Trompet	8	Trompet	8	Basson	16	OW/HW	
Cornet	4	Viola		Schalmei	8	Halbton	
Cornet	2	da gamba	8	Hobo	8	höher als 440	

Job. Sebast. Bach



4509-96718-2 VOL. 1



4509-96719-2 VOL. 2



4509-96720-2 VOL. 3



4509-96721-2 VOL. 4



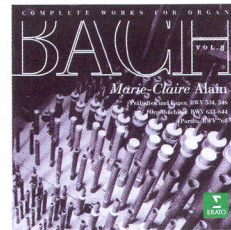
4509-96722-2 VOL. 5



4509-96723-2 VOL. 6



4509-96724-2 VOL. 7



4509-96725-2 VOL. 8



4509-96742-2 VOL. 9



4509-96743-2 VOL. 10



4509-96744-2 VOL. 11



4509-96745-2 VOL. 12



4509-96746-2 VOL. 13



4509-96747-2 VOL. 14

VOL. 1	Präludien und Fugen	BWV 548, 544
	Choräle	BWV 662-664
VOL. 2	Orgelbüchlein	BWV 618-632
	Toccata und Fuge	BWV 538
VOL. 3	Präludien und Fugen	BWV 539, 551
	Partita	BWV 767
VOL. 4	Präludien und Fugen	BWV 531, 533
	Choräle	BWV 724-739
VOL. 5	Präludien und Fugen	BWV 537, 549
	Choräle	BWV 690-721
VOL. 6	Dritter Teil der Clavier Übung	BWV 669-679
	Kanonische Veränderungen	BWV 769
	Präludien und Fugen	BWV 547, 552 ¹⁾
VOL. 7	Dritter Teil der Clavier Übung	BWV 680-689
	Fuge	BWV 552 ²⁾
VOL. 8	Präludien und Fugen	BWV 534, 546
	Orgelbüchlein	BWV 633-644
	Partita	BWV 768
VOL. 9	Orgelbüchlein	BWV 599-617
	Pièce d'Orgue	BWV 572
VOL. 10	Präludien und Fugen	BWV 532
	Choräle	BWV 651-661
VOL. 11	Präludien und Fugen	BWV 536, 550
	Konzerte	BWV 592-596
VOL. 12	Fantasia und Fuge	BWV 542
	Toccate	BWV 565, 564
VOL. 13	Sechs Sonaten	BWV 525-530
VOL. 14	Schübler Choräle	BWV 645-650
	Passacaglia	BWV 582

Marie-Claire ALAIN

Par ses activités de concertiste et de professeur, par ses nombreux enregistrements, Marie-Claire Alain est l'une des plus grandes personnalités du monde de l'orgue.

Née au sein d'une famille de musiciens, à Saint-Germain-en-Laye (France), Marie-Claire Alain étudie la musique au Conservatoire National Supérieur de Paris, où elle remporte quatre premiers prix, bientôt suivis de plusieurs récompenses dans des concours internationaux.

Marie-Claire Alain a fait des tournées dans le monde entier où les critiques sont unanimes à louer la clarté de son jeu, la musicalité de ses interprétations, la pureté de son style et sa maîtrise de la registration.

Pédagogue très recherchée, justement fameuse pour ses conférences illustrées d'exemples musicaux, Marie-Claire Alain fonde son enseignement sur les études musicologiques approfondies qu'elle ne cesse d'effectuer dans les domaines de la littérature organistique et de l'exécution de la musique ancienne, romantique et symphonique.

La liste des enregistrements de Marie-Claire Alain est impressionnante : elle contient plus de 250 disques, dont les célèbres "Intégrales" (J.S. Bach, Pachelbel, Bruhns, Böhm, Clérambault, Guilain, Couperin, Grigny, Daquin, Balbastre, Mendelssohn, Franck, Haendel, Haydn, C.P.E. Bach, Vivaldi, Jehan Alain...) qui lui ont valu une quinzaine de Grands Prix du Disque en France et à l'étranger. Liszt, Widor et Vierne ont aussi fait l'objet de plusieurs gravures.

La ville de Lübeck lui a décerné le Prix Buxtehude, couronnant son "action en faveur de la Musique Ancienne Allemande et de Buxtehude en particulier". Elle a reçu le Prix de Musique de la Fondation Léonie Sonning (Copenhague, Danemark) "pour son interprétation tout à fait exceptionnelle", et le Prix Franz Liszt à Budapest.

Celle que les Américains ont souvent surnommée "La première dame de l'orgue" a été nommée Docteur Honoris Causa de la Colorado State University (Fort Collins, Col.) et de la Southern Methodist University (Dallas). En 1984, elle a été nommée Interprète Internationale de l'Année par le New York City Chapter de l'American Guild of Organists. Elle est membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique.

Marie-Claire Alain is one of the leading personalities of the world of organ music, whether it be as performer, teacher or recording artist.

Born into a family of musicians at Saint-Germain-en-Laye (France), she studied at the Conservatoire National Supérieur of Paris, where she won four first prizes, soon to be followed by several awards in international competitions.

Marie-Claire Alain's tours have taken her throughout the world. Critics everywhere have been unanimous in their praise of the clarity of her playing, the purity of her style, the musicality of her interpretations and her mastery of registration.

Greatly sought after as a teacher, justly famous for her lectures illustrated with musical examples, Marie-Claire Alain bases her teaching on extensive, unrelenting musicological studies into the organ repertoire and the performance of early, Romantic and symphonic music.

The list of Marie-Claire Alain's recordings is impressive. Her catalogue contains over 250 records, including the famous Complete Works (J.S. Bach, Buxtehude,

Pachelbel, Bruhns, Böhm, Clérambault, Guilain, Couperin, Grigny, Daquin, Balbastre, Mendelssohn, Franck, Händel, Haydn, C.P.E. Bach, Vivaldi and Jehan Alain) which have won her fifteen major French and international record awards. A number of discs have also been devoted to the music of Liszt, Widor and Vierne.

The town of Lübeck presented her with the 'Buxtehude-Preis', crowning her efforts on behalf of early German music in general and Buxtehude in particular. She also received the Léonie Sonning Foundation Music Prize in Copenhagen 'in admiration of her eminent interpretation', and the Franz Liszt Prize in Budapest.

Often termed the 'first lady of the organ' by the Americans, Marie-Claire Alain has received honorary doctorates from Colorado State University (Fort-Collins, Col.) and the Southern Methodist University (Dallas, Texas). In 1984 she was named 'International Performer of the Year' by the New York City Chapter of the American Guild of Organists. She is also a member of the Swedish Royal Academy of Music.

Durch ihre Aktivitäten als Konzertorganistin, ihre Lehrtätigkeit und ihre zahlreichen Schallplattenaufnahmen hat Marie-Claire Alain als eine der größten Persönlichkeiten der Orgelwelt Anerkennung gefunden.

Die in einer Musikerfamilie in Saint-Germain-en-Laye (Frankreich) aufgewachsene Künstlerin studierte Musik am Pariser Conservatoire National Supérieur, wo sie vier Erste Preise erhielt, auf die bald mehrere Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben folgten.

Ihre Tournées führen sie in die ganze Welt. Überall würdigt die Kritik einstimmig die leuchtende Klarheit ihres Spiels, die intensive Musikalität und Lebendigkeit ihrer Interpretationen, die Reinheit ihres Stils, sowie ihre meisterhafte Kunst der Registrierung.

Die Liste ihrer Aufnahmen ist beeindruckend: sie umfaßt mehr als 250 Titel, darunter die berühmten Gesamteinspielungen von J.S. Bach, Buxtehude, Pachelbel, Bruhns, Böhm, Clérambault, Guilain, Couperin, Grigny, Daquin, Balbastre, Mendelssohn, Franck, Händel, Haydn, C.P.E. Bach, Vivaldi, J. Alain, die ihr fünfzehn Schallplatten-Grand Prix einbrachten.

Als sehr gefragte Pädagogin ist Marie-Claire Alain besonders bekannt für ihre mit musikalischen Beispielen "illustrierten" Vorlesungen. Um ihre Lehrtätigkeit zu untermauern, betreibt sie unablässig musikwissenschaftliche Studien auf den Gebieten der Orgelliteratur und der werkgetreuen Wiedergabe alter Musik.

In Anerkennung ihrer hervorragenden Interpretationen erhielt Marie-Claire Alain den Buxtehude-Preis der Stadt Lübeck und den Musikpreis der Kopenhagener Léonie-Sonning-Stiftung, sowie in Budapest den Franz - Liszt - Preis.

Darüberhinaus wurde der Solistin, die von Amerikanern als die "First Lady of the organ" bezeichnet wird, die Ehrendoktorwürde der Colorado State University von Fort-Collins, Col., und der Southern Methodist University von Dallas, Tex. zuerkannt. Im Jahre 1984 ernannte sie das New York City Chapter der American Guild of Organists zum "International Performer of the year".

Sie ist Mitglied der Königlichen schwedischen Musikakademie.

*Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme*

Producer : Yolanta Skura

Sound engineer : Yolanta Skura

Editing : Yolanta Skura

*Enregistrement réalisé en / Recorded in /
Aufnahme : 07/1991, Freiberg (Allemagne)*

*Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.*

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Conception : Jean-Louis Merlet & Thierry Cohen
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet*

© Erato Disques s.a. 1994

**Orgues Gottfried Silbermann
(1710-1714).
Freiberg (Sachsen), Dom.
Archiv für Kunst und Geschichte,
Berlin.**



Johann Sebastian BACH (1685-1750)

TOCCATA (DORISCH) UND FUGE d-moll/ré mineur/D minor

BWV 538

1	Toccata	5'08
2	Fuge	7'47
		12'55

ORGELBÜCHLEIN :

3	“O Lamm Gottes unschuldig”	BWV 618	3'35
4	“Christe, du Lamm Gottes”	BWV 619	1'09
5	“Christus, der uns selig macht”	BWV 620	2'01
6	“Da Jesus an dem Kreuze stund”	BWV 621	1'35
7	“O Mensch, bewein' dein' Sünde groß”	BWV 622	5'32
8	“Wir danken dir, Herr Jesu Christ”	BWV 623	1'06
9	“Hilf Gott, daß mir's gelinge”	BWV 624	1'28

PRÄLUDIUM UND FUGE BWV 535

g-moll/sol mineur/G minor

10	Präludium	2'34
11	Fuge	4'34
		7'08

ORGELBÜCHLEIN :

12	“Christ lag in Todesbanden”	BWV 625	1'51
13	“Jesus Christus, unser Heiland”	BWV 626	0'57
14	“Christ ist erstanden” (3 vers.)	BWV 627	4'08
15	“Erstanden ist der heil'ge Christ”	BWV 628	0'50
16	“Erschienen ist der herrliche Tag”	BWV 629	1'04
17	“Heut' triumphieret Gottes Sohn”	BWV 630	1'30

TOCCATA UND FUGE BWV 566

C-dur/Ut majeur/C Major

18	Toccata	2'25
19	Fuge	8'37
		11'02

ORGELBÜCHLEIN :

20	“Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist”	BWV 631	0'51
21	“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend”	BWV 632	1'15

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

Orgues Gottfried Silbermann, Freiberg (Dom), Allemagne



«O Mensch, bewein'
dein' Sünde Größ»
BWV 622
Fac-similé de la page 2
Éditions Bärenreiter

Bach sur les orgues de Gottfried Silbermann

C'est pour l'interprète une source exceptionnelle d'inspiration que de jouer sur un orgue "à 100 % authentique". Un orgue que Bach a sûrement connu et apprécié. Des claviers et un pédalier sur lesquels ses mains et ses pieds se sont posés pour la plus grande gloire de la musique.

Chef-d'œuvre de Gottfried Silbermann, encore imprégné de l'influence française, cet instrument prestigieux de 1714 correspond à une période d'intense créativité dans la vie de Bach : chorals, préludes, fugues, toccatas... Jean-Sébastien atteint sa trentième année, il a assimilé l'héritage d'Allemagne du Nord, de France et d'Italie. Il lance le "premier jet" de mainte œuvre célèbre qu'il terminera bien plus tard. Il édifie peu à peu son

Orgelbüchlein et perfectionne sa pratique du contrepoint, transformant cette discipline austère en un merveilleux procédé expressif. L'orgue de la cathédrale de Freiberg a récemment été l'objet d'un grand "relevage". La tuyauterie originale,

inchangée, a retrouvé un "tempérament" légèrement inégal, proche de l'accord de 1714. Ce tempérament fut-il à l'origine de la célèbre discussion entre Bach et Silbermann, et de la brouille transitoire qui s'ensuivit ? ...Nul ne peut l'affirmer. Mais les caractéristiques de l'orgue et de son accord ont guidé le choix des pièces ici enregistrées. Presque toutes datent des années 1707 à 1718. Plusieurs sont destinées à faire valoir la couleur sonore de chaque modulation lorsque lui sont fournies les nuances du "tempérament inégal".

Nous avons cherché à faire sonner l'instrument au mieux de ses possibilités, et à réaliser ce rêve de tout interprète : la musique d'une époque sur l'instrument de cette même époque.

Marie-Claire Alain



Bach performed on Gottfried Silbermann's organs

There are few experiences more inspiring for a performer than to be able to play on an organ that is 100 % authentic – an organ that Bach himself must surely have known and admired, with manuals and pedal on which his hands and feet may well have rested for the greater glory of music. One of the finest of Gottfried Silbermann's instruments, the Freiberg Cathedral organ dates from 1714, when Silbermann's work was still subject to French influence. This was also a time of immense artistic creativity in the life of Johann Sebastian Bach, who, approaching his thirtieth birthday, had taken on the mantle of the North German, French and Italian traditions and was now writing chorales, preludes, fugues and toccatas, producing the earliest sketches of a number of well-known works that were not to be completed until much later in his career. He had already begun to build up his *Orgelbüchlein* and was perfecting his handling of counterpoint, transforming this somewhat austere discipline into an

astounding expressive medium. The Freiberg Cathedral organ has recently been subjected to a thorough overhaul. The original pipework has been left untouched but a slightly unequal temperament has been restored, close to the tuning of 1714. It is tempting to ask whether this tuning was at the root of the famous controversy between Silbermann and Bach and of their subsequent brief altercation. It is impossible to know for certain. But the characteristics of the instrument and of its tuning have guided the choice of pieces recorded here, almost all of which date from the years between 1707 and 1718. Many, moreover, are intended to exploit the tonal colour of each new modulation that results from the nuances of unequal temperament. We have tried to take advantage of the full range of the instrument's tonal possibilities, and to realise the ideal that every performer dreams of achieving – to play the music of a given period on an instrument dating from that period.

Translated by Stewart Spencer

Bach auf der Freiburger Silbermann Orgel

Für den Interpreten ist es eine Quelle der Inspiration, wenn er auf einer "100 % authentischen" Orgel spielen kann. Eine Orgel, die Bach sicher gekannt und geschätzt hat. Manuale und ein Pedal, über die sich Bachs Hände und Füße bewegten, zum höchsten Ruhme der Musik. Das Meisterwerk von Gottfried Silbermann, der damals noch unter französischem Einfluß stand, wurde 1714 erbaut, während einer der schöpferischsten Schaffensperioden von Bach: Choräle, Präludien, Fugen, Toccaten... Johann Sebastian hat sein dreißigstes Lebensjahr erreicht und sich das norddeutsche, das französische und das italienische Erbe voll zu eigen gemacht. Er schreibt die ersten Entwürfe zu manchen berühmten Werken nieder, die er erst später vollendet. Nach und nach verfaßt er sein "Orgelbüchlein" und vervollkommen seinen Kontrapunkt, wobei er aus der etwas trockenen Schreibart ein wundervolles Ausdrucksmittel macht. Die Orgel des Freiburger Doms wurde kürzlich einer Revision unterzogen. Das

ursprüngliche Pfeifenwerk wurde voll beibehalten, aber auf eine etwas ungleichschwebende Temperatur eingestellt, die der Stimmung von 1714 in etwa entspricht. Man darf sich fragen, ob diese Temperatur den Anlaß bot zu dem bekannten Disput zwischen Bach und Silbermann und dem anschließenden vorübergehenden Zwist..., doch sicher ist man sich der Sache nicht. Wir haben uns bei der Wahl der hier vorliegenden Stücke von den Eigenschaften der Orgel und ihrer Temperatur leiten lassen. Fast alle entstanden in den Jahren 1707 bis 1718. Mehrere von ihnen sind dazu bestimmt, die unterschiedlichen Klangfarben der verschiedenen Modulationen ins rechte Licht zu rücken, die ihnen die "ungleichschwebende Temperatur" verleiht. Wir haben uns bemüht, dem Instrument sein ganzes klangliches Potential abzufordern, um den Traum eines jeden Organisten zu verwirklichen: die Musik einer Epoche auf einem Instrument eben dieser Epoche zu Gehör zu bringen.

Übersetzung: Ingrid Trautmann

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Toccatà (Dorisch) und Fuge, d-moll, ré mineur BWV 538

Daté par Schmieder de 1727, ce diptyque fut certainement déjà esquissé à Weimar, son écriture rappelant beaucoup celle de la Toccata et Fugue en Fa Majeur (1716).

Monothématique, la *Toccatà* exploite un élément violonistique au rythme impérieux. Les nombreux changements de clavier – en dialogue ou en échos – sont originaux, comme dans les Concertos "d'après Vivaldi" (593 et 596).

Prodige de contrepoint, la *Fugue* – dont le thème rappelle la "Fugue sur les Jeux d'Anches" de François Couperin (Messe pour les Paroisses), utilise un seul et même élément pour tous les divertissements, élément donnant naissance à de nombreux canons quadruples.

L'*Orgelbüchlein* est en cours de réalisation dans les années 1715-1718, Bach le jeune professeur se souciant déjà de montrer à ses élèves comment développer et illustrer un thème de choral. Le cycle des Chorals pour le temps de la passion ("Leiden Christi") est très émouvant dans son austérité voulue.

"O Lamm Gottes unschuldig..." BWV 618

(O innocent Agneau de Dieu)

"O Innocent Agneau de Dieu..." Le "leit-motiv" de la souffrance (groupe descendant de notes répétées par deux) est traité canoniquement entre soprano et ténor. Le canon perpétuel entre basse et alto évoque l'obéissance de l'Agneau à la volonté de son Père. La douceur de l'Agneau correspond à la claire tonalité de Fa Majeur.

“Christe, du Lamm Gottes...” BWV 619

(Christ, Agneau de Dieu)

Canon perpétuel : l'Agneau obéissant. A noter au soprano le rappel du thème de Noël (“Vom Himmel hoch...” = Variations Canoniques). Christ est venu sur terre pour être sacrifié.

“Christ, der uns selig macht...” BWV 620

(Christ, qui nous a apporté le salut)

Canon aux rythmes torturés. Chromatismes, harmonies brutales... c'est toute une description cruelle de l'agonie au Jardin des Oliviers, de l'arrestation, des fausses accusations, et de la trahison et de la honte que Jésus dut subir.

“Da Jesu an dem Kreuze stund'...” BWV 621

(Quand Jésus était sur la Croix)

Sur l'ancien thème du “Stabat Mater”, sept entrées du motif à la Pédale rappellent les sept paroles du Christ sur la Croix.

“O Mensch, bewein' dein' Sünde groß...” » BWV 622

(O homme, pleure sur tes lourds péchés)

Justement célèbre, cette page admirable décrit en quelques lignes la venue, la vie, les miracles, la Passion et la Mort du Christ. Les trilles dépeignent les sanglots de l'homme pécheur. La mélodie richement ornée et les modulations suivent très fidèlement le beau texte : “O homme, pleure sur tes lourds péchés, pour lesquels Christ est venu sur terre... Pour nous il est né d'une Vierge pure... Il a ressuscité les morts (saut d'octave) et guéri toute maladie, jusqu'au temps fixé pour lui où il devait assumer le lourd fardeau de nos péchés, suspendu à la Croix longtemps.”

La montée au Calvaire, la mort lente et cruelle, sont exprimées avec un tragique réalisme en de violentes modulations soutenant des mélismes désespérés.

“Wir danken dir, Herr Jesu Christ...” BWV 623

(Nous te remercions, Seigneur Jésus)

Action de grâces après l'horreur de la mort.

“Hilf Gott, daß mir's gelinge...” BWV 624

(Aide-moi, Seigneur)

Prière douloureuse, le canon entre les deux voix supérieures rappelle le destin cruel ; le mouvement perpétuel de la main gauche, la nécessité de la souffrance.

Präludium und Fuge g-moll/sol mineur BWV 535 (1709)

Deux versions du Prélude nous sont parvenues. La seconde, en une brillante cadence centrale, nous fait parcourir le cycle complet des quintes en accords descendants de septième diminuée. Cette cadence prend ici sa véritable couleur grâce au tempérament inégal de l'orgue, donnant à chaque modulation une teinte différente.

La *Fugue*, dont le thème en notes répétées rappelle ceux de Bruhns ou de Lübeck, conclut “à la manière de Buxtehude” par une Toccata de style improvisé.

Orgelbüchlein : chorals pour le temps de Pâques (“Osterfest”)

C'est la lutte entre Mort et Résurrection. Les premiers Chorals du cycle de Pâques sont encore imprégnés de tristesse et obsédés par la Croix.

“Christ lag in Todesbanden...” BWV 625

(Christ gisait dans les liens de la mort)

Le thème éclate au soprano, mais les contrepoints d'accompagnement affectent une forme de “croix” (double broderie sur quatre notes).

“Jesus Christus, unser Heiland...” BWV 626

(Jésus Christ, notre Sauveur)

Jésus a vaincu la mort. A la basse, l'élément ascendant dépeint la sortie du tombeau.

“Christ ist erstanden...” BWV 627

(Christ est ressuscité)

Trois invocations adoptent le moule ternaire de la prière : Kyrie, Christe, Kyrie.

“Erstanden ist der heilige Christ...” BWV 628

(Le saint Christ est ressuscité)

La joie de la “vie retrouvée” éclate enfin. La Pédale décrit la Résurrection en sauts joyeux de quintes et de quarts.

“Erschienen ist der herrliche Tag...” BWV 629

(Le jour de gloire est arrivé)

Les lignes ascendantes, le canon et le rythme obstiné évoquent l'espoir et la joie du salut.

“Heut' triumphieret Gottes Sohn...” BWV 630

(Aujourd'hui triomphe le Fils de Dieu)

Une danse “alleluatique” sert de conclusion glorieuse au Cycle de la Résurrection.

Toccatà C-dur/Ut Majeur BWV 566 (1707)

Plus connue dans sa version définitive en Mi Majeur... Les différents diapasons des orgues et leurs différences d'accord (ainsi que l'ambitus des claviers) amenaient les compositeurs à effectuer de nombreuses transpositions lors des différentes rédactions d'une même œuvre.

Nous avons préféré la version ancienne (en Ut Majeur) qui sonnait mieux à Freiberg, avec un tempérament inégal et un diapason de 7/8 de ton au-dessus du La = 440.

Le jeune Bach rend ici hommage à son maître Buxtehude, avec un grand ensemble en 4 parties :

- 1) Toccatà en style imitatif, débutant par un récitatif et un grand trait de pédale.
- 2) Fugue développée sur un pittoresque thème en notes répétées.
- 3) Rappel de la Toccatà : gammes manuelles, trilles de pédale.
- 4) Seconde Fugue sur un thème de fanfare (transformation à 3/4 du thème de la 1^{re} Fugue).

Orgelbüchlein

Le cycle des Chorals pour le temps de la Pentecôte (“Pfingstfest”) ne contient que deux courts Chorals :

“Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist...” BWV 631

(Viens, Dieu créateur, Esprit Saint)

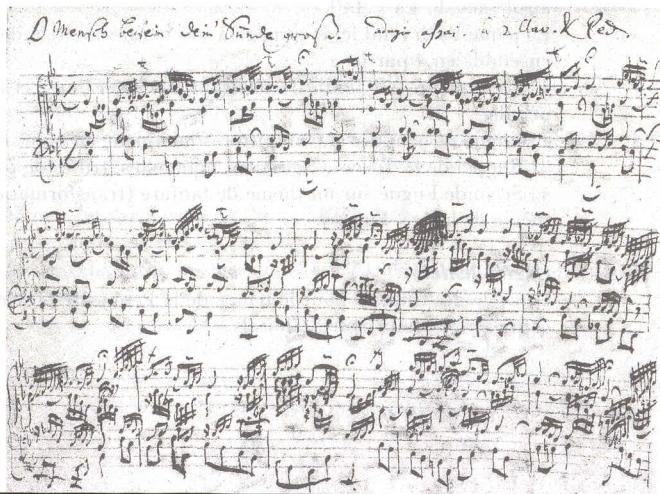
L'Esprit-Saint, troisième personne de la Trinité, apparaît souvent sur un rythme ternaire. Ici, c'est une Gigue à 12/8, qui sera reprise et développée dans les “18 Chorals” (BWV 667).

“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'...” BWV 632

(Seigneur Jésus Christ, tourne-toi vers nous)

L'arpège, autre figuration de l'Esprit-Saint, est exploité en augmentation et diminution pour soutenir le thème au soprano.

Marie Claire Alain



«O Mensch, bewein'
dein' Sünde Größ»
BWV 622
Fac-similé de la page 2
Éditions Bärenreiter

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

“Dorian” Toccata and Fugue in D minor BMW 538

According to Wolfgang Schmieder, this diptych dates from 1727, but it was almost certainly sketched in Weimar, since its style bears many similarities to that of the Toccata and Fugue in F major (BMW 540), which is believed to date from 1716.

The Toccata is monothematic and based on a violinistic, insistently rhythmical element. As in Bach's two arrangements of concertos by Vivaldi (BMW 593 and 596), the numerous changes of manual, involving dialogue and echo effects, are original.

The fugue is a veritable prodigy of counterpoint, its subject reminiscent of the “Fugue sur les Jeux d'Anches” from François Couperin's *Messe pour les Paroisses*. The same element is used in all its episodes, giving rise to numerous four-part canons.

Bach is known to have worked on the *Orgelbüchlein* during the period 1715 to 1718, when, as a young teacher, he was clearly anxious to show his pupils how to develop and work out chorale themes. The cycle of Chorales for Passiontide (“Leiden Christi”) is deeply moving in its intentional austerity.

O Lamm Gottes, unschuldig BMW 618

(O Lamb of God unspotted)

The leitmotif of suffering (a descending group of notes repeated in pairs) is treated canonically between soprano and tenor. The perpetual canon between bass and alto evokes the Lamb's obedience to the will of God the Father. The gentleness of the Lamb is reflected in the bright tonality of F major.

Christe, du Lamm Gottes BWV 619

(Christ, Lamb of God)

Again, the perpetual canon symbolises the Lamb's obedience. Note the reminiscence of the noel theme from the Canonic Variations, *Vom Himmel hoch*: Christ came into the world in order to be sacrificed.

Christ, der uns selig macht BWV 620

(Christ, who makes us blessed)

With its tortured rhythms, chromatic writing and brutal harmonies, this canon constitutes a cruel description of the agonies suffered in the Garden of Gethsemane, portraying Christ's arrest, the false accusations, his betrayal and the shame he was forced to undergo.

Da Jesu an dem Kreuze stund BWV 621

(As Jesus hung upon the Cross)

Based on Böschenstein's Passiontide hymn, even entries of the motif on the pedal recall Christ's Seven Last Words on the Cross.

O Mensch, bewein' dein' Sünde groß BWV 622

(O man, thy heavy sin lament)

Justly famous, this remarkable piece describes in a handful of lines the Advent, life, miracles, Passion and Death of Christ. The trills depict the sinner's sobbing. The richly ornamented melody and modulations follow Heyden's beautiful words with remarkable fidelity: "O man, thy heavy sin lament,/For which the Son of God was sent/To die upon the Cross./[...] He was born of a Virgin pure and gentle./[...] He gave life to the dead [note the ascending octave interval]/And put away all sickness./Until the time drew nigh./When He was sacrificed for us./Bearing the heavy burden

of our sins/Long upon the Cross." The road to Calvary and Christ's slow, cruel death are expressed with a tragic realism involving violent modulations underlying desperate melismas.

Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 623

(We thank thee, Lord Jesu Christ)

Thanksgiving following the horrors of death.

Hilf Gott, daß mir's gelinge BWV 624

(Help me, God, that I succeed)

A sorrowful prayer, the canon between the two upper voices recalling cruel destiny, while the perpetual movement in the left hand reminds us of the necessity of suffering.

Prelude and Fugue in G minor BWV 535 (1709)

Two versions of the prelude have come down to us. The second, with its brilliant central cadenza, takes us through a complete circle of fifths of descending diminished seventh chords. The cadenza assumes its proper colouring here thanks to the organ's unequal temperament, which gives each modulation a different shade of colour.

With its repeated notes, the fugue's subject recalls similar subjects by Bruhns and Lübeck. It ends in the manner of Buxtehude with a toccata that is improvisatory in style.

Orgelbüchlein :

The early chorales in the Eastertide cycle – which deals, overall, with the struggle between death and resurrection – are still imbued with a sense of sadness and obsessed by thoughts of the Crucifixion.

Christ lag in Todesbanden BWV 625

(Christ lay in death's bonds)

The subject rings out in the treble, while the chief accompanying motif produces the shape of a cross with double auxiliary notes on four of its notes.

Jesus Christus, unser Heiland BWV 626 (Jesus Christ, our Saviour)

Christ has triumphed over death. A rising motif in the bass depicts his rising from the grave.

Christ ist erstanden BWV 627 (Christ is risen)

Three invocations follow the ternary model of the tripartite prayer, Kyrie, Christe, Kyrie.

Erstanden ist der heil'ge Christ BWV 628 (The holy Christ is risen)

The joy of rediscovered life finally bursts forth. The pedal part describes the Resurrection in joyful leaps of fifths and fourths.

Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629

(The glorious day has dawned)

Ascending lines, canonic writing and an ostinato rhythm evoke the hope and joy of salvation.

Heut' triumphieret Gottes Sohn BWV 630 (Today God's Son triumphs)

A dance in praise of God serves as a glorious conclusion to the Resurrection cycle.

Tocatta in C major BWV 566 (1707)

The present work is better known in its definitive version in E major. The different pitches of organs and their diverse tuning (to say nothing of the compass of their manuals) led composers to make countless transpositions when producing different versions of the same work.

For the present recording we have preferred the older version in C major, which sounds better on the Freiberg organ with its unequal temperament and diapason $7/8$ of a tone above $a' = 440$.

Here the young Bach pays homage to his master, Buxtehude, with a vast four-part ensemble.

- 1) A toccata involving imitative writing is prefaced by a recitative and an extended passage for pedal.
- 2) An extended fugue on a picturesque subject involving repeated notes.
- 3) A reminiscence of the toccata with scales in the manuals and trills in the pedal.
- 4) A second fugue on a fanfare-like subject involving a transformation of the first fugue's subject into triple time.

Orgelbüchlein

The cycle of Whitsuntide chorales ("Pfingstfest") contains only two brief chorales.

Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 631

(Come, God the Creator, Holy Ghost)

As the third person in the Trinity, the Holy Ghost often appears to the accompaniment of a ternary rhythm. Here it is a gigue in $12/8$ time which will later be taken up and developed in one of the "Leipzig" Chorales, BWV 667.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 632

(Lord Jesu Christ, turn thou to us)

An arpeggio accompaniment – another figuration associated with the Holy Ghost – is treated in augmentation and diminution while the subject itself is stated in the soprano.

Translated by Stewart Spencer

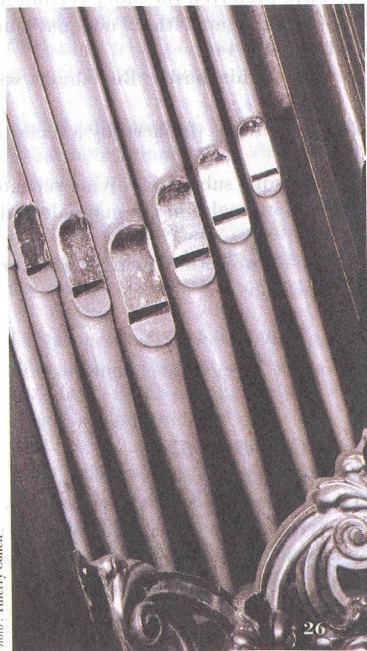


Photo: Thierry Cohen

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Tocatta (dorisch) und fuge d-Moll BWV 538

Das von Schmieder mit dem Entstehungsdatum 1727 versehene Diptychon lag sicherlich schon zu Bachs Weimarer Zeit in großen Umrissen vor: die Kompositionsweise erinnert sehr an die der *Toccata* und *Fuge* F-Dur (1716).

Der monothematischen *Toccata* liegt ein violinistisches Element von gebieterischem Rhythmus zugrunde. Ebenso wie in den Konzerten “nach Vivaldi” (BWV 593 und 596) hat Bach auch hier einen häufigen Manualwechsel vorgenommen, als Dialog oder als Echo.

Die *Fuge* – ein kontrapunktisches Meisterwerk –, deren Thema an die “Fugue sur les Jeux d’Anches” von François Couperin (Messe für die Gemeinden) erinnert, verwendet für jedes Zwischenspiel ein und dasselbe Element, das zu zahlreichen vierstimmigen Kanons führt.

Das *Orgelbüchlein* ist 1715-1718 im Entstehen begriffen. Mit diesem Werk will der junge Musiklehrer Bach “einem anfangenden Organisten” Anleitung geben, “auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen”. Der Zyklus der Choräle für die Leiden Christi ist in seiner gewollten Schlichtheit höchst ergreifend.

“O Lamm Gottes unschuldig...” BWV 618

Das “Leitmotiv” der Leiden (eine Gruppe von paarweise wiederholten absteigenden Noten) wird als Kanon (Sopran und Tenor) behandelt. Der unendliche Kanon (Baß und Alt) beschwört die Unterwerfung des Lammes unter den Willen des Vaters. Der Sanftmut des Lammes entspricht die helle Tonart F-Dur.

Christe, du Lamm Gottes... BWV 619

Unendlicher Kanon: das gehorsame Lamm. Im Sopran Anlehnung an das weihnachtliche Thema "Vom Himmel hoch..." "canonische Veränderungen". Christus kam auf die Welt, um geopfert zu werden.

"Christ, der uns selig macht..." BWV 620

Kanon in unruhigen Rhythmen. Chromatismen, "brutale" Harmonien. Es ist dies die grausame Beschreibung des Ringens mit dem Tode am Ölberg, der Festnahme, der falschen Zeugnisse, des Verrats und der Gewalt, die Jesus angetan wird.

"Da Jesus an dem Kreuze stund..." BWV 621

Die sieben Einsätze des Motivs im Pedal nach dem alten Thema des "Stabat Mater" beschwören die sieben Worte Christi am Kreuze.

"O Mensch, beweine dein Sünde groß..." BWV 622

Das zu Recht berühmte bewunderungswürdige Stück beschreibt in jeweils wenigen Takten die Geburt, das Leben, die Wunder, die Leiden und den Tod Christi. Die Triller bezeichnen die Seufzer des sündenbeladenen Menschen. Die reich verzierte Melodie und die Modulationen folgen getreu dem schönen Text: "O Mensch, beweine dein Sünde groß, deshalb Christus seines Vaters Schoß verließ und kam auf Erden... Von einer Jungfrau auserkorn... Den Toten er das Leben gab (Oktavsprung)... Nimm vielen ihre Krankheit ab, bis es sich sollt erfüllen, daß er für uns geopfert würd', trug unsrer Sünden schwere Bürd' am Kreuz nach Gottes Willen". Der Gang nach Golgatha, der langsame und grausame Tod werden mit geradezu tragischem Realismus in brüsk modulierten leidvollen Melismen zum Ausdruck gebracht.

"Wir danken dir, Herr Jesu Christ..." BWV 623

Danksagung nach dem Schrecken des Todes.

"Hilf Gott, daß mir's gelinge..." BWV 624

Die schmerzliche Bitte, als Kanon von den beiden Oberstimmen vorgetragen, beschwört das grausame Schicksal; die fortwährende Bewegung in der linken Hand die Unausweichlichkeit des Leidens.

Präludium und Fuge g-Moll BWV 535 (1709)

Von dem Präludium sind uns zwei Fassungen überkommen. Die letzte durchläuft in einer brillanten Mittelkadenz den vollständigen Quintenzyklus in absteigenden verminderten Septakkorden. Die Kadenz verdankt ihren eigentlichen Charakter der ungleichschwebenden Temperatur der Orgel, die jeder Modulation eine eigene Klangfarbe verleiht.

Die Fuge, deren Thema in repetierten Noten an die von Bruhns oder Lübeck erinnert, schließt "in Buxtehuderischer Manier" mit einer Toccata im improvisierten Stil.

Orgelbüchlein Choräle zum Osterfest :

Kampf zwischen Tod und Auferstehung. Die ersten Choräle des Zyklus sind noch ganz von Trauer durchdrungen und vom Kreuzestod bestimmt.

"Christ lag in Todesbanden..." BWV 625

Das Thema liegt im Sopran; der begleitende Kontrapunkt beschreibt die Form des "Kreuzes" (Doppelschläge auf vier Noten).

“Jesus Christus, unser Heiland...” BWV 626

Jesus hat den Tod besiegt. Das aufsteigende Element im Baß symbolisiert die Auferstehung.

“Christ ist erstanden...” BWV 627

Drei Invokationen lehnen sich an die dreiteilige Form des Gebets an: Kyrie, Christe, Kyrie.

“Erstanden ist der heilige Christ...” BWV 628

Hier kommt die Freude über das “wiedergewonnene Leben” zum Ausdruck. Das Pedal beschreibt die Auferstehung in freudigen Quint- und Quartsprüngen.

“Erschienen ist der herrliche Tag...” BWV 629

Die aufsteigenden Linien, der Kanon und der obstinate Rhythmus beschwören die Freude und die Hoffnung auf das Heil.

“Heut’ triumphieret Gottes Sohn...” BWV 630

Ein “hallelujaischer” Tanz beschließt jubelnd den Zyklus der Auferstehung.

Toccatà C-Dur BWV 566 (1707)

Bekannter in der endgültigen Fassung E-Dur... Die unterschiedlichen Stimmungen der Orgeln wie auch der Ambitus der Klaviaturen veranlaßten die Komponisten dazu, bei den verschiedenen Abschriften ihrer Werke zahlreiche Transpositionen vorzunehmen.

Wir haben uns hier für die alte Version entschieden (C-Dur), die in Freiberg besser klang, mit einer ungleichschwebenden Temperatur und

einer Stimmung um 7/8 des Tons über A 440.

Das große vierteilige Werk ist eine Huldigung des jungen Bach an seinen Lehrmeister Buxtehude.

- 1) Toccata im imitativen Stil, beginnend mit einem Rezitativ und einem großen Pedallauf.
- 2) Fuge über ein pittoreskes Thema mit repetierten Noten.
- 3) Wiederaufnahme der Toccata: Tonleitern in den Manualen, Triller im Pedal.
- 4) Zweite Fuge über ein Fanfarenthema (das Thema der ersten Fuge im 3/4-Takt).

Orgelbüchlein

Der Zyklus der Choräle für das Pfingstfest umfaßt nur zwei kurze Choräle:

“Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist...” BWV 631

Der Heilige Geist, die dritte Person der Dreifaltigkeit, wird musikalisch oft durch einen Dreier-Rhythmus symbolisiert. Hier handelt es sich um eine Gigue im 12/8-Takt, die in den “18 Chorälen” (BWV 667) wieder aufgenommen und durchgeführt ist.

“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend’...” BWV 632

Der gebrochene Akkord, eine weitere Symbolisierung des Heiligen Geistes, wird mit Vergrößerung und Verminderung ausgeführt, um das im Sopran vorgetragene Thema zu unterstützen.

Übersetzung: I. Trautmann

Registrations

“O Mensch, bewein’...” (622)

PED = P.16, O.8
m.d. : HW = P.8
m.g. : OW = C.8

Tocc. (dorisch) & Fuge d-moll (538)

Tocc. :

PED = Pos.16, O.8, O.4, M.
HW = P.8, O.4, Q.3, SO.2, M., Z.
BW = C.8, P.4, O.2, M.

Fuge :

- 1) PED = P.16, O.8, O.4
HW = P.8, O.4
- 2) mes.101 BW = C.8, P.4, O.2, M.
- 3) mes.167 PED = + Pos.16, + Tr.8, + M.
OW = P.8, O.4, SO.2, M., Z. OW/HW
HW = + SO.2, + M.

“O Lamm Gottes...” (618)

PED = O.4 (une octave plus bas)
OW = Q.8

“Christe, du Lamm Gottes...” (619)

PED = P.16, O.8
m.d. : BW = C.8, RF.4, SO.2, N.3, T.
m.g. : OW = Kr.8, SF.4

“Christus, der uns...” (620)

PED = P.16, Tr.8, O.4, M.
HW = P.8, O.4, Q.3, SO.2, M., Z.

“Da Jesus an dem...” (621)

PED = P.16
HW = VG.8

“Wir danken dir...” (623)

PED = Pos. 16, O.8, O.4, M.
HW = B.16, P.8, O.4, SO.2, M.

“Hilf Gott...” (624)

PED = O.8
m.d. : HW = P.8
m.g. : BW = C.8, RF.4

Präl. & Fuge g-moll (535)

Präl. :
PED = P.16, O.8, O.4, M., Pos.16, Tr.8
HW = P.8, O.4, SO.2, M., Z.
OW = P.8, O.4, SO.2, M., Z. OW/HW
mes.14 : BW = C.8, P.4, O.2, M.

Fuge :

PED = P.16, O.8, O.4
HW = P.8, O.4, SO.2, Z.

mes.71 = HW = + B.16, + M.

“Christ lag in Todesbanden...” (625)

PED = U.32, Pos.16, O.8, O.4, M.
HW = B.16, P.8, O.4, Q.3, SO.2, M., Z.
OW = P.8, O.4, SO.2, M., Z. OW/HW

“Jesus Christus, unser Heiland...” (626)

PED = P.16, O.8, O.4
OW = Q.16, P.8, O.4, SO.2

“Christ ist erstanden...” (627)

- 1) PED = P.16, Pos.16, O.8, O.4
HW = P.8, O.4, Q.3, SO.2, M., Z.
- 2) PED = P.16, O.8, O.4
BW = C.8, P.4, O.2, M.
- 3) PED = P.16, Pos.16, O.8, O.4, M.
HW = P.8, O.4, Q.3, SO.2, M., Z.
OW/HW
OW = P.8, O.4, SO.2, M., Z

“Erstanden ist...” (628)

PED = U.32, O.8, O.4, M., Pos.16, Tr.8
HW = B.16, P.8, O.4, Q.3, SO.2, M., Z.,
Tr.8 OW/HW
OW = P.8, O.4, SO.2, M., Z.

“Erschienen ist...” (629)

PED = O.8
HW = VG.8, RF.8
BW = C.8, N.3

“Heut’ triumphieret...” (630)

PED = P.16, O.8, O.4, M.
HW = B.16, P.8, O.4, Q.3, SO.2, M., Z.

Toccata C-dur (566)

- 1) PED = Pos.16, Tr.8, O.8, O.4, M.
HW = B.16, P.8, O.4, Q.3, SO.2,
M., Z., Tr.8, OW/HW
OW = P.8, O.4, SO.2, M., Z.
- 2) PED = O.8
BW = C.8, RF.4
- 3) PED = Pos.16, O.8, O.4, M.
HW = B.16, P.8, O.4, Q.3, SO.2,
M., Z., Tr., OW/HW
OW = P.8, O.4, SO.2, M., Z.
- 4) = comme 1)

“Komm, Gott Schöpfer...” (631)

PED = Pos.16, O.8, O.4, M.
HW = P.8, O.4, SO.2, M., Z.

“Herr Jesu Christ, dich...” (632)

PED = P.16, O.8, O.4
BW = C.8, RF.4, O.2

F R E I B E R G (D o m) : G r a n d O r g u e

PED.		HW.		BW.		OW.					
Untersatz	32	U.32	Bordun	16	B.16	Gedackt	8	G.8	Quintadena	16	Q.16
Octavbaß	16	O.16	Principal	8	P.8	Principal	4	P.4	Principal	8	P.8
Principalbaß	16	P.16	Rohrflöte	8	RF.8	Rohrflöte	4	RF.4	Gedackt	8	G.8
Octavbaß	8	O.8	Viol di Gamba	8	VG.8	Nasat	3	N.3	Quintadena	8	Q.8
Octavbaß	4	O.4	Octava	4	O.4	Octava	2	O.2	Octava	4	O.4
Pedalmixtur	VI	M.	Quinta	3	Q.3	Tertia	1 3/5	T.	Spitzflöte	4	SF.4
Posaunbaß	16	Pos.16	Superoctav	2	SO.2	Quinta	1 1/2	Q.1 1/2	Superoctav	2	SO.2
Trompetenbaß	8	Tr.8	Tertia	1 3/5	T.	Sufflöt	1	S.1	Flaschflöte	1	FF.1
Clarinbaß	4	Cl.4	Mixtur	IV	M.	Mixtur	III	M.	Mixtur	III	M.
			Zimbeln	III	Z.				Zimbeln	II	Z.
			Cornet	V	Cor.	BW/HW			Echo (Cornet)	V	E.
			Trompet	8	Tr.8	OW/HW			Krumbhorn	8	Kr.8
			Clarin	4	Cl.4	Tremulant			Vox humana	8	VH.8
						Schwebung					

Job: Sebast. Bach



4509-96718-2 V O L . 1



4509-96719-2 V O L . 2



4509-96720-2 V O L . 3



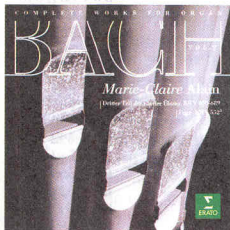
4509-96721-2 V O L . 4



4509-96722-2 V O L . 5



4509-96723-2 V O L . 6



4509-96724-2 V O L . 7



4509-96725-2 V O L . 8



4509-96742-2 V O L . 9

*Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme*

Producer : Yolanta Skura

Sound engineer : Yolanta Skura

Editing : Yolanta Skura

*Enregistrement réalisé en / Recorded in /
Aufnahme : 07/1991, Freiberg (Allemagne)*

*Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.*

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Conception : Jean-Louis Merlet & Thierry Cohen
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet*

© Erato Disques s.a. 1994

**Orgues Gottfried Silbermann
(1710-1714).
Freiberg (Sachsen), Dom.
Archiv für Kunst und Geschichte,
Berlin.**



Johann Sebastian BACH (1685-1750)

PRÄLUDIUM UND FUGE BWV 545

(C-dur/ut majeur/C major)

1	Präludium	2'15
2	Fuge	4'13
		6'28

3	FUGE BWV 577 (G-dur/Sol majeur/G major)	3'48
---	---	------

PRÄLUDIUM UND FUGE BWV 539

(D-moll/Ré mineur/d minor)

4	Präludium	1'58
5	Fuge	4'52
		6'50

6	Choral "Wo soll ich fliehen hin"	BWV 694	3'18
7	Partita sopra "O Gott, du frommer Gott"	BWV 767	17'11
8	Choral "Wir Christenleut hab'n jetzund Freud"	BWV 710	1'54
9	Alla Breve D-dur/Ré majeur/D Major	BWV 589	5'12
10	Canzona d-moll/Ré mineur/D minor	BWV 588	6'57
11	Fuge, c-moll/Ut mineur/C minor	BWV 575	4'29
12	Fuga sopra il Magnificat "Meine Seele erhebet den Herren"	BWV 733	4'17
13	Kleines harmonisches Labyrinth (Introitus, Centrum, Exitus)	BWV 591	3'37

PRÄLUDIUM UND FUGE BWV 551

(a-moll/La mineur/A minor)

14	Präludium	2'07
15	Fuge	3'22
		5'29

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

Orgues Gottfried Silbermann de Freiberg (Dom), Allemagne



Bach sur les orgues de Gottfried Silbermann

C'est pour l'interprète une source exceptionnelle d'inspiration que de jouer sur un orgue "à 100 % authentique". Un orgue que Bach a sûrement connu et apprécié. Des claviers et un pédalier sur lesquels ses mains et ses pieds se sont posés pour la plus grande gloire de la musique.

Chef-d'œuvre de Gottfried Silbermann, encore imprégné de l'influence française, cet instrument prestigieux de 1714 correspond à une période d'intense créativité dans la vie de Bach : chorals, préludes, fugues, toccatas... Jean-Sébastien atteint sa trentième année, il a assimilé l'héritage d'Allemagne du Nord, de France et d'Italie. Il lance le "premier jet" de mainte œuvre célèbre qu'il terminera bien plus tard. Il édifie peu à peu son *Orgelbüchlein* et perfectionne sa pratique du contrepoint, transformant cette discipline austère en un merveilleux procédé expressif.

L'orgue de la cathédrale de Freiberg a récemment été l'objet d'un grand

"relevage". La tuyauterie originale, inchangée, a retrouvé un "tempérament" légèrement inégal, proche de l'accord de 1714. Ce tempérament fut-il à l'origine de la célèbre discussion entre Bach et Silbermann, et de la brouille transitoire qui s'ensuivit ? ...Nul ne peut l'affirmer. Mais les caractéristiques de l'orgue et de son accord ont guidé le choix des pièces ici enregistrées. Presque toutes datent des années 1707 à 1718. Plusieurs sont destinées à faire valoir la couleur sonore de chaque modulation lorsque lui sont fournies les nuances du "tempérament inégal".

Nous avons cherché à faire sonner l'instrument au mieux de ses possibilités, et à réaliser ce rêve de tout interprète : la musique d'une époque sur l'instrument de cette même époque.

Marie-Claire Alain

Bach performed on Gottfried Silbermann's organs

There are few experiences more inspiring for a performer than to be able to play on an organ that is 100 % authentic – an organ that Bach himself must surely have known and admired, with manuals and pedal on which his hands and feet may well have rested for the greater glory of music.

One of the finest of Gottfried Silbermann's instruments, the Freiberg Cathedral organ dates from 1714, when Silbermann's work was still subject to French influence. This was also a time of immense artistic creativity in the life of Johann Sebastian Bach, who, approaching his thirtieth birthday, had taken on the mantle of the North German, French and Italian traditions and was now writing chorales, preludes, fugues and toccatas, producing the earliest sketches of a number of well-known works that were not to be completed until much later in his career. He had already begun to build up his *Orgelbüchlein* and was perfecting his handling of counterpoint, transforming this somewhat austere discipline into

an astounding expressive medium. The Freiberg Cathedral organ has recently been subjected to a thorough overhaul. The original pipework has been left untouched but a slightly unequal temperament has been restored, close to the tuning of 1714. It is tempting to ask whether this tuning was at the root of the famous controversy between Silbermann and Bach and of their subsequent brief altercation. It is impossible to know for certain. But the characteristics of the instrument and of its tuning have guided the choice of pieces recorded here, almost all of which date from the years between 1707 and 1718. Many, moreover, are intended to exploit the tonal colour of each new modulation that results from the nuances of unequal temperament. We have tried to take advantage of the full range of the instrument's tonal possibilities and to realise the ideal that every performer dreams of achieving – to play the music of a given period on an instrument dating from that period.

Translated by Stewart Spencer

Bach auf der Freiburger Silbermann Orgel

Für den Interpreten ist es eine Quelle der Inspiration, wenn er auf einer "100 % authentischen" Orgel spielen kann. Eine Orgel, die Bach sicher gekannt und geschätzt hat. Manuale und ein Pedal, über die sich Bachs Hände und Füße bewegten, zum höchsten Ruhme der Musik. Das Meisterwerk von Gottfried Silbermann, der damals noch unter französischem Einfluß stand, wurde 1714 erbaut, während einer der schöpferischsten Schaffensperioden von Bach: Choräle, Präludien, Fugen, Toccaten... Johann Sebastian hat sein dreißigstes Lebensjahr erreicht und sich das norddeutsche, das französische und das italienische Erbe voll zu eigen gemacht. Er schreibt die ersten Entwürfe zu manchen berühmten Werken nieder, die er erst später vollendet. Nach und nach verfaßt er sein "Orgelbüchlein" und vervollkommen seinen Kontrapunkt, wobei er aus der etwas trockenen Schreibart ein wundervolles Ausdrucksmittel macht. Die Orgel des Freiburger Doms wurde kürzlich einer Revision unterzogen. Das ursprüngliche

Pfeifenwerk wurde voll beibehalten, aber auf eine etwas ungleichschwebende Temperatur eingestellt, die der Stimmung von 1714 in etwa entspricht. Man darf sich fragen, ob diese Temperatur den Anlaß bot zu dem bekannten Disput zwischen Bach und Silbermann und dem anschließenden vorübergehenden Zwist..., doch sicher ist man sich der Sache nicht. Wir haben uns bei der Wahl der hier vorliegenden Stücke von den Eigenschaften der Orgel und ihrer Temperatur leiten lassen. Fast alle entstanden in den Jahren 1707 bis 1718. Mehrere von ihnen sind dazu bestimmt, die unterschiedlichen Klangfarben der verschiedenen Modulationen ins rechte Licht zu rücken, die ihnen die "ungleichschwebende Temperatur" verleiht. Wir haben uns bemüht, dem Instrument sein ganzes klangliches Potential abzufordern, um den Traum eines jeden Organisten zu verwirklichen: die Musik einer Epoche auf einem Instrument eben dieser Epoche zu Gehör zu bringen.

Übersetzung: Ingrid Trautmann

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Präludium und Fuge C-dur, Ut Majeur BWV 545

Terminé à Leipzig vers 1730, ce diptyque connut plusieurs rédactions successives, comme en font foi plusieurs manuscrits.

La Fugue semble dater des années Weimar, comme les premières versions du Prélude. Ce **Prélude** fait dialoguer deux motifs : l'un arpégé, l'autre évoluant en gammes. La **Fugue** exploite un thème qui se retrouve dans le « Clavier bien tempéré » (2e livre) ou dans le Prélude en Mi bémol Majeur (mes. 130). (BWV 552)

Fugue G-dur, Sol Majeur BWV 577

Œuvre de jeunesse (1705), d'authenticité peut-être douteuse (Schmieder), mais si charmante et très proche de la Fugue en Sol Majeur BWV 550. Elle est construite sur un rythme de Gigue et ne néglige pas les effets d'écho chers à Tunder et à Buxtehude.

Präludium und Fuge d-moll, ré mineur BWV 539

Le **Prélude** – manualiter – est une courte « ouverture française ».

La Fugue est une transcription très fidèle de la Fugue pour violon seul, extraite de la Suite en Sol mineur (BWV 1001), transposée en Ré mineur (vers 1720-1724) pour les besoins du clavier.

Choral "Wo soll ich fliehen hin..." BWV 694 (Où dois-je m'enfuir)

Extrait de la Collection Kirnberger (datée de 1708 à 1717), ce Choral en trio insiste sur un rythme obsédant et syncopé, figurant la détresse de l'âme pécheresse qui ne sait "où s'enfuir" pour échapper au châtement.

Partita sopra "O Gott, du frommer Gott..." BWV 767

(O Dieu saint, source de tout bien)

(Choral + 8 Variations)

Il s'agit d'un poème de la Vie, de la Mort et de la Résurrection, commentant l'un après l'autre les 8 versets de l'hymne. C'est comme une série de petits tableaux, nous décrivant : 1 et 2 = la bonté de Dieu qui nous a mis au monde ; 3 = le rôle de la Parole dans la liturgie ; 4 = les dangers dont Dieu nous sauve ; 5 = la vie sociale et la charité ; 6 = la vieillesse dans l'honneur ; 7 = la Mort et le Repos Eternel ; 8 = la Résurrection et la Vie avec les bienheureux.

Choral "Wir Christenleut hab'n jetzund Freud..." BWV 710

(Nous, chrétiens, réjouissons-nous)

Choral pour le Temps de Noël (extrait de la Collection Kirnberger).

Cantus firmus à la Pédale, dialogue des deux mains en style d'imitation.

Alla Breve BWV 589

Ricercare de dimensions grandioses, bâti sur un seul élément traité dans un contrepoint très serré, souvent canonique, et joué "organo pleno". C'est un hommage du jeune Bach (1709) à ses maîtres italiens.

Canzone BWV 588

Contemporaine de l'œuvre précédente, la Canzone adopte le moule italien : exposition fuguée en rythme binaire, et seconde exposition sur le thème transformé en rythme ternaire. Nous avons adopté la version "manualiter" émaillée de nombreux ornements de style français. Fusion des styles italiens et français...

Fuge c-moll, ut mineur BWV 575

Etude de vélocité à l'orgue, ponctuée d'effets d'échos. Elle se termine par une Toccata aux accents dramatiques dont l'écriture rappelle celle de Buxtehude.

Fuga sopra il magnificat "Meine Seele erhebet den Herren..." BWV 733

Cette pièce isolée (Chorals du "Supplément") aurait mérité de figurer dans l'un des grands recueils. La construction, l'art souverain du contrepoint renversable et canonique, l'ampleur du développement menant à l'exposition du thème en augmentation à la basse, toutes ces qualités lui permettent de supporter la comparaison avec certaines pages de la "Clavier Übung". Il s'agit d'une œuvre de grande envergure, conduite par Jean Sébastien avec une souveraine maîtrise.

Kleines harmonisches Labyrinth BWV 591

(Introïtus, Centrum, Exitus)

Schmieder doute de l'authenticité du "Labyrinthe"... La signature BACH est pourtant clairement entendue juste avant l'Exitus. Pièce pour tester l'accord des instruments à clavier... Bach se complaît aux modulations les plus imprévues, cherche sa route, appose sa signature : Si bémol, la do, si bécarré, et trouve enfin le repos dans la claire tonalité d'ut majeur.

Präludium und Fuge a-moll, la mineur BWV 551

Pastiche de Buxtehude ou de Lübeck, cette œuvre en plusieurs parties date certainement des années 1705-1707.

Toccata, Première Fugue, Transition, Seconde Fugue et Toccata finale : elle adopte le schéma typique des grandes fresques de Buxtehude. L'écriture est encore un peu maladroite, le langage conventionnel.

Il n'en est que plus intéressant de constater le chemin parcouru en quelques années, en comparant avec les pièces écrites à partir de 1710. Bach ne cesse d'évoluer.

Marie-Claire Alain

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Prelude and Fugue in C major BWV 545

Completed in Leipzig around 1730, this piece underwent several revisions, as is clear from the number of surviving manuscripts.

The fugue seems to date from the Weimar years, as do the earliest sketches for the prelude. The latter is a dialogue between two motifs, the one arpeggiated, the other evolving in scales. The subject of the fugue is also found in the Second Book of **The Well-Tempered Clavier**, as well as being heard at bar 130 of the Prelude in E flat major (BWV 552).

Fugue in G major BWV 577 (1705)

Although the authenticity of the G major Fugue has been called into question by Wolfgang Schmieder, it seems none the less to be an early work of considerable charm and is close in spirit to the fugue from the G major Prelude and Fugue BWV 550. It is based on a gigue rhythm and makes extensive use of the echo effects that were so dear to Tunder and Buxtehude.

Prelude and Fugue in D minor BWV 539 (c1720-24)

The **manualiter** prelude is a brief "French Overture", while the fugue is a faithful transcription of the fugue for solo violin from the G minor

Suite (BWV 1001), transposed to the key of D minor for the purposes of the keyboard.

Chorale Wo soll ich fliehen hin BWV 694

(Whither should I flee?) (1708-17)

Formerly part of the Kirnberger Collection, this trio-like Chorale is based on an ostinato, syncopated rhythm which depicts the distress of the sinner's soul which does not know where to flee to escape chastisement.

Partita sopra O Gott, du frommer Gott BWV 767

(O God, merciful God)

This chorale is a poem of the life, death and resurrection of the man, each of its eight variations providing a commentary on the eight versets of Heermann's hymn. The result is a series of miniatures, depicting God's goodness in giving us life (versets 1 and 2); the role of the Word in the liturgy (3); the dangers from which God saves us (4); welfare and charity (5); honourable old age (6); death and eternal rest (7); and resurrection and life among the blessed (8).

Chorale Wir Christenleut' habn jetzund Freud BWV 710

(We Christian folk can now rejoice)

This Christmas chorale was also formerly part of the Kirnberger Collection. The cantus firmus is in the pedal, while the two hands engage in an imitative dialogue.

Allabreve in D major BWV 589 (1709)

A large-scale ricercare, this work is the young Bach's homage to his Italian mentors and is built up on a single element that is extremely dense, often canonic, counterpoint and played organo pleno.

Canzona in D minor BWV 588 (1709)

Dating from the same period as the Allabreve BWV 589, the D minor Canzona BWV 588 adopts the Italian model, with a fugal exposition in binary rhythm and a second exposition of the same subject transformed into a ternary rhythm. For the present recording we have chosen the *manualiter* version embellished by numerous ornaments in the French style. The result is a fusion of the French and Italian styles.

Fugue in C minor BWV 575

This study in velocity for the organ is punctuated by echo effects and ends with a dramatically accented toccata, the style of which recalls similar pieces by Buxtehude.

Fuga sopra il Magnificat (Meine Seele erhebet den Herren) BWV 733
(My soul doth magnify the Lord)

This isolated piece from the Miscellaneous Chorales deserves to figure in one of Bach's larger collections, since all its qualities – its structure, sovereign handling of inverted and canonic counterpoint and extensive development leading to the exposition of the subject in augmentation in the bass – allow it to stand comparison with certain of the pieces from the Clavier Übung. A large-scale work, it is handled by Bach with sovereign mastery.

Kleines harmonisches Labyrinth (Introitus, Centrum, Exitus) BWV 591

Although Wolfgang Schmieder has cast doubt on the authenticity of the **Kleines harmonisches Labyrinth**, Bach's signature B-A-C-H is clearly discernible shortly before the **Exitus**. Here is a piece to test the tuning of keyboard instruments: Bach delights in the most unexpected modulations,

picking his way through the work, adding his signature: B flat, A, C, B natural and finally finding rest in the bright tonality of C major.

Prelude and Fugue in A minor BWV 551

A pastiche of similar works by Buxtehude and Lübeck, this five-section composition almost certainly dates from the years around 1705. Comprising toccata, first fugue, transition, second fugue and final toccata, it adopts the model typical of Buxtehude's grand frescos. The writing is still somewhat awkward, the language conventional. All the more interesting is it, therefore, to note the distance which Bach travelled within the space of only a few years and to compare this piece with others written after 1710. Bach never ceased to evolve.

Translated by Stewart Spencer

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Präludium und Fuge C-dur BWV 545

Wie aus den verschiedenen Manuskripten ersichtlich ist, wurde dieses in Leipzig gegen 1730 entstandene Diptychon mehrmals umgeschrieben. Die Fuge scheint auf die Weimarer Jahre zurückzugehen, ebenso die ersten Fassungen des Präludiums. Im Präludium halten zwei Motive miteinander Zwiesprache, das eine in Arpeggien, das andere in Tonleitern. Die Fuge greift auf ein Thema zurück, das wir auch im zweiten Buch des "Wohltemperierten Klaviers" und in dem Präludium Es-dur (Takt 130) wiederfinden. (BWV 552)

Fuge G-dur BWV 577

Die Authentizität dieses Jugendwerkes (1705) kann nach Schmieder in Zweifel gezogen werden; doch ist das entzückende Stück eng verwandt mit der Fuge G-dur (BWV 550). Es basiert auf dem Rhythmus der Gigue und weist Echo-Effekte auf, wie sie Tunder und Buxtehude liebten.

Präludium und Fuge d-moll BWV 539

Das Präludium (manualiter) ist eine kurze "Ouvverture française". Bei der Fuge handelt es sich um eine sehr getreue Transkription einer Fuge für Violine allein aus der g-moll-Suite (BWV 1001); für das Tasteninstrument hat Bach sie nach d-moll transponiert.

Choral "Wo soll ich fliehen hin..." BWV 694

Dieser Trio-Choral (1708-17) gehört zu den Stücken der Kirnberger-Sammlung. Der eindringliche synkopsierte Rhythmus beschreibt die Pein der sündigen Seele, die nicht weiß, "wohin sie fliehen soll", um der Strafe zu entgehen.

Partita sopra "O Gott, du frommer Gott..." BWV 767

(Choral + 8 Variationen)

Es handelt sich hier gleichsam um ein musikalisches Gedicht über Leben, Tod und Auferstehung, das den Text der 8 Strophen des Kirchenliedes illustriert und kommentiert. Man könnte das Stück eine Folge von kleinen Bildern nennen, die nachstehende Themen zum Gegenstand haben: 1. und 2. Die Güte Gottes, der wir unser Dasein verdanken; 3. Die Bedeutung des Gotteswortes in der Liturgie; 4. Die Gefahren, vor denen Gott uns behütet; 5. Das Leben in der Gemeinschaft und die Barmherzigkeit; 6. Das Alter in Ehren; 7. Tod und letzte Ruhe; 8. Die Auferstehung und das Leben mit den Seligen.

Choral: "Wir Christenleut hab'n jetzund Freud..." BWV 710

Choral für die Weihnachtszeit (Auszug aus der Kirnberger Sammlung). – Cantus firmus im Pedal, Dialog der rechten und linken Hand im Stil der Imitation.

Alla Breve BWV 589

Das Ricercar von großartigen Ausmaßen baut auf einem einzigen Element in sehr dichtem, oft kanonischem Kontrapunkt auf und wird "organo pleno" vorgetragen. Es ist eine Hommage des jungen Bach (1709) an seine italienischen Lehrmeister.

Kanzone BWV 588

Die aus derselben Zeit stammende Kanzone hält sich an das italienische Vorbild: fugierte Exposition im Zweierhythmus, zweite Exposition über das nämliche Thema, diesmal im Dreierhythmus. Wir haben uns für die Fassung "manualiter" entschieden, die mit zahlreichen Verzierungen im französischen Stil versehen ist. – Verschmelzung des italienischen und des französischen Stils...

Fuge c-moll BWV 575

Fingerfertigungsübung auf der Orgel, akzentuiert durch Echo-Effekte. Die Etüde schließt mit einer Toccata, die dramatische Akzente aufweist und deren Kompositionstechnik sehr an die von Buxtehude erinnert.

Fuga sopra il Magnificat ("Meine Seele erhebet den Herrn...") BWV 733

Das isoliert stehende Stück (Choralbearbeitung) hätte es verdient, in eine der bekannten Sammlungen aufgenommen zu werden. Der Aufbau,

die meisterhafte Kunst des umkehrbaren und kanonischen Kontrapunkts, die breit angelegte Durchführung, die zur augmentierten Exposition des Themas im Baß führt, all dies hält sehr wohl einem Vergleich mit gewissen Stücken der "Clavierübung" stand. Es handelt sich um ein Werk von beachtlicher Spannweite, das Bach mit überlegener Meisterschaft bewältigt.

Kleines harmonisches Labyrinth (Introitus, Centrum, Exitus) **BWV 591**

Schmieder bezweifelt die Authentizität des "Labyrinths"... Die Signatur B.A.C.H. ist jedoch kurz vor dem Exitus deutlich vernehmbar. Das Stück diene dazu, die Stimmung der Tasteninstrumente zu erproben. Bach gefällt sich hier in den unerwartetsten Modulationen. Er sucht seinen Weg, drückt dem Werk sein Siegel auf und findet endlich Ruhe und Entspannung in der hellen Tonart C-Dur.

Präludium und Fuge a-moll BWV 551

Das mehrteilige Werk, ein Pasticcio auf Buxtehude oder Lübeck, stammt zweifellos aus den Jahren um 1705.

Toccata, Erste Fuge, Überleitung, Zweite Fuge und Schluß-Toccata: es ist dies das typische Schema der großen Fresken von Buxtehude. Die Komposition erscheint noch ein wenig ungeschickt, die musikalische Sprache konventionell. Umso interessanter ist es, den Weg zu ermessen, den Bach in wenigen Jahren zurücklegte, vergleicht man das Werk mit den seit 1710 entstandenen Stücken – ein Weg, der zu immer größerer Vollkommenheit führte.

Übersetzung : Trautmann

Registrations

Pr. & Fuge C-dur (545)

Präl. : PED = P.16, 0.8, 0.4, M., Pos.16, Tr.8

HW = B.16, P.8, 0.4, SO.2, M., Z., Tr.8,

OW/HW

OW = P.8, 0.4, SO.2, M., Z.

Fuge : PED = P.16, 0.8, 0.4, M., Pos.16

HW = -B.16, -Tr.8

Fuge G-dur (577)

HW = RF.8, 0.4, SO.2

BW = C.8, 0.2

PED = P.16, 0.4

Pr. & Fuge d-moll (539)

Präl. : HW = B.16, P.8, 0.4, SO.2, M., Z.

Fuge : PED = P.16, 0.8, 0.4

HW = RF.8, 0.4, SO.2, Z.

"Wo soll ich..." (694)

PED = 0.8, 0.4

m.g. : HW = RF.8, 0.4

m.d. : BW = C.8, RF.4, Q.1 1/2

Partita (767)

Choral : PED = P.16, 0.8, 0.4, M.

HW = P.8, 0.4, SO.2, M., 2.

Var. 1 : m.g. (l.h.) OW = C.8, SF.4.

m.d. (r.h.) BW = C.8, N.3, T.

var. 2 : HW = P.8, 0.4

var. 3 : BW = RF.4

var. 4 : OW = C.8, SF.4

var. 5 : m.d. (r.h.) BW = C.8, P.4

m.g. (l.h.) OW = Kr.8, 0.4

var. 6 : HW = P.8

var. 7 : OW = Q.8

var. 8 : HW = P.8, 0.4, SO.2, M., 2

BW = C.8, RF.4, 0.2, Q. 1.1/2, S.1

Wir Christenlunt' (710)

m.d. (r.h.) : BW = C.8, RF.4

m.g. (l.h.) : OW = Q.8, SF.4

PED = 04 (une octave plus bas)

Alla Breve (589)

PED = U.32, P.16, 0.8, 0.4, M., Pos.16, Tr.8

HW = B.16, P.8, 0.4, SO.2, M., Z., OW/HW,

BW/HW

OW = P.8, 0.4, SO.2, M., Z.

BW = C.8, P.4, 0.2, M.

Canzona (588)

HW = P.8, 0.4

mes.71 : HW = +SO.2, + Z

mes.168 : PED = P.16, 0.8

Fuge (575)

BW = C.8, 0.4, SO.2, Q. 1.1/3, S.1

Echos : OW = C.8, SO.2

mes. 65 : HW = P.8, 0.4, 0.2, M., Z.

PED = P.16, 0.8, 0.4, M. Pos.16

Fuga sopra il Magnificat (733)

PED = U.32, 0.8, 0.4, M., Pos. 16, Tr.8

HW = B.16, P.8, 0.4, SO.2, M., Z, BW/HW

BW = C.8, P.4, 0.2, M.

Kleines harmonisches Labyrinth (591)

Introitus : HW = P.8, RF.8, O.4

BW = G.8, RF.4, S.1

Centrum : OW = G.8, SF.4

Exitus : HW = P.8, RF.8, O.4

PED = P.16, O.8

Präludium und Fuge (551)

PED = P.16, O.8, M., Pos.16, Tr.8

HW = P.8, O.4, Q.3, O.2, M., Z. BW/HW

BW = G.8, P.4, O.2, M.

mes. 12 sur BW

ED = P.16, O.8, O.4

mes. 29 sur HW

PED = + Pos. 16, + M.

mes. 75 : HW = + B.16 + Tr.8 + T.

L E U V R E P O U R

O R G U E



4509-96718-2 VOL. 1



4509-96719-2 VOL. 2



4509-96720-2 VOL. 3

FREIBERG (Dom) : Grand Orgue

PED.		HW.		BW.			OW.				
Untersatz	32	U.32	Bordun	16	B.16	Gedackt	8	G.8	Quintadena	16	Q.16
Octavbaß	16	O.16	Principal	8	P.8	Principal	4	P.4	Principal	8	P.8
Principalbaß	16	P.16	Rohrflöte	8	RF.8	Rohrflöte	4	RF.4	Gedackt	8	G.8
Octavbaß	8	O.8	Viol di Gamba	8	VG.8	Nasat	3	N.3	Quintadena	8	Q.8
Octavbaß	4	O.4	Octava	4	O.4	Octava	2	O.2	Octava	4	O.4
Pedalmixtur	VI	M.	Quinta	3	Q.3	Tertia	1 3/5	T.	Spitzflöte	4	SF.4
Posaunbaß	16	Pos.16	Superoctav	2	SO.2	Quinta	1 1/2	Q.1 1/2	Superoctav	2	SO.2
Trompetenbaß	8	Tr.8	Tertia	1 3/5	T.	Sufflöt	1	S.1	Flachflöte	1	FF.1
Clarinbaß	4	Cl.4	Mixtur	IV	M.	Mixtur	III	M.	Mixtur	III	M.
			Zimbeln	III	Z.				Zimbeln	II	Z.
			Cornet	V	Cor.	BW/HW			Echo (Cornet)	V	E.
			Trompet	8	Tr.8	OW/HW			Krumbhorn	8	Kr.8
			Clarin	4	Cl.4	Tremulant			Vox humana	8	VH.8
						Schwebung					

Job = Sebast. Bach



4509-96721-2 VOL. 4



4509-96722-2 VOL. 5



4509-96723-2 VOL. 6



4509-96724-2 VOL. 7



4509-96725-2 VOL. 8



4509-96742-2 VOL. 9

Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme

Producer : Yolanta Skura

Sound engineer : Yolanta Skura

Editing : Yolanta Skura

Enregistrement réalisé en / Recorded /
Aufnahme : 07/1991,

Georgenkirche, Rötha, Allemagne

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Jean-Louis Merlet & Thierry Cohen
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994

Orgues
Gottfried Silbermann,
(1721)
Rötha
Allemagne
*Archiv für Kunst
und Geschichte,
Berlin*



Johann Sebastian BACH (1685-1750)

PRÄLUDIUM UND FUGE

e-moll/Mi mineur/E minor

BWV 533

1

Präludium

2'20

2

Fuge

2'35

4'55

CHORÄLE

3

“Nun freut euch, lieben Christen g'mein”

BWV 734

1'53

4

“Liebster Jesu, wir sind hier”

BWV 730

1'42

5

“Liebster Jesu, wir sind hier”

BWV 731

2'17

6

“In dulci jubilo”

BWV 729

2'09

7

“Herzlich tut mich verlangen”

BWV 727

2'17

PRÄLUDIUM UND FUGE

C-Dur/Ut majeur/C major

BWV 531

8

Präludium

2'13

9

Fuge

3'57

6'10

CHORÄLE

10

“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend”

BWV 726

0'57

11

“Allein Gott in der Höh' sei Ehr” (Bicinium)

BWV 711

2'40

12

“Allein Gott in der Höh' sei Ehr”

BWV 715

1'44

13

Fuga super “Allein Gott in der Höh' sei Ehr”

BWV 716

2'09

14

“Allein Gott in der Höh' sei Ehr” (manualiter)

BWV 717

2'42

15

“Christ lag in Todesbanden”

BWV 718

4'39

16

“Ach Gott und Herr” (per canonem)

BWV 714

1'13

17

FANTASIA CON IMITAZIONE BWV 563

h-moll/Si mineur/B minor

4'07

CHORÄLE

18

“Gelobet seist du, Jesu Christ”

BWV 722

1'21

19

“Gottes Sohn ist kommen”

BWV 724

1'25

20

“Jesus, meine Zuversicht”

BWV 728

2'01

21

“Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich”

BWV 732

1'13

22

“Vater unser im Himmelreich”

BWV 737

2'41

23

“Vom Himmel hoch, da komm' ich her”

BWV 738

1'13

24

“Wie schön leuchtet der Morgenstern”

BWV 739

4'21

25

“Wir glauben all' an einen Gott”

BWV 765

4'21

26

“Herr Gott, dich loben wir”

BWV 725

9'35

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

Orgues Gottfried Silbermann de Rötha (Georgenkirche). Allemagne

Joh. Seb. Bach

Bach sur les orgues de G. Silbermann

Située à une vingtaine de kilomètres de Leipzig, la petite ville de Rötha peut s'enorgueillir de posséder en ses deux églises, St-Georges et Ste-Marie, deux orgues de Gottfried Silbermann, tous deux dans un remarquable état d'authenticité. Bach a-t-il joué sur ces instruments ?... Aucun document ne le prouve.

Mais il serait étonnant que ces deux orgues d'exception soient restés inconnus du Cantor de St. Thomas, qui n'hésitait pas à se déplacer pour inaugurer celui de Störmthal, non loin de là.

Nous savons par contre que Mendelssohn, lorsqu'il voulait échapper aux soucis de sa trépidante existence à Leipzig, aimait à se réfugier dans l'église St Georges de Rötha, pour y improviser à loisir et composer ses célèbres sonates (toutes écrites pour un orgue à 2 claviers). C'est cet instrument qui a été choisi pour enregistrer ce disque.

L'église St-Georges nous offre un remarquable exemple d'unité architecturale : buffet d'orgues, boiseries, mobilier, décorations, peintures murales, tout est du même style, offrant le plus charmant écrin à ce bijou signé

Silbermann. Façade, tuyauterie, console, sommiers et transmissions sont encore d'époque (1721). Le diapason a été conservé 3/4 de ton plus haut que le « La 440 ». Pour cet orgue de dimensions modestes (23 jeux, 2 claviers, pédalier de 2 octaves - C1-C3) nous avons préféré des œuvres datant de la jeunesse de Bach, correspondant à ses séjours à Arnstadt, Mühlhausen, et à la première période de Weimar. Préludes et Fugues encore inspirés de Buxtehude, Chorals où le jeune Maître essaie son talent de manière audacieuse et variée, Fugues et Fantaisies isolées : toutes ces œuvres nous apportent une lumière spéciale sur l'évolution du compositeur de 1705 à 1715, ses recherches de langage, de forme et de couleur. A ce titre, les Chorals connus sous le titre "Chorals du recueil de Kirnberger" et "Chorals supplémentaires" sont spécialement intéressants. Ils représentent la base de l'édifice sur lequel seront construits les grands recueils *Orgelbüchlein*, *Clavier Übung III Teil*, *18 Chorales*.

Marie Claire Alain

Bach on the organs of Gottfried Silbermann

Situated some twenty kilometres to the south of Leipzig, the small town of Rötha can boast of two organs by Gottfried Silbermann, both of which are in a remarkable state of preservation. Although there is no documentary evidence to prove that Bach played on either the Marienkirche or the Georgenkirche organ, it would be surprising if two such exceptional instruments had escaped the notice of the Cantor of St Thomas's. After all, he had had no hesitation in making the journey to the nearby parish of Störmthal to inaugurate the town's new organ. Conversely, we know that Mendelssohn liked to repair to the Georgenkirche when-ever he wanted to escape from the cares of his hectic life in Leipzig, improvising at leisure and composing his famous Six Sonatas, all of which were written for a two-manual instrument. It was the Georgenkirche organ which was chosen for the present recording. The Church of St George's in Rötha offers a

remarkable example of architectural unity: the organ case, woodcarvings, furnishings, decorations and murals are all identical in style and, as such, provide the most charming setting for this jewel of an organ. The front, pipework, console, windchests and action are all original and date from 1721. Pitch has been retained at three quarters of a tone above $a' = 440$. The Georgenkirche organ is of modest dimensions – 23 stops, two manuals and a two-octave pedal (C - c') – and so we have preferred to limit ourselves here to works from Bach's early years in Arnstadt and Mühlhausen and the first part of his period in Weimar: preludes and fugues still bearing the imprint of Dietrich Buxtehude, chorales in which the young composer essayed his talent in bold and varied ways, and isolated fugues and fantasias. All of them throw a special light on Bach's development in the years between 1705 and 1715 and on his experiments in language, form and colour. In this context the chorales from the "Kirnberger

Bach

auf der Silbermann-Orgel

Collection” and the miscellaneous Chorales are of particular interest in that they represent the foundations on which the other major collections were to be built, namely, the *Orgelbüchlein*, the third part of the *Clavier-Übung* and the “Leipzig” Chorales.

Translated by Stewart Spencer

Die beiden Kirchen der etwa 20 km südlich von Leipzig gelegenen kleinen Stadt Rötha, Sankt Georgen und Sankt Marien, können sich rühmen, je eine Orgel von Gottfried Silbermann zu besitzen, deren ursprünglicher Zustand in erstaunlichem Maße erhalten geblieben ist. Hat Bach auf diesen Instrumenten gespielt?... Keine schriftliche Aufzeichnung gibt uns hierüber Auskunft.

Es ist allerdings kaum anzunehmen, daß der Thomaskantor von den außergewöhnlichen Orgeln nichts wußte. Hat er doch den Weg nicht gescheut, diejenige in dem nicht weit davon entfernten Störnthal einzuweihen. Dagegen wissen wir, daß Mendelssohn, wollte er den Verdrießlichkeiten seiner Leipziger Verpflichtungen entkommen, nach Rötha auswich, um dort in der Georgenkirche ungestört zu improvisieren und seine berühmten Sonaten zu komponieren (alle für eine Orgel mit zwei

Manualen). Dieses Instrument haben wir für die vorliegende Einspielung gewählt. Die Georgenkirche bietet ein bemerkenswertes Beispiel für architektonische Geschlossenheit: Orgelgehäuse, Holzverkleidungen, Mobiliar, Dekoration und Wandmalereien weisen einen einheitlichen Stil und bilden den schönsten Schrein für das kostbare Juwel von Silbermann. Prospekt, Pfeifen, Spieltisch, Windlade und Trakturen sind authentisch (1721). Die Stimmung – 3/4 Ton über dem “A 440” – wurde beibehalten.

In Anbetracht der relativ bescheidenen Ausmaße der Orgel (23 Register, 2 Manuale, ein 2 Oktaven umfassendes Pedal von C bis c') haben wir uns für Werke entschieden, die aus Bachs Jugendzeit stammen, das heißt aus der Zeit seines Aufenthaltes in Arnstadt und Mühlhausen und aus der ersten Weimarer Periode: noch von Buxtehude inspirierte Präludien und Fugen, Choräle, an denen

der junge Meister auf mannigfaltige und zuweilen gewagte Weise sein Talent erprobte, sowie einzelne Fugen und Fantasien. All diese Stücke werfen ein besonderes Licht auf die Entwicklungsjahre zwischen 1705 und 1715, auf seine Suche nach musikalischer Sprache, Form und Klangfarbe. In dieser Hinsicht sind die unter dem Titel “Rüberger-Sammlung Kirnberger” bekanntgewordenen Choräle und “zusätzlichen Choräle” ganz besonders aufschlußreich. Sie bilden das Fundament der großen Sammlungen “Orgelbüchlein”, “Clavier Übung dritter Teil” und “18 Choräle”.

Übersetzung: I. Trautmann

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Präludium und Fuge e-moll BWV 533

Prélude et fugue en Mi mineur

Œuvre d'extrême jeunesse, datant sans doute du voyage de Bach à Lübeck en 1705. L'influence de l'école d'Allemagne du Nord y est flagrante : longs traits improvisés au manuel et à la pédale, accords scandés, destinés à résonner sous les voûtes de l'église, modulations, trilles complexes, tous les procédés buxtehudiens s'y retrouvent. La courte Fugue est bâtie sur un thème évoquant une sonnerie de cuivres.

CHORALS :

"Nun freut euch, lieben Christen g'mein" BWV 734

(Maintenant, réjouissez-vous, Chrétiens aimés)

Trio à la manière de Pachelbel, où le thème est confié à la voix médiane.

On croit entendre les cloches de Noël à travers l'ostinato de la main droite.

"Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 730

(Bien-aimé Jésus, nous sommes ici)

Choral contrapuntique à 4, puis 5 voix. Aux mes. 11 et 12, l'ornementation de la mélodie commente les mots : "Que nos cœurs s'échappent de la Terre."

"Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 731

Choral richement orné au soprano, annonçant les pages célèbres de l'*Orgelbüchlein* par le commentaire symbolique qu'il développe, toujours en accord avec le texte allemand.

"In dulci jubilo" BWV 729

(Dans une douce joie)

Choral harmonisé à 5 voix. La joie de Noël éclate en gammes et en arpèges dans les transitions reliant entre elles les différentes périodes. Les Anges sont représentés par des gammes ascendantes et descendantes, les cloches par des broderies en triolets.

"Herzlich tut mich verlangen" BWV 727

(Ardemment j'aspire à une fin heureuse)

Choral de la Bonne Mort, légèrement orné au soprano. Le motif syncopé de trois doubles croches décrit l'aspiration à une nouvelle vie. Ce motif prend la forme d'une "croix" sur les mots : "O Jésus, viens bientôt !"

Präludium und Fuge C-Dur/Ut majeur BWV 531

(1703, Lünebourg)

Le tout jeune Bach puise son inspiration chez G. Böhm, le maître de Lünebourg. Comme lui, il commence son Prélude par un grand trait de pédale et le continue par des appels de fanfare.

La Fugue rappelle plutôt le Pachelbel des *Fugues pour le Magnificat*. Malgré des maladresses de jeunesse, elle porte en germe bien des procédés utilisés ultérieurement jusque dans la Fugue BWV 547 (la dernière Fugue pour orgue – 1744+).

CHORALS :

“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” BWV 726

(Seigneur Jésus Christ, tourne-toi vers nous)

Spitta relate l’anecdote suivante : “De retour de Lübeck, le jeune Bach aurait scandalisé les paroissiens d’Arnstadt par les dissonances dont il émaillait ses harmonisations de choral, à ce point que l’assemblée aurait perdu le ton en chantant et se serait plainte à l’autorité ecclésiastique...” On peut imaginer que cette œuvre courte fait partie des Chorals incriminés, avec ses harmonies audacieuses et ses transitions fantaisistes.

“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” BWV 711

(Gloire à Dieu seul au plus haut des Cieux...)

Bicinium. Choral à la main droite en valeurs longues, rythme de danse à la main gauche en imitation d’un instrument à archet (viole de gambe ?).

“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” BWV 715

Même remarque que BWV 726.

Fuga super “Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” BWV 716

Fugue en trio. Le thème est repris en valeurs longues pour la conclusion.

“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” BWV 717

Fughetta au rythme de Gigue. Thème au soprano.

“Christ lag in Todesbanden” BWV 718

(Christ gisait dans les liens de la Mort)

Choral-Fantaisie à la manière nord-allemande de Bruhns et de Buxtehude.

Chaque incise du Choral reçoit un traitement différent : Bicinium, puis Choral à 3 voix, traits de Toccata et figuration en triolets. Les quatre premières incises rappellent les “liens de la Mort”. L’Alleluia final est longuement développé en joyeux effets d’échos. Les modulations et mouvements ascendants décrivent la montée du Christ hors de son tombeau.

“Ach Gott und Herr” BWV 714

(Ah, Dieu et Seigneur)

Fragment d’une œuvre non terminée. La collection Neumeister fait précéder ce choral de l’esquisse d’un prélude.

Fantasia con imitazione h-moll/Si mineur BWV 563

Hommage au style italien. C’est l’époque (1710) où Bach découvre Frescobaldi et Froberger. La *Fantaisie* à 4 temps est construite sur une cellule rythmique obstinée. L’*Imitatio*, au rythme 3/4, est tout entière en style fugué. La transformation rythmique du binaire au ternaire est typique de la Canzone italienne.

CHORALS :

“Gelobet seist du, Jesu Christ” BWV 722

(Sois loué, Jésus Christ)

Voir BWV 726.

“Gottes Sohn ist kommen” BWV 724

(Le Fils de Dieu est venu)

Fugue à 4 voix. Une cinquième voix agrmente les dernières mesures où s’ébauche un canon.

s “Jesus, meine Zuversicht” BWV 728

(*Jésus, ma confiance*)

Choral orné manualier. Le ton d’Ut Majeur illustre la douceur de la confiance en Dieu.

“Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich” BWV 732

(*Louez Dieu, Chrétiens, tous ensemble*)

Même style que BWV 726, avec l’apparition de motifs symboliques : la Joie (triples croches), la Séparation du Fils d’avec son Père (modulations brutales).

“Vater unser im Himmelreich” BWV 737

(*Notre Père, au Royaume des Cieux*)

Choral contrapuntique dans le style de Pachelbel. L’ambiance un peu mélancolique se retrouvera dans les grandes versions à venir (*Orgelbüchlein, Clavier Übung III*).

“Vom Himmel hoch, da komm’ ich her” BWV 738

(*Du haut du Ciel je viens vous apporter*)

Choral de Noël à 12/8, au rythme curieusement irrégulier. Les recherches de notation rythmique du jeune Bach peuvent être étudiées grâce aux deux versions qui nous sont parvenues (BWV 738 et 738 a).

“Wie schön leuchtet der Morgenstern” BWV 739

(*Avec qu’elle splendeur brille l’étoile du matin !*)

Œuvre en trois parties :

- 1) Choral fugué avec thème au soprano.
- 2) Trio. Thème à la basse, broderies au soprano.
- 3) Dialogue du thème orné au soprano avec la basse en valeurs longues.

Effets d’échos. Carillons et fusées rythmiques, descriptives de l’étoile et de son rayonnement.

“Herr Gott, dich loben wir”

BWV 725)

(*Seigneur Dieu, nous te louons*)

“Te Deum per omnes versus a 5 voci.”

Merveilleux tour de force de contrepoint, par ses grandes proportions et le nombre des idées évoquées, ce gigantesque Choral permet à Bach de nous exposer, en illustration du texte, la plupart de ses grandes “constantes expressives”.

Ces mêmes procédés expressifs seront largement utilisés dans l’*Orgelbüchlein*. Les figures contrapuntiques représentent aussi un langage descriptif, riche en images, prolongeant le texte luthérien en un commentaire musical autant que figuratif.

Marie-Claire Alain

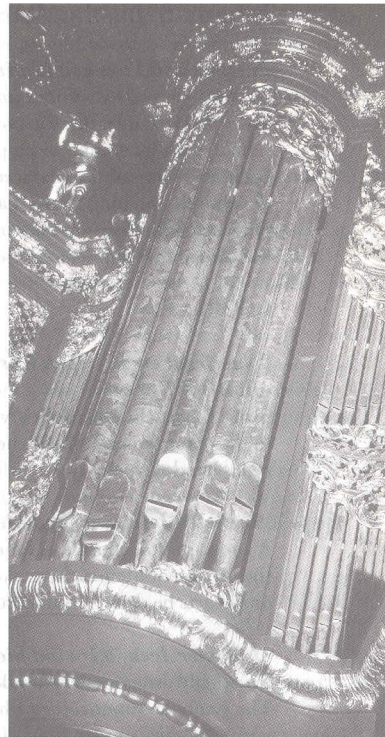


Photo : Thierry Cohen

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Prelude and Fugue in E minor BWV 533

This is a very early work, dating most probably from Bach's visit to Lübeck in 1705. Certainly, there is no mistaking the influence of the North German school, with long improvised passages on manuals and pedal, modulations, complex trills and heavily accented chords intended to resonate beneath the church's arching vaults – all of them devices associated with the name of Dietrich Buxtehude. The subject on which the brief fugue is based evokes the clangour of brass instruments.

CHORALES:

“Nun freut euch, lieben Christen g'mein” (Now rejoice, dear Christians all) BWV 734

A three-part chorale in the style of Pachelbel in which the subject is given to the tenor. It is possible to hear the pealing of Christmastide bells in the right-hand ostinato.

“Liebster Jesu, wir sind hier” (Dearest Jesu, we are here) BWV 730

A contrapuntal chorale in four and, later, five voices. In bars 11 and 12 the ornamentation of the melody provides a commentary on the words, “That our hearts be drawn from earth”.

“Liebster Jesu, wir sind hier” BWV 731

The richly ornamented chorale melody is entrusted to the soprano. The symbolic commentary which it develops anticipates the *Orgelbüchlein* with its ability to match music and German text.

“In dulci jubilo” (In sweet joy) BWV 729

A five-part harmonisation in which the joy of Christmas bursts forth in scales and arpeggios in interludes which bind together the different episodes. The angels are embodied by ascending and descending scales, the bells by triplet auxiliary notes.

“Herzlich tut mich verlangen” (From my heart I long for a blessed end) BWV 727

The chorale melody of this hymn to a “blessed end” is lightly ornamented in the soprano. The syncopated motif of three semiquavers, which describes the sinner's hope of a new life, assumes the form of a cross at the words “O Jesu, come soon”.

Prelude and Fugue in C major BWV 531

Written in Lüneburg in 1703, this work was inspired by the local organist, Georg Böhm. Like Böhm, Bach begins his prelude with an elaborate passage on the pedal and continues with fanfare-like flourishes.

The fugue, by contrast, recalls Pachelbel's *Magnificat* fugues. In spite of a number of youthful infelicities, it already contains, in embryo, many of the procedures which would be used between now and Bach's final organ fugue, BWV 547, of 1744.

CHORALES:

“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” (Lord Jesu Christ, turn to us) BWV 726

Spitta tells the following anecdote: “On his return from Lübeck, the young

Bach is said to have scandalised the Arnstadt parishioners by the dissonances with which he embellished his chorale harmonisations, to the point where the congregation went out of key while singing and complained to the Church authorities." Once can well imagine that this brief work, with its bold harmonies and imaginative transitions, was one of the incriminated chorales.

**"Allein Gott in der Höh' sei Ehr' " (Alone to God on high be honour)
BWV 711**

Bicinium: the chorale melody is in the right hand in long note-values, while the dance rhythm in the left hand is reminiscent in style of a bowed instrument such as the viola da gamba.

"Allein Gott in der Höh' sei Ehr' " BWV 715

See note to BWV 726.

Fuga super "Allein Gott in der Höh' sei Ehr' " BWV 716

A three-part chorale fugue in which the melody is taken up in long note-values at the end.

"Allein Gott in der Höh' sei Ehr' " BWV 717

A fugal gigue with the melody in the soprano.

**"Christ lag in Todesbanden" (Christ lay in the bonds of death)
BWV 718**

A chorale fantasia in the North German style of Bruhns and Buxtehude. Each line of the chorale is treated differently: bicinium, three-part chorale, toccata-like features and triplet figurations follow each other in rapid succession. The first four lines recall the "bonds of death", while the final

Hallelujah, with its joyful echo effects, is developed at length as modulations and ascending movements describe Christ rising from the sepulchre.

"Ach Gott und Herr" (Ah God and Lord) BWV 714

In the Neumeister collection, this fragmentary and incomplete chorale is prefaced by the sketch of a prelude.

"Fantasia con imitazione" in B minor BWV 563

Written in homage to the Italian style, this fantasia dates from around 1710, when Bach was discovering Frescobaldi and Froberger. The first section, headed "Fantasia", is built up from an ostinato rhythmic cell, while the second section, in 3/4 time, is headed "Imitatio" and is entirely fugal in style. The transition from binary to ternary rhythm is typical of the Italian canzona.

CHORALES:

"Gelobet seist du, Jesu Christ" (Praised be you, Jesu Christ) BWV 722

See note to BWV 726.

"Gottes Sohn ist kommen" (God's Son is come) BWV 724

A four-part fugue, at least until the final bars where a fifth voice enters, suggesting a tentative canon.

"Jesu, meine Zuversicht" (Jesus, my trust) BWV 728

An ornamented *manualiter* chorale in which the key of C major illustrates the sweetness of trusting in God.

“Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich” (Praise God, you Christians all together) *BWV 732*

Composed in a similar style to that of BWV 726, this chorale is additionally notable for the appearance of symbolic motifs: joy is expressed by demisemiquavers and the separation of the Son from the Father by brutal modulations.

“Vater unser im Himmelreich” (Our Father in Heaven) *BWV 737*

A contrapuntal chorale in the style of Pachelbel, the somewhat melancholic tone of which is also found in the large-scale versions that were to follow in the *Orgelbüchlein* and the third part of the *Clavier-Übung*.

“Vom Himmel hoch, da komm’ ich her” (From Heaven on high I come) *BWV 738*

A Christmas chorale in 12/8 time, a curiously irregular rhythm. The young Bach’s experiments in rhythmic notation can be studied in the two surviving versions of this chorale, BWV 738 and 738a.

“Wie schön leuchtet der Morgenstern” (How beautifully shines the morning star) *BWV 739*

This chorale falls into three sections:

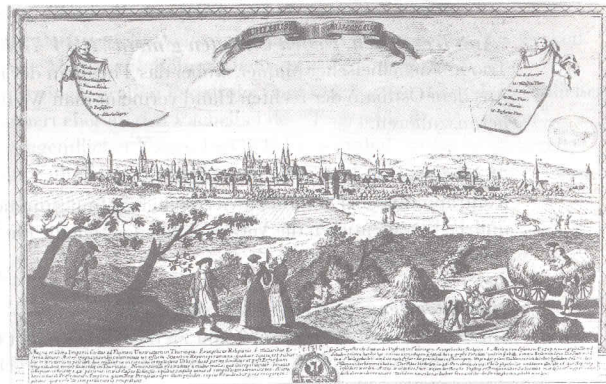
- 1) A fugal chorale with the melody in the soprano.
- 2) A trio with the melody in the bass and auxiliary notes in the soprano.
- 3) A dialogue between the ornamented melody in the soprano and long note-values in the bass. Echo effects, pealing bells and rhythmic runs describe the morning star and its effulgent light.

“Herr Gott, dich loben wir” (Lord God, we praise you) *BWV 725*

“Te Deum per omnes versus a 5 voci”. A marvellous contrapuntal *tour de force* not least by virtue of the number of ideas evoked, this vast and grandly proportioned chorale allows Bach to expound the majority of his great expressive constants by commenting on Luther’s vernacular translation of the *Te Deum*. These same expressive procedures were later to be used extensively in the *Orgelbüchlein*. The contrapuntal figures represent a descriptive language that is rich in images, extending the meaning of Luther’s words by adding a commentary that is not only musical but also figurative.

Translated by Stewart Spencer

**Mühlhausen
(Thüringen)**
Ansicht der Stadt
Mühlhausen im 18.
Jahrhundert.
Kupferstich von Jos.
Friedrich Leopold,
um 1710.
Archiv für
Kunst und Geschichte,
Berlin.



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Präludium und Fuge e-moll BWV 533

Das sehr frühe Jugendwerk schrieb Bach vermutlich zur Zeit seiner Reise nach Lübeck im Jahre 1705. Der Einfluß der norddeutschen Schule ist deutlich spürbar: lange improvisierte Läufe auf dem Manual und auf dem Pedal, skandierte Akkorde, die darauf berechnet waren, unter dem Kirchengewölbe widerzuhallen, Modulationen, komplexe Triller – all die buxtehudischen Verfahrensweisen finden sich hier wieder. Die kurze Fuge baut auf einem Thema auf, das an ein Fanfarensignal erinnert.

CHORÄLE:

“Nun freut euch, lieben Christen g'mein” BWV 734

Trio in Pachelbelscher Manier, wobei das Thema in der mittleren Stimme liegt. Aus dem Ostinato der rechten Hand vermeint man Weihnachtsglocken herauszuhören.

“Liebster Jesu, wir sind hier” BWV 730

Kontrapunktischer Choral zu vier, später zu fünf Stimmen. Bei den Takten 11 und 12 kommentieren die Verzierungen der Melodie die Worte: “Daß die Herzen von der Erden...”.

“Liebster Jesu, wir sind hier” BWV 731

Mit dem symbolischen Kommentar zu dem Text kündigt der im Sopran reichverzierte Choral das berühmte Stück aus dem Orgelbüchlein an.

“In dulci jubilo” BWV 729

Harmonisierter Choral zu fünf Stimmen. In den Übergängen, die die verschiedenen Perioden miteinander verbinden, wird die weihnachtliche Freude durch Tonleitern und Arpeggien zum Ausdruck gebracht. Auf- und absteigende Tonleitern symbolisieren die Engel, Verzierungen in Triolen die Weihnachtsglocken.

“Herzlich tut mich verlangen” BWV 727

Choral über das glückselige Ende, mit leichten Verzierungen im Sopran. Das synkopierte Motiv von drei Sechzehntelnoten beschreibt das Verlangen nach einem neuen Leben. Mit den Worten “O Jesu, komm nun bald!” nimmt es die Form eines “Kreuzes” an.

Präludium und Fuge C-dur BWV 531 (Lüneburg, 1703)

Der sehr junge Bach entlehnt seine musikalischen Eingebungen den Werken des Lüneburger Meisters G. Böhm. Ebenso wie dieser beginnt er sein Präludium mit einem großen Pedalsolo, dem sich Fanfarensignale anschließen. Die Fuge erinnert eher an den Pachelbel der “Fugen für das Magnificat”. Trotz einiger jugendlicher Ungeschicklichkeiten enthält sie im Keim bereits ein Gutteil der Stilmittel, die das spätere Orgelwerk auszeichnen, bis hin zur Fuge BWV 547 (die letzte Fuge für Orgel, 1744).

CHORÄLE:

“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” BWV 726

Von Spitta stammt die folgende Anekdote: Nach seiner Rückkehr aus Lübeck soll der junge Bach mit den Dissonanzen, die er in die Choral-Harmonisierungen

einflocht, unter den Arnstädtern einen Skandal ausgelöst haben, weil die versammelte Gemeinde beim Singen den Ton nicht halten konnte und gegenüber der Kirchenleitung Beschwerde einlegte... Es ist durchaus denkbar, daß dieses kurze Stück mit seinen kühnen Harmonien und phantasievollen Übergängen zu jenen Chorälen gehört, die Anlaß zu der Beschwerde gegeben haben.

“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” BWV 711

Bicinium. Choral in langen Noten in der rechten Hand, tänzerischer Rhythmus mit Imitation eines Streichinstruments (Viola da Gamba) in der linken Hand.

“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” BWV 715

Hier gilt dasselbe wie für BWV 726.

Fuga super “Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” BWV 716

Trio-Fuge. Das Thema wird abschließend in langen Noten wiederaufgenommen.

“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr” BWV 717

Fughetta im Rhythmus der Gigue. Das Thema liegt im Sopran.

“Christ lag in Todesbanden” BWV 718

Choral-Fantasia in der Manier der norddeutschen Schule von Bruhns und Buxtehude. Jede Choralzeile erfährt eine unterschiedliche Behandlung: Bicinium, anschließend Choral zu drei Stimmen, Toccata-Läufe und Figuration in Triolen. Die vier ersten Zeilen beschwören die “Todesbande”. Das abschließende Halleluja wird mit freudigen Echo-Effekten ausgiebig durchgeführt. Die Modulationen und ansteigenden Bewegungen beschreiben Christi Auferstehung aus dem Grabe.

“Ach Gott und Herr” BWV 714

Fragment eines unvollendet gebliebenen Werkes. Die Neumeister-Sammlung stellt diesem Choral die Skizze eines Präludiums voran.

Fantasia con imitazione h-moll BWV 563

Hommage an den italienischen Stil. Zu jener Zeit (1710) entdeckte Bach Frèscobaldi und Froberger. Die *Fantasia* (4/4) baut auf einer ostinaten rhythmischen Zelle auf. Die *Imitatio* (3/4) ist im fugierten Stil geschrieben. Der Wechsel vom Zweier- zum Dreierhythmus ist typisch für die italienische Canzone.

CHORÄLE:

“Gelobet seist du, Jesu Christ” BWV 722

siehe BWV 726.

“Gottes Sohn ist kommen” BWV 724

Vierstimmige Fuge. Eine fünfte Stimme verziert die letzten Takte, in denen sich ein Kanon abzeichnet.

“Jesu, meine Zuversicht” BWV 728

“Manualiter” verzierter Choral. Die Tonart C-dur veranschaulicht das freudige Gottvertrauen.

“Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich” BWV 732

Derselbe Stil wie BWV 726, mit symbolischen Motiven: – Die Freude (Zweiunddreißigstelnoten); – Die Trennung von Vater und Sohn (brüske Modulationen).

“Vater unser im Himmelreich” BWV 737

Kontrapunktischer Choral im pachelbelschen Stil. Die verhalten melancholische Stimmung findet sich in den späteren großen Fassungen wieder (Orgelbüchlein, Clavierübung III).

“Vom Himmel hoch, da komm’ ich her” BWV 738

Weihnachtschoral (12/8), in merkwürdig unregelmäßigem Rhythmus. Die Suche des jungen Bach nach rhythmischen Ausdrucksmitteln kann aus den beiden uns überkommenen Fassungen abgelesen werden (BWV 738 und BWV 738a).

“Wie schön leuchtet der Morgenstern” BWV 739

Das dreiteilige Werk umfaßt folgende Parteien:

- 1) Fugierter Choral mit Thema im Sopran.
- 2) Trio. Thema im Baß, Verzierungen im Sopran.
- 3) Dialog zwischen dem im Sopran verzierten Thema und dem Baß in langen Noten. Echo-Effekte. Glockenspiel und rhythmische Verzierungen, die den Strahlenglanz des “Morgensterns” symbolisieren.

“Herr Gott, dich loben wir” BWV 725

“Te Deum per omnes versus a 5 voci”.

Der mächtige Choral – auf Grund seiner überwältigenden Ausmaße und der zahlreichen musikalischen Gedanken eine kontrapunktische Meisterleistung – gestattet es Bach, die meisten seiner großen “Ausdruckskonstanten” als Kommentar zum Text einzubringen. Dieselben Ausdrucksmittel finden weitgehend Verwendung in dem Orgelbüchlein. Die kontrapunktischen Figuren sind gleichzeitig eine anschauliche Beschreibung, sie kommentieren und erweitern den Text des lutherischen Kirchenliedes musikalisch und bildhaft.

Übersetzung: I. Trautmann

Registrations

Präludium und Fuge C-dur (531)

Man. I = P.8, O.4, Q.3, O.2, Mix., Cymb.
Man. II = C.8, P.4, O.2, T.1 3/5, Mix., II/I,
I/PED
PED. = P.16, Tr.8, I/PED

Präludium und Fuge e-moll (533)

Man. I = B.16, P.8, O.4, Q.3, O.2, Mix.,
Cymb.
Man. II = C.8, P.4, O.2, T.1 3/5, Mix.
PED. = Pos.16, Tr.8
Fugue : Man. I = - B.16
Man. II = - T.1 3/5

Nun freut euch, lieben Christen g'mein (734)

Man. I = SF.4

Liebster Jesu, wir sind hier (730)

Man. I = P.8, O.4
PED. = P.16, I/PED

Liebster Jesu, wir sind hier (731)

Man. I = RF.8, SF.4
Man. II = C.8, N.3, T.1 3/5, I/PED
PED. = P.16, I/PED

In dulci jubilo (729)

Man. I = P.8, O.4, SF.4, Q.3, Mix., Cymb.
Man. II = C.8, P.4, O.2, Mix., II/I
PED. = Pos.16, Tr.8

Herzlich tut mich verlangen (727)

Man. I = RF.8
Man. II = C.8, N.3, Trem., I/PED
PED. = P.16

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (726)

Man. I = P.8, O.4, Q.3, O.2, Mix., Cymb.
PED. = P.16, I/PED

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (bicinium) (711)

Man. I = RF.8, SF.4, O.2
Man. II = C.8, RF.4, O.2, Q.1 1/2, T.1 3/5

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (715)

Man. I = P.8, O.4, Q.3, O.2, Mix., Cymb.
PED. = P.16, I/PED

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (716)

Man. II = C.8, RF.4, O.2
PED. = Tr.8

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (717)

Man. II = Qn.8

Christ lag in Todesbanden (718)

Man. I = RF.8, SF.4, O.2
Man. II = C.8, P.4, N.3, Q.1 1/2, T.1 3/5,
Sif.1
PED. = Tr.8

Ach Gott und Herr (714)

Man. I = P.8
Man. II = C.8
PED. = P.16

Fantasia con imitazione h-moll (563)

1) Man. I = P.8, O.4

PED. = P.16, I/PED

2) MAN.I = RF.8, SF.4

Gelobet seist du Jesu Christ (722)

comme 715

Gottes Sohn ist kommen (724)

Man. I = P.8, O.4, O.2, Mix., Cymb., I/II

Man II = G.8, P.4, O.2, Mix.

PED. = P.16, I/Ped, mes 34 + Tr.8

Jesus, meine Zuversicht (728)

Man. I = Cor.

Man. II = G.8, SF.4

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (732)

comme 715

Vater unser im Himmelreich (737)

Man. I = P.8

**Vom Himmel hoch, da komm' ich
her (738)**

comme 715

Wie schön leuchtet der Morgenstern (739)

Man. I = RF.8, O.4, O.2

Man. II = G.8, P.4, O.2, Sif.1

PED. = Tr.8

Wir glauben all'an einen Gott (765)

Man. I = RF.8

Man. II = G.8, N.3, Trem.

PED. = P.16, I/PED

Herr Gott, dich loben wir (725)

Man. I = P.8, O.4, Q.3, Mix., Cymb.

Man. II = G.8, P.4, O.2, Mix.

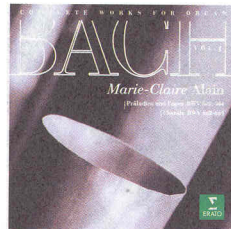
PED. = P.16, Pos.16, Tr.8

**R Ö T H A
(Georgenkirche)**

**Gottfried SILBERMANN
(1721)**

PEDALE (PED)		MANUAL I (Man. I)	MANUAL II (Man. II)
• Principal (P. 16)	16	• Bordun (B. 16)	16
• Posaune (Pos. 16)	16	• Principal (P. 8)	8
• Tromete (Tr. 8)	8	• Rohrflöte (RF. 8)	8
		• Octava (O. 4)	4
		• Spitzflöte (SF. 4)	4
		• Quinta (Q. 3 2/3)	3
		• Octava (O. 2)	2
Tremulant		• Mixtur (Mix.)	III
Pedalkoppel (I/PED)		• Cymbeln (Cymb.)	II
Manuelschiebekoppel (II/I)		• Cornet (Cor.)	III
		• Quintadena (Qn. 8)	8
		• Gedackt (C. 8)	8
		• Principal (P. 4)	4
		• Rohrflöte (RF. 4)	4
		• Nasat (N. 3)	3
		• Octava (O. 2)	2
		• Tertia (T. 1 3/5)	1 1/2
		• Quinta (Q.1 1/2)	1
		• Sifflet (Sif.)	1
		• Mixtur (Mix.)	III

L O R G U E V R E P O U R O R G U E



4509-96718-2 VOL.1



4509-96719-2 VOL.2



4509-96720-2 VOL.3



4509-96721-2 VOL.4



4509-96722-2 VOL.5



4509-96723-2 VOL.6



4509-96724-2 VOL.7



4509-96725-2 VOL.8



4509-96742-2 VOL.9

*Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme*

Producer : Yolanta Skura

Sound engineer : Yolanta Skura

Editing : Yolanta Skura

*Enregistrement réalisé en / Recorded in /
Aufnahme* : 07/1991, Georgenkirche,
Rötha (Allemagne)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Jean-Louis Merlet & Thierry Cohen
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994

Orgues
Gottfried Silbermann,
(1721)
Rötha
Allemagne
Archiv für Kunst
und Geschichte,
Berlin



Johann Sebastian BACH (1685-1750)

PRÄLUDIUM UND FUGE

c-moll/ut mineur/C minor

BWV 549

1	Präludium	2'02
2	Fuge	3'06

CHORÄLE

3	“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend”	BWV 709	2'37
4	“Liebster Jesu, wir sind hier”	BWV 706 (1+2)	2'52
5	“Erarm’ dich mein, o Herre Gott”	BWV 721	4'43
6	“Wer nur den lieben Gott läßt walten”	BWV 690	2'00
7	“Wer nur den lieben Gott läßt walten”	BWV 691	1'38
8	“Christ lag in Todesbanden”	BWV 695	3'10

PRÄLUDIUM UND FUGE

c-moll/ut mineur/C minor

BWV 537

9	Präludium	4'40
10	Fuge	4'03

11	PARTITA sopra “Christ, der du bist der helle Tag” (Choral + 6 Var.)	BWV 766	9'12
-----------	--	---------	------

SIEBEN FUGHETTEN FÜR DIE WEINACHTSZEIT

12	“Christum wir sollen loben schon”	BWV 696	1'37
13	“Gelobet seist du, Jesu Christ”	BWV 697	0'50
14	“Herr Christ, der ein’ge Gottes Sohn”	BWV 698	1'23
15	“Nun komm’ der Heiden Heiland”	BWV 699	1'17
16	“Von Himmel hoch da komm’ ich her”	BWV 701	1'28
17	“Gottes Sohn ist kommen”	BWV 703	1'04
18	“Lob sei dem allmächtigen Gott”	BWV 704	1'12

19	CHORAL “Vom Himmel hoch da komm’ ich her”	BWV 700	2'48
-----------	--	---------	------

20	FUGE h-moll/si mineur/B minor über ein Thema von Corelli	BWV 579	6'06
-----------	--	---------	------

21	FANTASIA “Jesu, meine Freude”	BWV 713	5'00
-----------	--------------------------------------	---------	------

CHORAL

22	“In dich hab’ ich gehoffet, Herr”	BWV 712	2'35
-----------	-----------------------------------	---------	------

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

Orgues Gottfried Silbermann (1721) (Rötha, Georgenkirche, Allemagne)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Präludium und Fuge c-moll/ut mineur BWV 549

Le jeune Bach n'a pas vingt ans. Il s'inspire de Böhm et de Pachelbel avant de se familiariser avec Buxtehude et Reincken. Le trait de pédale, émaillé d'ornements, nous fait imaginer sa virtuosité déjà exceptionnelle.

La Fugue, au développement simple, ne quitte guère les tonalités de la tonique et de la dominante. La conclusion en style de Toccata combine le thème de Fugue à la pédale avec les accords plaqués du Prélude.

CHŌRALE:

"Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 709

(Seigneur Jésus Christ, tourne-toi vers nous)

Très beau choral orné au soprano où règne en contrepoint obstiné le rythme anapestique de la Joie.

"Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 706

(Bien-aimé Jésus, nous sommes ici)

Ce peut être une forme primitive de la version ornée adoptée plus tard dans l'*Orgelbüchlein* (BWV 634). Si la première version est joliment agrémentée de rythmes joyeux, la seconde est calme et contemplative, d'une harmonie raffinée.

"Erbarm' dich mein, o Herre Gott" BWV 721

(Épargne-moi, o Seigneur Dieu)

L'authenticité de ce choral inhabituel est souvent contestée. Il semble que Bach

ait voulu ici rendre hommage à Kuhnau. La ressemblance y est frappante avec le "De profundis" des Sonates bibliques de son prédécesseur à St-Thomas. Le maître du contrepoint joue ici de la puissance expressive des harmonies plaquées, décrivant ainsi l'implacabilité du jugement de Dieu.

"Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 690

(Celui qui se laisse guider par le Bon Dieu)

Ce choral "manualiter" apparaît dans le livre d'Anna-Magdalena Bach, orné au soprano.

"Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 691

Cette seconde version "manualiter" (également dans le livre d'Anna-Magdalena) est accompagnée de mouvements conjoints figurant la douceur de la confiance en Dieu.

"Christ lag in Todesbanden" BWV 695

(Christ gisait dans les liens de la Mort)

Titre complet : "*Fantasia super Christ lag in Todesbanden, cantus firmus in alto*".

Il s'agit d'une Invention à 3 voix, le thème étant confié à la voix médiane.

L'écriture très élégante annonce déjà les *Sinfonien* pour clavecin.

Aux mes. 139 et 140, la signature B.A.C.H. (si b, la, do, si naturel)

s'entend clairement à la basse et au soprano.

Präludium und Fuge c-moll/ut mineur BWV 537

aussi appelé "*Fantaisie et Fugue*" (1716)

Le *Prélude* est construit en deux sections : tonique, puis dominante.

Chaque section développe à la suite deux thèmes caractéristiques : un thème mélodique, montant en sauts de sixtes, et un élément en notes répétées

aux inflexions douloureuses. La Coda finale module à la dominante afin d'enchaîner avec la *Fugue*.

Celle-ci est clairement composée de trois parties :

- 1) Exposition du Thème I suivie d'une Contre-exposition.
- 2) Ton de la dominante. Thème II chromatique ascendant. Contre-sujet en mouvement perpétuel. Stretto du Thème II.
- 3) Réexposition du Thème I en "da capo" légèrement amplifié.

Partita sopra "Christ, der du bist der helle Tag" BWV 766

(Christ, toi qui es la lumière du jour)

Thème et 6 variations, chacune commentant le texte des différents versets du cantique luthérien.

- Partita I Choral harmonisé.
"Christ, lumière du Père, tu es le Prédicateur"
- Partita II Bicinium.
"En cette nuit, protège-nous du méchant ennemi"
- Partita III Rythme caractéristique.
"Si les yeux s'endorment, fais que le cœur reste éveillé"
- Partita IV Ostinato à la main droite.
"Nous te prions pour que la ruse du Diable n'ait aucun pouvoir sur nous"
- Partita V Cantus firmus au ténor.
"Nous sommes tes héritiers, sauvés par ton saint sang"
- Partita VI Rythme de Gigue (à 12/8).
"Ordonne à ton Ange de venir et de veiller sur nous"
- Partita VII "Con Ped., se piace" ped. ad libitum
"Ainsi pouvons-nous dormir en paix... Sainte Trinité, nous te louons dans l'éternité".

Sieben Fughetten für die Weinachtszeit

7 Fughettes pour le temps de Noël :

Bien que datées d'Arnstadt, ces petites miniatures semblent beaucoup plus tardives de par leur écriture très élaborée. Elles pourraient avoir été conçues en même temps que les versions "manualiter" de la Clavier Übung III (Opinion partagée par Peter Williams).

"Christum, wir sollen loben schon" BWV 696

(Nous devons louer Christ)

Le thème de fugue est issu de l'Hymne "A solis ortus cardine".

"Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 697

(Loué sois-tu, Jésus Christ)

Opposition d'un joyeux thème en notes répétées et d'une gamme descendante ("la descente de Noël").

"Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn" BWV 698

(Seigneur Christ, Fils unique de Dieu)

Le rythme de la Joie apparaît en Contre-sujet.

"Nun komm' der Heiden Heiland" BWV 699

(Viens maintenant, Sauveur des Païens)

La tristesse de l'Avent s'exprime en harmonies dissonantes.

“Vom Himmel hoch, da komm’ ich her” BWV 701

La richesse du contrepoint, combinant les deux premières incises du choral avec la “descente de Noël”, annonce les *Variations Canoniques* (BWV 769).

“Gottes Sohn ist kommen” BWV 703

(Le Fils de Dieu est venu)

Une arabesque de la “Joie” brode autour du thème rythmé à 3 temps.

“Lob sei dem allmächtigen Gott” BWV 704

(Loué soit le Dieu Tout-Puissant)

Thème inspiré de l’Hymne “Conditor alme siderum”.

“Vom Himmel hoch, da komm’ ich her” BWV 700

(Du haut du Ciel je viens ici)

Ce choral – œuvre de jeunesse – n’appartient pas à la série des Fughettas.

L’influence de Pachelbel y est très sensible.

Fuge h-moll (über ein Thema von Corelli) BWV 579

Fugue en Si mineur, sur un thème de Corelli

Sur le thème italien vient se greffer un Contre-sujet en notes répétées,

très buxtehudien.

Toutes les expositions évoluent entre Si mineur et Fa mineur.

Les divertissements créeront la variété : syncopes, broderies, rythmes brisés, double-broderies, rythmes scandés. Un quadruple canon, accompagné du Contre-sujet en contrepoint double aboutit à la dernière entrée au soprano avant la Conclusion “Adagio”.

Fantasia “Jesu, meine Freude” – “manualiter” BWV 713

(Jésus, ma joie)

Deux parties distinctes correspondent aux deux idées dominantes du texte :

- 1) “Jésus, ma joie.” Invention à 3 voix, bâtie sur un élément en mouvements brisés. Le thème, en valeurs longues, apparaît successivement au soprano, puis au ténor, à la basse, au ténor, à la basse et au soprano, toujours soutenu par un riche contrepoint renversable.
- 2) Le rythme passe de C à 3/8, avec l’indication “dolce” commentant les mots “Agneau de Dieu, mon Fiancé”. Selon plusieurs auteurs, c’est une « Pastorale des Noces Mystiques ».

Choral “In dich hab’ ich gehoffet, Herr” BWV 712

(En toi, j’ai espéré, mon Dieu)

Fughette en deux parties, exploitant un rythme à 12/8. L’écriture en est riche, souvent imprévue, faisant même appel aux modulations enharmoniques.

Marie-Claire Alain

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Prelude and Fugue in C minor BWV 549

This diptych dates from 1703/04, when the young Bach was not yet twenty years of age. He had been inspired by Georg Böhm and Johann Pachelbel before familiarising himself with the works of Dietrich Buxtehude and Johann Adam Reincken. The pedal writing, encrusted with ornaments, gives us an idea of his already exceptional virtuosity.

The fugue is straightforward in its development and scarcely wanders away from the tonic and dominant. The toccata-like stretto combines the fugue subject in the pedal with sustained chords first heard in the prelude.

CHORALES :

“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” (Lord Jesu Christ, turn to us) **BWV 709**

An extremely beautiful and ornate chorale in which the melody is entrusted to the soprano, while an anapaestic rhythm provides an ostinato counterpoint, symbolising joy.

“Liebster Jesu, wir sind hier” (Dearest Jesu, we are here) **BWV 706**
BWV 706 may represent a primitive version of the more ornate chorale which was later taken up into the *Orgelbüchlein* (BWV 634). Whereas the earlier version is attractively embellished with joyful rhythms, the second version is calm and contemplative, the harmonic writing altogether more refined.

“Erbarm’ dich mein, o Herre Gott” (Be merciful to me, O Lord God) **BWV 721**

The authenticity of this unusual chorale has often been questioned. It seems, however, that Bach wanted to pay homage here to Johann Kuhnau. Certainly, there is a striking resemblance between BWV 721 and the “De profundis” from the Biblical Sonatas by Bach’s predecessor as Cantor of St Thomas’s. Here we find the master of counterpoint playing with the expressive potential of sustained harmonies, which he uses to describe the implacability of divine judgement.

“Wer nur den lieben Gott läßt walten” (He who allows dear God to rule him) **BWV 690**

This *manualiter* chorale appears in the *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach*. The melody figures as a cantus firmus in the soprano.

“Wer nur den lieben Gott läßt walten” **BWV 691**

In this second *manualiter* version of the same chorale (also to be found in the *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach*), the melody is accompanied by conjunct movements symbolising the sweetness of trust in God.

“Christ lag in Todesbanden” (Christ lay in the bonds of death) **BWV 695**

The complete title of this chorale is *Fantasia super Christ lag in Todesbanden choralis in alto*. In other words, the chorale melody is entrusted to the alto or middle line of this three part invention. The writing is highly elegant and already anticipates the keyboard Sinfonias. Bach’s “signature” (B flat, A, C, B natural) is clearly audible in the bass and soprano lines in bars 139 and 140.

Prelude and Fugue in C minor BWV 537

(also known as Fantasia and Fugue in C minor)

The prelude is in two sections, namely, tonic and dominant. Each section in turn develops two characteristic subjects, the first of which is a melodic theme rising by intervals of a sixth, while the second consists of repeated notes which invest the motif with an element of grieving pain. The concluding coda modulates to the dominant in order to lead, without a break, into the fugue, which is clearly ternary in structure:

- 1) exposition of first subject, followed by a counterexposition.
- 2) The second subject – an ascending chromatic figure – enters in the dominant. The countersubject recalls a perpetuum mobile. The stretto is based on the second subject.
- 3) The first subject returns in the form of a slightly modified *da capo*.

Participa sopra “Christ, der du bist der helle Tag” (Christ, you who are the bright day) BWV 766

A theme and six variations, each of which comments on the words of the different versets of the Lutheran hymn.

- Partita I Harmonised chorale: “Christ, light of the Father, you are the preacher”
- Partita II Bicinium: “Protect us this night from the wicked foe”
- Partita III Distinctive rhythm: “Though our eyes may sleep, ensure that our heart remains awake”
- Partita IV Right-hand ostinato: “We pray to you that the Devil’s ruse may have no power over us”
- Partita V Cantus firmus *en taille*, in other words, in the middle part: “We are your heirs, saved by your holy blood”

- Partita VI Gigue movement in 12/8 time: “Instruct your angel to come and watch over us”
- Partita VII “Con Ped., se piace” (pedal ad lib.): “Thus we may sleep in peace. [...] O Holy Trinity, we praise you in all eternity”

Seven Fughettas for Christmas

Although these little miniatures were written in Arnstadt, their highly elaborate style suggests a much later dating. There is much to be said for Peter Williams’s view that they may have been conceived at the same time as the *manualiter* versions of the third part of the *Clavier-Übung*.

“Christum, wir sollen loben schon” (We should indeed praise Christ) BWV 696

The fugue subject is borrowed from the Christmas hymn, *A solis ortus cardine*.

“Gelobet seist du, Jesu Christ” (Praised be you, Jesu Christ) BWV 697

This fughetta contrasts a joyful subject involving repeated notes with a descending scale that symbolises the Son of God descending to earth.

“Herr Christ, der ein’ge Gottes Sohn” (Lord Christ, the only Son of God) BWV 698

The countersubject is based on a rhythm that is redolent of joy.

“Nun komm’ der Heiden Heiland” (Come now, Saviour of the heathen) BWV 699

The sadness of Advent finds expression in dissonant harmonies.

“Vom Himmel hoch da komm’ ich her” BWV 701

The richness of the counterpoint, combining the first two lines of the chorale with the theme symbolising the Son of God’s descent to earth anticipates the *Canonic Variations* (BWV 769).

“Gottes Sohn ist kommen” (God’s Son is come) BWV 703

An arabesque embodying joy embellishes the triple-time subject.

“Lob sei dem allmächt’gen Gott” (Praise be to Almighty God) BWV 704

The fugue subject is inspired by the melody of the Advent hymn, *Conditor alme siderum*.

“Vom Himmel hoch da komm’ ich her” (From Heaven on high I come) BWV 700

This chorale – an early work – is not part of the series of fuguetas. Pachelbel’s influence is unmistakable.

Fugue in B minor “on a Theme of Corelli” BWV 579

A countersubject involving repeated notes and highly reminiscent of Dietrich Buxtehude is grafted on to the Corellian subject. All the entries are in either the tonic or dominant, but variety is guaranteed by syncopations, auxiliary notes, *brisé* chords, double auxiliary notes and heavily accented rhythms.

A four-part canon accompanied by the countersubject in double counterpoint culminates in the final entry of the subject in the soprano before the adagio conclusion.

Fantasia “Jesu, meine Freude” (Jesu, my joy) BWV 713

The two distinct parts of this *manualiter* fantasia correspond with the two

dominant ideas in the text:

1) “Jesu, my joy”: a three-part invention based on an element involving *brisé* movements. The subject, in long note-values, appears successively in the soprano, tenor, bass, tenor, bass and soprano and in each case is supported by a rich invertible counterpoint.

2) The metre changes from common time to 3/8 for this second, *dolce* section, with its commentary on the words, “Lamb of God, my bridegroom”.

According to several writers, it represents a “pastoral of the mystic marriage”.

Chorale “In dich hab’ ich gehoffet, Herr” (In you have I put my hope, Lord) BWV 712

A two-part fughetta exploiting a 12/8 metre. The writing is richly ornate and often unpredictable, even drawing on enharmonic modulations.

Translated by Stewart Spencer

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Präludium und Fuge c-moll BWV 549

(1703-1704)

Der junge Bach ist noch keine zwanzig Jahre alt. Zunächst von Böhm und Pachelbel angeregt, macht er sich sehr bald mit Buxtehude und Reincken vertraut. Das reich verzierte Pedalsolo gibt uns eine Vorstellung von seiner damals schon überragenden Virtuosität.

Die schlicht durchgeführte Fuge verläßt kaum den Bereich von Tönika und Dominante. Der Schlußteil im Stil einer Toccata verbindet das Fugenthema im Pedal mit den gleichzeitig angeschlagenen Akkorden des Präludiums.

CHORÄLE :

“Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” BWV 709

Der sehr schöne, im Sopran verzierte Choral wird in ostinatem Kontrapunkt von dem freudig bewegten anapästischen Rhythmus beherrscht.

“Liebster Jesu, wir sind hier” BWV 706

Es ist dies möglicherweise die ursprüngliche Form der verzierten Fassung, die wir später im “Orgelbüchlein” (BWV 634) wiederfinden. Wenn die erste Version durch ihre freudig bewegten Rhythmen gefällt, so besticht die zweite durch ruhevollere Kontemplation und subtile Harmonien.

“Erbarm’ dich mein, o Herre Gott” BWV 721

Die Echtheit dieses ungewohnten Chorals wird oft angezweifelt. Anscheinend hat Bach das Stück zu Ehren Kuhnau geschrieben. Augenfällig ist die Ähnlichkeit mit dem “De Profundis” der biblischen Sonaten seines Vorgängers an der Thomaskirche. Der Meister des Kontrapunkts bedient sich hier der ausdrucksstarken gleichzeitig angeschlagenen Akkorde, – eine musikalische Beschwörung der Unerbittlichkeit des göttlichen Gerichts.

“Wer nur den lieben Gott läßt walten” BWV 690

Der “manualiter” vorgetragene Choral findet sich mit verziertem Sopran in dem Orgelbüchlein der Anna Magdalena Bach wieder.

“Wer nur den lieben Gott läßt walten” BWV 691

Die zweite Fassung “manualiter” (ebenfalls im Orgelbüchlein der Anna Magdalena) wird von stufenweisen Bewegungen begleitet, die das ruhige Gottvertrauen zum Ausdruck bringen.

“Christ lag in Todesbanden” BWV 695

Der vollständige Titel lautet: “*Fantasia super Christ lag in Todesbanden choralis in alto*”.

Dreistimmige Invention, bei der das Thema in der mittleren Stimme liegt. Die höchst elegante Schreibweise kündigt bereits die *Sinfonien* für Cembalo an. Die Takte 139 und 140 weisen im Baß und im Sopran deutlich vernehmbar die Signatur B.A.C.H. auf.

Präludium und Fuge c-moll BWV 537

Auch “Fantasie und Fuge” genannt (1715).

Das Präludium besteht aus zwei Abschnitten: Tonika, anschließend Dominante. Jeder Abschnitt entwickelt im folgenden zwei charakteristische Themen: ein melodisches, in Sext-Sprüngen ansteigendes Thema, sowie ein Element mit repetierten Noten in schmerzlichem Tonfall. Die Schluß-Coda moduliert zur Dominante und leitet die *Fuge* ein.

Diese umfaßt drei deutlich voneinander abgesetzte Partien:

- 1) Exposition des ersten Themas mit anschließender Gegen-Exposition.
- 2) Tonart der Dominante. Zweites Thema: chromatisch, aufsteigend. – Gegenthema als perpetuum mobile. – Engführung des zweiten Themas.
- 3) Reexposition des ersten Themas mit leicht erweitertem “da capo”.

PARTITA sopra “Christ, der du bist der helle Tag” BWV 766

Thema und 6 Variationen. Jede Variation kommentiert den Text der verschiedenen Strophen des lutherischen Kirchenliedes.

- Partita I im Harmonisierter Choral:
“Du leuchtest uns vom Vater her, und bist des Lichtes Prediger”.

- Partita II Bicinium. „...behüt uns heint / in dieser Nacht vorm bösen Feind“.
- Partita III Charakteristischer Rhythmus. „Obschon die Augen schlafen ein, So laß das Herz doch wacker sein“.
- Partita IV Ostinato in der rechten Hand. „Halt über uns dein, rechte Hand, Daß wir nicht fall'n in Sünd und Schand“.
- Partita V Cantus firmus im Tenor. „Sind wir doch dein ererbtes Gut, Erworben durch dein heiliges Blut“.
- Partita VI Im Rhythmus der Gigue (12/8). „Befehl dem Engel, daß er komm Und uns bewach, dein Eigentum“.
- Partita VII „Con Péd., se piace“. „So schlafen wir im Namen dein... Du Heilige Dreifaltigkeit, wir loben dich in Ewigkeit“.

7 Fughetten für die Weihnachtszeit:

Diese der Datierung nach der Arnstädter Periode angehörenden Miniaturen hat Bach – berücksichtigt man ihre gründliche Ausarbeitung – anscheinend viel später geschrieben. Sie könnten etwa zur Zeit der Fassung „manualiter“ der *Clavierübung III* entstanden sein, eine Vermutung, die von Peter Williams geteilt wird.

“Christum, wir sollen loben schon” BWV 696

Das Fugenthema ist der Hymne „A solis ortus cardine“ entnommen.

“Gelobet seist du, Jesu Christ” BWV 697

Gegensatz zwischen dem freudigen Thema in repetierten Noten und einer absteigenden Tonleiter („die Weihnacht, die vom Himmel kommt“).

“Herr Jesu Christ, der ein'ge Gottes Sohn” BWV 698

Der Rhythmus der “Freude” erscheint als Gegenthema.

“Nun komm’ der Heiden Heiland” BWV 699

Die unruhige Erwartung der Adventszeit kommt in dissonanten Harmonien zum Ausdruck.

“Vom Himmel hoch da komm’ ich her” BWV 701

Die Reichhaltigkeit des Kontrapunkts, der die beiden ersten Verszeilen des Chorals mit der “vom Himmel kommenden Weihnacht” verbindet, kündigt bereits die “Canonischen Veränderungen” (BWV 769) an.

“Gottes Sohn ist kommen” BWV 703

Eine Arabeske der “Freude” umspielt das im 3/4-Takt stehende Thema.

“Lob sei dem allmächtigen Gott” BWV 704

Thema in Anlehnung an den Lobgesang “Conditor alme siderum”.

“Vom Himmel hoch da komm’ ich her” BWV 700.

Dieser Choral – ein Jugendwerk – gehört nicht zu der Reihe der Fughetten. Der Einfluß von Pachelbel ist hier noch deutlich spürbar.

Fuge h-moll BWV 579 über ein Thema von Corelli

Dem italienischen Thema überlagert sich ein sehr buxtehudisches Gegenthema in repetierten Noten.

Alle Durchführungen bewegen sich zwischen h-moll und f-moll. Synkopen, Verzierungen, gebrochene Rhythmen, Doppelschläge und skandierte Rhythmen sorgen für eine abwechslungsreiche Gestaltung. Ein vierstimmiger Kanon, den das Gegenthema im doppelten Kontrapunkt begleitet, führt zu einem letzten Einsatz des Soprans, bevor das Stück “Adagio” endet.

Fantasia "Jesu, meine Freude" – "manualiter" BWV 713

Zwei sich deutlich voneinander unterscheidende Partien entsprechen den beiden Hauptgedanken des Textes:

- 1) "Jesu, meine Freude". Dreistimmige Invention, aufbauend auf einem Element in sprunghaften Bewegungen. Das Thema in langen Noten erscheint nacheinander im Sopran, Tenor, Baß, Tenor, Baß und Sopran. Es wird durchgehend von einem reichhaltigen umkehrbaren Kontrapunkt unterstützt.
- 2) Der Rhythmus wechselt von 4/4 nach 3/8 mit dem Vermerk "dolce". Das Stück kommentiert die Worte "Lamm Gottes, mein Bräutigam". Nach Ansicht einiger Musikwissenschaftler ist dies eine "Pastorale der mystischen Hochzeit".

Choral "In dich hab' ich gehoffet, Herr" BWV 712

Zweiteilige Fughetta im 12/8-Takt. Das reichhaltige Stück mit oft überraschenden Passagen weist zuweilen sogar enharmonische Modulationen auf.

Übersetzung: I. Trautmann

Joh. Seb. Bach

Registrations

Präludium & Fuge c-moll (549)

Man. I = P.8, O.4, O.2, Mix., Cymb.
Man. II = C.8, P.4, O.2, T.1 3/5, Mix. II/I
PED. = Pos. 16, Tr.8, I/PED
Fugue = -T.1 3/5

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (709)

Man. I = RF.8
Man. II = C.8, N.3, Trem.
PED. = S.16, I/PED

Liebster Jesu, wir sind hier (706)

1. : Man. I = P.8, O.4
PED. = S.16 I/PED
2. : Man. I = RF.8
PED. = S.16, I/PED

Erbarm' dich mein, o Herre Gott (721)

Man. I = O.4 (8va bassa)
Man. II = C.8, Trem.
PED. = P.16

Wer nur den lieben Gott läßt walten (690)

Man. I = RF.8, SF.4

Wer nur den lieben Gott läßt walten (691)

Man. I = RF.8
Man. II = C.8, N.3, T.1 3/5

Christ lag in Todesbanden (695)

Man. II = Qn.8, RF.4, O.2

Präludium & Fuge c-moll (537)

Man. I = P.8, O.4, Q.3, O.2, Mix., Cymb.
Man. II = C.8, P.4, O.2, Mix., II/I
Ped. = Pos. 16, I/PED
Füge - I/II
Ped. = P.16, Tr.8, I/PED.

Partita sopra : Christ, der du bist der helle Tag (766)

1. : Man. I = P.8, RF.8, O.4, Q.3, O.2, Mix.
2. : Man. I = RF.8, SF.4, Q.3, Trem.
Man. II = C.8, RF.4
3. : Man. II = C.8, RF.4
4. : Man. I = RF.8, SF.4,
Man. II = C.8, RF.4, Sif.1
5. : Man. I = RF.8, O.4, Q.3, O.2
6. : Man. II = C.8, SF.4, Q.1 1/2
7. : Man. I = P.8, O.4, Q.3, O.2, Mix., Cymb
PED. = Tr.8

Christum wir sollen loben schon (696)

Man. II = C.8, P.4

Gelobet seist du, Jesu Christ (697)

Man. I = SF.4

Herr Christ, der eini'ge Gottes Sohn (698)

Man. I = P.8

Nun komm' der Heiden Heiland (699)

Man. II = RF.8, Trem

Vom Himmel hoch, da komm'ich her (701)
 Man.I = SF.4, O.2
 Man.II = G.8, Sif.1

Gottes Sohn ist kommen (703)
 Man.I = P.8, O.4

Lob sei dem allmächtigen
 Gott (704)
 Man.I = RF.8, SF.4, O.2

Vom Himmel hoch, da komm'ich
 her (700)
 Man.I = P.8, O.4, O.2, Mix., Cymb.
 PED. = Tr.8, I/PED

Fuge h-moll (Corelli) (579)
 Man.I = P.8, O.4
 PED. = S.16, I/PED

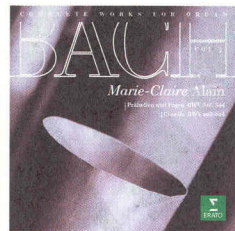
Fantasia : Jesu, meine Freude (713)
 1. : Man.I = P.8, SF.4
 2. : Man.I = RF.8

In dich hab' ich gehoffet, Herr (712)
 Man.I = P.8, O.4, O.2, Mix., Cymb.

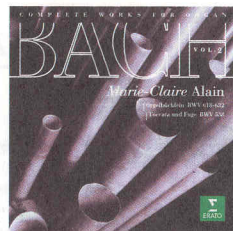
R Ö T H A
 (Église St. Georges)

Gottfried SILBERMANN
 (1721)

PEDALE (PED)		MANUAL I (Man. I)		MANUAL II (Man. II)	
• Principal (P. 16)	16	• Bordun (B. 16)	16	• Quintadena (Qn. 8)	8
• Posaune (Pos. 16)	16	• Principal (P. 8)	8	• Gedackt (G. 8)	8
• Trommete (Tr. 8)	8	• Rohrflöte (RF. 8)	8	• Principal (P. 4)	4
		• Octava (O. 4)	4	• Rohrflöte (RF. 4)	4
		• Spitzflöte (SF. 4)	4	• Nasat (N. 3)	3
		• Quinta (Q. 3 2/3)	3	• Octava (O. 2)	2
		• Octava (O. 2)	2	• Tertia (T. 1 3/5)	1 1/2
Tremulant Pedalkoppel (I/PED)		• Mixtur (Mix.)	III	• Quinta (Q. 1 1/2)	1
Manualschiebekoppel (II/I)		• Cymbeln (Cymb.)	II	• Sifflet (Sif.)	1
		• Cornet (Cor.)	III	• Mixtur (Mix.)	III



4509-96718-2 VOL. 1



4509-96719-2 VOL. 2



4509-96720-2 VOL. 3



4509-96721-2 VOL. 4



4509-96722-2 VOL. 5



4509-96723-2 VOL. 6



4509-96724-2 VOL. 7



4509-96725-2 VOL. 8



4509-96742-2 VOL. 9

Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme

Direction artistique de l'enregistrement /
Recording supervision / Aufnahmeleitung : Yolanta Skura

Ingénieur du son / Sound engineer / Tonmeister : Yolanta Skura

Montage musical / Editing / Schnitt : Yolanta Skura

Enregistrement réalisé en / Recorded in /
Aufnahme : 04/1985, Martinikerk, Groningen
(Pays-Bas)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Jean-Louis Merlet & Thierry Cohen
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

PRÄLUDIUM UND FUGE

C-dur/do majeur/C major

BWV 547

1	Präludium	4'51
2	Fuge	6'17
		11'08

3 KANONISCHE VERÄNDERUNGEN ÜBER DER WEIHNACHTSLIED

"Vom Himmel hoch, da komm' ich her"

BWV 769

13'40

VARIATIONS CANONIQUES/CANONIC VARIATIONS

CLAVIER ÜBUNG DRITTER TEIL :

PRÄLUDIUM Es-dur/mi-bémol majeur/E flat major

BWV 552¹

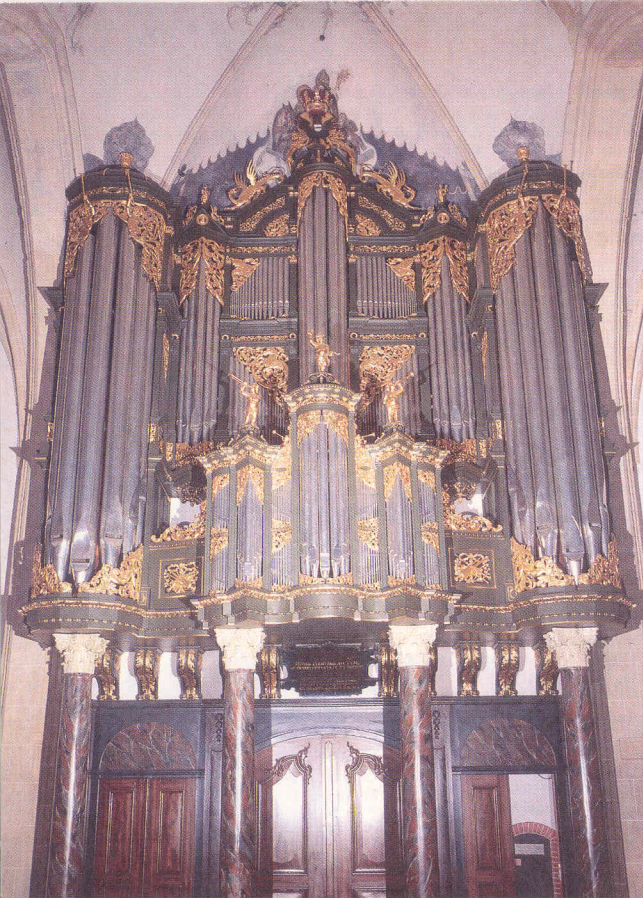
9'00

CHORÄLE :

5	"Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit"	BWV 669	4'11
6	"Christe, aller Welt Trost"	BWV 670	5'47
7	"Kyrie, Gott heiliger Geist"	BWV 671	5'44
8	"Kyrie, gott Vater in Ewigkeit" (manualiter)	BWV 672	1'35
9	"Christe, aller Welt Trost" (manualiter)	BWV 673	1'35
10	"Kyrie, Gott heiliger Geist" (manualiter)	BWV 674	1'25
11	"Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (a3, canto fermo in alto)	BWV 675	3'36
12	"Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (a2 clav. et Pedal)	BWV 676	4'27
13	"Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (Fughetta)	BWV 677	1'00
14	"Dies sind die heil'gen zehn Gebot'"	BWV 678	4'58
15	"Dies sind die heil'gen zehn Gebot'" (Fughetta)	BWV 679	2'19

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

(Orgues Schnitger - Ahrend, Martinikerk, Groningen).



Orgues
Schnitger/Ahrend,
Martinikerk, Groningen
(Pays-Bas)
Photo : Thierry Cohen.

Bach

le philosophe de l'orgue

Les deux disques placés sous ce titre regroupent des pièces composées vers la fin de la vie de J.S. Bach, de 1739 à sa mort. Jean-Sébastien nous livre ici la quintessence de son art. Avec une absolue maîtrise de son langage musical, il sait allier la richesse du contrepoint à l'émotion profonde, la perfection formelle fondée sur l'usage de la "Symbolique des Nombres" à l'expression théologique. Exploitant les "constantes expressives" qu'il a développées depuis l'époque de l'*Orgelbüchlein*, il nous légue le message du philosophe de la musique qu'il est devenu à force de travail et de constante maturation.

Marie-Claire Alain

Bach

the philosopher of the organ

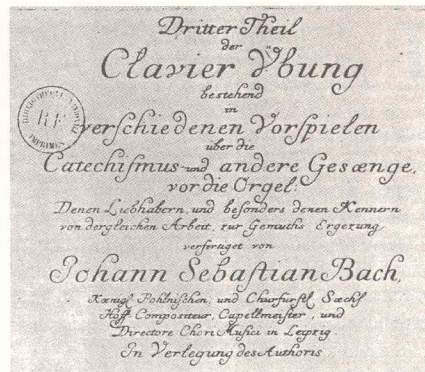
The two records included under this title bring together a number of pieces written by Johann Sebastian Bach towards the end of his life, in other words, between 1739 and 1750. Between them, they capture the quintessential nature of an art in which the composer's consummate mastery of musical style allows him to blend the densest counterpoint with deep emotion, while theological expression combines with that formal perfection that comes from his use of numerical symbolism. Drawing on the expressive constants which he had been developing since the time of the *Orgelbüchlein* (1713-17), Bach bequeaths us his message as philosopher of music, a role he had come to play by dint of sheer hard work and ever-increasing maturity.

Translated by Stewart Spencer

Bach, der Philosoph der Orgel

Die unter diesem Titel zusammengestellten Stücke der beiden Schallplatten komponierte J.S. Bach gegen Ende seines Lebens, zwischen 1739 und seinem Todesjahr. Johann Sebastian gibt uns hier die Quintessenz seiner Kunst preis. Dank der in jeder Hinsicht vollendeten Beherrschung seiner musikalischen Sprache vermag er es, den Reichtum des Kontrapunkts mit tiefem Gefühlsgehalt und die auf der Verwendung der "Zahlensymbolik" beruhende Vollkommenheit der Form mit dem Ausdruck des Gottesglaubens zu verschmelzen. Die seit der Schaffensperiode des Orgelbüchleins von ihm entwickelten "Ausdruckskonstanten" voll ausschöpfend, vermittelt er uns die Botschaft des Philosophen der Musik, zu dem seine unermüdliche Arbeit und die Zeit ihn geschmiedet haben.

Übersetzung: Ingrid Trautmann



Clavier Übung III :
page de titre
(Editions Bärenreiter).

PRÄLUDIUM UND FUGE C-DUR BWV 547

Prélude et fugue en ut majeur, (Leipzig, 1744)

Ce diptyque est le dernier que Bach composa pour l'orgue. Sa relation avec la liturgie de Noël est évidente. L'auteur réussit à combiner la "Marche des Mages" (Cantate 65) avec la deuxième incise du "Chant de Noël" ("Vom Himmel hoch da komm ich her") et à superposer à ces éléments la broderie initiale des "Variations Canoniques" sur le même thème (mes. 48 et suiv.). La complexité de la Fugue annonce *L'Art de la Fugue*. Le thème inspiré du "Gloria" de Noël ("Allein Gott...") donne lieu à six développements successifs utilisant tous les procédés canoniques dérivés du mouvement direct, du mouvement contraire et de leur augmentation. Au total, ce thème apparaît 41 fois : signature de Bach : (J.S. Bach = 41, si l'on donne un chiffre à chacune des lettres de l'alphabet allemand : 9 + 8 + 14 = 41).

KANONISCHE VERÄNDERUNGEN über der Weihnachtslied: "Vom Himmel hoch da komm ich her", BWV 769

Variations canoniques sur le cantique de Noël: "Du haut du ciel je viens ici"

Nous avons choisi la version de l'édition de 1748, la trouvant plus conforme à la succession des versets de l'hymne. Chaque variation assume ainsi, non seulement une forme canonique complexe, mais une signification théologique. Var. 1 : canon à l'octave = chant de Joie de l'Incarnation. Var. 2 : canon à la quinte = douceur de l'Enfant qui vient de naître. Var. 3 : canon à la septième = le Seigneur "fait-homme" efface nos péchés. Var. 4 : canon à l'octave par augmentation = promesse du Royaume des Cieux pour l'Eternité (signature B.A.C.H.). Var 5 : série de canons par mouvements contraires,

à la sixte = Joie du cœur. A la neuvième = Louange à Dieu.
Par diminution = "Avec les Anges, chantons la nouvelle année".
La signature B.A.C.H. apparaît encore dans la dernière mesure
(aux deux voix d'alto), sous la forme : Si b, La, Do, Si.

CLAVIER ÜBUNG IIIr. TEIL (Troisième partie de la pratique du clavier)
Präludium Es-Dur, BWV 552

Prélude en mi bémol,

Cette immense construction de 205 mesures est bâtie sur 3 thèmes
représentant les 3 personnes de la Sainte Trinité.

- 1) La Majesté du Père est figurée par un rythme d'Ouverture française,
exposée au ton principal (mes. 1 à 32), à celui de la dominante
(mes. 51 à 71) puis au ton de la sous-dominante (mes. 99 à 112)
pour revenir au ton principal dans le Da Capo final (mes. 175 à la fin).
- 2) L'humilité du Fils souffrant est décrite par un thème syncopé,
modulant au mineur et décrivant des "signes de croix". Ce thème
apparaît deux fois pour la 2^e personne de la Trinité (Mes. 40 à 50, 119
à 129).
- 3) La Motricité de l'Esprit, qui donne le don des langues, est figurée
par un mouvement continu de doubles croches, exploité dans un double
développement modulant. Le thème de l'Esprit apparaît 12 fois dans
l'œuvre (les 12 Apôtres, l'Eglise) (mes. 72 et suivantes, 130 et suivantes).

CHORALE

"Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", BWV 669

(Kyrie, Dieu le Père, dans l'Eternité)

Le choral, dérivé du "Kyrie" grégorien n°2 ("Fons bonitatis"), est orné

au soprano, figurant la voix du Père. Il y a 21 expositions du contrepoint
d'accompagnement (même quantité que le nombre des Chorals dans le
recueil) avec 14 expositions en mouvement direct (14 = B.A.C.H.) et 7
en mouvement contraire.

"Christe, aller Welt Trost", BWV 670

(Christ, Consolateur du Monde)

Le choral apparaît ici au ténor (voix médiane), image du Fils, personne
médiane de la Trinité. L'élément contrapuntique est exposé 21 fois...

"Kyrie, Gott heiliger Geist", BWV 671

(Kyrie, Dieu Esprit-Saint)

Le grand thème est utilisé à la basse d'une riche polyphonie à 5 voix.
L'élément en contrepoint apparaît toujours combiné canoniquement avec
son mouvement contraire, image de Mort et de Résurrection.

"Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", BWV 672

(manualiter)

Le contre-sujet ascendant symbolise la Supplication.

"Christe, aller Welt Trost", BWV 673

Des mouvements de doubles croches descendants expriment l'idée
de Consolation.

"Kyrie, Gott heiliger Geist", BWV 674

La mesure à 9/8 et le rythme ternaire font image pour la 3^e personne
de la Trinité.

“Allein Gott in der Höh’ sei Ehr”, BWV 675

(Gloire à Dieu seul au plus haut des Cieux)

“a3 canto fermo in alto”, en Fa majeur. Rythmes complexes. Cantus firmus confié à la voix d’alto.

Allein gott in der Höh sei Ehr (manualiter), BWV 676

“a 2 clav e Pedal”, en sol majeur

Le thème est tout d’abord brodé au soprano, puis exposé (mes. 12) en entier par épisodes entremêlés de développements plus libres. Une exposition canonique souligne les mots : “Dieu nous a donné son accord” (mes. 78).

Allein gott in der Höh sei Ehr (manualiter), BWV 677

Cette “Fughetta” est une paraphrase miniature, construite sur les 2 premières incises du choral.

“Dies sind die heil’gen zehn Gebot”, BWV 678

(Voici les dix Saints Commandements)

Choral canonique et polyphonie à 5 voix. Le canon indique l’idée de l’Obéissance à Dieu. Les éléments d’accompagnement suggèrent la “montée au Sinai” et la “détresse des Hébreux”.

Fughetta super “Dies sind die heil’gen zehn Gebot”, BWV 679

(manualiter)

Les notes répétées du thème de Fugue (au nombre de 14) commentent l’Obligation de suivre la Loi. Et il y a 10 entrées du thème !

Marie-Claire Alain

Prelude and Fugue in C major BWV 547

This is the final diptych that Bach wrote for the organ and is first recorded in a (part-autograph) anthology of keyboard works set down in Leipzig between 1735 and 1746. It is clearly related to the Christmas liturgy inasmuch as Bach succeeds not only in combining the “March of the Magi” from Cantata 65 with the second phrase of the Christmas hymn, *Von Himmel hoch da komm’ ich her*, but in superimposing on them both the initial elaboration of the same theme (bars 48) from the Canonic Variations (BWV 769). In its complexity, the fugue looks forward to the *Art of Fugue* (BWV 1080). Its subject, inspired by the Christmas Gloria, *Allein Gott in der Höh’ sei Ehr’* (BWV 677), is subjected to a series of six expositions, using all the canonic techniques available to Bach, including *rectus*, *inversus*, and augmentation. In all, the subject appears no fewer than forty-one times, a figure which, in terms of *geometria* of the number alphabet, corresponds to Bach’s own name. (Each letter of the German alphabet is paired with a number from 1 to 24, so that J.S. Bach = 9 + 18 + 14 = 41).

Canonic Variations on the Christmas Hymn “Vom Himmel hoch da komm’ ich her” BWV 769 (From Heaven on high I come)

We have chosen the 1748 version as more in keeping with the order of the verses in Luther’s Christmas hymn. As a result each variation not only assumes a complex canonic form but takes on a theological significance. In the first variation the canon is at the octave, expressing joy at the Incarnation, whereas in the second variation it is at the 5th, where it embodies the gentleness of the new-born infant. In the third variation, the canon is at the 7th: having taken on human form, the Lord takes away our sins; and in the fourth variation, the canon is again at the

octave, but this time in augmentation, holding out the promise of the Kingdom of Heaven for all eternity. This variation also includes Bach's signature, BACH. (In German nomenclature B stands for B flat and H for B natural). The fifth variation, finally, involves a sequence of four canons by inversion (a) at the 6th (heartfelt joy), (b) at the 3rd, (c) at the 2nd and (d) at the 9th (Praise be to God). A coda follows, treating the theme in diminution ("Des freuen sich der Engel Schar/und singen uns solch neues Jahr" (From Heaven came the host of angels, and let's sing a new year.) and culminating, in the final bar (in the two alto voices), in a repartition of Bach's signature on the notes B flat, A, C, B, natural.

Prelude in E flat major BWV 522!

This huge 205-bar structure is built out of three themes representing the three Persons of the Holy Trinity.

- 1) The majesty of the Father is embodied in a French Overture rhythm. This opening theme, A, is stated in the home key in bars 1-32, before being repeated, first in the dominant (bars 51-71), then in the subdominant (bars 98-111) and, finally, in the tonic (bars 175 to the end).
- 2) The humility of the Son as He suffers on the Cross is described in a syncopated theme which modulates to the minor, representing the sign of the Cross. The theme appears twice, suggesting the second Person of the Trinity (bar 40, 50, bar 119/129).
- 3) The motivity of the Holy Ghost which grants the gift of tongues is represented by a continuous semiquaver movement involving a double fugue. The theme associated with the Holy Ghost, repeated twelve times in the course of the prelude, recalls the Twelve Apostles who, in turn, represent the Church (bar 72, bar 130).

CHORALS

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Kyrie, God and Father in eternity) BWV 669

In this chorale, based on the German version of the troped *Kyrie summum bonum: Kyrie fons bonitatis* of the Latin Mass II, the cantus firmus is in the soprano, representing the voice of the Father. ("God and Father in eternity"). There are 14 entries of the theme ($14 = 2 + 1 + 3 + 8 = \text{BACH}$) and 7 inversions, making a total of 21 (the same number as that of the chorales in the collection as a whole).

Christe, aller Welt Trost (Christ, consolation for all the world) BWV 670

Here the cantus firmus is in the tenor (middle voice), thus suggesting the Son, who mediates between the other two Persons of the Trinity. ("Christe, aller Welt Trost" = "Christ, consolation of all the world"). The contrapuntal theme is stated 21 times.

Kyrie, Gott heiliger Geist (Kyrie, God, Holy Ghost) BWV 671

A hymn to God the Holy Ghost, this chorale involves a dense, five-part polyphony, with the cantus firmus in the bass. The contrapuntal element always appears in canon with its inversion, symbolising Death and Resurrection.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 672

Like the following three chorales, this one is written for manuals only. The rising countersubject symbolises Supplication.

Christe, aller Welt Trost BWV 673

Descending semiquaver runs express the idea of Consolation.

Kyrie, Gott heiliger Geist BWV 674

The 9/8 time-signature and ternary rhythm suggest the third Person of the Trinity.

Allein Got in der Höh' sei Ehr' BWV 675

“a 3, canto fermo in alto”, in F major.

The cantus firmus is in the alto, and the rhythm is complex.

Allein Got in der Höh' sei Ehr' BWV 676

“a 2 clav e Pedal” in G major.

The theme enters in the soprano in the form of a paraphrase but is then stated (bar 12) in its entirety, in a series of subsequent episodes, interspersed with freer development sections. A canonic exposition underlines the words, “God has given his agreement” (bar 68).

Fughetta super “Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 677

In A Major – “manualiter”. This Fughetta is a miniature paraphrase based on the first on the first two lines of the cantus firmus.

Chorale Dies sind die heiligen zehn Gebot' BWV 678

“Here are the ten holy commandments”. A canonic chorale with five-part polyphony, the cantus firmus indicating the voice of Obedience. Element in the accompaniment suggest the ascent to Mount Sinai and the fear felt by the children of Israel.

Fughetta super: Dies sind die heiligen zehn Gebot' BWV 679

For manuals only. The repeated G in the fugue's main subject (it recurs 14 times) indicated to the need to obey the Law. There are ten entries of the fugue subject.

Translated by Stewart Spencer

Präludium und Fugue C-dur, BWV 547

(Leipzig, 1744)

Das Diptychon ist das letzte, das Bach für die Orgel schrieb. Es steht in deutlicher Beziehung zur Weihnachts-Liturgie. Dem Komponisten gelingt es hier, den “Zug der Weisen aus dem Morgenlande” (Kantate Nr. 65) mit dem zweiten Incisum des “Weihnachtslieds” “Von Himmel hoch da komm ich her...” zu verknüpfen und diesen Elementen die einleitende Verzierung der “Kanonischen Variationen” über dasselbe Thema (Takt 48 und folgende) zu überlagern. Die Komplexität der Fuge kündigt bereits die “Kunst der Fuge” an. Das von dem “Gloria” der Weihnachtsfeiertage (“Allein Gott...”) angeregte Thema wird sechsmal nacheinander durchgeführt, wobei all Regeln zur Anwendung kommen, die von der geraden Bewegung, der Gegenbewegung und ihrer Vergrößerung abgeleitet sind. Insgesamt erscheint dieses Thema 41 mal: Der Name Bachs (J.S. Bach, wenn man für jeden Buchstaben des Alphabets eine Zahl setzt und die Zahlen zusammenzählt).

Kanonische Veränderungen über den Weihnachtslied “Von Himmel hoch da komm ich her”, BWV 769

Wir stützen uns hierbei auf die Fassung der Ausgabe von 1778, deren Versfolge uns der Hymne angemessener erscheint. Jede Variation steht nicht nur in einer komplexen Kanonform, sondern hat darüberhinaus eine religiöse Bedeutung. 1. Variation: Kanon all'ottava = Freudengesang zur Menschwerdung Christi. 2. Variation: Kanon alla quinta = Die Leiblichkeit des neugeborenen göttlichen Kindes. Variation Nr.3: Kanon alla settima = Der menschgewordene Herr Jesus Christus tilgt unsere Sünden. Variation Nr.4: Kanon all'ottava per augmentationem = Verheissung des ewigen Himmelreiches (Der Name B.A.C.H.).

Variation Nr.5: Eine Folge von Kanons in Gegenbewegung. Alla sesta = Freude der Herzen. Alla nona = Lobpreisung Gottes. Per diminutionem = "Singt mit den Engeln das Neue Jahr". Der Name B.A.C.H. erscheint noch einmal im letzten Takt (in den beiden Altstimmen).

Präludium Es-dur, BWV 522.

Der gewaltige Bau aus 205 Takten basiert auf drei Themen, die die Heilige Dreifaltigkeit versinnbildlichen.

1) Die Majestät Gottvaters kommt durch den Rhythmus der Ouvertüre à la française zum Ausdruck. Das Thema wird nacheinander in der Haupttonart (Takt 1-32), in der Tonart der Dominante (Takt 57-71) und in der Subdominante (Takt 99-112) exponiert und kehrt in dem abschließenden Da Capo zur Haupttonart zurück (Takt 175 bis Ende).

2) Die Demut des leidenden Sohnes wird durch ein synkopiertes Thema dargestellt, das nach Moll moduliert und die "Zeichen des Kreuzes" beschreibt. Dieses Thema erscheint zweimal für die zweite Person der Dreifaltigkeit (Takt. 40/50, Takt 119/129).

3) Die treibende Kraft des Heiligen Geistes, der die Gabe der Sprachen verleiht, wird durch eine kontinuierliche Bewegung in Sechzehnteln dargestellt und in zweifacher modulierender Durchführung ausgestaltet. Das Thema des Heiligen Geistes erscheint zwölfmal in dem Werk (Die 12 Apostel, die Kirche) (Takt 72, Takt 130).

"Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", BWV 699

Der von dem gregorianischen "Kyrie" Nr.2 ("Fons Bonitatis") abgeleitete Choral ist im Sopran - der Stimme Gottvaters - verziert. Er enthält 21 Expositionen des begleitenden Kontrapunkts (die gleiche Anzahl wie die der Choräle dieser Sammlung), davon 14 Expositionen in gerader Bewegung (14 = B.A.C.H.) und 7 der Gegenbewegung.

"Christe, aller Welt Trost", BWV 670

Der Choral erscheint hier im Tenor (mittlere Stimmlage), als Gleichnis des Sohnes, der Mittelsperson der Dreifaltigkeit. Das kontrapunktische Thema wird 21 mal exponiert.

"Kyrie, Gott heiliger Geist", BWV 671

Das große Thema wird in kunstvoller Polyphonie von fünf Stimmen im Baß vorgetragen. Das kontrapunktische Element erscheint stets in kanonischer Verflechtung mit seiner gegenläufigen Bewegung, Sinnbild des Todes und der Auferstehung.

"Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", BWV 672

(manualiter)

Das aufsteigende Gegenthema symbolisiert die Anflehung Gottes.

"Christe, aller Welt Trost", BWV 673

Die absteigende Bewegung in Sechzehnteln bringt den Gedanken des Trostes zum Ausdruck.

"Kyrie, Gott heiliger Geist", BWV 674

Der 9/8-Takt und der ternäre Rhythmus versinnbildlichen die dritte Person der Dreifaltigkeit.

"Allein Gott in der Höh' sei Ehr", BWV 675

"a 3, canto fermo in alto" in F Dur.

Thema im Alt: komplexer Rhythmus.

Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 676

“a 2 clav e Pedal in G.Dur

Thema im Alt: Komplexer Rhythmus.

- Thema zunächst im Sopran verziert, danach als Ganzes episodisch exponiert und mit freieren Durchführungen verwoben. Eine kanonische Exposition bekräftigt die Worte “Ein Wohlgefallen Gott an uns hat”.

Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 677 (manualiter)

Die Fughetta ist eine Paraphrase in Miniatur, basierend auf den beiden ersten Einschnitten des Chorals in A Dur.

“Dies sind die heil’gen zehn Gebot”, BWV 678

Kanonischer Choral und Polyphonie zu 5 Stimmen. Der Kanon bringt die Stimme des Gehorsams zum Ausdruck. Die begleitenden Elemente suggerieren die Besteigung des Bergs Sinai und die Verzagttheit der Hebräer.

Fughetta super “Dies sind die heil’gen zehn Gebot”, BWV 679

(manualiter)

Die repetierten Noten des Fugenthemas (14 an der Zahl!) kommentieren die Verpflichtung zur Befolgung des Gesetzes. Und das Stück enthält 10 Themeneinsätze!...

Übersetzung: Ingrid Trautmann

Registrations

Präludium BWV 552 1

HW = O.8, O.4, O.2, Mix., Sch., RP/HW

RP = O.8, O.4, O.2, Mix.

PED = P.16, O.8, O.4, O.2, Mix., Baz.16

Mes. 32 – Bas.16, mes.51 + Baz.16

Präludium und Fuge – BWV 547

HW = O.8; O.4, O.2, Mix., Sch., RP/HW

RP = O.8, O.4, O.2, Mix.

PED = P.16, O.8, O.4, O.2, Mix., Baz.16, Tr.8

Fuge :

PED = + P.32, + R.Q6

mes.65, HW + Tr.8

Kyrie, Gott Vater BWV 669

m.g. (l.h.) HW = G.8

m.d. (r.h.), RP = P.8, Trem.

PED = P.16, G.8

Christe, aller Welt Trost BWV 670

m.d. (r.h.) HW = G.8, GF.4

m.g. (l.h.), RP = Sch.8, SF.4

PED = P.16, O.8

Kanonische Veränderungen BWV 769

var. 1 m.d. (r.h.) OW, HF.8 n.3

m.g. (l.h.) HW, G.8, GF.2+, VF.2

PED = Cor.4 (une octave plus bas)

var. 2 m.d. (r.h.) RP, B.8, CQ.3

m.g. (l.h.) HW, G.8, GF.4

PED = O.8

var. 3 m.d. (r.h.), RP, P.8

m.g. (l.h.), HW, VdG

PED = G.8

var. 4 m.d. (r.h.), RP, RF.8, SF.4, CQ.3, F2

m.g. (l.h.), HW, G.8, O.4

PED = Tr.8

var. 5 m.d. (r.h.), OW, HF.0.4, Sesq.

m.g. (l.h.) RP., Sch.8, O.4, O.2

PED = P.16, O.8, O.4

Mes.27 m.d. (r.h.), HW, O.8, O.4, O.2, Mix.,

Sch., OW/HW

m.g. (l.h.) RP + Mixt.

PED = + Tr.8

Mes.52 PED + Baz.16

Christe, Gott, heiliger Geist BWV 671

HW = P.16, O.8, O.4, O.2, Mix., Sch.

RP/HW

RP = P.8, O.4, O.2, Mix., Cim.

PED = P.32, P.16, O.8, RQ.6, O.4, O.2, Mix.,

Baz.16, Tr.8, C.4

Christe, Gott, heiliger Geist BWV 672

RP = B.8

Christe, Gott, heiliger Geist BWV 673

RP = B.8, SF.4

Christe, Gott, heiliger Geist BWV 674

RP = B.8, SF.4, O.2

Allein Gott in der Höh’ sei Ehr’ BWV 675

RP = P.8, O.4, O.2, Mix.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 676
 m.d. RP = B.8, F.2
 m.g. HW = G.8, GF.4
 PED = P.16, O.8

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 677
 RP = SF.4

Dies Sind die heil'gen zehn Gebot
 BWV 678
 m.d. RP = P.8, O.4
 m.g. HW = Tr.8, O.4
 PED = P.16, O.8, O.4

Dies Sind die heil'gen zehn Gebot
 BWV 679
 RP = P.8, O.4, O.2, Mix.

Job: Sebast: Bach

GRONINGEN: Martinikerk (SCHNITGER, 1740 - AHREND, 1984)

PEDAL (PED.)		HAUPTWERK (HW.)		RÜCKPOSITIV (BW.)		OBERWERK (OW.)	
Praestant	32 P.32	Praestant	16 P.16	Quintadena	16 Q.16	Praestant I-II	8
Praestant	16 P.16	Octaaf	8 O.8	Praestant	8 P.8	Hoffluit	8 HF.8
Subbas	16 S.16	Salicet	8 S.8	Roerfluit	8 RE.8	Octaaf	4 O.4
Octaaf	8 O.8	Quintadena	8 Q.8	Bourdon	8 B.8	Nasard	3 Nas.3
Gedekt	8 G.8	Gedekt	8 G.8	Octaaf	4 O.4	Sesquialtera II	2 Sesq.
Roerquint	6 RQ.6	Octaaf	4 O.4	Speelfluit	4 SE.4	Mixtuur IV-VI	2 Mix.
Octaaf	4 O.4	Gedektluit	4 GE.4	Gedektquint	3 GQ.3	Trompet	16 Tr.16
Octaaf	2 O.2	Octaaf	2 O.2	Nasard	3 Nas.3	Vox humana	8 V.11
Nachthoorn	2 N.2	Vlakfluit	2 VE.2	Octaaf	2 O.2		
Mixtuur	IV Mix.	Tertian	II Tert.II	Fluit	2 F.2		
		Mixtuur	IV-VI Mix.	Sesquialtera II	2 Sesq.		
Bazuin	16 Baz.16	Scherp	IV Sch.	Mixtuur IV-VI	2 Mix.		
Dulciaan	16 DuL.16			Cimbel	III Cimb.		
Trompet	8 Tr.8					2 Tremblants	
Cornet	4 Cor.4	Trompet	8 Tr.8	Basson	16 Bas.16	HW/RP-	
Cornet	2 Cor.2	da gamba	8 VdG	Schalmei	8 Schal.	OW/HW	
				Hobo	8 Hobo	Diapason =	
						ca. 1/2 ton plus haut	

L E U V R E P O U R O R G U E



4509-96718-2 VOL. 1



4509-96719-2 VOL. 2



4509-96720-2 VOL. 3



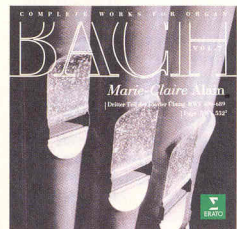
4509-96721-2 VOL. 4



4509-96722-2 VOL. 5



4509-96723-2 VOL. 6



4509-96724-2 VOL. 7



4509-96725-2 VOL. 8



4509-96742-2 VOL. 9

Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme

Direction artistique de l'enregistrement /
Recording supervision / Aunfahmeleitung : Yolanta Skura

Ingénieur du son / Sound engineer / Tonmeister : Yolanta Skura

Montage musical / Editing / Schnitt : Yolanta Skura

Enregistrement réalisé en / Recorded in /
Aufnahme : 04/1990,
Martinikerk, Groningen (Pays-Bas)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Thierry Cohen & Jean-Louis Merlet
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

CLAVIERÜBUNG DRITTER TEIL:

CHORÄLE

1	"Wir glauben all' an einen Gott"	BWV 680	3'34
2	"Wir glauben all' an einen Gott" Fughetta manualiter	BWV 681	1'29
3	"Vater unser im Himmelreich"	BWV 682	7'44
4	"Vater unser im Himmelreich" manualiter	BWV 683	1'27
5	"Christ, unser Herr, zum Jordan kam"	BWV 684	4'09
6	"Christ, unser Herr, zum Jordan kann" manualiter	BWV 685	2'43
7	"Aus tiefer Not schrei ich zu dir"	BWV 686	7'11
8	"Aus tiefer Not schrei ich zu dir" manualiter	BWV 687	5'22
9	"Jesu Christus, unser Heiland"	BWV 688	4'00
10	"Jesu Christus, unser Heiland" Fuga manualiter	BWV 689	4'45

VIER DUETTE

11	"Duetto I"	BWV 802	3'31
12	"Duetto II"	BWV 803	4'31
13	"Duetto III"	BWV 804	2'40
14	"Duetto IV"	BWV 805	3'56

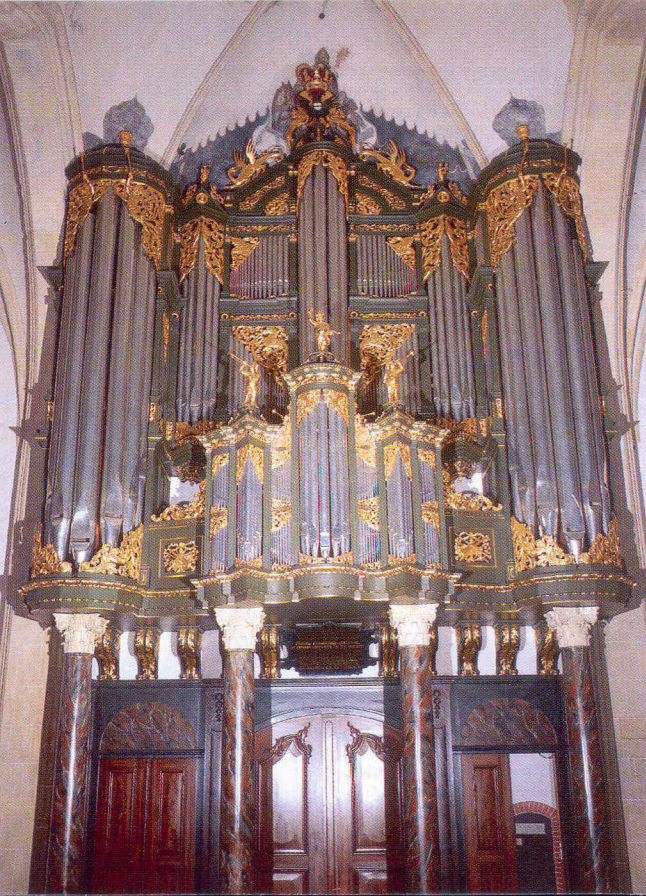
15	Fuge Es-dur mi bémol majeur/E flat major	BWV 552 ²	7'21
----	---	----------------------	------

CHORÄLE

16	"Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" Trio	BWV 655	3'21
17	"Vor Deinen Thron tret' ich"	BWV 668	5'00

Marie-Claire Alain, orgue / organ / Orgel

Orgues Schnitger/Ahrend, Martinikerk, Groningen (Pays-Bas)



Orgues
Schnitger/Ahrend,
Martinikerk, Groningen
(Pays-Bas)
Photo : Thierry Cohen.

Bach, le philosophe de l'orgue

Les deux disques placés sous ce titre regroupent des pièces composées vers la fin de la vie de J.S. Bach, de 1739 à sa mort. Jean-Sébastien nous livre ici la quintessence de son art. Avec une absolue maîtrise de son langage musical, il sait allier la richesse du contrepoint à l'émotion profonde, la perfection formelle fondée sur l'usage de la "Symbolique des Nombres", à l'expression théologique. Exploitant les "constantes expressives" qu'il a développées depuis l'époque de l'*Orgelbüchlein* il nous légue le message du philosophe de la musique qu'il est devenu à force de travail et de maturation.

Clavier Übung Dritter Teil

(Troisième partie de la pratique du clavier)

En français, ce recueil est connu soit sous le titre "Dogme en musique" (Schweitzer), soit sous celui des "Messe luthérienne pour orgue" (Chailley).

Plus qu'une messe luthérienne, c'est une véritable "somme théologique", recueil de

commentaires musicaux sur les textes de chorals achevés par Luther en 1524 : 10 Grandes Versions de chorals avec pédale, pour le Grand Catéchisme, 11 versions "manualiter" pour le Petit Catéchisme. Le nombre de ces Chorals est hautement significatif : $21 = 3 \times 7$ (3 est le chiffre de Dieu, 7, celui de la perfection).

Avec le gigantesque portique constitué par le Prélude initial et la Fugue conclusive, et l'adjonction des 4 Duettos (4 est le chiffre du Monde), le nombre total des pièces du recueil est de 27, c'est-à-dire 3×9 , encore le chiffre du Dieu trinitaire et de son exaltation ($9 = 3 \times 3$).

Marie-Claire Alain

Bach, the philosopher of the organ

The two records included under this title bring together a number of pieces written by Johann Sebastian Bach towards the end of his life, in other words, between 1739 and 1750. Between them, they capture the quintessential nature of an art in which the composer's consummate mastery of musical style allows him to blend the densest counterpoint with deep emotion, while theological expression combines with that formal perfection that comes from his use of numerical symbolism. Drawing on the expressive constants which he had been developing since the time of the *Orgelbüchlein* (1713-17), Bach bequeaths us his message as philosopher of music, a role he had come to play by dint of sheer hard work and ever-increasing maturity.

Clavier Übung III

This third part of Bach's *Clavier-übung* (literally, Keyboard Exercise) has been described by Albert Schweitzer as "dogma in music" and by Jacques Chailley as a

"Lutheran Mass for Organ". Even more than a Lutheran Mass, this set of twenty-one chorales is a veritable *summa theologica*, a collection of musical commentaries on the chorale texts completed by Martin Luther in 1524. It comprises then large-scale setting with pedals corresponding to Luther's Greater Catechisms and eleven small-scale versions without pedals (*i.e. manualiter*) corresponding to the Lesser Catechisms. The fact that there are twenty-one chorales is certainly significant, twenty-one being a multiple of 3 (the Trinity) and 7 (perfection).

If we add to these the vast opening prelude and the concluding fugue, together with the four duets (4 being the symbol of the world), we arrive at a total of $27 = 3 \times 9$, which, in turn, corresponds to the Trinity and its exaltation ($9 = 3 \times 3$).

Translated by Stewart Spencer

Bach, dir Philosoph der Orgel

Die unter diesem Titel zusammengestellten Stücke der beiden Schallplatten komponierte J.S. Bach gegen Ende seines Lebens, zwischen 1739 und seinem Todesjahr. Johann Sebastian gibt uns hier die Quintessenz seiner Kunst preis. Dank der in jeder Hinsicht vollendeten Beherrschung seiner musikalischen Sprache vermag er es, den Reichtum des Kontrapunkts mit tiefem Gefühlsgehalt und die auf der Verwendung der "Zahlensymbolik" beruhende Vollkommenheit der Form mit dem Ausdruck des Gottesglaubens zu verschmelzen. Die seit der Schaffensperiode des "Orgelbüchleins" von ihm entwickelten "Ausdruckskonstanten" voll ausschöpfend, vermittelt er uns die Botschaft des Philosophen der Musik, zu dem seine unermüdliche Arbeit und die Zeit ihn geschmiedet haben.

Clavier Übung Dritter Teil

Im Französischen ist diese Sammlung unter

den Titeln "Dogme en musique" (Schweitzer und "Messe Luthérienne pour orgue" (Chailley) bekannt. Diese über eine Lutherische Messe hinausgehenden Werke könnte man ein wahres "Glaubensbekenntnis" nennen. Es ist eine Sammlung musikalischer Kommentare zu den 1524 von Luther vollendeten Choraltexen; 10 große Choral-Fassungen mit Pedal für den Großen Katechismus; 11 Fassungen für Manual allein, für den Kleinen Katechismus. Die Anzahl dieser Choräle ist von besonderer Bedeutung: $21 = 3 \times 7$ (Drei ist die Zahl Gottes, 7 die der Vollkommenheit). Mit dem gewaltigen Bogen, den das Eingangs-Präludium und die Schlußfuge bilden, und den 4 Duettos (4 ist die Zahl für die Welt) umfaßt die Sammlung insgesamt 27 Stücke, d.h. 3×9 , also noch einmal die Zahl der Dreifaltigkeit und ihre Steigerung ($9 = 3 \times 3$).

Übersetzung: I. Trautmann

Choral "Wir glauben all' an einen Gott", BWV 680

(Nous croyons tous en un seul Dieu)

Le choral, très long, n'a pas été utilisé en entier. La première incise est amplifiée en valeurs syncopées pour donner naissance à un thème de fugue, auquel est superposé un contre-sujet ascendant par intervalles disjoints (= véritable escalier de la Foi) et concluant par une série de "signes de Croix". Ce motif revient 6 fois : ton principal, de la Dominante, Relatif, Dominante du Relatif, Sous-Dominante et à nouveau Ton Principal. Lors de cette dernière entrée, la phrase finale du choral est exposée au ténor.

Fughetta super "Wir glauben all' an einen Gott", BWV 681 (manualiter)

Le rythme d'Ouverture française donne une allure triomphale à la prière du Credo.

Choral "Vater unser im Himmelreich", BWV 682

(Notre Père, au Royaume des Cieux)

La belle prière du "Notre Père" inspire à Bach un prodige de contrepoint à 5 voix. L'œuvre débute comme une sonate en trio sur basse obstinée : thème orné au soprano, contre-sujet chromatique, épisodes en rythmes lombards et en triolets. Le choral en valeurs longues va se superposer canoniquement à ces éléments déjà très riches. Seuls les initiés peuvent le discerner. "Quaerando invenietis...!" Dans un contexte aussi dense, soulignons deux moments forts : 1) la mesure 41 (41 = J.S.B.A.CH.) où le rythme lombard fait son unique apparition à la pédale, souligné d'un chromatisme descendant. 2) la mes. 78 où les points d'articulations cessent, laissant au soprano ("legato") la possibilité de chanter sur les mots : "prier du fond de notre cœur"..

Choral "Vater unser im Himmelreich", BWV 683 (manualiter)

Le thème est au soprano. Des ligues ascendantes et descendantes décrivent la prière.

Choral "Christ, unser Herr, zum Jordan kam", BWV 684

(Christ, notre Seigneur, est venu au Jourdain)

C'est un tableau biblique du Baptême du Christ. L'ostinato de main gauche imite le murmure de l'eau qui sauve, et qui nous lave de nos péchés (mes. 30 et suiv.) et nous amène à une nouvelle vie.

Choral "Christ, unser Herr, zum Jordan kam", BWV 685 (manualiter)

Dans cette fugue à 3 voix, les gammes descendantes évoquent le mouvement de l'eau.

Choral "Aus tiefer Not schrei' ich zu dir", BWV 686

(manuale e pedale doppio)

(Du fond de ma détresse, je crie vers Toi)

C'est l'exemple presque unique d'un Choral fugué à 6 voix. Seule "L'Offrande Musicale" peut rivaliser, en richesse, avec ce contrepoint grandiose. Après chaque exposition, le thème de choral est joué par le pied droit de l'organiste en valeurs longues. L'atmosphère de désespoir atteint à une intensité déchirante.

Choral "Aus tiefer Not schrei' ich zu dir", BWV 687 (manualiter)

Dans ce Choral figuré, le thème est traité au soprano.

Choral "Jesus Christus, unser Heiland", BWV 688 (canto firmus in pedale)

(Jesus Christ, notre Sauveur)

Choral en trio bâti sur 2 éléments contrastés. Le premier, en croches, est caractérisé par de dramatiques intervalles de dixième. Le second, en doubles croches, décrit des "signes de Croix" en d'instables modulations. La colère de Dieu, détournée par le supplice ?... "Les tourments de l'Enfer" sont bien suggérés par la conclusion.

Fuga super "Jesus Christus, unser Heiland", BWV 689 (manualiter)

C'est la même ambiance d'angoisse, servie par un contrepoint savant, mais dissonant à la limite du supportable.

"Les quatre Duettos", BWV 802 à 805

Ils sont censés représenter le Monde des hommes (Les 4 Points Cardinaux) opposé au Monde céleste. A la façon des 3 "Allein Gott...", ils sont écrits dans des tons ascendants : mi mineur, fa majeur, sol majeur, la mineur. Selon certains, ils seraient la représentation des 4 éléments des alchimistes : l'Eau, l'Air, le Feu, la Terre.

Fugue en Mi bémol, BWV 552² (pro organo pleno)

C'est par un prodige d'architecture religieuse que le recueil *Clavierübung III* va conclure. Cette Fugue comprend, bien sûr, 3 sujets, dédiés aux 3 personnes de la Trinité. L'armure de la clé est de 3 bémols. Les signes de mesure vont par ordre croissant : C, 6/4, 12/8. Le grand thème lui-même est une signature de Bach : B + G + C + B + ES + D = 2 + 7 + 3 + 2 + 18 + 4 = 41 = J.S.B.A.C.H. Le 1^{er} volet, décrivant la Majesté de Dieu le Père, comporte 36 mesures (3 + 6 = 9 = 3 x 3 = Exaltations de la Trinité. Le grand thème y est exposé 12 fois (les Apôtres, l'Eglise).

Le 2^e volet (Humanité du Christ) comporte 21 entrées du Thème II (nombre des Chorals dans le recueil, et aussi 3 x 7) auquel le Thème du Père est superposé 6 fois (6 = 3 x 2, et symbolise l'achèvement : les 6 jours de la Création). Cette Fugue comporte 45 mesures : 4 + 5 = 9.

Le 3^e volet, qui décrit en une danse sacrée la Motricité de l'Esprit, comporte aussi 36 mesures (comme le 1^{er}). Le Thème III est exposé ici 21 fois, et le Thème 1, 9 fois.

Ce grand thème apparaît donc 27 fois au cours de l'œuvre : c'est le nombre des pièces contenues dans le recueil.

Et cette merveilleuse construction d'un esprit rompu à toutes les finesses de l'écriture musicale, contrapuntique et même numérique, ce prodige !... nous livre en même temps un message fascinant : la profonde exultation de Bach, cet homme, souvent triste et déchiré, et cette fois inondé de céleste lumière dans la méditation (Fugue I), l'action (Fugue II) et la joie délirante (Fugue III).

Choral "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend", BWV 655

(Seigneur Jesus Christ, tourne-toi vers nous)

Extrait des 18 Chorals de Leipzig, ce Trio est dédié à l'Esprit-Saint. Le thème, orné au manuel, est exploité en croches à la pédale. Après plusieurs expositions dans les tons voisins, le "canto firmus" est confié à la basse pour amener la conclusion au ton principal.

Choral "Vor deinen Thron tret' ich", BWV 668

(Devant ton trône, je vais comparaître)

La tradition veut que Bach ait dicté ce choral depuis son lit de mort...

L'autographe est en effet incomplet, et la copie que nous possédons est de la main de son gendre Altnikol. L'atmosphère de sérénité est trompeuse. On y sent souvent pointer l'angoisse. Trompeuse aussi la simplicité de l'écriture. Bach

appose ici – au milieu d’un riche contrepoint – sa signature. La 1^{re} phrase du choral, au soprano, comporte 14 notes (BACH)... et la totalité de la mélodie, 41 notes (J.S. Bach).
Merveilleuse conclusion à l’œuvre immense du plus grand génie musical de tous les temps.

Marie-Claire Alain



Leipzig, Thomaspforte. Radierung, koloriert, um 1790.
Leipzig, Mus. für Gesch. d. Stadt, Leipzig.
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin.

CHORÄLE

“Wir glauben all’ an einen Gott” BWV 680

“We all believe in one God”. The chorale melody is very long and has not been used in its entirety. The fugue theme is based on a syncopated version of the first line of the chorale. Superimposed on it is an ascending countersubject involving disjunct intervals (a veritable ladder of faith) and ending with a series of signs of the Cross. This motif recurs six times, first in the tonic, then in the relative, the subdominant and, finally, the tonic. On its final entry, the concluding phrase of the chorale melody is given to the tenor.

Fughetta super “Wir glauben all’ an einen Gott” BWV 681

For manuals only. The rhythm of the French Overture a rhythm invests the prayer of the Credo with an undeniable air of triumph.

“Vater unser im Himmelreich” BWV 682

The Lord’s Prayer (“Our Father, which art in Heaven”) has inspired Bach to compose a prodigy of five-part counterpoint. The piece opens like a trio sonata over an ostinato bass. The subject enters in the soprano, while the countersubject turns out to be heavily chromatic. Lombardic rhythms and triplets characterise the individual episodes. The cantus firmus appears in long note values in an octave canon, adding its voice to an already densely written texture: only the listener already initiated into the works will be able to identify it – “Quaerite, et invenietis” (“Seek, and ye shall find”). Two especially striking moments deserve to be singled out: 1) in bar 41 (41 = J.S.Bach), the Lombardic rhythm (involving reversed dotting) makes its one and only appearance in the pedals, where it is accompanied by a descending chromatic line in the right hand; and 2) in bar 78, the points of articulation cease, giving the soprano voice (“legato”) the possibility of singing the words, “hilf, daß es geh’ aus

Herzensgrund, (“Help us to speak from our hearts”). (Luther’s versification of the Lord’s Prayer is freer than the version familiar to English-speaking listeners).

“Vater unser im Himmelreich” BWV 683

For manuals only. The cantus firmus is in the right hand. Ascending and descending lines suggest the idea of prayer.

“Christ, unser Herr, zum Jordan kam” BWV 684

“Christ, our Lord, came to the River Jordan”: the piece evokes a biblical tableau describing Christ’s baptism. The ostinato figure in the left hand imitates the murmuring water which saves us, washing away our sins (bars 30ff) and leading us to a new life.

“Christ, unser Herr, zum Jordan kam” BWV 685

The descending scales of this three-part fugue suggest the idea of flowing water.

“Aus tiefer Not schrei’ ich zu dir” BWV 686

The only known example of a six-part fugal chorale by Bach, *Aus tiefer Not* (“From deep distress I cry to you”) is matched only by the same composer’s *Musical Offering* (BWV 1079) for the richness of its contrapuntal writing. It is written for manuals and double pedal. Each entry of the cantus firmus in the manuals is followed by its augmentation in the tenor pedal. The mood of despair reaches a pitch of searing intensity.

“Aus tiefer Not schrei’ich zu dir” BWV 687

Like BWV 686, a motet organ chorale with augmented cantus firmus, this time in the right hand only.

“Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt” BWV 688

“Jesus Christ, our Saviour, who turned God’s anger away from us”. BWV 688, is written in the form of a trio based on two contrastive elements, the cantus firmus appearing in long note values in the pedal. The first of these elements is a quaver motif characterised by dramatic leaps of a 10th, while the second is a semi-quaver motif which, unstable in its modulations, describes the sign of the Cross, symbolising, perhaps, God’s anger averted by the Crucifixion. The final bars are a vivid evocation of the torments suffered in Hell.

Fuga super “Jesus Christus, unser Heiland” BWV 689

Written for manuals only; BWV 689 breathes the same spirit of anguish as BWV 688, a spirit well served by the skilful use of counterpoint, whose dissonances verge on the barely tolerable.

Four duets BWV 802-805

These Four Duets are believed to represent the world of man (the four cardinal points) as opposed to the world of Heaven. Like the three versions of *Allein Gott in der Höh’ sei Ehr’*, they are written in ascending tonalities, E minor, F major, G major and A minor. According to certain writers, they may also represent the four elements of the alchemists, Water, Air, Fire and Earth.

Fugue in E flat major BWV 552²

Written for *organo pleno*, this marvel of religious architecture brings the collection to a close. Unsurprisingly, perhaps, the fugue comprises three sections devoted to the three Persons of the Trinity. The key-signature is E flat, i.e., three flats. And the time-signatures progress from compound time (2/4) to 6/4 and thence to 12/8. The main theme itself (B flat + G + C + B flat + E flat + D)

represents Bach's signature. (In German notation, the opening notes of the theme are written B + G + C + B + ES + D = 2 + 7 + 3 + 2 + 18 + 4 = 41 = J.S.Bach).

The opening panel of the triptych, describing the majesty of God the Father, is 36 bars long: $3 + 6 = 9 = 3 \times 3 =$ Exaltation of the Trinity. There are 12 entries of the subject A, representing the Twelve Apostles and hence the Church.

In the second panel, which describes Christ's humanity, there are 21 entries of subject B (21 = the number of chorales in the collection, in addition to being a multiple of 3). Subject A is superimposed on it 6 times ($6 = 3 \times 2$, symbolising completion, as in the six days of the Creation). This second section comprises 45 bars ($45 = 4 + 5 = 9$).

The third panel describes the motivity of the Holy Ghost in a sacred dance. Like the opening section, it is 36 bars long. Subject C enters 21 times, while subject A enters 9 times. The main theme therefore appears 27 times in the course of the fugue, which is the same number as that of pieces contained in the collection as a whole.

It is an astonishing edifice, a prodigious achievement on the part of a composer familiar with every subtlety of musical style, from counterpoint to numerology. But, more than that, it offers a fascinating glimpse of Bach in a moment of deep exultation. Often sad and racked by suffering, he stands here bathed in heavenly light as he turns his thoughts from meditation (Fugue I) to active endeavour (Fugue II) and, finally, to transcendent joy (Fugue III).

2 CHORALS

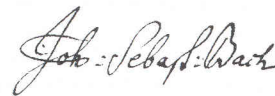
"Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 655

This trio, one of "The Eighteen", is addressed to the Holy Ghost. (The text said to be by Duke Wilhelm II of Saxe-Weimar, begins with the words, "Lord Jesu

Christ, turn to us, send us your Holy Spirit"). The subject is elaborated in the manuals and repeated in quavers in the pedal. After several expositions in neighbouring keys, the cantus firmus migrates to the bass, bringing the work to an end in the tonic.

"Vor deinen Thron tret' ich" BWV 668

"Before your throne I now appear". Tradition has it that Bach dictated this chorale on his deathbed. Certainly, no autograph score has survived, our only copy being in the hand of Bach's son-in-law, Johann Christoph Altnikol. The atmosphere of serenity is deceptive, for a note of suffering is never far from the surface. Equally deceptive is the simplicity of the writing. A so often, Bach appends his signature in the midst of a dense contrapuntal passage: the opening phrase of the cantus firmus, stated in the soprano, comprises 14 notes, while the melody itself is 41 notes long ($41 =$ J.S. Bach). All in all, this "deathbed" organ chorale forms a marvellous conclusion to the immense and impressive oeuvre of the greatest musical genius of all time.



CHORÄLE

“Wir glauben all’an einen Gott”, BWV 680

Der sehr lange Choral wurde nicht vollständig verwendet. Der erste Einschnitt ist durch Synkopen verstärkt und leitet ein Fugenthema ein, dem sich ein Gegenthema überlagert. Das in sprunghaften Intervallen aufsteigende Gegenthema stellt sich gleichsam als eine “Treppe des Glaubens” dar. Es schließt mit einer Folge von “Zeichen des Kreuzes”. Dieses Motiv kehrt sechsmal wieder: in der Haupttonart, in der der Dominante, der Paralleltonart, der Dominante der Paralleltonart, der Subdominante und wieder in der Haupttonart. Bei dieser letzten Wiederkehr wird die Schlussphrase des Chorals im Tenor exponiert.

Fughetta super “Wir glauben all’an einen Gott”, BWV 681 (manualiter)

Der Rhythmus der Ouvertüre “à la française” verleiht dem Gebet des Credo einen sieghaften Charakter.

“Vater unser im Himmelreich”, BWV 682

Das schöne “Vater unser” inspiriert Bach zu einem wundervollen fünfstimmigen Kontrapunkt. Das Werk beginnt wie eine Trio-Sonate mit Ostinato: Verzerrtes Thema im Sopran, chromatisches Gegenthema, Episoden in lombardischen Rhythmen und Triolen. Der Choral in lang gehaltenen Noten überlagert sich kanonartig diesen ohnehin reichhaltigen Elementen. Nur Eingeweihte können ihn heraushören. “Quaerando invenietis...!” Aus diesem dermaßen dichten Kontext sollen lediglich zwei starke Momente hervorgehoben werden: 1) Takt 41 (41 = J.S.B.A.C.H.), in dem der lombardische Rhythmus - unterstrichen durch absteigende Chromatik - lediglich im Pedal erscheint. 2), Takt 78, wo die strenge Artikulation endet, so daß der Sopran (“legato”) die Worte “hilf, daß es geh’ von Herzensgrund” singen kann.

“Vater unser im Himmelreich”, BWV 683 (manualiter)

Das Thema liegt im Sopran. Unt- und absteigende Linien deuten das Gebet an.

Choral “Christ, unser Herr, zum Jordan kam”, BWV 684

Es ist dies ein biblisches Bild von der Taufe Christi. Das Ostinato der linken Hand imitiert das Murmeln des Wassers, das uns von unseren Sünden rein-wäscht (Takt 30 und folgende) und uns einem neuen Leben zuführt.

“Christ, unser Herr, zum Jordan kam”, BWV 685 (manualiter)

In dieser dreistimmigen Fuge beschwören die absteigenden Tonleitern die Bewegung des Wassers.

Choral “Aus tiefer Not schrei’ ich zu dir”, BWV 686 (manuale e pedale doppio)

Das ist nahezu das einzige Beispiel für einen fugierten Choral zu sechs Stimmen. Nur “Das musikalische Opfer” ist dem Reichtum dieses großartigen Kontrapunkts vergleichbar. Nach jeder Exposition wird das Thema des Chorals mit dem rechten Fuß in lang gehaltenen Noten gespielt. Die Atmosphäre der Verzweiflung erreicht hier eine ergreifende Intensität.

“Aus tiefer Not schrei’ ich zu dir”, BWV 687 (manualiter)

In diesem figurierten Choral ist das Thema dem Sopran anvertraut.

“Jesus Christus, unser Heiland”, BWV 688 (canto fermo in pedale).

Der Trio-Choral basiert auf zwei kontrastierenden Elementen. Das erste, in Achtelnoten, zeichnet sich durch dramatische Dezimen-Intervalle aus. Das zweite, in Sechzehnteln, beschreibt “Zeichen des Kreuzes” in unregelmäßigen

Modulationen. (Der Zorn Gottes, besänftigt durch das Leiden Christi? ...) Die "Höllensqualen" werden durch den Schluß unmißverständlich zum Ausdruck gebracht.

Fuga super "Jesus Christus, unser Heiland", BWV 689 (manualiter)

Hier herrscht dieselbe angstvoll-beklommene Stimmung, zu der ein meisterhaft eingesetzter, doch bis an die Grenze des Erträglichen dissonanter Kontrapunkt beiträgt.

Die vier Duettos, BWV 682 bis 805

Sie sollen die Welt der Menschen darstellen (die 4 Himmelrichtungen), im Gegensatz zum Himmelreich. In der Art der drei Choräle "Allein Gott..." sind sie in ansteigenden Tonarten geschrieben: e-moll, F-dur, G-dur, a-moll. Manche halten sie für die Darstellung der vier Elemente der Alchimie: Wasser, Luft, Feuer, Erde.

Fuge in Es-dur, BWV 552² (pro organo pleno)

Mit diesem Wunderwerk religiöser Architektur schließt die Sammlung "Klavierübung III". Die Fuge enthält selbstverständlich drei Themen, die den drei Personen der Dreifaltigkeit zugeordnet sind. Der Notenschlüssel ist mit 3 Erniedrigungszeichen versehen. Die Taktangaben weisen eine zunehmende Zahlenfolge auf: C, 6/4, 12/8. Das große Thema trägt wieder Bachs Signatur: B + G + C + B + ES + D = 2 + 7 + 3 + 2 + 18 + 4 = 41 = J.S.B.A.C.H. Der erste, die Majestät Gottvaters beschreibende Teil umfaßt 36 Takte: 3 + 6 = 9 = 3 x 3 = Verherrlichung der Dreifaltigkeit. Das große Thema wird 12mal exponiert (die Apostel, die Kirche). Der zweite Teil (Menschlichkeit Christi) enthält 21 Einsätze des 2. Themas (die Anzahl der Choräle des Sammlung und gleichzeitig 3 x 7), dem sich das Thema

Gottvaters 6 mal überlagert (6 = 3 x 2 und symbolisiert die Vollendung: die 6 Schöpfungstage).

Die Fuge umfaßt 45 Takte: 4 + 5 = 9.

Der dritte Teil, der in einem sakralen Tanz die treibende Kraft des Heiligen Geistes beschwört, besteht, wie der erste Teil, aus 36 Takten. Das Thema Nr. 3 wird 21 mal, das erste Thema Nr.1 9mal exponiert.

Das große Thema erscheint somit 21 mal im Verlauf des Werkes. Es ist dies gleichzeitig die Anzahl der in der Sammlung enthaltenen Stücke.

Dieses wunderbare architektonische Gebäude eines Meisters, der mit allen nur denkbaren Finessen der Komposition vertraut ist, - der kontrapunktischen und selbst der numerischen - vermittelt uns gleichzeitig ein "Fröhlocken" Bachs, eines oft traurigen und innerlich zerrissenen Menschen, der hier von himmlischer Erleuchtung geradezu heimgesucht wird, und dies sowohl in der Meditation (Fuge Nr. 1), als auch in der Aktion (Fuge Nr. 2) und in der überschwenglichen Freude (Fuge Nr. 3).

CHORÄLE

"Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' ", BWV 655

Das den 18 Leipziger Chorälen entnommene Trio wendet sich an den Heiligen Geist. Das im Manual verzierte Thema wird im Pedal in Achtelnoten durchgeführt. Nach mehreren Expositionen in benachbarten Tonarten wird der "cantus firmus" dem Baß anvertraut, um den Abschluß in der Haupttonart herbeizuführen.

"Vor deinen Thron tret'ich", BWV 668

Nach der Überlieferung hat Bach den Choral auf seinem Sterbelager diktiert. In der Tat blieb das Manuskript unvollendet, und die Kopie, die wir besitzen,

ist von der Hand seines Schwiegersohnes Altnikol.
 Die Atmosphäre ruhiger Gelöstheit täuscht; nur zu oft bricht eine angstvolle
 Beklommenheit durch. Täuschend ist auch die Einfachheit der Komposition.
 Bachs Signatur erscheint hier inmitten eines reich ausgestalteten
 Kontrapunkts. Die erste Phrase des Chorals (im Sopran) umfaßt 14 Noten
 (BACH) ... und die ganze Melodie 41 Noten (J.S.B.A.C.H.).
 Es ist dies der wundervolle Abschluß eines gewaltigen Werkes, geschaffen von
 dem größten musikalischen Genie aller Zeiten.



Registrations

Wir glauben all an einen Gott BWV 680

HW = 0.8, 0.4, 0.2, Mix., Sch. RP. HW
 RP = P.8, 0.4, 0.2, Mix
 PED = P.16, 0.8, RQ.6, 0.4, 0.2, Mix.,
 Bas.16, Tr.8

Wir glauben all an einen Gott BWV 681

HW = G.8, 0.4, 0.2, TertII, Tr.8

Vater unser im Himmelreich BWV 682

m.d. (r.h.) RP = B.8, Nas.3, Trem
 m.g. (l.h.) HW = VdG.8, GF.4
 PED = P.16, C.8

Vater unser im Himmelreich BWV 683

HW = Qu.8

**Christ unser Herr, zum Jordan kam
 BWV 684**

m.d. (r.h.) HW = G.8, GF.4, FF.2
 m.g. (l.h.) RP = Qu.16, B.8, SF.4
 PED = C.4

**Christ unser Herr, zum Jordan kam
 BWV 685**

OW : HF.8

Aus tiefer Not, schrei ich zu dir BWV686

HW = 0.8, 0.4, 0.2, Mix., Sch., OW/HW
 OW : P.8, 0.4, Mix.
 PED = P.16, 0.8, 0.4, 0.2, Mix., Tr.8, C.4,
 C.2

Aus tiefer Not, schrei ich zu dir BWV687

RP = 0.8, 0.4

Jesus Christus, unser Heiland BWV 688

m.d. (r.h.) HW = Qu.8, GF.4
 m.g. (l.h.) RP = B.8, SF.4
 PED = 0.8

Jesus Christus, unser Heiland BWV 689

HW = 0.8, 0.4

Duetto I BWV 802 : m.d. (r.h.) RP = B.8,

SF.4, Nas 3
 m.g. (l.h.) HW = G.8, GF.4

Duetto II BWV 803 : m.d. (r.h.) RP = RF.8,

0.4, 0.2
 m.g. (l.h.) HW : G.8, 0.4

Duetto III BWV 804 : m.d. (r.h.) RP = B.8,

F.2
 m.g; (l.h.) HW = G.8, GF.4

Duetto IV BWV 805 : m.d. (r.h.) RP =

Hobo 8, SF.4
 m.g. (l.h.) HW = V de G.8, GF.4

Fuge BWV 552²

HW = P.16, 0.8, 0.4, 0.2, Mix., Sch.,
 OW/HW
 OW = P.8, 0.4, Mix.

PED = P.32, P.16, 0.8, RQ.6, 0.4, 0.2, Mix.,
 Bas .16, Tr.8

mes. 36 :RP = P.8, 0.54, 0.2, Mix.

mes. 83 : HW : 0.8, 0.4, 0.2, Mix., Sch.,
 RP/HW
 RP = P.8, 0.4, 0.2, Mix.
 PED : P.16, 0.8, 0.4, RQ.6, 0.2, Mix.,
 Dule.16, Tr.8

mes. 100 : PED + Bas.16
 mes. 114 : PED + P.32

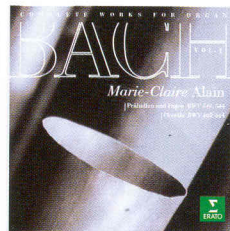
CHÖRALE

Herr Jesu Christ BWV 655
 m.d. (r.h.) RP = RF.8, GQ.3, F.2
 m.g. (l.h.) HW : C.8, GF.4, VF.2
 PED = P.16, C.8

Von deinem Thron BWV 668
 m.g. HW. C.8
 m.d. RP, 0.4 (une octave plus bas)
 PED : S.16, C.8

GRONINGEN : Martinikerk (SCHNITGER, 1740 - AHREND, 1984)

PEDAL (PED.)		HAUPTWERK (HW.)		RÜCKPOSITIV (BW.)		OBERWERK (OW.)	
Praestant	32 P.32	Praestant	16 P.16	Quintadena	16 Q.16	Praestant	I-II 8
Praestant	16 P.16	Octaaf	8 O.8	Praestant	8 P.8	Holfluit	8 HE.8
Subbas	16 S.16	Salicet	8 S.8	Roerfluit	8 RF.8	Octaaf	4 O.4
Octaaf	8 O.8	Quintadena	8 Q.8	Bourdon	8 B.8	Nasard	3 Nas.3
Gedekt	8 G.8	Gedekt	8 G.8	Octaaf	4 O.4	Sesquialtera II	Sesq. Mix.
Roerquint	6 RQ.6	Octaaf	4 O.4	Speelfluit	4 SF.4	Mixtuur IV-VI	
Octaaf	4 O.4	Gedektfluit	4 GF.4	Gedektkuint	3 GQ.3		
Octaaf	2 O.2	Octaaf	2 O.2	Nasard	3 Nas.3		
Nachthoorn	2 N.2	Vlakfluit	2 VF.2	Octaaf	2 O.2	Trompet	16 Tr.16
Mixtuur	IV Mix.	Tertian	II Tert.II	Fluit	2 F.2	Vox humana	8 VH
		Mixtuur	IV-VI Mix.	Sesquialtera II	Sesq. Mix.		
Bazuin	16 Baz.16	Scherp	IV Sch.	Mixtuur IV-VI	Mix. Cimb.	2 Tremblants	
Dulciaan	16 Dul.16			Cimbel	III	HW/RP- OW/HW	
Trompet	8 Tr.8	Trompet	8 Tr.8	Basson	16 Bas.16	Diapason = ca. 1/2 ton plus haut	
Cornet	4 Cor.4	Viola		Schalmei	8 Schal.		
Cornet	2 Cor.2	da gamba	8 VdG	Hobo	8 Hobo		



4509-96718-2 VOL.1



4509-96719-2 VOL.2



4509-96720-2 VOL.3



4509-96721-2 VOL.4



4509-96722-2 VOL.5



4509-96723-2 VOL.6



4509-96724-2 VOL.7



4509-96725-2 VOL.8



4509-96742-2 VOL.9

*Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme*

*Direction artistique de l'enregistrement /
Recording supervision / Aufnahmeleitung* : Martine Guers

Ingénieur du son / Sound engineer / Tonmeister : Martine Guers

Montage musical / Editing / Schnitt : Martine Guers

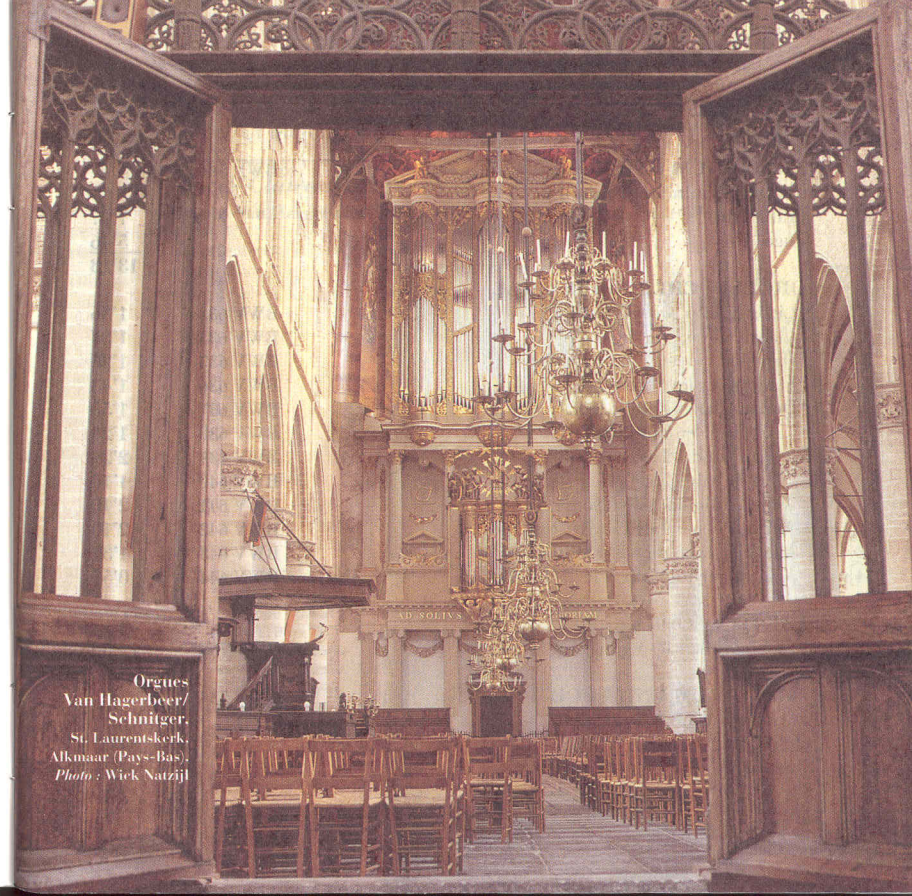
*Enregistrement réalisé en / Recording /
Aufnahme* : 09/1990,
St-Laurents Kerk (Pays-Bas)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Jean-Louis Merlet & Thierry Cohen
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1992



Orgues
Van Hagerbeer/
Schnitger,
St. Laurenskerk,
Alkmaar (Pays-Bas).
Photo : Wiek Natzijl

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

PRÄLUDIUM UND FUGE

c-moll/Ut mineur/C minor

BWV 546

- 1
- 2

Präludium
Fuge

7'27
5'46
13'13

ORGELBÜCHLEIN: CHORÄLE

- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14

“Liebster Jesu, wir sind hier”
“Liebster Jesu, wir sind hier”
“Dies sind die heil' gen zehn Gebot”
“Vater unser im Himmelreich”
“Durch Adam's Fall ist ganz verderbt”
“Es ist das Heil uns kommen her”
“Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ”
“Ich dich hab' ich gehoffet, Herr”
“Wenn wir in höchsten Nöten sein”
“Wer nur den lieben Gott läßt walten”
“Alle Menschen müssen sterben”
“Ach wie nichtig, ach, wir flüchtig”

BWV 633 1'36
BWV 634 1'37
BWV 635 1'26
BWV 636 1'43
BWV 637 1'58
BWV 638 1'23
BWV 639 2'29
BWV 640 1'10
BWV 641 2'10
BWV 642 2'10
BWV 643 1'37
BWV 644 0'57

- 15

PARTITA SOPRA

“Sei gegrüßet, Jesu gütig”

BWV 768 19'50

PRÄLUDIUM UND FUGE

f-moll/fa mineur/F minor

BWV 534

- 16
- 17

Präludium
Fuge

4'27
4'43
9'10

18

FANTASIA

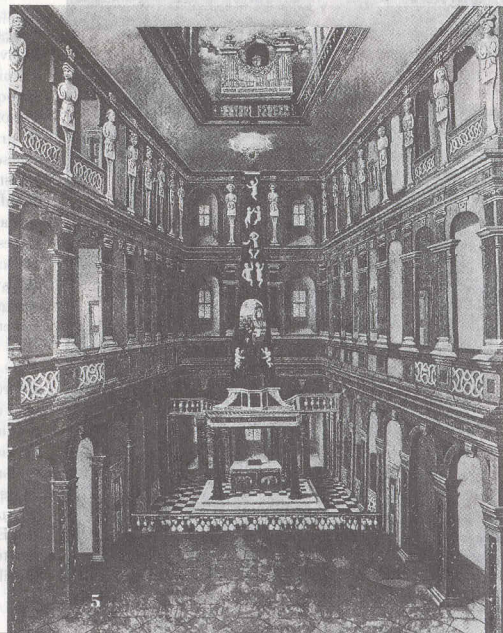
C-dur/Ut majeur/C major

BWV 570

3'48

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

Orgues Van Hargerbeer/Schmitger. St-Laurenskerk, Alkmaar (Pays-Bas)



Weimar (Thüringen)
Scholkerkerk
(1658 erbaut ;
1708-1717).

Gouache, um 1660,
von Christian Richter
(gest. 1667).
Archiv für Kunst und Geschichte,
Berlin.

Bach, concertiste et liturgiste

Justement célèbre pour sa beauté visuelle et sonore, le grand orgue de l'église Saint Laurent d'Alkmaar est certainement l'un des orgues historiques les plus authentiques du monde.

"En 1646, le facteur d'orgues Galtus van Hagerbeer acheva un nouvel orgue de quarante jeux pour l'église Saint Laurent. Au dix-septième siècle, l'instrument était considéré comme l'un des orgues les plus imposants des Pays-Bas. Le riche buffet d'orgue classique avait été dessiné par le fameux architecte Jacob van Campen, suivant de très près les proportions du Nombre d'Or. A l'instigation de l'organiste Gerhardus Havingha, le facteur d'orgues Franz Caspar Schnitger transforma cet orgue selon le style "moderne" d'Allemagne du Nord, de 1722 à 1725, en dépit d'une forte opposition locale à cette reconstruction jugée trop radicale. Les principales caractéristiques de l'orgue modernisé étaient l'indépendance des différents claviers, la composition très grave des mixtures et sesquialteras,

et le tempérament égal. Depuis lors, seuls des changements mineurs avaient été apportés à l'instrument. Cet orgue a été restauré soigneusement et restitué en son état de 1725 par le facteur d'orgues Flentrop entre 1982 et 1986" (texte emprunté à la brochure *Famous Dutch organs* par Hans van Nieuwkoop). 1725 : Bach est alors en pleine explosion créatrice ; il n'a jamais connu Alkmaar, mais il a joué les grands *Schnitger* de Hambourg. Il a même tenté de s'établir dans ce paradis des orgues. Un jury vénal en a décidé autrement, et l'a renvoyé en Allemagne moyenne. Cela n'a pas empêché sa création organistique de continuer à s'exprimer. Mais il a dû souvent rêver aux orgues si complets de l'école d'Allemagne du Nord.

Marie-Claire Alain

Bach, recitalist and liturgist

Justly celebrated for its visual and tonal beauty, the large organ in St Laurents' Church, Alkmaar, is without any doubt one of the most authentic of all the world's historic organs. "In 1646 the organ builder Galtus van Hagerbeer completed a new organ of 40 stops for St Laurents' Church. In the 17th century the instrument was considered one of the most imposing organs in the Netherlands. The rich classical organ case was designed by the famous architect Jacob van Campen and adheres closely to the proportions of the Golden Ratio. On the recommendation of the organist Gerhardus Havingha, the organ builder Franz Caspar Schnitger transformed the organ in the modern North German style during the years 1722 to 1725, despite much opposition to this far-reaching reconstruction. The chief characteristics of the modernised organ were the independence of the divisions, the low composition of the mixtures and sesquialteras and the equal temperament.

Since then, only minor changes have been made to the instrument. The organ was restored thoroughly to the state of 1725 by the organ builder Flentrop between 1982 and 1986." In 1725 Bach was at the height of his creative powers. Although he never knew the Alkmaar organ, he played on Arp Schnitger's great instruments in Hamburg, even trying to gain a foothold in this paradise of north German organs. A venal jury decreed otherwise and sent him back to central Germany, a rebuff which in no way discouraged him from continuing to express himself through organ music, though he must often have dreamed of the full-bodied organs of the north German school.

Translated by Stewart Spencer

Bach, der Konzertist und Kirchenmusiker

Die für ihre bauliche und klangliche Schönheit zu Recht berühmte große Orgel der Sankt-Lorenz-Kirche zu Alkmaar ist sicher eine der authentischsten historischen Orgeln der Welt. "Im Jahre 1646 hatte der Orgelbauer Galtus van Hagerbeer eine neue Orgel mit vierzig Registern für die Sankt-Lorenz-Kirche fertiggestellt. Das Instrument galt im siebzehnten Jahrhundert als eine der imposantesten niederländischen Orgeln. Der Entwurf zu dem reich ausgestatteten klassischen Prospekt, das sich recht eng an den Goldenen Schnitt hält, stammt von dem berühmten Architekten Jacob van Kempen. Auf Anregung des Organisten Gerhardus Havingha wurde das Instrument zwischen 1722 und 1725 von dem Orgelbauer Franz Caspar Schnitger dem "modernen" norddeutschen Stil angepaßt, trotz des heftigen Einspruchs der lokalen Autoritäten, denen der Umbau zu radikal erschien. Die Hauptcharakteristiken der modernisierten Orgel waren die

Unabhängigkeit der Klaviaturen, die sehr tiefe Einstellung der Mixturen und Sesquialter und die gleichmäßige Temperatur. Seitdem waren nur noch geringfügige Änderungen an dem Instrument vorgenommen worden. Zwischen 1982 und 1986 wurde es von dem Orgelbauer Flentrop restauriert und in dem Zustand von 1725 wiederhergestellt". (Auszug aus der Broschüre *Famous Dutch organs* von Hans van Nieuwkoop). 1725: Bach stand zu jener Zeit auf dem Gipfel seiner schöpferischen Tätigkeit. Er ist nie in Alkmaar gewesen, hatte aber die großen Schnitgerorgeln in Hamburg gespielt und sogar versucht, sich in diesem "Orgelparadies" niederzulassen. Doch eine bestechliche Jury entschied anders und schickte ihn nach Mitteldeutschland zurück. Das hinderte ihn nicht daran, weiter-hin für die Orgel zu schreiben. Er mag oft mit Wehmut an die vollkommenen Orgeln der Norddeutschen Schule gedacht haben.

Übersetzung: I. Trautmann

Präludium und Fuga c-moll, BWV 546

(Prélude et Fugue en ut mineur)

(Leipzig, vers 1730)

Le grandiose Prélude est bâti sur deux éléments thématiques exposés successivement, puis développés par fragments avec un plan repris plus tard dans les *Préludes* en si mineur (544) et mi mineur (548).

A) Exposition du Grand thème : dialogue d'accords (1), suivi de croches répétées (2) de deux en deux, puis d'une guirlande de triolets (3). On peut y voir l'image de la Trinité : majesté du Père (accords), passion du Fils (notes répétées soulignées d'une liaison expressive), mobilité de l'Esprit (triolets volubiles).

B) Deuxième thème décrivant une quinte ascendante et descendante accompagnée d'un ostinato en triolets (mes 25).

C) Reprise du thème A au ton de la dominante. Contrepoint réversible suivi de B (mes 49).

D) Développement entremêlant des éléments de A et de B. Grande variété rythmique donnée par la reprise des éléments (2) et (3), et modulations vers des tonalités éloignées (mes 70).

E) Episode utilisant le mouvement de quinte descendante de B (mes 105).

F) Réexposition de A en "da capo" (mes 120).

La *Fugue*, dont l'exposition semble avoir été reprise d'une œuvre de jeunesse (1716 selon Schmieder), est aussi construite sur deux thèmes :

A) le Sujet A parcourt des intervalles de quintes et de septièmes diminuées.

On peut y voir un rappel du Choral "Nun komm' der Heiden Heiland".

Exposition à cinq voix.

B) Exposition du Sujet B accompagné d'un Contre-Sujet rythmique (mes 59).

C) Superposition de A et de B au ton principal (mes 87).

D) Episode libre (mes 121).

E) Conclusion mêlant A et des éléments de B (mes 140).

L' **Orgelbüchlein**, composé entre 1715 et 1718, se proposait de montrer aux élèves de Bach les "différentes manières de traiter un Choral", aussi bien sur le plan compositionnel que sur le plan expressif, chaque pièce étant traitée de façon différente en accord avec sa signification liturgique.

Après les Cycles de Noël, de la Passion, de Pâques, viennent une série de chorals "pour tous les temps", où l'on peut distinguer deux séries : Cycles de la Prière (633 à 638), cycle de la Mort (639 à 644).

"Liebster Jesu, wir sind hier", BWV 633 - 634

"Bien-aimé Jésus, nous sommes ici pour entendre ta parole"

Les deux versions, 633 et 634, sont pratiquement identiques. Seuls diffèrent quelques mélismes. Canon des deux voix supérieures sur un riche contrepoint à cinq voix.

"Dies sind die heil'gen zehn Gebott", BWV 635

"Voici les dix Saints Commandements".

Dix entrées du thème en notes répétées scandent la nécessité de la Loi (le Décalogue).

"Vater unser im Himmelreich", BWV 636

"Notre Père qui êtes aux Cieux"

Une ligne contrapuntique en courbe fermée exprime l'idée de la confiance en Dieu. Les chromatismes ascendants soulignent les mots de l'invocation suppliante.

"Durch Adams Fall ist ganz verderbt", BWV 637

"Par la chute d'Adam, tout est corrompu"

Choral hautement descriptif : sauts descendants en intervalles diminués :

le péché, la corruption, le poison sont exprimés par des lignes aux chromatismes irréguliers et d'amères fausses relations.

"Es ist das Heil uns kommen her", BWV 638

"C'est le salut qui vient à nous"

Les lignes ascendantes et descendantes décrivent, comme dans les Chorals de Noël, la relation avec le Ciel d'où vient le Salut.

"Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ", BWV 639

"Je crie vers toi, Seigneur Jésus"

Choral en trio. L'ostinato de la main gauche et de la pédale exprime le désespoir. La main droite, ornée, commente les notes "Accorde-moi ta grâce en ce moment".

"In dich hab' ich gehoffet, Herr", BWV 640

"En toi j'ai espéré, Seigneur"

Rythme martelé de l'Espoir, dont l'inquiétude transparait à travers des intervalles diminués. "Fais que je ne tombe pas dans l'éternelle honte".

"Wenn wir in höchsten Nöten sein", BWV 641

"Quand nous sommes dans la plus grande détresse"

Premier jet du Choral *Vor deinen Thron* BWV 668.

Même thème, même utilisation des contrepoints en mouvement direct suivi du mouvement contraire : Mort et Résurrection. La main droite fait se dérouler une riche ornementation du Choral.

"Wer nur den lieben Gott läßt walten", BWV 642.

"Celui qui se laisse guider par le Bon Dieu"

Opposition de la douce confiance en Dieu avec les accords augmentés décrivant le danger et la tristesse.

“Alle Menschen müssen sterben”, BWV 643

“Tous les hommes doivent mourir”

Le rythme implacable illustre la nécessité de la Mort, tempérée par l'espoir de la Résurrection.

“Ach wie nichtig, ach wie flüchtig”, BWV 644

“Ah, combien vaine et fugitive est la vie humaine !”

Les lignes fluides du contrepoint se croisent, ponctuées de sauts d'octaves à la basse. La vie est comme “un nuage qui se forme et bientôt se défait”.

Partita sopra “Sei gegrüßet, Jesu gütig”, BWV 768

Un intéressant manuscrit (non autographe) de cette œuvre maîtresse se trouve à la Bibliothèque de Carpentras (MS 1086). Son étude semble confirmer que cette série de variations fut écrite en deux temps.

La première série commente le texte habituel : “Loué sois-tu, Seigneur Jésus... laisse-moi partager ton amour et ainsi mourir heureux”. Elle est composée du Choral suivi de sept variations, toutes à quatre temps ; le nombre des versets correspond à celui du texte.

Les variations de rythme complexe ternaire, 12/8, 24/16, 3/4, 3/4, sont placées à la suite. Leur écriture plus raffinée semble indiquer une date de composition plus tardive.

Le musicologue hollandais Albert Clément a récemment développé l'information donnée par H. Luedkte (1918 Bach-Jahrbuch). Un texte de Johann Böttiger “O Jesu, du edle Gabe”, comporte dix versets au lieu des sept primitifs. On peut donc supposer que Bach a complété la série

des Variations en commentant le texte de Böttiger. Quel que soit le texte choisi, la série des Variations commente la Passion du Christ, la Rédemption offerte par sa mort, et la délivrance des feux de l'Enfer.

Choral : Harmonisation élégante à la basse très bien dessinée.

Partita I : Bicinium. Thème orné au soprano.

Partita II : Variation contrapuntique à quatre voix.

Partita III : Mouvement perpétuel à deux voix.

Partita IV : Variation contrapuntique. Allusions à la Croix.

Partita V : Mouvement obstiné à la basse.

Partita VI : Thème à la Pédale. Chutes brutales aux manuels dans une atmosphère tragique.

Partita VII : à 12/8 sur un élément contrapuntique syncopé.

Partita VIII : à 24/16 “Fileuse” ponctuée de légères basses en pizzicati.

Partita IX : à 3/4. Trio. Thème à la pédale dans le registre du Ténor.

Partita X : Grande fresque sonore au rythme de sarabande sur un mouvement obstiné à la pédale. Chaque incise du thème est exploitée deux fois, d'abord ornée, puis en valeurs longues. Le canon final entre soprano et basse atteint à un rare degré d'émotion.

Partita XI : Somptueuse polyphonie à cinq voix, conclusion triomphale de ce grand ensemble.

“Präludium und Fuge f-moll”, BWV 534

Prélude et fugue en fa mineur (Weimar 1716)

Le Prélude affecte une forme binaire :

A) Canon perpétuel à l'octave sur basse obstinée.

B) Ton de la dominante : le canon est repris en contrepoint renversable.

L'œuvre se termine sur une brillante cadence de style improvisé.

La Fugue, à cinq voix, est d'écriture très massive. Le thème, avec son intervalle

de septième diminuée, évoque la souffrance.
Une autre cadence librement ponctuée d'accords sert de conclusion.

Fantasia C-dur, BWV 570
(1705)

Œuvre de jeunesse, influencée par Pachelbel.

Marie-Claire Alain

Prelude and Fugue in C minor BWV 546
(Leipzig, 1730)

The powerful Prelude is based on two thematic elements which are stated successively, then developed in fragments in accordance with a model that was also adopted in the Preludes in B minor (BWV 544) and E minor (BWV 548).

- A) The main theme comprises five bars of dialogue chords (1) followed by a conjunct quaver motif rising and falling in pairs of notes that are linked together by expressive slurs (2) and then by a festoon of triplets: taken together, these may be imagined as symbolising the Trinity, with the chords embodying the majesty of the Father, the quavers representing the Son's passion and the voluble triplets suggesting the omnipresence of the Holy Ghost.
- B) The second theme is a scalar motif ascending and descending stepwise through a fifth and accompanied by a triplet ostinato (bar 25).
- C) The dialogue chords return in the dominant (bar 49).
Invertible counterpoint gives way to B.

D) Elements of A and B are interwoven in the following section, the great rhythmic variety of which is ensured by the reprise of elements (2) and (3).
The music modulates to remote keys (bar 70).

- E) An episode based on the descending scalar motif from B (bar 105).
F) Da capo restatement of A (bar 120).

Like the Prelude, the Fugue is constructed from two subjects. (According to Wolfgang Schmieder, the exposition derives from an early work of 1716).

A) With its fifths and diminished sevenths, the first subject appears to contain a reminiscence of the chorale *Nun komm' der Heiden Heiland*.

The exposition is in five parts.

- B) The second subject is accompanied by a rhythmic countersubject (bar 59).
C) A and B are superimposed in the tonic (bar 87).
D) A free episode (bar 121) leads to
E) the conclusion, combining A with elements of B (bar 40).

Written between 1715 and 1718, the Orgelbüchlein set itself the task of showing Bach's pupils "the different ways of treating a chorale".

It was a task which it sought to tackle on both the compositional and expressive levels, each piece being treated differently in accordance with its liturgical significance. The Christmas, Passiontide and Easter cycles are followed by a series of chorales "for all times". This series may be subdivided in turn into two separate cycles, namely, a cycle of prayer (N° 633-8) and a cycle of death (N° 639-44).

"Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 633 and 634
(Dearest Jesu, we are here)

These two versions are almost identical, with only a handful of minor differences. A two-part canon in the upper voices is supported by a rich five-part counterpoint.

“Dies sind die heil’gen zehn Gebot” BWV 635

(These are the holy Ten Commandments)

Ten entries of the repeated-note subject spell out the need for the Law or Decalogue.

“Vater unser im Himmelreich” BWV 636

(Our Father in Heaven)

The self-contained curve of a contrapuntal line expresses the idea of faith in God, while ascending chromatic figures underline the mood of suppliant prayer.

“Durch Adams Fall ist ganz verderbt” BWV 637

(Through Adam’s fall is totally spoiled all human nature and every creature)
Falling diminished intervals suggest the Fall in this highly descriptive chorale, while sin, corruption and poison are expressed by irregular chromatic figures and harsh-sounding dissonances.

“Es ist das Heil uns kommen her” BWV 638

(Salvation comes to us)

As in the Christmas chorales, ascending and descending lines describe our relationship with Heaven as the source of our salvation.

“Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 639

(I call to you, Lord Jesu Christ)

In this trio chorale, the ostinato in the left hand and pedal expresses despair, while the ornamented right hand adds its commentary to the words, “Grant me grace at this time”.

“In dich hab’ ich gehoffet, Herr” BWV 640

(In you have I put my hope, Lord)

The pounding rhythm symbolises hope, but a sense of anxiety informs the diminished intervals at the words: “Help me to avoid disgrace and eternal derision.”

“Wenn wir in höchsten Nöten sein” BWV 641

(When we are in the greatest distress)

BWV 641 may be regarded as an early attempt at the chorale BWV 668

Vor deinen Thron: there is the same theme, the same use of *rectus* and *inversus* to symbolise death and resurrection. Only the melody, which is entrusted to the right hand, is more highly decorated than in BWV 668.

“Wer nur den lieben Gott läßt walten” BWV 642

(He who allows dear God to rule him)

There is an audible contrast here between the solace of faith in God and the sense of danger and sadness symbolised by the augmented chords.

“Alle Menschen müssen sterben” BWV 643

(All mankind must die)

An implacable rhythm illustrates the inevitability of death tempered by faith in the resurrection.

“Ach wie nichtig, ach wie flüchtig” BWV 644

(Ah how fleeting, ah how vain)

The flowing contrapuntal lines intersect, punctuated by octave intervals in the bass: life is likened to a mist which “soon rises and as soon disperses again”.

Partita sopra "Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768

No autograph manuscript of this magisterial work has survived. A study of the interesting Carpentras manuscript MS 1086 seems to confirm that this series of eleven variations was written in two stages.

The first series provides a commentary on the traditional text, "Hail to you, kind Jesus, [...] let me inherit your love and die happy in it", and consists of the chorale melody followed by seven variations, all in 4/4 time. The number of versets corresponds to that of the text. The following four variations are in compound and triple time (12/8, 24/16, 3/4 and 3/4), their greater stylistic refinement seeming to suggest that they were written at a later date.

The Dutch musicologist Albert Clément has recently expanded the information given by H. Luedkte (Bach-Jahrbuch, 1918). A text by Johann Böttiger, "O Jesu, du edle Gabe" (O Jesu, you noble gift), comprising ten versets instead of the original seven. It is possible, therefore, that Bach completed the set of variations as a commentary on Böttiger's text. Whatever the textual basis, the series of variations as a whole provides a commentary on the passion of Christ, the redemption offered by His death and our deliverance from the fires of hell. The Chorale melody is elegantly harmonised with a clearly articulated bass line.

Partita I: In this *bicinium* the chorale is ornamented in the soprano.

Partita II: A four-part contrapuntal variation.

Partita III: A two-part *moto perpetuo*.

Partita IV: A contrapuntal variation containing allusions to the Cross.

Partita V: Ostinato figurations in the bass.

Partita VI: Cantus firmus in the pedal, with brutally plunging intervals in the manuals suggesting a mood of tragedy.

Partita VII: With its 12/8 time-signature, this variation is based on a syncopated counter-motif.

Partita VIII: The time-signature changes to 24/16 for this eighth variation, in which the ornamented melody is punctuated by light staccato figures in the bass.

Partita IX: A trio movement in triple time, with the cantus firmus played on the pedal in the tenor register.

Partita X: A vast musical fresco in sarabande metre over an ostinato pedal. Each line of the cantus firmus appears in turn following an ornamented version lasting six bars. The final canon between soprano and bass attains to a rare degree of emotional intensity.

Partita XI: A rich five-part polyphony brings the work to its triumphant conclusion.

Prelude and Fugue in F minor BWV 534

(Weimar 1716)

The Prelude is binary in form:

A) Perpetual canon at the octave over an ostinato bass.

B) The B-section modulates to the dominant, with the canon taken up again in invertible counterpoint.

The Prelude ends with a brilliant cadenza that is improvisatory in style.

The five-part Fugue is massively structured, the diminished seventh of its subject evoking a sense of suffering.

A second cadenza, liberally punctuated by chords, serves as a conclusion to the work.

Fantasia in C major BWV 570

This early work, influenced by Pachelbel, is believed to date from 1705.

Translated by Stewart Spencer

Präludium und Fuga c-moll, BWV 546

Das großartige *Präludium* (Leipzig, um 1730) baut auf zwei nacheinander exponierten thematischen Elementen auf, die anschließend abschnittsweise durchgeführt werden. Dasselbe Muster liegt den späteren *Präludien* h-moll (BWV 544) und e-moll (BWV 548) zugrunde.

A) Exposition des großen Themas: Dialog in Akkorden (1), anschließend paarweise repetierte Achtel (2), darauf Triolenketten (3). Wir können darin ein Symbol der Dreifaltigkeit erblicken: Majestät des Vaters (Akkorde), Passion des Sohnes (repetierte Noten, hervorgehoben durch ausdrucksvolle Bindung), Beweglichkeit des Geistes (lebhaftes Triolen).

B) Zweites Thema in aufsteigender und absteigender Quint, begleitet von einem Ostinato in Triolen (Takt 25).

C) Wiederaufnahme des Themas A in der Dominante, umkehrbarer Kontrapunkt, anschließend B (Takt 49).

D) Durchführung mit Verklammerung von Elementen A und B. Rhythmische Vielfalt durch Wiederaufnahme der Elemente (2) und (3), und Modulationen nach entfernteren Tonarten (Takt 70).

E) Episode, in der die absteigende Quint-Bewegung von B zur Verwendung gelangt (Takt 105).

F) Reexposition von A "da capo" (Takt 120).

Die *Fuge*, deren Exposition offenbar einem Jugendwerk entnommen ist (1716 nach Schmieder), baut ebenfalls auf zwei Themen auf:

A) Das Subjekt A durchläuft Intervalle von Quinten und verminderten Septimen. Es erinnert dies an den Choral *Nun kommt', der Heiden Heiland*. Exposition zu fünf Stimmen.

B) Exposition des Subjekts B, begleitet von einem rhythmischen Gegenthema (Takt 59).

C) Überlagerung von A und B in der Haupttonart (Takt 87).

D) Freie Episode (Takt 121).

E) Schluß mit Verflechtung von A und Elementen aus B (Takt 140).

Das zwischen 1715 und 1718 entstandene Orgelbüchlein war dazu bestimmt, Bachs Schüler in den verschiedenen Arten der Choralbearbeitung zu unterweisen, sowohl hinsichtlich der Kompositionstechnik als auch bezüglich des Ausdrucks, wobei jedes Stück, in Übereinstimmung mit seiner liturgischen Bedeutung, unterschiedlich behandelt wird.

Nach den großen zyklischen Werken für die Weihnacht, die Passion und für Ostern schuf Bach eine Reihe von Chorälen "für jede Zeit", die wir in zwei Gruppen unterteilen können: den Zyklus der Bittgesänge (BWV 633 bis 639) und den Zyklus der Sterbegesänge (BWV 639 bis 644).

"Liebster Jesu, wir sind hier", BWV 633-634.

"Liebster Jesu, wir sind hier, dich und dein Wort anzuhören." Beide Fassungen, 633 und 634, sind praktisch identisch. Nur einige Melismen unterscheiden sich voneinander. Kanon der beiden Oberstimmen über einem reichen Kontrapunkt zu fünf Stimmen.

"Dies sind die heil'gen zehn Gebot", BWV 635.

Zehn Einsätze des Themas in repetierten Noten betonen die Unumgänglichkeit der zehn Gebote.

"Vater unser im Himmelreich", BWV 636.

Ein geschlossener kontrapunktischer Bogen bringt den Gedanken des Gottvertrauens zum Ausdruck. Die ansteigenden Chromatismen unterstreichen die Worte des flehentlichen Gebets.

“Durch Adams Fall ist ganz verderbt”, BWV 637.

Ein in hohem Maße beschreibender Choral: absteigende Sprünge in verminderten Intervallen: Sünde, Verderbnis und das “geerbte Gift” werden durch Linien von unregelmäßiger Chromatik und bittere falsche Relationen musikalisch zum Ausdruck gebracht.

“Es ist das Heil uns kommen her”, BWV 638.

Die absteigenden und aufsteigenden Linien beschreiben wie in den Weihnachtschorälen die Verbundenheit mit dem Himmel, von dem das Heil kommt.

“Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ”, BWV 639.

Choral in Trioform. Das Ostinato in der linken Hand und im Pedal symbolisiert die Verzweiflung. Die rechte Hand (mit Verzierungen) kommentiert die Noten auf “Verleih mir Gnad’ zu dieser Frist”.

“In dich hab’ ich gehoffet, Herr”, BWV 640.

Der gehämmerte Rhythmus drückt die Hoffnung aus, während die verminderten Intervalle “Angst und Weh” musikalisch zur Darstellung bringen: “Hilf, daß ich nicht zuschanden werd”.

“Wenn wir in höchsten Nöten sein”, BWV 641.

Erster Entwurf zu dem Choral “Vor deinen Thron tret’ ich...” BWV 668. Dasselbe Thema, dieselbe Verwendung des Kontrapunkts in gerader Bewegung mit anschließender Gegenbewegung: Tod und Auferstehung, reiche Verzierung des Chorals in der rechten Hand.

“Wer nur den lieben Gott läßt walten”, BWV 642.

Gegensatz zwischen der süßen Hoffnung in Gott und der “Not und Traurigkeit”, die in erhöhten Akkorden zum Ausdruck gelangen.

“Alle Menschen müssen sterben”, BWV 643.

Trotz des unerbittlichen Rhythmus, der die Unausweichlichkeit des Todes beschreibt, vermittelt der Choral den Gedanken an die Hoffnung auf die Auferstehung.

“Ach wie nichtig, ach wie flüchtig”, BWV 644.

“... ist der Menschen Leben.”

Die fließenden Linien des Kontrapunkts kreuzen sich, durchbrochen von Oktavsprüngen im Baß. Das Leben ist “wie ein Nebel (der) bald entsteht und auch wieder bald vergehet”.

Partita sopra “Sei gegrübet, Jesu gütig”, BWV 768.

Ein interessantes (nichtautographisches) Manuskript dieses Meisterwerkes befindet sich in der Stadtbibliothek zu Carpentras (Südfrankreich).

Eine eingehende Analyse der Handschrift scheint zu bestätigen, daß die Variationen zu verschiedenen Zeiten geschrieben wurden.

Die erste Serie kommentiert den gebräuchlichen Text “Sei gegrübet, Jesu gütig,... Laß mich deine Lieb’ ererben und darinnen selig sterben”. Sie umfaßt den Choral und sieben Variationen, alle im 4/4-Takt. Die Anzahl der Versetzi entspricht der der Verse des Textes.

Die Variationen im Dreiertakt: 12/8, 24/16, 3/4, 3/4) stehen im Anschluß hieran. Ihre subtilere Schreibweise scheint auf ein späteres Entstehungsdatum hinzuweisen.

Der niederländische Musikwissenschaftler Albert Clément verwies kürzlich auf einen Text von Johann Böttiger, "O Jesu, du edle Gabe", den Heinrich Lüttke bereits im Bach-Jahrbuch von 1918 erwähnt hatte. Er umfaßt zehn statt der ursprünglichen sieben Strophen. Es ist also anzunehmen, daß Bach die Folge der Variationen unter Verwendung von Böttigers Text vervollständigte.

Welcher Wortlaut den Variationen auch immer zugrunde liegt, sie kommentieren die Passion Christi, die Erlösung durch seinen Tod und die Errettung aus der Verdammnis.

Choral: Elegante Harmonisierung mit stark ausgeprägtem Baß.

Partita I : Bicinium. Verziertes Thema im Sopran.

Partita II: Kontrapunktische Variation zu vier Stimmen.

Partita III: Perpetuum mobile zu zwei Stimmen.

Partita IV: Kontrapunktische Variationen. Anspielung auf das Kreuz.

Partita V: Ostinato im Baß.

Partita VI: Thema im Pedal. In den Manualen brüske Vorschläge von tragischer Stimmung.

Partita VII: 12/8. Synkopierte kontrapunktisches Element.

Partita VIII: 24/16. "Fortspinnung", durchbrochen von leichten Baß-Pizzicati.

Partita IX: 3/4. Trio. Thema im Pedal (Tenor-Register).

Partita X: Großes klangliches Fresko im Rhythmus der Sarabande über einem Ostinato im Pedal. Jede Inzise des Themas erscheint zweimal, zunächst verziert, dann in langen Notenwerten. Der Schlußkanon von Sopran und Baß erreicht eine seltene Innigkeit des Gefühls.

Partita XI: Polyphonie zu fünf Stimmen von majestätischer Pracht, ein glanzvoller Abschluß des großartigen Ganzen.

"Präludium und Fuge f-moll", BWV 534 (Weimar 1716).

Das Präludium weist eine zweiteilige Form auf:

A) Canon (Perpetuum mobile) in der Oktave über einem Ostinato im Baß.

B) Tonart der Dominante: Wiederaufnahme des Kanons im umkehrbaren Kontrapunkt.

Das Werk endet mit einer brillanten Kadenz im improvisierten Stil.

Die fünfstimmige Fuge ist außerordentlich kompakt. Das Thema beschwört mit seiner verminderten Septime das Leiden.

Eine weitere, von Akkorden frei durchbrochene Kadenz bildet den Schluß.

"Fantasia C-dur", BWV 570.

Ein von Pachelbel beeinflusstes Jugendwerk.

Übersetzung : I. Trautmann



Registrations

Vater unser im Himmelreich (636)

PED : P.16, O.8, O.4
HW : P.8
OW : P.8
RP : P.8
RP/HW

Präludium & Fuge c-moll (BWV 546)

PED : P.22, P.16, Bas.16, RQ.12, O.8, O.4,
RuP.III, Mix.VIII
HW : P.16, P.8, O.4, O.2, RuP.II, Mix.VI.
OW : P.8, O.4, SO.2, Sch.IV
OW/HW

Fuge

PED : P.16, RQ.12, O.8, O.4, RuP.III,
Mix. VIII, Tr.8
HW : P.8, O.4, O.4, O.2, Mix.VI
RP : P.8, O.4, Mix.V-VI
RP/HW

Liebster Jesu, wir sind hier (633)

PED : P.16, O.4
HW : O.4, VdG.8
RP : Fag 8, F4

Liebster Jesu, wir sind hier (634)

PED : P.16, O.4
HW : O.4, VdG.8
RP : Fag 8, F4

Dies sind die heil'gen zehn Gebot (635)

PED : P.16, RQ.12, O.8, O.4, Rup III,
Mix.VIII, Bas.16, Tr.8
HW : P.16, P.8, O.4, O.2, Q.3, RuP.II,
Mix.VI, RP/HW
RP : P.8, O.4, S.O.2, Mix.VI, Tr.8

Durch Adam's Fall ist ganz verderbt (637)

PED : P.16, O.8
RP : Quint. 8, F.4

Es ist das Heil uns kommen her (638)

PED : P.22, P.16, RQ.12, O.8, O.4, Mix.VIII,
Bas.16, Tr.8
RP : P.8, O.4, SO. 2, Sesq., Mix.
PED/HW, RP/HW

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (639)

PED : P.16, O.4
HW : VdG.8, O.4
RP : Quint.8, Nas.3, F.4

In dich hab' ich gehoffet, Herr (640)

PED : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Bas.16
HW : P.8, O.4, O.2, RuP.II
RP : P.8, O.4, Mix.VI
PED/HW, RP/HW

Wenn wir in höchsten Nöten sein (641)

PED : P.16, O.8
OW : Baarp.8
RP : P.8

Wer nur den lieben Gott läßt walten (642)

PED : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Mix.VIII, Tr.8
HW : P.16, P.8, O.4, O.2, RuP.III, Mix.VI,
RP : P.8, O.4, SO.2, Mix.VI

Alle Menschen müssen sterben (643)

Ped : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Mixt.VIII,
Bas.16, Tr.8
HW : P.8, O.4, O.2, RuP.II, Mix.VI, Tr.4
RP : O.8, O.4, SO.2, Mix.VI, Tr.8
PED/HW, RP/HW

Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig (644)

PED : P.16, O.4
RP : Quint.8, SO.2, F.4

Partita sopra : Sei begrüßet, Jesu gütig (768)

Choral : Ped : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Bas.16
HW : P.8, O.4, O.2, RuP.II, Mixt.VI, P.16
Var. I. m.g. HW : P.16, VdG.8, O.4
m.d. RP : P.8, F.4, QF 3
Var. II. HW : P.8, O.4
Var. III. RP : F.4
Var. IV. OW : Q.8, F.4
Var. V. m.d. OW : P.8, O.4
m.g. RP : Fag.8, O.4.
Q.11/12, WF2
Var. VI. m.d. : HW : P.8, VdG.8,
O.4, Tr.4, O.2, RuP.II, Ter.II
m.g. : RP, P.8, Fag. 8.O.4, SO.2,
Mix. VI.

OW/HW : P.8, O.4, Sch.IV
RP : P.8, Fag.8, P.4, O.2, Mixt.VI
Ped : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Tr.8

Var. VII. RP : O.4

Var. VIII. RP : P.8, F.4, WF2
Ped : P.16, O.8, O.4

Var. IX. md. RP : P.8, F.4, Q.3

m.g. HW : P.8, O.4
Ped : O.4, Tr.4, NH.2 (une octave
plus bas/one octave lower)

Var. X. m.d. OW : P.8, O.4, SF.3, SO.2
mes./bar 8 RP : P.8, Tr.8, O.4, Nas.3, SO.2,
Q.11/3

m.g. HW : P.8, O.4
Ped : P.16, O.8, O.4

Var. XI. PED : P.22, P.16, RQ.12, O.8, O.4,
RuP.III, Mixt.VIII, Bas.16, Tr.8 PED/HW
HW : P.16, P.8, O.4, O.2, RuP.II, Mixt.VII,
Tr.16, VdG.8, Tr.4 RP/HW
RP : P.8, O.4, SO.2, Mixt.VI, Sesq.II, Tr.8

Präludium & Fugue f-moll (534)

Präludium
HW : P.8, O.4, O.2, RuP.II, OW/HW
OW : P.8, O.4, Sch.IV
PED : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Bas.16
mes./bar 70 OW + Cimb.III

Fuge

HW : P.8, O.4, O.2, RuP.II, Ter.II, Mixt.VI
RP : P.8, O.4, SO.2, Mixt.VI
RP/HW
PED : P.16, RQ.12, O.8, Q.6, O.4, Mix.VII,
RuP.III, Bas.16, Tr.8, Tr.4
PED/HW

Fantasia C-dur (570)

HW : P.8

ST. LAURENSKERK, ALKMAAR
van HAGERBEER - SCHNITGER (1646-1725)

PED		RÜCKPOSITIF I		HAUPTWERK II		OBERWERK III	
Principal 22	1645	Prestant 8	1645, 1725	Prestant 16	1645	Prestant 8	1645
Prestant 8	1645		1782	Prestant 8	1645	Baarpijp 8	1643
Rohrquint 12	1645, 1986	Quintadena 8	1645, 1986	Prestantquint 6	1645, 1986	Rohrfluit 8	1725
Octaav 8	1645	Octaaf 4	1725	Octaav 4	1645	Quintadena 8	1645, 1725
Quinta 6	1645, 1986	Nasaat 3	1725	Quinta 3	1986	Octaav 4	1645, 1725
Octaav 4	1645	Fluit 4	1645, 1725	Octaav 2	1645	Fluit dous 4	1645, 1725
Nachthoorn 2	1725	Superoctaav 2	1725	Flachfluit 2	1645, 1725	Spitsfluit 3	1725
Ruyschpijp III	1725	Quintfluit 3	1645, 1986	Ruyschpijp II	1645, 1725	Superoctaav 2	1645
Mixtuur VIII	1725, 1986	Waldfliut 2	1645, 1986	Tertiaan II	1725	Speelfluit 2	1725
Basuïn 16	1725	Quintanus 11/3	1725-1986	Mixtuur VI	1986	Sexquialtera II	1725
Trompet 8	1725	Mixtuur V-VI	1725	Trompet 16	1725	Scherp IV	1725
Trompet 4	1725	Sexquialter II	1725	Viol de Gamba 8	1725	Cimbel III	1725
Cornet 2	1725	Cimbal III	1725	Trompet 4	1725, 1986	Trompet 8	1725
		Trompet 8	1725, 1782			Hautbois 8	1725
		Fagot 8	1725			Vox Humana 8	1725
		Vox Humana 8	1725			Tremulant	
		Tremulant					

I/II III/I III/II II/PED I/PED

A = 415 / la = 415/a = 415

Joh. Seb. Bach

E P O U V R E P O U R

T O E R G M U O E



4509-96718-2 VOL. 1



4509-96719-2 VOL. 2



4509-96720-2 VOL. 3



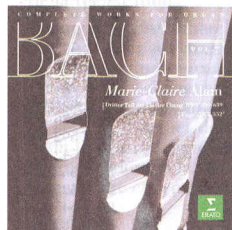
4509-96721-2 VOL. 4



4509-96722-2 VOL. 5



4509-96723-2 VOL. 6



4509-96724-2 VOL. 7



4509-96725-2 VOL. 8



4509-96742-2 VOL. 9

*Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme*

Producer : Martine Guers

Sound engineer : Martine Guers

Editing : Martine Guers

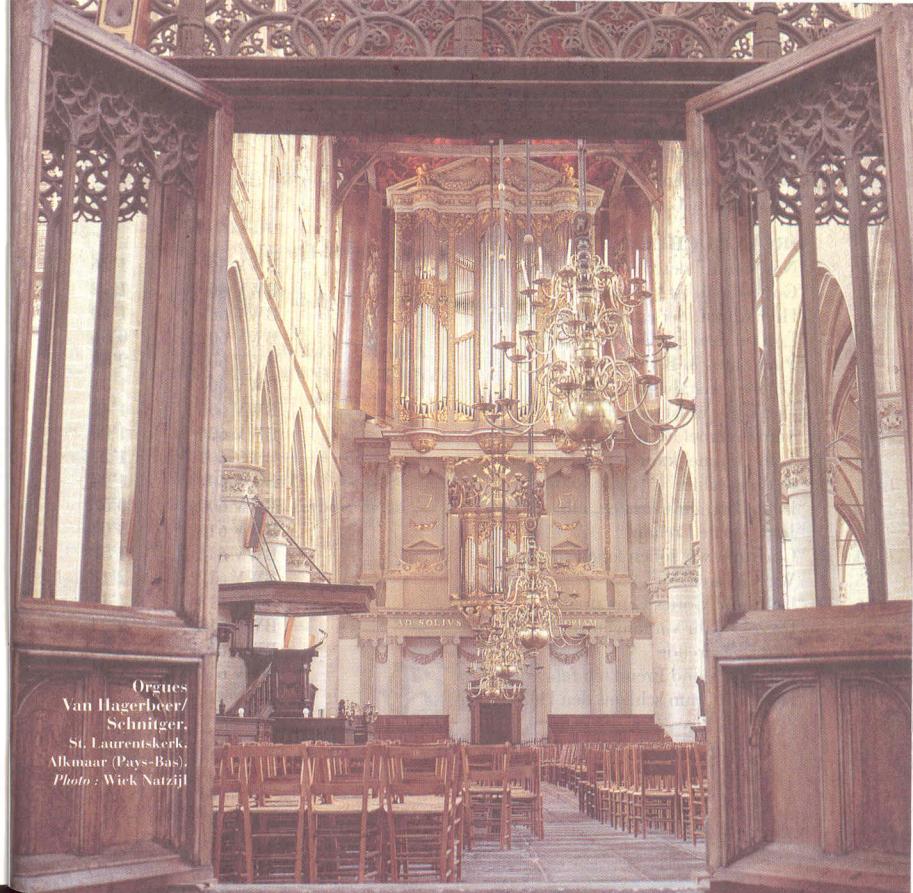
*Enregistrement réalisé en / Recording /
Aufnahme :* 09/1991, St-Laurenskerk,
Alkmaar (Pays-Bas)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Thierry Cohen & Jean-Louis Merlet
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994



Orgues
Van Hagerbeer/
Schnitger,
St. Laurenskerk,
Alkmaar (Pays-Bas).
Photo : Wiek Natzijs

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

PIECE D'ORGUE BWV 572

G-dur/Sol majeur/G major

1 Très vitement-Gravement-Lentement 8'03

ORGELBÜCHLEIN : CHORÄLE

2	“Nun komm’ der Heiden Heiland”	BWV 599	1'26
3	“Gottes Sohn ist kommen”	BWV 600	1'12
4	“Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn”	BWV 601	1'40
5	“Lob sei dem allmächtigen Gott”	BWV 602	0'56
6	“Puer natus in Bethlehem”	BWV 603	2'08
7	“Gelobet seist du, Jesu Christ”	BWV 604	1'38
8	“Der Tag, der ist so freudenreich”	BWV 605	1'42
9	“Vom Himmel hoch da komm’ ich her”	BWV 606	1'00
10	“Vom Himmel kam der Engel Schar”	BWV 607	1'27
11	“In dulci jubilo”	BWV 608	1'24
12	“Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich”	BWV 609	0'53
13	“Jesu, meine Freude”	BWV 610	3'03
14	“Christum wir sollen loben schon”	BWV 611	1'58
15	“Wir Christenleut”	BWV 612	2'18
16	“Helft mir, Gottes Güte preisen”	BWV 613	1'17
17	“Das alte Jahr vergangen ist”	BWV 614	2'31
18	“In dir ist Freude”	BWV 615	2'56
19	“Mir Fried’ und Freud ich fahr’ dahin”	BWV 616	2'06
20	“Herr Gott, nun schließ den Himmel auf”	BWV 617	2'31

21 **FANTASIE BWV 562** 5'18
c-moll/ut mineur/C minor

22 **CHORAL “Wir glauben all’an einen Gott, Vater”** BWV 740 4'31

23 **FANTASIA** 3'54
Super “Valet will ich dir geben” BWV 735

24 **CHORAL “Valet will ich dir geben”** BWV 736 4'56

25 **FUGE ÜBER EIN THEMA** 7'11
VON GIOVANNI LEGRENZI BWV 574
c-moll/Ut mineur/C minor

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

Orgues Van Hagerbeer/Schnitger, St. Laurentskerk, Alkmaar (Pays-Bas)



Bach, concertiste et liturgiste

Justement célèbre pour sa beauté visuelle et sonore, le grand orgue de l'église Saint Laurent d'Alkmaar est certainement l'un des orgues historiques les plus authentiques du monde.

“En 1646, le facteur d'orgues Galtus van Hagerbeer acheva un nouvel orgue de quarante jeux pour l'église Saint Laurent.

Au dix-septième siècle, l'instrument était considéré comme l'un des orgues les plus imposants des Pays-Bas. Le riche buffet d'orgue classique avait été dessiné par le fameux architecte Jacob van Campen, suivant de très près les proportions du Nombre d'Or.

A l'instigation de l'organiste Gerhardus Havingha, le facteur d'orgues Franz Caspar Schnitger transforma cet orgue selon le style “moderne” d'Allemagne du Nord, de 1722 à 1725, en dépit d'une forte opposition locale à cette reconstruction jugée trop radicale. Les principales caractéristiques de l'orgue modernisé étaient l'indépendance des différents claviers, la composition très grave des

mixtures et sesquialteras, et le tempérament égal. Depuis lors, seuls des changements mineurs avaient été apportés à l'instrument. Cet orgue a été restauré soigneusement et restitué en son état de 1725 par le facteur d'orgues Flentrop entre 1982 et 1986” (texte emprunté à la brochure *Famous Dutch organs* par Hans van Nieuwkoop).

1725 : Bach est alors en pleine explosion créatrice ; il n'a jamais connu Alkmaar, mais il a joué les grands *Schnitger* de Hambourg. Il a même tenté de s'établir dans ce paradis des orgues. Un jury vénal en a décidé autrement, et l'a renvoyé en Allemagne moyenne. Cela n'a pas empêché sa création organistique de continuer à s'exprimer. Mais il a dû souvent rêver aux orgues si complets de l'école d'Allemagne du Nord.

Marie-Claire Alain

Bach, recitalist and liturgist

Justly celebrated for its visual and tonal beauty, the large organ in St Laurents' Church, Alkmaar, is without any doubt one of the most authentic of all the world's historic organs.

“In 1646 the organ builder Galtus van Hagerbeer completed a new organ of 40 stops for St Laurents' Church. In the 17th century the instrument was considered one of the most imposing organs in the Netherlands. The rich classical organ case was designed by the famous architect Jacob van Campen and adheres closely to the proportions of the Golden Ratio. On the recommendation of the organist Gerhardus Havingha, the organ builder Franz Caspar Schnitger transformed the organ in the modern North German style during the years 1722 to 1725, despite much opposition to this far-reaching reconstruction. The chief characteristics of the modernised organ were the independence of the divisions, the low composition of the mixtures and sesquialteras and the equal temperament.

Since then, only minor changes have been made to the instrument. The organ was restored thoroughly to the state of 1725 by the organ builder Flentrop between 1982 and 1986.”

In 1725 Bach was at the height of his creative powers. Although he never knew the Alkmaar organ, he played on Arp Schnitger's great instruments in Hamburg, even trying to gain a foothold in this paradise of north German organs. A venal jury decreed otherwise and sent him back to central Germany, a rebuff which in no way discouraged him from continuing to express himself through organ music, though he must often have dreamed of the full-bodied organs of the north German school.

Translated by Stewart Spencer

Bach, der Konzertist und Kirchenmusiker

Die für ihre bauliche und klangliche Schönheit zu Recht berühmte große Orgel der Sankt-Lorenz-Kirche zu Alkmaar ist sicher eine der authentischsten historischen Orgeln der Welt. "Im Jahre 1646 hatte der Orgelbauer Galtus van Hagerbeer eine neue Orgel mit vierzig Registern für die Sankt-Lorenz-Kirche fertiggestellt. Das Instrument galt im siebzehnten Jahrhundert als eine der imposantesten niederländischen Orgeln. Der Entwurf zu dem reich ausgestatteten klassischen Prospekt, das sich recht eng an den Goldenen Schnitt hält, stammt von dem berühmten Architekten Jacob van Kempen. Auf Anregung des Organisten Gerhardus Havingha wurde das Instrument zwischen 1722 und 1725 von dem Orgelbauer Franz Caspar Schnitger dem "moderneren" norddeutschen Stil angepaßt, trotz des heftigen Einspruchs der lokalen Autoritäten, denen der Umbau zu radikal erschien. Die Hauptcharakteristiken der modernisierten Orgel waren die Unabhängigkeit der

Klaviaturen, die sehr tiefe Einstellung der Mixturen und Sesquialter und die gleichmäßige Temperatur. Seitdem waren nur noch geringfügige Änderungen an dem Instrument vorgenommen worden. Zwischen 1982 und 1986 wurde es von dem Orgelbauer Flentrop restauriert und in dem Zustand von 1725 wiederhergestellt". (Auszug aus der Broschüre *Famous Dutch organs* von Hans van Nieuwkoop). 1725: Bach stand zu jener Zeit auf dem Gipfel seiner schöpferischen Tätigkeit. Er ist nie in Alkmaar gewesen, hatte aber die großen Schnitgerorgeln in Hamburg gespielt und sogar versucht, sich in diesem "Orgelparadies" niederzulassen. Doch eine bestechliche Jury entschied anders und schickte ihn nach Mitteldeutschland zurück. Das hinderte ihn nicht daran, weiterhin für die Orgel zu schreiben. Er mag oft mit Wehmut an die vollkommenen Orgeln der Norddeutschen Schule gedacht haben.

Übersetzung: I. Trautmann

Durant les neuf années qu'il passe à Weimar (1708-1717) Bach, toujours avide de nouveauté, découvre la musique française et italienne. Il copie aussi bien Vivaldi et Frescobaldi que Grigny, Couperin, Dieupart et la table d'ornements de d'Anglebert.

Plusieurs pièces inspirées du style de ces derniers compositeurs nous sont parvenues, parmi lesquelles :

1) *Pièce d'orgue en sol majeur BWV 572* (Weimar ca 1715)

Aussi connu sous le titre *Fantasia*. La plupart des sources confirment l'authenticité du titre en langue française, ainsi que les pittoresques indications de mouvements.

Il s'agit d'un tryptique de dimensions impressionnantes. Deux sections à caractère cadentiel encadrent une partie centrale très charpentée.

*Très vite*ment : Récitatif noté. Les arpèges et les gammes annoncent les harmonies du développement central.

Gravement : Ricercare à cinq voix d'un contrepoint très dense, sans doute inspiré par les *Grands Pleins Jeux* de L. Marchand. Bach y déploie une virtuosité d'écriture qui nous annoncent l'"Offrande Musicale".

J'ai choisi le texte émaillé de nombreux ornements NBA : "Die stark, verzierte Variante" et n'ai pas hésité à utiliser les "valeurs inégales" en raison des indications de mouvements en français.

Lentement : Retour au style du Prélude improvisé à la manière de Louis Couperin, mais fondé sur l'"Harpègement" de d'Anglebert. Une basse chromatique descendante souligne et guide les harmonies tourmentées vers la cadence finale.

Les années expérimentales de Weimar vont trouver leur point culminant dans l'élaboration de l'œuvre magistrale : l'*Orgelbüchlein* (1718).

Orgelbüchlein (Petit livre d'orgue) Chorals pour le temps de Noël

Dédicace de J.S. Bach en tête de recueil : "Petit livre d'orgue dans lequel Enseignement est donné aux organistes débutants pour développer un Choral en toutes sortes de styles, de même que pour se perfectionner dans l'étude de la Pédale, puisque, dans les Chorals tels que ceux-ci, la Pédale est traitée de manière absolument obligatoire."

L'*Orgelbüchlein* est une somme à un triple point de vue :

Point de vue *Pédagogique* : toutes les techniques, les difficultés d'exécution, de disposition des claviers, d'indépendance des mains et des pieds, de variété dans la registration y sont traitées.

Point de vue *Compositionnel* : Toutes les formes de "Prélude de Chorale" sont présentées avec une extrême concision dans une étonnante concentration des moyens : choral contrapuntique, choral orné, choral figuré ; toutes manières de commenter et de transfigurer une mélodie rigide sont illustrées, en l'espace de quelques lignes, avec une perfection définitive.

Certes, la plus grande leçon de l'*Orgelbüchlein* est donnée par sa *signification théologique*. Les quarante-cinq Chorals décrivent le cycle complet de l'année liturgique. Mais la grande originalité musicale de l'œuvre réside dans le rôle constamment figuratif et expressif du contrepoint en fonction du texte du Choral.

A chaque moment de l'année liturgique correspond une "figure contrapuntique" appropriée : les lignes toujours descendantes des Chorals de Noël, celles, ascendantes au contraire, de la prière montant vers le Ciel, les syncopes et les chromatismes douloureux des Chorals de la Passion, la danse sacrée des Chorals de la Pentecôte, n'en sont que quelques exemples. Ce merveilleux contrepoint n'est pas seulement une parure somptueuse, c'est un commentaire expressif toujours lourd de sens.

2) "Nun komm' der Heiden Heiland" BWV 599

"Viens, maintenant, Sauveur des Païens"

Supplication pour le temps de l'Avent. La ligne descendante de Noël (la descente du Christ sur la terre) est représentée par des arpèges douloureux.

3) "Gottes Sohn ist kommen" BWV 600

"Le Fils de Dieu est venu"
"in canone all'ottava." Le canon entre soprano et ténor évoque l'obéissance du Fils à la volonté de son Père.

Registration originale : "Man. : Principal 8. Péd. : Tromp. 8".

4) "Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn" BWV 601

"Seigneur Christ, Fils unique de Dieu"

Le texte compare le Christ à l'étoile du matin. Des broderies de tierces décrivent les rayons de l'étoile.

5) "Lob sei dem allmächtigen Gott" BWV 602

"Loué soit le Dieu tout puissant"

La mélodie est empruntée à l'hymne "Conditor alme siderum". Le rythme dactylique de la joie est superposé aux gammes descendantes de Noël.

6) "Puer natus in Bethlehem" BWV 603

"Un enfant est né à Bethléem"
Cantique de la Crèche. L'enfant est arrivé sur terre. Les mages lui offrent l'or, l'encens et la myrrhe.

7) "Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 604

"Loué sois-tu, Jésus-Christ"

Choral orné au soprano. La descente de Noël est toujours à la Pédale, cette fois en octaves brisées.

8) *“Der Tag, der ist so freudenreich” BWV 605*

“Le jour qui est si plein de joie”

Le rythme de la joie devient danse sacrée, les modulations imprévues évoquent l'idée du merveilleux de l'Incarnation.

9) *“Vom Himmel hoch, da komm' ich her” BWV 606*

“Du haut du Ciel, je viens ici”

C'est le cantique de l'Ange annonçant la Bonne Nouvelle.

10) *“Vom Himmel kam der Engel Schar” BWV 607*

“Du Ciel est venue une légion d'Ange”

Les gammes ascendantes et descendantes dépeignent le vol des Anges et leur apparition aux bergers.

11) *“In dulci jubilo” BWV 608*

“Dans une douce joie”

“Canone doppio all'ottava, a 2 clav. e Pedale”. Le canon du Choral est brodé d'un joyeux contrepoint canonique en triolets.

12) *“Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich” BWV 609*

“Louez Dieu, Chrétiens, tous ensemble”

Chant d'action de grâce, souligné par la descente de Noël.

13) *“Jesu, meine Freude” BWV 610*

“Jésus, ma joie”

Cantique piétiste des noces mystiques. Harmonies dissonantes et intervalles diminués dépeignent l'anxiété de l'âme dans l'attente du fiancé.

14) *“Christum, wir sollen loben schon” BWV 611*

“C'est le Christ que nous devons louer maintenant”

Exemple rare d'un Choral exposé à la voix d'alto.

15) *“Wir Christenleut” BWV 612*

“Nous, Chrétiens, soyons remplis de joie”

Un rythme de gigue commente l'idée de joyeuse confiance en Dieu.

16) *“Helft mir, Gottes Güte preisen” BWV 613*

“Aidez-moi à vanter les bienfaits de Dieu”

Premier des cinq du *Cycle de la Nouvelle Année*, ce Choral, placé sous le signe du zodiaque, comporte douze entrées du contrepoint : une entrée pour chaque mois de l'année écoulée.

17) *“Das alte Jahr vergangen ist” BWV 614*

“La vieille année s'en est allée”

Choral orné, souligné de chromatismes ascendants et descendants.

18) *“In dir ist Freude” BWV 615*

“En toi est la joie”

Morcelant le fameux thème de Lindemann pour le développer, Bach l'accompagne de fanfare et de trilles.

19) *“Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin” BWV 616*

“En paix et avec joie je m'en vais d'ici”

Commentaire du cantique de Siméon : “Nunc dimittis”. Les mouvements ascendants de la basse décrivent la montée au Ciel.

20) *“Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf” BWV 617*

“Seigneur-Dieu, maintenant ouvre-moi le Ciel”
Choral complémentaire du précédent. “Envoie-moi maintenant vers l'éternel repos”

Le mouvement perpétuel du ténor et les syncopes de la basse prolongent le texte en un commentaire émouvant.

21) *Fantasia en ut mineur BWV 562* (Weimar 1712-1716)

La copie autographe du livre d'orgue de Nicolas de Grigny date de 1713. Il est évident que J.S. Bach a voulu rendre hommage à ce Maître dont il pratiquait la musique et qu'il enseignait à ses élèves.

Ce “Ricercare a 5” rappelle de façon frappante l'écriture des “Fugues à 5” de Nicolas de Grigny (Messe, Hymnes). Mais, comme dans la pièce précédente, Bach dépasse ses modèles dans l'art de la construction et la maîtrise du contrepoint.

La Fugue chromatique qui devait compléter la *Fantaisie* est malheureusement inachevée ; seule la première page nous est parvenue.

22) *Choral : “Wir glauben all' an einen, Gott, Vater” BWV 740*

“Nous croyons tous en un seul Dieu”

L'écriture de ce choral à cinq voix rappelle celle du choral “An Wasserflüssen Babylon” (BWV 653 A). Double pédale, thème orné au soprano.

23) *Fantasia super “Valet will ich dir geben” BWV 735*

“Je veux te dire adieu, monde méchant”

Grand choral fugué où le thème est exposé par la pédale dans le registre du Ténor, donnant lieu à plusieurs développements manuels de chaque incise.

24) *Choral : “Valet will ich dir geben” BWV 736*

Même thème, même procédé compositionnel que l'œuvre précédente. Le Choral est exposé par la pédale en valeurs longues, dans une atmosphère grandiose.

25) *Fugue sur un thème de Legrenzi BWV 574*

Double-Fugue très développée où l'on peut distinguer quatre sections :

- Exposition du thème de Legrenzi. Développement.
- Exposition d'un deuxième thème. Développement (mes. 37).
- Superposition des deux thèmes (mes. 701) et développement de plus en plus libre menant à la :
- Toccata finale dans un esprit buxtehudien (mes. 105).

Marie-Claire Alain

«Num komm' der
Heiden Heiland»
BWV 599
Fac-similé de
la partition autographe,
Éditions Bärenreiter
(1981)



It was during the nine years that he spent in Weimar (1708-1717) that Bach, avid as ever for all that was new, discovered the music of French and Italian composers and copied out works by Vivaldi, Frescobaldi, Grigny, Couperin and Dieupart, as well as D'Anglebert's table of ornaments.

Among the works inspired by these last-named composers are the following :

1) *Pièce d'orgue in G major BWV 572*

Probably written in Weimar around 1715, this piece is also given the title of *Fantasia*, but the majority of the sources confirm the authenticity not only of the French title but also of the colourful headings of the individual movements. The work is a triptych of impressive dimensions, with two sections of cadential character framing a solidly structured middle section.

Très vite (Very fast): Notated recitative, the arpeggios and scales of which prefigure the harmonies of the central development.

Gravement (Gravely): Densely contrapuntal five-part ricercare no doubt inspired by Louis Marchand's *Grands pleins jeux*. The virtuosity of the writing already looks forward to the *Musical Offering*. I have chosen the heavily ornamented version included by the editors of the *Neue Bach-Ausgabe* ("die stark verzierte Variante") and have not hesitated to use *notes inégales* in keeping with the French headings of the individual movements.

Lentement (Slow): The third section marks a return to the improvisatory style of the prelude in the manner of Louis Couperin, but based on D'Anglebert's "Harpègement". A chromatically descending bass line underscores the tormented harmonies, guiding them towards the final cadence.

The experimental years in Weimar were to culminate in the *Orgelbüchlein* of 1718, a magisterial collection of short chorale preludes.

Orgelbüchlein (Little Organ Book) Chorale for Christmas

Bach's dedication at the beginning of the collection reads: "Little Organ Book, in which guidance is given to an incipient organist in how to work out a chorale in all kinds of ways, and at the same time to become practised in the use of the pedal, since in the chorales found therein the pedal is treated entirely obligato." The *Orgelbüchlein* represents a summation of Bach's keyboard style from three different points of view. From the *pedagogical* standpoint, it treats all the different techniques, including difficulties of execution and disposition of the manuals, the independence of hands and feet, and the various types of registration. From the *compositional* point of view, the collection includes every form of chorale prelude, displaying extreme concision and an astonishing concentration of the musical means deployed: contrapuntal chorale, decorated chorale and figural chorale. All the different ways of commenting on and transforming a fixed melody are illustrated within the space of a few lines and with a degree of perfection that has never been equalled.

But the most important lesson to be learned from the *Orgelbüchlein* concerns its *theological* significance, since the forty-six chorales that it contains constitute the beginnings of a complete cycle of works intended to cover the whole of the liturgical year. Yet its great originality from a musical point of view resides in the figurative and expressive role allotted to the contrapuntal writing in underlining the words of each of the hymns in turn. Each moment in the liturgical year corresponds with one particular "contrapuntal figure": the descending lines of the Christmas chorales, the

ascending lines of the supplicant's prayer rising towards Heaven, the syncopations and grief-laden chromaticisms of the Passiontide chorales and the sacral dance of the Whitsuntide chorales are only a few of many such examples. This marvellous counterpoint is not merely sumptuous finery but an expressive commentary pregnant with deep meaning.

2) **"Nun komm' der Heiden Heiland" BWV 599**

"Come now, Saviour of the heathen"

A prayer for the Advent season. The descending line associated with Christmas and illustrative of Christ's descent on earth is represented here by harrowing arpeggios.

3) **"Gottes Sohn ist kommen" BWV 600**

"God's Son is come"

The canon between soprano and tenor ("in canone all'ottava") suggests the Son's obedience to his Father's will. The autograph score gives the following registration: "Manual: Principal 8'. Pedal: Trumpet 8'."

4) **"Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn" BWV 601**

"Lord Christ, the only Son of God"

The words of the hymn compare Christ to the morning star, with *broderies* in thirds describing the star's rays.

5) **"Lob sei dem allmächtigen Gott" BWV 602**

"Praise be to Almighty God"

The melody derives from that of the hymn *Conditor alme siderum*. A dactylic rhythm expressive of joy is superimposed on the descending scales that represent Christmas.

6) **"Puer natus in Bethlehem" BWV 603**

"A boy is born in Bethlehem"

A traditional Christmas hymn celebrating Christ in the manger. The infant Jesus has arrived on earth and receives gold, frankincense and myrrh from the three Wise Men.

7) **"Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 604**

"Praised be you, Jesu Christ"

Decorated cantus firmus in the soprano. The descending line of Christmas is still in the pedal, but this time in broken octaves.

8) **"Der Tag, der ist so freudenreich" BWV 605**

"The day is so full of joy"

The rhythm associated with joy develops into a sacral dance, unforeseen modulations evoking the idea of the miracle of the Incarnation.

9) **"Vom Himmel hoch, da komm' ich her" BWV 606**

"From Heaven on high I come"

The words of this hymn are placed in the mouth of the Angel that announces the good tidings.

10) **"Vom Himmel kam der Engel Schar" BWV 607**

"From Heaven came the host of angels"

The ascending and descending scales depict the flight of angels and their appearance before the shepherds.

11) "In dulci jubilo" BWV 608

"In sweet joy"

Canone doppio all'ottava, a 2 clav. e Pedale. The canonic treatment of the cantus firmus is decorated with a joyful triplet counterpoint which is itself treated canonically.

12) "Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" BWV 609

"Praise God, you Christians all together"

A hymn of thanksgiving underscored by the descending line associated with Christmas.

13) "Jesu, meine Freude" BWV 610

"Jesu, my joy"

A pietistic hymn to mystic union: dissonant harmonies and diminished intervals depict the sinner's state of mind as he anxiously awaits the Lamb of God.

14) "Christum wir sollen loben schon" BWV 611

"We should indeed praise Christ"

An extremely rare example of the cantus firmus in the alto.

15) "Wir Christenleut'" BWV 612

"We Christians now have joy"

A gigue-like rhythm provides a commentary on the idea of joyful trust in God.

16) "Helft mir Gottes Güte preisen" BWV 613

"Help me to praise God's goodness"

The first of five chorales from the New Year cycle, this piece suggests the signs of the zodiac, with each of the twelve contrapuntal entries recalling a month of the year just ended.

17) "Das alte Jahr vergangen ist" BWV 614

"The old year has gone by"

An ornamented cantus firmus underscored by ascending and descending chromatic lines.

18) "In dir ist Freude" BWV 615

"In you is joy"

Bach breaks down Lindemann's famous melody into its constituent parts in order to develop it, while at the same time accompanying it with fanfares and trills.

19) "Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" BWV 616

"With peace and joy I now depart"

A commentary on the *Nunc dimittis* as sung by Simeon (Luke 2:29-32). The ascending figures in the bass describe the ascent to Heaven.

20) "Herr Gott, nun schließ den Himmel auf" BWV 617

"Lord God, now unlock Heaven!"

The present chorale complements its predecessor, notably with the words: "Send me off to eternal rest." The *moto perpetuo* in the tenor and the syncopations in the bass draw out the text in a moving commentary.

21) Fantasia in C minor BWV 562

The present Fantasia was written in Weimar between 1712 and 1716. In 1713 Bach had copied out Nicolas de Grigny's *Livre d'orgue* and evidently wished to pay homage to a composer whose music he himself played and taught. This "Ricercare a 5" is strikingly similar to Grigny's five-part fugues in his Mass and hymns. But, as in the preceding piece, Bach surpasses his models in his art of construction and mastery of counterpoint.

The chromatic Fugue that ought to have followed the Fantasia is unfortunately incomplete, only the first page having survived.

22) "Wir glauben all' an einen Gott, Vater." BWV 740

"We all believe in one God"

The writing of this five-part chorale recalls that of the chorale *An Wasserflüssen Babylon* BWV 653a, with its double pedal and decorated cantus firmus in the soprano.

23) Fantasia super "Valet will ich dir geben" BWV 735

"I shall say farewell to you, O wicked, false world"

In this large-scale fugal chorale, the cantus firmus is heard in the Pedal in the tenor register, before each line of the chorale is developed on the manuals.

24) "Valet will ich dir geben" BWV 736

There is the same theme and the same compositional procedure here as in the previous work. The cantus firmus is stated in long note values on the Pedal, resulting in an atmosphere of undeniable grandeur.

25) Fugue in C minor ("On a theme of Legrenzi") BWV 574

In this highly elaborate double fugue, four sections may be distinguished:

- exposition of the Legrenzi theme; development;
- exposition of second theme; development; (bar 37)
- the two main themes combined (bar 70) and increasingly freely developed, leading to
- final toccata in the style of Buxtehude (bar 105).

Translated by Stewart Spencer

Während der neun Jahre, die er in Weimar verbringt (1708-1717), entdeckt Bach, der stets nach Neuheiten Ausschau hält, die italienische und die französische Musik. Er kopiert Werke von Vivaldi und Frescobaldi, aber auch von Grigny, Couperin, Dieupart und die Verzierungsstabelle von d'Anglebert.

Es sind uns mehrere vom Stil dieser Komponisten inspirierte Stücke erhalten, darunter:

1) Pièce d'Orgue G-Dur BWV 572 [Weimar ca.1715]

Auch bekannt unter dem Titel *Fantasia*. Die meisten Quellen bestätigen die Authentizität des Titels in französischer Sprache, sowie der in französisch recht pittoresk klingenden Tempobezeichnungen.

Es ist ein Triptychon von beachtlichen Ausmaßen. Zwei Abschnitte im Charakter einer Kadenz umrahmen einen wuchtigen Mittelteil.

A. *Très vite* (sehr schnell): Ausgeschriebenes Rezitativ. Die Arpeggien und Tonleitern kündigen die Harmonien der zentralen Durchführung an.

B. *Gravement* (ernst) : Fünfstimmiges Ricercare mit sehr gedrängtem Kontrapunkt, höchstwahrscheinlich inspiriert von den *Grands Pleins Jeux* von L. Marchand. Die Schreibweise ist von einer Virtuosität, die bereits auf das *Musikalische Opfer* hindeutet.

Ich habe den NBA-Text zugrundegelegt, der "die stark, verzierte Variante" aufweist, und mich auch auf Grund der französischen Tempobezeichnungen nicht vor den *Inégalités* (den ungleichmäßigen Notenwerten) gescheut.

C. *Lentement* (langsam) : Rückbesinnung auf den Stil des Präludiums, improvisiert in der Manier von Louis Couperin, doch begründet auf der "Arpeggierung" von d'Anglebert. Eine absteigende chromatische Grundlinie unterstreicht die farbenfrohen Harmonien und führt sie der Schlußkadenz entgegen.

Bachs experimentierfreudige Weimarer Jahre finden ihren Höhepunkt in dem meisterhaft durchkonstruierten *Orgelbüchlein* (1718).

Orgelbüchlein : Choral für die Weihnachtszeit

Bachs Vorwort zu der Sammlung lautet : "Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedalstudio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Chorallen das Pedal gantz obligat tractired wird".

Das *Orgelbüchlein* ist in dreifacher Hinsicht ein Hauptwerk :

Ein *pädagogisches* : es behandelt alle Techniken und ihre Schwierigkeiten, die Disposition der Manuale, die Unabhängigkeit der Hände und Füße, die Anwendung der vielfältigen Register.

Ein *kompositorisches* : mit einer erstaunlichen Konzentration der Mittel und äußerster Konzision werden alle Formen des "Choralpräludiums"

vorge stellt, nämlich kontrapunktischer Choral, verzierter, figurierter Choral; alle Möglichkeiten, in wenigen Linien und mit nicht zu überbietender Vollendung eine straffe Melodie zu kommentieren und abzuwandeln.

Ein *theologisches* : die bedeutendste Lehre, die uns das Orgelbüchlein vermittelt, ist sein "theologischer Hintergrund". Die fünfundvierzig Choräle begleiten den vollen Zyklus des liturgischen Jahres. Doch die größte musikalische Originalität des Werkes besteht darin, daß es dem Kontrapunkt im Verhältnis zu den Choraltex ten stets eine figurative und expressive Rolle zuweist.

Jedem Abschnitt im Kirchenjahr entspricht eine "kontrapunktische Figur" : so zum Beispiel die immer absteigenden Linien der Weihnachtschoräle, die ansteigenden der himmelwärts gerichteten Gebete, die Synkopen und schmerzlichen Chromatismen der Passionschoräle, der sakrale Tanz der Pfingstchoräle. Dieser wundervolle Kontrapunkt ist nicht nur ein prächtiger Schmuck, sondern darüber hinaus ein ausdrucksvoller, tiefsinniger Kommentar.

2) "Nun komm' der Heiden Heiland" BWV 599

Gebet zur Adventszeit. Schmerzhafte Arpeggien in der für die Weihnacht kennzeichnenden absteigenden Linie versinnbildlichen Christi Ankunft unter den Menschen.

3) "Gottes Sohn ist kommen" BWV 600

"in canone all'ottava". Die Unterwerfung des Sohnes unter den Willen des Vaters beschwört der vom Sopran und vom Tenor vorgetragene Kanon. Eigenwillige Registrierung. Manual : Prinzipal 8', Pedal : Trompete 8'.

4) **“Herr Christ, der ein’ge Gottes-Sohn” BWV 601**

Der Text vergleicht Christus mit dem Morgenstern, dessen Strahlen von Terz-Verzierungen ausgemalt werden.

5) **“Lob sei dem allmächtigen Gott” BWV 602**

Die Melodie ist dem Choral “Conditor alme siderum” entlehnt. Ein freudiger daktylischer Rhythmus überlagert sich den (weihnachtlichen) absteigenden Läufen.

6) **“Puer natus in Bethlehem” BWV 603**

Ein Krippenlied. Das Christkind ist erschienen. Die Hil/drei Könige bieten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe dar.

7) **“Gelobet seist du, Jesu Christ” BWV 604**

Verzierter Choral für den Sopran. Die weihnachtlichen absteigenden Linien liegen nach wie vor im Pedal, diesmal in gebrochenen Oktaven.

8) **“Der Tag, der ist so freudenreich” BWV 605**

Der Rhythmus der Freude wandelt sich in einen sakralen Tanz. Unerwartete Modulationen versinnbildlichen das Wunder der Menschwerdung.

9) **“Vom Himmel hoch, da komm, ich her” BWV 606**

Das Lied des Engels, der die frohe Botschaft verkündet.

10) **“Vom Himmel kam der Engel Schar” BWV 607**

Auf- und absteigende Tonleitern beschreiben musikalisch den Flug der Engel und ihre Erscheinung vor den Hirten auf dem Felde.

11) **“In dulce júbilo” BWV 608**

“Canone doppio all’ottava, a 2 clav. e Pedale”. Der Choralkanon ist verziert mit einem heiteren kanonischen Kontrapunkt in Triolen.

12) **“Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich” BWV 609**

Danksagung, untermalt von den weihnachtlichen absteigenden Linien.

13) **“Jesu, meine Freude” BWV 610**

Frommer Gesang zur mystischen Hochzeit. Dissonante Harmonien und verminderte Intervalle beschreiben die Beklommenheit der Seele in der Erwartung des himmlischen Bräutigams.

14) **“Christum wir sollen loben schon” BWV 611**

Ungewohntes Beispiel eines vom Alt angestimmten Chorals.

15) **“Wir Christenleut” BWV 612**

Der Rhythmus einer Gigue kommentiert die freudige Zuversicht in Gott.

16) **“Helft mir Gottes Güte preisen” BWV 613**

Als erster der fünf Choräle zum Neuen Jahr steht dieser Choral im Zeichen des Tierkreises und enthält zwölf kontrapunktische Einsätze, einen für jeden Monat des vergangenen Jahres.

17) **“Das alte Jahr vergangen ist” BWV 614**

Verzierter Choral, untermalt von auf- und absteigenden Chromatismen.

18) "In dir ist Freude" BWV 615

Bach zerteilt das beliebte Lindemannsche Thema und entwickelt es, begleitet von Fanfaren und Trillern.

19) "Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" BWV 616

Kommentar zum Lied des Simeon "Nunc dimittis". Die ansteigenden Bewegungen der Basis versinnbildlichen die Auffahrt zum Himmel.

20) "Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf" BWV 617

Ergänzung zu dem vorausgegangenen Choral "Nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren". Das Perpetuum mobile des Tenors und die Synkopen im Baß untermalen den Text mit einem ergreifenden Kommentar.

21) Fantasie c-moll BWV 562 [Weimar 1712-1716]

Die handschriftliche Kopie des Orgelbuchs von Nicolas de Grigny stammt aus dem Jahr 1713. Es liegt auf der Hand, daß Bach diesem Meister huldigen wollte, dessen Musik er spielte und sein Schülern lehrte.

Die Schreibweise dieses "Ricercare a 5" erinnert frappierend an die der "Fugen a 5" der Messen und Hymnen von Nicolas de Grigny. Doch wie in den vorausgegangenen Stücken geht Bach in der Kunst der Konstruktion und der Beherrschung des Kontrapunkts weit über seine Vorbilder hinaus. Die chromatische Fuge, die die Fantasie ergänzen sollte, ist leider unvollendet geblieben; nur die erste Seite ist uns davon erhalten.

22) "Wir glauben all' an einen Gott, Vater" BWV 740

In seiner Kompositionsweise erinnert dieser Choral zu fünf Stimmen an den Choral "An Wasserflüssen Babylon" (BWV 653a). Doppeltes Pedal, verziertes Thema im Sopran.

23) "Fantasia super Valet will ich dir geben" BWV 735

Großer fugierter Choral:

Das Thema wird im Tenorregister des Pedals exponiert, und jede Inzise wird auf dem Manualen mehrmals durchgeführt.

24) "Choral, Valet will ich dir geben" BWV 736

Thema und Kompositionsverfahren sind dieselben wie im vorausgehenden Werk. Der Choral wird auf dem Pedal in langen Notenwerten exponiert.

25) "Fuge c-moll über ein Thema von Giovanni Legrenzi (BWV 574)

Weitläufig durchgeführte Doppelfuge, an der man vier Abschnitte erkennen kann :

- A. Exposition des Themas von Legrenzi. Durchführung.
- B. Exposition eines zweiten Themas. Durchführung (Takt 37).
- C. Überlagerung der beiden Themen (Takt 70) und immer freier werd-ende Durch-führung, die zu.
- D. der abschließenden Toccata ganz im Geiste Buxtehudes führt (Takt 105).

Übersetzung : G. Trautmann

Registrations

5) Lob sei dem allmächtigen Gott

(BWV 602)

Ped. : P.22, P.16, RQ.12, O.8, O.4, RuP.III,
Mix.VI, Bas.16, Tr.8

HW : P.16, O.8, O.4, RuP.II, Mix.VI
RP : P.8, O.4, So.2, Mix.VI

1) Pièce d'orgue G-Dur (BWV 572)

Très vite ment :

RP : P.8, O.4, So.2, Mix.VI

Gravement :

Ped. : P.22, P.16, RQ.12, O.8, O.4, RuP.III,
Mix.VIII, Bas.16, Tr.8

HW : P.16, P.8, O.4, RuP.II, Mix.VI RP / HW

Lentement :

OW : P.8, O.4, So.2, Sch.IV

Ped. : P.22, P.16, O.8, O.4, NH.2

Choräle :

2) Choräle : Nun komm' der Heiden

Heiland (BWV 599)

Ped. : P.22, P.16, RQ.12, O.8, Q.6, O.4,
RuP.III, Mix.VIII, Bas.16

HW : P.16, P.8, O.4, O.2, RuP.II, Mix.VI

OW/HW

OW : P.8, O.4, So.2, Sch.IV

3) Gottes Sohn ist kommen (BWV 600)

Ped. : Tr.4 (8va bassa)

HW : P.8

4) Herr Christ der ein'ge Gottes-Sohn (BWV 601)

Ped. : P.22, P.16, RQ.12, O.8, O.4, RuP.III,
Mix.VI, Bas.16, Tr.8, Tr.4, C.2

HW : P.16, O.8, O.4, Q.3, RuP.II, Mix.VI,
Tr.16, VdC.8, Tr.4 RP / HW

RP : P.8, O.4, So.2, Sesq., Mix.VI

6) Puer natus in Bethlehem (BWV 603)

Ped. : P.16, O.8

OW : Qu.8, Fd.4

7) Gelobet seist du, Jesu Christ

(BWV 604)

Ped. : P.16, O.8

RP : (m.d./r.h.) Qu.8, F.4, Nas.3

HW : (m.g./l.h.) P.8

8) Der Tag, der ist so freudenreich

(BWV 605)

Ped. : P.16, O.8, O.4

RP : (m.d./r.h.) Tr.8, O.4, Nas.3

HW : (m.g./l.h.) P.8, O.2

9) Vom Himmel hoch, da komm' ich her

(BWV 606)

Ped. : P.22, P.16, RQ.12, O.8, O.4, RuP.II,
Mix.VI, Bas.16, Tr.8

HW : P.16, O.8, O.4, RuP.II, Mix.VI

RP : P.8, O.4, So.2, Mix.VI

10) Vom Himmel kam der Engel Schar

(BWV 607)

Ped. : P.16, O.8

OW : (m.d./r.h.) RF.8, Fd.4, SF.2

HW : (m.g./l.h.) P.8, FF.2

11) In dulci jubilo (BWV 608)

Ped. : Tr.4 (8va bassa)

RP : P.8, O.4, Qu.11/7

12) Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (BWV 609)

Ped. : P.16, O.8

OW : Qu.8, Fd.4

13) Jesu, meine Freude (BWV 610)

Ped. : P.16, O.8

HW : P.8, O.4

14) Christum, wir sollen loben schon (BWV 611)

Ped. : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Mix.VIII,
Bas.16, Tr.8

HW : P.16, O.8, O.4, O.2, RuP.II, Mix.VI,
Tr.16, VdC.8, Tr.4 RP / HW

RP : P.8, O.4, So.2, Mix.VI

15) Wir Christenleut' (BWV 612)

Ped. : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Tr.8

RP : P.8, O.4, So.2, Mix.VI, Cim.III

16) Helft mir Gottes Güte preisen (BWV 613)

Ped. : P.16, O.8

OW : Qu.8, Fd.4

17) Das alte Jahr vergangen ist (BWV 614)

Ped. : P.16, O.8

RP : (m.d./r.h.) VH.8, F.4

OW : (m.g./l.h.) BP.8

18) In dir ist Freude (BWV 615)

Ped. : P.16, O.8, O.4, RuP.III, Mix.VIII,
Tr.8, Tr.4

HW : P.8, O.4, O.2, RuP.II, Mix.VI RP / HW

RP : P.8, O.4, So.2, Mix.VI

19) Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin (BWV 616)

Ped. : P.16, O.8, O.2

HW : P.8, O.4, O.2

20) Herr Gott, nun schließ den Himmel auf (BWV 617)

Ped. : P.16, O.8

RP : (m.d./r.h.) VH.8

HW : (m.g./l.h.) P.8

21) Fantasia C-Moll (BWV 562)

Ped. : P.22, P.16, O.8, Q.6, O.4, RuP.III,
Mix.VIII, Bas.16, Tr.8

HW : P.8, O.4, O.2, RuP.II, Mix.VI, Tr.16,
VdC.8, Tr.4 RP / HW

RP : P.8, O.4, So.2, Sesq., Mix.VI

22) Wir glauben all' (BWV 740)

Ped. : O.8

RP : (m.d./r.h.) Tr.8

HW : (m.g./l.h.) VdC.8, O.4

23) Valet will ich dir geben (BWV 735)

Ped. : Tr.8, O.4, Tr.4, RuP.III

HW : P.8, O.4, O.2, RuP.II OW / HW

OW : BP.8, O.4, O.2, Sch.IV

24) Valet will ich dir geben (BWV 736)
 Ped. : P.22, P.16, RQ.12, O.8, O.4, RuP.III,
 Mix.VI, Bas.16, Tr.8
 HW : P.16, O.8, O.4, RuP.II, Mix.VI
 RP : P.8, O.4, So.2, Mix.VI
 HW / Ped

mes./bar 70 :
 HW : + RuP.II
 Ped. : + RuP.III
 RP / HW
 RP : Po., O.4, So.2, Qu.11/2
 mes./bar 105 :

Ped. : + P.22 + RQ.12 + Mix.VIII + Pos.16 +
 Tr.8
 HW : + P.16 + Mix.VI + Tr.16 + Tr.4

25) Fuge in C-Moll (BWV 574)
 Ped. : P.16, O.8, O.4
 HW : P.8, O.4, O.2

ST. LAURENSTKERK, ALKMAAR
 van HAGERBEER - SCHNITGER (1646-1725)

PED		RÜCKPOSITIF I		HAUPTWERK II		OBERWERK III	
Principal 22	1645	Prestant 8	1645, 1725	Prestant 16	1645	Prestant 8	1645
Prestant 8	1645		1782	Prestant 8	1645	Baarpip 8	1643
Rohrquint 12	1645, 1986	Quintadena 8	1645, 1986	Prestantquint 6	1645, 1986	Rohrfluit 8	1725
Octaav 8	1645	Octaaf 4	1725	Octaav 4	1645	Quintadena 8	1645, 1725
Quinta 6	1645, 1986	Nasaat 3	1725	Quinta 3	1986	Octaav 4	1645, 1725
Octaav 4	1645	Fluit 4	1645, 1725	Octaav 2	1645	Fluit doux 4	1645, 1725
Nachthoorn 2	1725	Superoctaav 2	1725	Flachfluit 2	1645, 1725	Spitsfluit 3	1725
Ruyschpijp III	1725	Quintfluit 3	1645, 1986	Ruyschpijp II	1645, 1725	Superoctaav 2	1645
Mixtuur VIII	1725, 1986	Waldfluit 2	1645, 1986	Tertiaan II	1725	Speelfluit 2	1725
Basuin 16	1725	Quintanus 11/3	1725-1986	Mixtuur VI	1986	Sexquialtera II	1725
Trompet 8	1725	Mixtuur V-VI	1725	Trompet 16	1725	Scherp IV	1725
Trompet 4	1725	Sexquialtera II	1725	Viool de Gamba 8	1725	Cimbel III	1725
Cornet 2	1725	Cimbal III	1725	Trompet 4	1725, 1986	Trompet 8	1725
		Trompet 8	1725, 1782			Hautbois 8	1725
		Fagot 8	1725			Vox Humana 8	1725
		Vox-Humana 8	1725			Tremulant	
		Tremulant					

I/II III/I III/II II/PED I/PED
 A = 415 / Ia = 415/a = 415



4509-96718-2 VOL. 1



4509-96719-2 VOL. 2



4509-96720-2 VOL. 3



4509-96721-2 VOL. 4



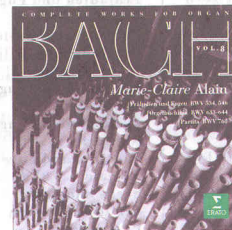
4509-96722-2 VOL. 5



4509-96723-2 VOL. 6



4509-96724-2 VOL. 7



4509-96725-2 VOL. 8



4509-96742-2 VOL. 9

Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme

Producer : Martine Guers

Sound engineer : Martine Guers

Editing : Martine Guers

Enregistrement réalisé en / Recording / 09/1990, St. Laurentskerk,
Aufnahme : Alkmaar (Pays-Bas)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Thierry Cohen & Jean-Louis Merlet
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

PRÄLUDIUM UND FUGE BWV 532

D-dur/Ré majeur/D major

1	Präludium	4'37
2	Fuge	5'50
		<hr/> 10'27

3	TRIO	BWV 656	4'33
	d-moll/ré mineur/D minor		

ORGELCHORÄLE

AUS "ACHTZEHN CHORÄLE"

4	"O Lamm Gottes, unschuldig"	BWV 656	7'51
5	"Nun komm, der Heiden Heiland"	BWV 659	4'48
6	Trio super "Nun komm, der Heiden Heiland"	BWV 660	2'59
7	"Nun komm, der Heiden Heiland" in organo pleno	BWV 661	2'55
8	Fantasia super "Komm, heiliger Geist"	BWV 651	6'12
9	"Komm, heiliger Geist"	BWV 652	10'19
10	"Nun danket alle Gott"	BWV 657	4'58
11	"Jesus Christus, unser Heiland"	BWV 665	5'32
12	"Jesus Christus, unser Heiland"	BWV 666	3'19
13	"Komm, Gott Schöpfer"	BWV 667	2'15

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

Orgues Van Hagerbeer/Schnitger, St. Laurentskerk, Alkmaar.



Orgues
Van Hagerbeer/
Schnitger,
St. Laurentskerk,
Alkmaar (Pays-Bas),
Photo : Wick Natzijs

Bach, concertiste et liturgiste

Justement célèbre pour sa beauté visuelle et sonore, le grand orgue de l'église Saint Laurent d'Alkmaar est certainement l'un des orgues historiques les plus authentiques du monde.

“En 1646, le facteur d'orgues Galtus van Hagerbeer acheva un nouvel orgue de quarante jeux pour l'église Saint Laurent. Au dix-septième siècle, l'instrument était considéré comme l'un des orgues les plus imposants des Pays-Bas. Le riche buffet d'orgue classique avait été dessiné par le fameux architecte Jacob van Campen, suivant de très près les proportions du Nombre d'Or. A l'instigation de l'organiste Gerhardus Havingha, le facteur d'orgues Franz Caspar Schnitger transforma cet orgue selon le style “moderne” d'Allemagne du Nord, de 1722 à 1725, en dépit d'une forte opposition locale à cette reconstruction jugée trop radicale. Les principales caractéristiques de l'orgue modernisé étaient l'indépendance des différents claviers, la composition très grave des mixtures et sesquialteras, et le

tempérament égal. Depuis lors, seuls des changements mineurs avaient été apportés à l'instrument. Cet orgue a été restauré soigneusement et restitué en son état de 1725 par le facteur d'orgues Flentrop entre 1982 et 1986” (texte emprunté à la brochure *Famous Dutch organs* par Hans van Nieuwkoop).

1725 : Bach est alors en pleine explosion créatrice ; il n'a jamais connu Alkmaar, mais il a joué les grands *Schnitger* de Hambourg. Il a même tenté de s'établir dans ce paradis des orgues. Un jury vénal en a décidé autrement, et l'a renvoyé en Allemagne moyenne. Cela n'a pas empêché sa création organistique de continuer à s'exprimer. Mais il a dû souvent rêver aux orgues si complets de l'école d'Allemagne du Nord.

Marie-Claire Alain

Bach, recitalist and liturgist

Justly celebrated for its visual and tonal beauty, the large organ in St Laurens' Church, Alkmaar, is without any doubt one of the most authentic of all the world's historic organs. "In 1646 the organ builder Galtus van Hagerbeer completed a new organ of 40 stops for St Laurens' Church. In the 17th century the instrument was considered one of the most imposing organs in the Netherlands. The rich classical organ case was designed by the famous architect Jacob van Campen and adheres closely to the proportions of the Golden Ratio. On the recommendation of the organist Gerhardus Havingha, the organ builder Franz Caspar Schnitger transformed the organ in the modern North German style during the years 1722 to 1725, despite much opposition to this far-reaching reconstruction. The chief characteristics of the modernised organ were the independence of the divisions, the low composition of the mixtures and sesquialteras and the equal temperament.

Since then, only minor changes have been made to the instrument. The organ was restored thoroughly to the state of 1725 by the organ builder Flentrop between 1982 and 1986."

In 1725 Bach was at the height of his creative powers. Although he never knew the Alkmaar organ, he played on Arp Schnitger's great instruments in Hamburg, even trying to gain a foothold in this paradise of north German organs. A venal jury decreed otherwise and sent him back to central Germany, a rebuttal which in no way discouraged him from continuing to express himself through organ music, though he must often have dreamed of the full-bodied organs of the north German school.

Translated by Stewart Spencer

Bach, der Konzertist und Kirchenmusiker

Die für ihre bauliche und klangliche Schönheit zu Recht berühmte große Orgel der Sankt-Lorenz-Kirche zu Alkmaar ist sicher eine der authentischsten historischen Orgeln der Welt.

"Im Jahre 1646 hatte der Orgelbauer Galtus van Hagerbeer eine neue Orgel mit vierzig Registern für die Sankt-Lorenz-Kirche fertiggestellt. Das Instrument galt im siebzehnten Jahrhundert als eine der imposantesten niederländischen Orgeln. Der Entwurf zu dem reich ausgestatteten klassischen Prospekt, das sich recht eng an den Goldenen Schnitt hält, stammt von dem berühmten Architekten Jacob van Kempen. Auf Anregung des Organisten Gerhardus Havingha wurde das Instrument zwischen 1722 und 1725 von dem Orgelbauer Franz Caspar Schnitger dem "modernen" norddeutschen Stil angepaßt, trotz des heftigen Einspruchs der lokalen Autoritäten, denen der Umbau zu radikal erschien. Die Hauptcharakteristiken der modernisierten Orgel waren die Unabhängigkeit der Klaviaturen, die sehr tiefe Ein-stellung der

Mixturen und Sesquialter und die gleichmäßige Temperatur. Seitdem waren nur noch geringfügige Änderungen an dem Instrument vorgenommen worden. Zwischen 1982 und 1986 wurde es von dem Orgelbauer Flentrop restauriert und in dem Zustand von 1725 wiederhergestellt". (Auszug aus der Broschüre *Famous Dutch organs* von Hans van Nieuwhoop). 1725: Bach stand zu jener Zeit auf dem Gipfel seiner schöpferischen Tätigkeit. Er ist nie in Alkmaar gewesen, hatte aber die großen Schnitgerorgeln in Hamburg gespielt und sogar versucht, sich in diesem "Orgelparadies" niederzulassen. Doch eine bestechliche Jury entschied anders und schickte ihn nach Mitteldeutschland zurück. Das hinderte ihn nicht daran, weiter-hin für die Orgel zu schreiben. Er mag oft mit Wehmut an die vollkommenen Orgeln der Norddeutschen Schule gedacht haben.

Übersetzung: G. Trautmann

Präludium und Fuge D-dur / Ré majeur BWV 532 (Weimar 1709)

D'après Griepenkerl, le Prélude et la Fugue n'étaient pas destinés à être joués ensemble. (Editions Peters vol. IV). Leur réunion proviendrait d'une copie de Nicolaï qui aurait profité de la tonalité commune de ré Majeur pour en faire un ensemble.

Plusieurs copies isolées du Prélude BWV 532 portent le titre français "Pièce d'orgue". C'est un bel exemple de l'influence lulliste sur J.S. Bach. Deux volets en style d'ouverture encadrent un grand Ricercare central.

A) L'Introduction est très proche de la Toccata pour clavecin BWV 912. Selon Klotz l'on pouvait jouer cette Introduction sur l' "Unterklavier" de l'orgue de Weimar avec une registration influencée par le Grand -Jeu français (mes. 1 à 16).

B) Le Ricercare central pouvait alors être joué en "Grand plein-jeu " sur le plenum de l'"Oberklavier" (mes. 16 à 96).

C) "Adagio" : Section de caractère improvisé, soutenue par une double partie de pédale. Les récitatifs libres relient entre eux de riches accords aux harmonies dissonantes. La couleur de la registration est la même que celle de l'Introduction (mes. 96 à 107).

La Fugue, de caractère pittoresque, est de style volubile. Elle demande une grande virtuosité manuelle et surtout pedestre. Le thème est exposé en maintes tonalités dièses, ponctué d'effets d'échos à la manière des maîtres nord-allemands. Une brillante cadence de pédale conclut cette pièce où l'auteur a visiblement recherché la difficulté technique. On se rappelle le texte de Spitta. "Ses pieds volaient sur le Pédalier."

Les Chorals qui suivent sont tous extraits du recueil des 18 Chorals de Leipzig. Ces Chorals ont pratiquement tous été composés à Weimar de 1709 à 1716. Le manuscrit de Weimar nous est connu. A la fin de sa vie,

à Leipzig, Bach reprit ses ébauches et les compléta. L'on dit même qu'il interrompit la composition de l'*Art de la Fugue* pour retravailler et repolir ces oeuvres auxquelles il tenait tant. Sa cécité croissante l'empêcha de terminer la copie des versions définitives.

L'émouvant manuscrit autographe s'arrête après le Choral BWV 665. C'est une autre main, sans doute celle d'Altnikol, qui copie les Chorals BWV 666 et 667 et note le Choral BWV 668 sur quatre portées, d'où la légende du Choral dicté par Bach sur son lit de mort. Une esquisse autographe de ce dernier Choral s'arrête à la mesure 26.

Véritable testament musical de J.S. Bach, les *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* (18 Chorals de style divers) nous livrent la quintessence de son génie de musicien liturgique. Chacun est soigné, poli, bâti avec une admirable architecture, et l'émotion du texte luthérien transparait et se transfigure à l'aide de procédés compositionnels sans cesse renouvelés.

Trio d-moll / ré mineur BWV 583 1725 ou peut-être Köthen.

Ce trio isolé n'a pas trouvé place dans les six sonates. Il l'aurait mérité. Il nous présente déjà toutes les caractéristiques de ces pièces célèbres: Forme A, B, A, utilisation magistrale du contrepoint renversable, partie de pédale active et thématique. Il s'agit d'une pièce achevée, et non d'une ébauche.

" O Lamm Gottes unschuldig" BWV 656 (Ô Agneau de Dieu, innocent)

L'invocation "Agneau de Dieu" étant toujours répétée trois fois dans la liturgie, ce choral prend la forme d'un triptyque se référant à la Sainte Trinité.

1) Thème au soprano, voix du Père : broderies en forme de Croix. De nombreux intervalles dissonants et descendants à la basse soulignent

l'idée de la souffrance et de la mort.

2) Thème à la voix médiane, voix du Fils souffrant: une vocalise amplifie le mot "Jésus".

3) Thème à la basse, voix de l'Esprit-Saint : les idées fortes du texte luthérien sont reprises l'une après l'autre. "Sans toi, nous avons perdu tout espoir" est commenté par une étonnante descente chromatique. "Donne nous la paix" conclut par une joyeuse gamme ascendante.

"Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 659

(Viens maintenant, Sauveur des Païens)

Les trois chorals portant ce titre : BWV 659, 660, 661, illustrent aussi l'idée du Dieu trinitaire.

Le premier (BWV 659) est un lent et merveilleux Choral orné au soprano, commentant et magnifiant toutes les nuances du poème. Le mouvement de la basse est quasi obstiné. Un rapprochement s'impose avec le Choral composé par Buxtehude sur la même mélodie. Bach mène beaucoup plus loin que son prédécesseur la recherche expressive et formelle. Buxtehude était grand, Bach est immense.

Trio super "Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 660

"a due bassi e canto fermo"

Le dialogue des deux voix graves revêt un caractère instrumental. Ce pourrait être deux bassons ou deux violoncelles comme dans les Concertos de Vivaldi. La voix supérieure discrètement ornée intervient à quatre reprises et complète chaque exposition de ce "Concertino à trois".

"Nun komm ... " BWV 661 "In organo pleno, Canto fermo in Pedale"
Grand choral fugué à la gloire du Dieu unique en trois personnes. La

pédale en valeurs longues souligne les différentes expositions fuguées du thème en ostinato, apparaissant soit en mouvement direct, soit en mouvement contraire.

Fantasia "Komm, heiliger Geist" BWV 651

"Viens Esprit Saint, Seigneur Dieu"

Fantaisie en contrepoint manuel à trois voix, sur un thème concertant et richement décoratif, dérivé des 4 premières notes du cantique. Deux sujets secondaires apparentés entre eux sont utilisés successivement, et le cantique complet résonne à la basse en valeurs longues.

"Komm, heiliger Geist" BWV 652

Comme dans un choral figuré, chaque période du Choral est traitée en exposition fuguée. Le thème orné au soprano complète chacune de ces périodes. En conclusion, une sorte de Toccata, de style buxtehudien, vient briser la structure trop stricte et nous permet de nous évader vers la jubilation sur le mot "Halleluja".

"Nun danket alle Gott" BWV 657

"L'insistance des notes répétées, inspirées par l'intonation du cantique, et celle des petits groupes d'accompagnement, caractérise ce commentaire, autant que la fermeté des fugatos successifs, couronnés chaque fois par l'"augmentation de la mélodie au soprano" (texte d'Olivier Alain).

"Jesus Christus, unser Heiland" BWV 665

"Sub comunione, pedaler"

La version de Weimar porte l'indication "organo pleno". Choral pour la Communion, certes, mais aussi Choral de la Passion, décrivant avec

brutalité la colère de Dieu, les souffrances du Christ et les tourments de l'Enfer. Quatre développements fugués correspondent aux quatre incisives du Choral. Dans chaque période, l'on distingue successivement trois entrées fuguées, introduisant le thème en valeurs longues à la Pédale, puis au soprano. Une glorieuse ascension sur pédale de Mi sert de Coda.

“Jesus Christus, unser Heiland” BWV 666 “Alio modo”.

L'autre version “manualiter” de ce cantique est plus proche de l'idée “sub Communionne”. La pédale n'intervient que pour la Coda. Les lignes souples et fluides du contrepoint annoncent chaque entrée du Choral au soprano, préparée par quatre petites expositions fuguées exploitant, en un crescendo rythmique, les quatre périodes de l'hymne.

“Komm, Gott Schöpfer” (BWV 667) “Viens Dieu, Créateur”.

Danse sacrée de l'Esprit Saint, utilisant le même rythme de Gigue que la Fugue en Mi bémol BWV 552. Elle comporte deux parties :

– mesures 1 à 8 : Gigue déjà entendue dans l'*Orgelbüchlein*. Thème au Soprano.

– mesures 8 à la fin : un mouvement continu de doubles croches en imitation ramène l'exposition du thème en augmentation à la pédale.

Marie-Claire Alain

Prelude and Fugue in D major BWV 532 (Weimar 1709)

According to Friedrich Griepenkerl (Peters Edition, vol. IV), the present Prelude and Fugue were not originally intended to be played together. Griepenkerl argues that they were first found yoked together by Nicolai, who took advantage of their common tonality (D major) to treat them as a single entity.

A number of isolated copies of the Prelude bear the French title “Pièce d'orgue” and, as such, attest to Lully's influence on Bach. Two overture-like panels frame a grand central ricercare:

A) According to Hans Klotz, it was possible to play the introductory section (stylistically reminiscent of the harpsichord Toccata BWV 912) on the lower manual of the Weimar organ with a registration influenced by the French *grand jeu* (bar 1 to 16).

B) The central ricercare could then be played on the *grand plein jeu* of the upper manual (bar 16 to 96).

C) With its doppio pedal, the Adagio is improvisatory in character, free recitative-like episodes linking together the harmonically dissonant chords. The colourful registration is the same as that used in the introduction (bar 96 to 107).

The ebullient and picturesque Fugue demands extreme virtuosity not only on the manuals but more especially on the Pedal. The subject is stated in several sharp tonalities and punctuated by echo effects in the manner of the North German composers of the period. A brilliant pedal cadenza brings to an end a piece in which Bach has clearly striven for technical difficulty, recalling Spitta's remark: “His feet flew over the Pedal.”

The following ten *chorales* are taken from the collection formerly called “The Eighteen” but also known as the “Leipzig Chorales”. The latter title notwithstanding, virtually all of them were written in Weimar between 1709 and 1716, as is clear from the surviving manuscript P 271. At the end of his life Bach returned to his earlier sketches and completed them in Leipzig. It has even been suggested that he broke off work on *The Art of Fugue* to retouch and repolish these pieces, of which he was particularly fond. Only his advancing blindness prevented him from

completing the fair copy of the definitive versions.

The manuscript movingly ends after BWV 665, and it is another hand - no doubt that of Johann Christoph Altnikol - that copied out BWV 666 and 667 and annotated 668 on four staves, hence the legend that this final chorale was dictated by Bach on his deathbed. A manuscript sketch breaks off at bar 26.

Bach's true musical testament, the *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* (Eighteen Chorales of Different Kinds), constitute the quintessential expression of his genius as a liturgical composer. Each one is carefully conceived, polished and constructed with an admirable sense of architecture, yet the underlying emotion of the Lutheran texts shines through them all, transfigured by compositional procedures that were constantly being rethought.

Trio in D minor BWV 583 (1725 or perhaps from the Cöthen period)

This isolated Trio was not included with the Six Trio Sonatas, although it fully deserves such an honour, including, as it does, all the characteristics of these famous pieces: ternary form (ABA), a masterly handling of invertible counterpoint and an active, thematic pedal part. In short, this Trio is no mere sketch but a finished piece.

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656 (O Lamb of God, innocently)

The form adopted here is that of a triptych suggesting the Holy Trinity and, at the same time, recalling the fact that the "Lamb of God" is invoked three times in the liturgy.

1 The cantus firmus, first heard in the soprano, suggests the voice of the Father, with auxiliary notes in the shape of the Cross. Dissonant descending intervals in the bass underscore the idea of suffering and death.

2 The cantus firmus passes to the alto as the voice of the suffering Son, with a vocalise amplifying the word "Jesus".

3 In the third verse the cantus firmus is passed down to the bass as the voice of the Holy Ghost. The principal ideas of the Lutheran hymn are taken up, one by one. A remarkable chromatically descending line adds its own comment to the verse, "Without you we should have despaired", while the refrain to the third verse, "Give us your peace, Jesu", is glossed by a joyfully ascending scale.

Nun komm' der Heiden Heiland BWV 659

(Come now, Saviour of the heathen)

That there are three chorales with this title BWV 659, 660 and 661 may be taken to illustrate the idea of a trinitarian God. The first of the group (BWV 659) is a wonderful slow chorale with the ornamented cantus firmus in the soprano, commenting upon and underlining all the nuances of the text, while a quasi-ostinato element informs the pedal writing. It is tempting to draw comparisons with Buxtehude's chorale on the same melody, although Bach takes his formal and expressive experiments much further than his predecessor. If Buxtehude was great, Bach is stupendous.

Trio super Nun komm' der Heiden Heiland BWV 660

"a due bassi e canto fermo"

The dialogue between the two low voices assumes an instrumental character reminiscent of two bassoons or two cellos in a concerto by Vivaldi. The cantus firmus, discreetly ornamented in the upper voice, enters four times, on each occasion completing the exposition of this "triple concertino".

Nun komm' der Heiden Heiland BWV 661

“in organo pleno. Canto fermo in Pedal.”

A large-scale fugal chorale to the greater glory of the Three in One, or Triune God. Long-note values in the Pedal underscore the different fugal expositions of the ostinato subject, which appears both *rectus* and *inversus*.

Fantasia super Komm, Heiliger Geist BWV 651

(Come Holy Ghost, Lord God)

A fantasia in three-part polyphony on a richly decorative concertante subject derived from the first four notes of the hymn. Two interrelated subsidiary motifs are used in turn, while the complete cantus firmus is heard in long note values on the Pedal.

Komm, Heiliger Geist BWV 652

As in a figured chorale, each line of the cantus firmus is treated fugally, an ornamented tonic answer in the soprano completing each of these periods. By way of a conclusion a sort of toccata, Buxtehudian in style, breaks up the over-strict structure and allows us to seek refuge in an atmosphere of jubilation at the word “Alleluia”.

Nun danket alle Gott BWV 657

(Now thank we all our God)

In the words of Olivier Alain, “the insistence of the repeated notes of the cantus firmus, together with that of the small accompanying figures, is as characteristic of this commentary as the steadfastness of the successive fugatos, each of which is crowned by the cantus firmus in augmentation in the soprano”.

Jesus Christus, unser Heiland BWV 665. Jesus Christ, our Saviour
“sub communionem. pedaliter”

The Weimar version includes the marking “organo pleno”. Although a Communion chorale, this is also a work that recalls Christ’s Passion, brutally describing God’s wrath, the sufferings of Christ and the torments of Hell. Four fugal developments mirror the four lines of the hymn. Within each period, it is possible to distinguish three successive fugal entries, introducing the cantus firmus in long-note values in alto, Pedal and soprano. The movement builds to a glorious climax over a pedal point on E.

Jesus Christus, unser Heiland BWV 666 “alio modo”

The *manualiter* version of this chorale is closer to the idea “sub communionem”. The Pedal is heard only in the coda. The supple, flowing lines of the counterpoint anticipate each entry of the cantus firmus in the soprano, four brief fugal expositions exploiting the four lines of the hymn in the course of a rhythmic crescendo.

Komm, Gott Schöpfer BWV 667

(Come, God the creator)

This sacred dance of the Holy Ghost uses the same gigue rhythm as the E flat major Fugue BWV 552 and comprises two sections: (bars 1-8) the gigue already heard in the *Orgelbüchlein* BWV 631, with the cantus firmus in the soprano; and (bars 8 to end) imitative semiquaver figurations in the manual over the cantus firmus in augmentation on the Pedal.

Translated by Stewart Spencer

Präludium und Fuge D-dur, BWV 532, (Weimar 1709)

Nach Griepenkerl waren Präludium und Fuge ursprünglich nicht dazu bestimmt, zusammen gespielt zu werden (Ed. Peters, Bd. IV).

Die Verbindung der beiden ist wahrscheinlich auf eine Kopie von Nicolai zurückzuführen, den die gemeinsame Tonart D-dur dazu angeregt hätte, sie zu einer Einheit zusammenfassen.

Mehrere separate Kopien des Präludiums BWV 532 tragen in französisch den Titel "Orgelstück". Es ist dies ein treffendes Beispiel für den Einfluß Lullys auf J.S. Bach. Zwei Teile im Stil der Ouvertüre umrahmen ein großes Ricercare.

A) Die Einleitung steht der Toccata für Cembalo BWV 912 sehr nahe. Nach Klotz konnte man diese Einleitung auf dem Unterklavier der Weimarer Orgel spielen, und zwar mit einer vom französischen "Grand jeu" beeinflussten Registrierung (Takt 1/16).

B) Das zentral gelegene Ricercare konnte anschließend auf dem Plenum des Oberklaviers im großen vollen Werk gespielt werden (Takt 16/96).

C) *Adagio* : Dieser Teil im Stil der Improvisation ist von einem doppelten Pedalpart unterstützt. Freie Rezitative verbinden miteinander volle, dissonante Akkorde. Die Farben der Registrierung sind hier dieselben wie in der Introduction (Takt 96/106).

Die schwungvolle, pittoreske Fuge erfordert große Virtuosität auf den Manualen und vor allem auf dem Pedal. Das Thema wird in zahlreichen erhöhten Tonarten exponiert und nach der Art der norddeutschen Meister durch Echoeffekte betont. Eine brillante Pedalkadenz beschließt das Stück. Hier kam es Bach augenscheinlich auf die technische Schwierigkeit an. Unwillkürlich denkt man dabei an Spittas Ausspruch : "Seine Füße flogen über das Pedal".

"Trio d-moll" (BWV 583), 1725 oder vielleicht noch in Köthen
Dieses alleinstehende Trio ist nicht den sechs Sonaten beigeordnet worden, wenn es dies auch verdient hätte. Es weist bereits alle Eigenschaften dieser berühmten Stücke auf : die Form A-B-A, die meisterhafte Verwendung des umkehrbaren Kontrapunkts, einen aktiven thematischen Pedalpart. Es ist beileibe keine Skizze, sondern ein in jeder Hinsicht vollendetes Stück.

Die anschließenden **Choräle** sind alle dem Band der 18 *Leipziger Choräle* entnommen. Sie entstanden praktisch allesamt in Weimar zwischen 1709 und 1716. Das Weimarer Manuskript ist uns erhalten. Gegen Ende seines Leben in Leipzig nahm Bach seine Skizzen wieder auf und vervollständigte sie. Es heißt sogar, er habe die Komposition der Kunst der Fuge unterbrochen, um diese Stücke zu überarbeiten und auszufeilen, die ihm sehr am Herzen lagen. Indessen hinderte ihn seine fortschreitende Erblindung daran, die Abschrift der endgültigen Fassungen zu Ende zu bringen.

Das erschütternde eigenhändige Manuskript endet mit dem Choral BWV 665. Ein anderer, zweifellos Altnikol, kopierte die Choräle BWV 666 und 667 und übertrug den Choral BWV 668 auf vier Notenlinien, woraus sich die Legende von dem von Bach auf dem Sterbelager diktierten Choral erklärt. Eine Skizze zu diesem letzten Choral von Bachs eigener Hand endet bei Takt 26.

Die *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* sind gleichsam Bachs musikalisches Testament. Sie vermitteln uns die Quintessenz seines Genies als Komponist von liturgischer Musik. Jeder dieser Choräle ist aufs sorgfältigste durchgearbeitet und ausgefeilt und ist von einem bewundernswerten Aufbau. Der Gefühlsgehalt der Luther'schen Texte

wird mithilfe ständig sich erneuernder kompositorischer Verfahren auf erhabene Weise zum Ausdruck gebracht.

O Lamm Gottes unschuldig BWV 656

Da die Beschwörung des Lammes in der Liturgie stets dreimal gebracht wird, ist auch dieser Choral formal ein sich auf die Dreifaltigkeit berufendes Triptychon.

- 1) Thema im Sopran, die Stimme des Vaters : Verzierungen in der Form des Kreuzes. Zahlreiche dissonante absteigende Intervalle im Baß unterstreichen die Vorstellung von Leiden und Tod.
- 2) Thema in der Mittellage, Stimme des leidenden Gottessohnes : eine Vokalise bestärkt den Namen Jesu.
- 3) Thema im Baß, Stimme des Heiligen Geistes : die tragenden Gedanken des Luther'schen Textes werden nacheinander wiederaufgenommen. Der Satz "Ohne dich ist keine Hoffnung" wird mit einem erstaunlichen chromatischen Abstieg kommentiert. Eine fröhliche aufsteigende Tonleiter beschließt den Choral auf die Worte "Gib uns den Frieden".

"Nun komm' der Heiden Heiland" BWV 659

Die drei Choräle mit diesem Titel : BWV 659, 660, 661, versinnbildlichen ebenfalls die göttliche Dreifaltigkeit.

Der erste (BWV 659) ist ein wundervoller langsamer verzierter Gesang im Sopran, der alle Nuancen der Hymne zum Ausdruck bringt und verherrlicht. Der Baß ist fast obstinat. Ein Vergleich drängt sich auf mit Buxtehudes Choral über dieselbe Melodie. In Ausdruck und Form geht Bach indessen wesentlich weiter als sein Vorgänger. Buxtehude war groß, Bach ist gewaltig.

Trio super "Nun komm' der Heiden Heiland" BWV 660, "a due bassi e canto fermo"

Der Dialog zwischen den beiden tiefen Stimmen hat instrumentalen Charakter. Es könnten wie in den Konzerten von Vivaldi zwei Fagotte oder zwei Celli sein. Die diskret verzierte Oberstimme setzt viermal ein und vervollständigt jede Exposition dieses "Concertino à tre".

"Nun komm' der Heiden Heiland" BWV 661, "in organo pleno, canto fermo in pedale"

Großer fugierter Choral zu Ehren des dreieinigen Gottes. Das Pedal in langen Notenwerten untermalt ostinato die verschiedenen fugierten Expositionen des Themas, teils in gerader, teils in Gegenbewegung.

Fantasia super "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" BWV 651

Dreistimmige kontrapunktische Fantasie manualiter über ein konzertierendes, reich verziertes Thema, das sich aus den ersten vier Noten des Kirchenlieds ableitet. Anschließend kommen hintereinander zwei miteinander verwandte Nebenthemen zum Einsatz, und der vollständige Gesang erklingt in langen Noten im Baß.

"Komm, heiliger Geist, Herre Gott" BWV 652

Wie bei einem figurierten Choral wird hier jede Periode in Fugenform exponiert. Das im Sopran verzierte Thema ergänzt jede dieser Perioden. Eine Art Toccata im Stil Buxtehudes unterbricht die allzu strikte Struktur und beendet das Stück mit einem jubelnden "Halleluja".

"Nun danket alle Gott" BWV 657

"Die eindringlichen repetierten Noten der Intonation des Lieds und die ständig wiederholten kleinen Begleitgruppen charakterisieren diesen

Kommentar ebenso wie die strengen, aufeinander folgenden Fugati, die jeweils von der 'Augmentation der Melodie im Sopran' gekrönt werden". (Olivier Alain)

"Jesus Christus, unser Heiland" BWV 665, "sub pedaliter"

Die Weimarer Fassung trägt den Hinweis organo pleno. Choral für die Kommunion, aber auch für die Passion. Er versinnbildlicht erbarmungslos den Zorn Gottes, die Leiden Christi und die Qualen der Hölle. Vier fugierte Durchführungen entsprechen den vier Inzisen des Kirchenlieds. In jeder Periode erkennen wir nacheinander drei fugierte Einsätze, die das Thema in langen Noten zuerst im Pedal und dann im Sopran vortragen. Ein glanzvoller Anstieg auf dem Pedalton E bildet die Coda.

"Jesus Christus, unser Heiland" BWV 666 "alio modo"

Diese Fassung desselben Liedes, manualiter, steht der Idee sub communione näher. Das Pedal erscheint erst bei der Coda. Ein Kontrapunkt von geschmeidigen, fließenden Linien leitet jeden Einsatz des Chorals im Sopran ein : vier kurze fugierte Expositionen, die in einem rhythmischen Crescendo die vier Perioden des Liedes zu Gehör bringen.

"Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist" (BWV 667)

Sakraler Tanz des heiligen Geistes in demselben Rhythmus der Gigue wie bei der Fuge Es-dur, BWV 552. Zwei Teile :

- 1) Takte 1 bis 8 : die bereits im *Orgelbüchlein* vernommene Gigue mit dem Thema im Sopran.
- 2) Takt 8 bis Ende : eine fortlaufende Bewegung in Sechzehnteln mit Imitation führt zur Wiederaufnahme des Themas, augmentiert im Pedal.

Übersetzung : G. Trautmann

Registrations

Präludium und Fuge D-dur BWV 532

HW : P.16, P.8, 0.2, Ru.P.III, Mix.VI, Tr.16,
VdG.8, Tr.4, RP/HW
RP : P.8, 0.4, SO.2, Mix.V
Ped : P.16, 0.8, 0.4, Ru.P.III, Mix.VIII,
Bas.16, Tr.8
mes.16 - HW - Tr.16 - VdG.8 - Tr.4
Ped. - Tr.8
mes.96 - HW + Tr.16 + VdG.8 + Tr.4
Ped. + Tr.8 + Tr.4

Fuga

HW : P.8, 0.4, 0.2, Ru.P.II RP/HW
RP : P.8, 0.4, SO.2, Mix.V
OW : RF.8, S.0.2
Ped. : P.16, 0.8, 0.4, Ru.P.III
mes.118 : Ped. + Mix.VIII + Tr.8
mes.119 : HW + Mix.VI

Trio d-moll BWV 583

m.d. RP. P.8, F.4, N.3
m.g. HW VdG.8, 0.4
Ped. P.16, 0.80

Lamm Gottes, unschuldig BWV 656

HW : P.16, P.8, 0.4, 0.2, Ru.P.II, Mix.VI,
RP/HW
RP : P.8, 0.4, SO.2, Mix.VI,
Ped. P.22, P.16, 0.8, 0.4, Ru.P.III, Mix.VIII,
RQ.12, Bas.16, Tr.8, HW/Ped.

Nun komm' der Heiden Heiland BWV 659

m.g. : OW : Qu.8
m.d. : RP : F.4, Q.1 1/3
(une octave plus bas)
Ped. : P.16, 0.8

**Trio : Nun komm' der Heiden Heiland
BWV 660**

m.g. HW : P.8, 0.4, 0.2
m.d. RP : Tr.8, 0.4, QF.3, Q.1 1/2
Ped. 0.8, 0.4, NH.2

**Nun komm' der Heiden Heiland
BWV 661**

comme n° 2

**Fantasia : Komm, Heiliger Geist,
BWV 651**

HW : P.8, 0.4, 0.2, Ru.P.II, Mix.VI, RP/HW
RP : P.8, 0.4, SO.2, Mix.VI
Ped.P.22, P.16, RQ.12, 0.8, 0.4, Ru.P.III,
MIX.VIII, Bas.16, Tr.8

Komm, Heiliger Geist - BWV 652

m.g. HW - P.8
m.d. RP - V.H.8, 0.4, N.3
Ped.P. 16, 0.8

Nun danket alle Gott - BWV 657

m.g. HW : P.8, 0.4, 0.2
m.d. OW : P.8, Tr.8, 0.4, Sch.IV
Ped. P.16, 0.8, 0.4

Jesus Christus, unser Heiland BWV 665
comme n°2

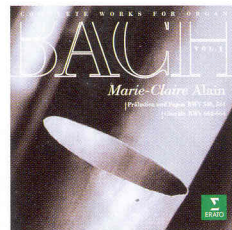
Jesus Christus, unser Heiland BWV 666
RP : P.8, 0.4
Ped. P.16, 0.8

Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist
BWV 667
HW : P.16, 0.8, 0.4, Ru.P.II, Mix.VI, RP/HW
RP : P.8, 0.4, SO.2, Mix.VI
Ped. P.16, 0.8, 0.4, Ru.P.III, Mix.VIII, TR.8
Mes.14 : Ped. + P.22 + RQ.12

ST. LAURENSTKERK, ALKMAAR
van HAGERBEER - SCHNITGER (1646-1725)

PED		RÜCKPOSITIF I		HAUPTWERK II		OBERWERK III	
Principal 22	1645	Prestant	1645, 1725	Prestant 16	1645	Prestant 8	1645
Prestant 16	1645		1782	Prestant 8	1645	Baarpijp 8	1643
Rohrquint 12	1645, 1986	Quintadena 8	1645, 1986	Prestantquint 6	1645, 1986	Rohrfluit 8	1725
Octaav 8	1645	Octaaf 4	1725	Octaav 4	1645	Quintadena 8	1645, 1725
Quinta 6	1645, 1986	Nasaat 3	1725	Quinta 3	1986	Octaav 4	1645, 1725
Octaav 4	1645	Fluit 4	1645, 1725	Octaav 2	1645	Fluit dous 4	1645, 1725
Nachthoorn 2	1725	Superoctaav 2	1725	Flachfluit 2	1645	Spitsfluit 3	1725
Ruyschpijp III	1725	Quintfluit 3	1645, 1986		1725	Superoctaav 2	1645
Mixtuur VIII	1725, 1986	Waldfluit 2	1645, 1986	Ruyschpijp II	1645, 1725	Speelfluit 2	1725
Basuin 16	1725	Quintanus 1/3	1725-1986	Tertiaan II	1725	Sexquialtera II	1725
Trompet 8	1725	Mixtuur V-VI	1725	Mixtuur VI	1986	Scherp IV	1725
Trompet 4	1725	Sexquialter II	1725	Trompet 16	1725	Cimbel III	1725
Cornet 2	1725	Cimbal III	1725	Viool de Gamba 8	1725	Trompet 8	1725
		Trompet 8	1725, 1782	Trompet 4	1725, 1986	Hautbois 8	1725
		Fagot 8	1725			Vox Humana 8	1725
		Vox Humana 8	1725			Tremulant	
		Tremulant					

I/II III/I III/II II/PED I/PED
Accord : la = 415



4509-96718-2 V O L . 1



4509-96719-2 V O L . 2



4509-96720-2 V O L . 3



4509-96721-2 V O L . 4



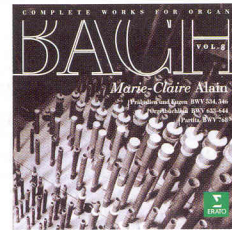
4509-96722-2 V O L . 5



4509-96723-2 V O L . 6



4509-96724-2 V O L . 7



4509-96725-2 V O L . 8



4509-96742-2 V O L . 9

*Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme*

Producer : Martine Guers

Sound engineer : Martine Guers

Editing : Martine Guers

*Enregistrement réalisé en / Recording / Aufnahme : 09/1992, Église Saint Martin
de Masevaux (Haut Rhin)*

*Le Festival International d'Orgue de Masevaux
est parrainé par la Caisse d'Épargne d'Alsace*

*Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.*

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Conception : Thierry Cohen & Jean-Louis Merlet
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet*

© Erato Disques s.a. 1994



Orgues Alfred Kern,
Église St. Martin,
Masevaux (France)
Photo : Daniel Kern.

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

KONZERT a-moll/la mineur/A minor (NACH VIVALDI)

BWV 593
BWV 593

1	Allegro	4'02
2	Adagio	3'37
3	Allegro	3'54
		<hr/>
		11'33

KONZERT d-moll/ré mineur/D minor (NACH VIVALDI)

BWV 596

4	(Allegro) - Grave - Fuga	4'59
5	Largo	3'22
6	Finale	3'08
		<hr/>
		11'29

KONZERT C-dur/do majeur/C major (NACH VIVALDI)

BWV 594

7	(Allegro)	7'22
8	Rezitatív Adagio	3'50
9	Allegro	7'39
		<hr/>
		18'51

KONZERT G-dur/sol majeur/G major

BWV 592

10	(Allegro)	3'24
11	Grave (Adagio)	2'10
12	Presto (assai)	1'53
		<hr/>
		7'27

13	KONZERT C-dur/do majeur/C major (Allegro)	BWV 595	3'57
14	ARIA F-dur/Fa majeur/F major	BWV 587	3'30
	PRÄLUDIUM UND FUGE A-dur/la majeur/A major	BWV 536	
15	Präludium		1'47
16	Fuge		4'16
			<hr/>
			6'03
17	CHORAL "An Wasserflüssen Babylon"	BWV 653b	4'56
	PRÄLUDIUM UND FUGE G-dur/sol majeur/G major	BWV 550	
18	Präludium		2'35
19	Fuge		4'04
			<hr/>
			6'39
20	TRIO g-moll/sol mineur/G minor	BWV 584	2'54

Marie-Claire Alain, orgue / organ / Orgel

Orgues A. Kern (1975) de l'Eglise Saint-Martin à Masevaux (Haut-Rhin)

Avec la participation du Festival International d'Orgue de Masevaux

Enregistrement réalisé au cours du 16^e Festival International d'Orgue de Masevaux



FESTIVAL DE
MASEVAUX

L'orgue de Masevaux.

Pour quelle raison ai-je inclus un orgue de 1975 dans cette série consacrée aux orgues historiques ?

Parce que je me trouvais confrontée à un problème d'ambitus des claviers et surtout du pédalier. Les orgues de Silbermann ne comportent que 48 notes aux claviers manuels et 24 notes au Pédalier (man : ut 1 à ut 5, Ped : ut 1 à ut 3). Certaines orgues hollandaises ont un clavier de 50 notes (ut 1 à ré 5), et un pédalier de 26 notes (do 1, ré 3)

L'orgue de Haarlem, depuis sa restauration par Marcussen, possède un pédalier de 30 notes (do 1 à fa 3) mais les claviers n'ont que 50 notes (do 1 à ré 5).

Bach est un novateur. Pendant la période expérimentale de Weimar (1709 - 1717), il écrit pour un grand pédalier comportant un mi aigu, et même un fa (Toccatà BWV 540) et un fa dièse (*Orgelbüchlein*). L'on parle à ce sujet de l'orgue de l'église Ste Agnès de Leipzig et de l'orgue de Weisßenfels, mais ces deux instruments ont disparu. A ma connaissance, il n'existe plus à l'heure actuelle d'orgue historique permettant de jouer le Concerto BWV 593, les Préludes BWV 536 et 550 ou le Choral BWV 653 b.

L'étendue des claviers manuels pose également un problème. Cet orgue mythique aux claviers étendus n'existant plus actuellement, j'ai dû choisir selon des critères de qualité. L'orgue de Masevaux, chef d'oeuvre d'Alfred Kern, a été construit en 1975 dans l'esprit et avec les techniques artisanales du temps de Bach. Ce n'est pas une copie, c'est un orgue personnalisé dont les sonorités variées servent avec fidélité la musique du 18ème siècle. On a pu en juger dans mon enregistrement de *l'Art de la Fugue*. L'étendue des claviers est de do 1 à Fa 5, celle du pédalier de do 1 à Fa 3. Il était donc possible d'y enregistrer les oeuvres programmées dans ce disque, telles que Bach les avait rédigées.

Bach et l'Europe

Les Concertos transcrits.

Weimar 1709 - 1716 : C'est l'époque des relations amicales entre J.S.Bach et J.G.Walther, le collectionneur de partitions, bientôt auteur d'un dictionnaire de la musique et des musiciens. Les deux cousins découvrent ensemble l'école italienne avec les Concertos pour divers instruments de Vivaldi, Corelli, Albinoni. Walther s'intéresse aux deux derniers, le jeune Bach de trente ans subit, sous l'influence de Vivaldi, un choc comparable à celui qu'il a expérimenté à Lübeck quelques années plus tôt avec Buxtehude. Son écriture musicale va se transformer radicalement sous l'influence italienne. Bach copie, et tout en copiant, transcrit afin de pouvoir encore mieux s'imprégner de cette musique en la jouant et rejouant aux claviers.

Sans ce " choc italien ", nous n'aurions ni les *Concertos Brandebourgeois*, ni les *6 Sonates en trio*.

Konzert a-moll / la mineur BWV 593

d'après Vivaldi : Concerto pour 2 violons op 3 n° 8.

Allegro.

Bach fait plus que transcrire cette oeuvre, il la transforme en une véritable pièce pour orgue. Il complète et remplit les harmonies, fait dialoguer les voix en imitations, meuble les silences de traits de pédale, et varie les soli des deux violons par un élégant contrepoint renversable. La verve et l'invention rythmique et mélodique du "prete rosso" (le prêtre roux) sont complétées par la science et l'habileté du compositeur allemand.

Adagio.

“Senza pedale a due clav.” Eloquente démonstration de l’art du contrepoint bachien. Les renversements des voix et changements d’octaves varient avec brio les reprises des voix solistes.

Allegro.

Tour de force d’adaptation : les voix se croisent d’un clavier à l’autre, les notes répétées crépitent, le grand solo central chante avec chaleur, ponctué d’une double partie de pédale. L’alternance Concerto/Concertino se traduit par les changements de clavier originaux, tous soigneusement indiqués : “Oberwerk, Rückpositiv.”

Konzert d-moll / ré mineur BWV 596

d’après Vivaldi : Concerto à 2 violons et violoncelle op 3 n° 11.

Le manuscrit autographe, – fait très rare – donne des indications de registration extrêmement précises.

1) *1er mouvement* : la sonorité des deux violons concertants est traduite par l’utilisation de deux Principaux de 4 pieds. Entre les portées, l’on peut lire clairement : “Oberwerk: Octava 4, Brustpositiv: Octava 4, (Ped) Principal 8.” Mesure 21. Sur la deuxième double-croche de main gauche: “Oberwerk, Principal 8 et (sic) Octava 4”. Sur la deuxième croche de Pédale: “Subbaß 32”. Main droite: “Brustpositiv”. Ces changements demandaient sûrement l’aide d’un bon tireur de jeux.

2) *Gravè* “Pleno”

3) “*Segue la Fuga*”: Bach n’hésite pas à abandonner l’alternance Concerto / Concertino. Il transforme ainsi ce mouvement de concerto en une solide fugue pour orgue, sans changement de clavier; la pédale étant sans cesse nécessaire. La musique est transcrite très fidèlement, mais la dynamique est transformée afin d’adapter aux claviers et aux tuyaux ce

qui était conçu pour de nombreux instruments à archet.

4) *Largo e spiccato*. La partition ne comporte que les indications “piano” pour l’accompagnement et “forte” pour l’admirable mélodie qui a peut-être inspiré celle de l’Adagio BWV 564.

5) *Allegro*. Pas d’indications de registration, mais des noms de claviers sur l’autographe. Au lieu de “Brustpositiv” comme dans le 1er mouvement, Bach conseille un “Rückpositiv”. A-t-il changé d’orgue? ou simplement d’idée? Le Concerto est joué sur l’“Oberwerk”, le Concertino sur le “Rückpositiv”.

Konzert C-dur / do majeur BWV 594 d’après Vivaldi Op 7 n° 5

Adapter à l’orgue un Concerto pour un seul violon seul était une entreprise osée. Bach, qui pratiquait admirablement ces deux instruments, n’a pourtant pas hésité.

Dans les Tutti, il enrichit l’écriture à l’aide de contrepoints canoniques, mais les cadences de style improvisé sont presque entièrement notées à une seule voix.

Allegro.

De structure traditionnelle, faisant alterner Tutti et Soli dans différents tons voisins.

Adagio.

“Récitativ”. La voix soliste, richement ornée, parcourt toute l’étendue du clavier. L’oeuvre pour violon prend une dimension organistique.

Allegro.

“Segue Allegro” enchaîné à l’Adagio. Après les habituelles alternances du Concerto et du Concertino, une très longue cadence fait se succéder effets d’échos, imitation de chants d’oiseaux, et modulations dans des tonalités éloignées.

Pour les deux Allegro, j'ai choisi de jouer la partie de violon soliste sur un jeu où un ensemble de jeux sonnait le 4 pieds, afin de lui restituer sa tessiture normale. Le procédé est utilisé par Bach lui-même dans le Concerto BWV 596 et plus tard dans la Sinfonia de la Cantate BWV 146).

Konzert G-dur / sol majeur BWV 592.

Bien que d'esprit italianisant, ce charmant concerto est écrit par un Allemand. Le jeune Prince Johann-Ernst de Saxe-Weimar, fait montre de grandes dispositions musicales. Bach, dont il est l'élève, transcrit plusieurs de ses oeuvres pour orgue ou pour clavecin. Le jeune Prince si doué mourra à l'âge de 19 ans.

Allegro.
Clair et joyeux, de proportions vivaldiennes. Le Maître utilise une double partie de pédale qui permet à la main gauche de réaliser un bariolage harmonique.

Grave.

L'inspiration mélodique est belle. Bach l'étoffe d'un riche contrepoint à cinq voix.

Presto.

Rythmique, amusant, soutenu d'une belle basse bien dessinée, sans doute oeuvre du Maître.

Konzert C-dur / do Majeur BWV 595.

A partir de cette oeuvre un peu naïve, Bach échafaude une étude pour les rapides changements de clavier en écho.

Aria F-dur / fa majeur BWV 587.

C'est en France que Bach puise maintenant son inspiration, transcrivant avec une grance fidélité la pièce de François Couperin "Les Nations".

Est-ce une pièce d'orgue ? Sans doute, elle y sonne si bien malgré une exécution parfois périlleuse !

Präludium und Fuge A-dur / la majeur BWV 536 Weimar 1716.

Le Prélude rappelle encore le style d'improvisation inspiré de Buxtehude. Les deux sections qui le composent sont construites sur le même élément arpégé : 1ère partie en style libre, 2ème partie : série d'imitations sur la tête du thème.

Très élégante d'écriture, la *Fugue* exploite un thème au rythme curieusement déhanché, évoquant une danse populaire. Après les traditionnelles expositions dans les tons voisins, elle comporte plusieurs strettes et une conclusion qui rappelle, en mouvement contraire, le thème du *Prélude*.

An Wasserflüssen Babylon BWV 653 b "Pedale doppio".

"Sur les rives des fleuves de Babylone." Malgré de grandes ressemblances avec la version BWV 653 (des dix-huit chorals) et un même esprit descriptif, il s'agit d'un choral différemment traité qui aurait mérité un numéro de catalogue différent. Le thème est orné au soprano, souligné d'une riche polyphonie : deux voix à la main gauche, deux voix à la pédale.

Präludium und Fuge G-dur / sol majeur BWV 550 Weimar 1709 ?

La forme et le traitement des thèmes est très semblable au Prélude et Fugue BWV 536. Même division du Prélude en deux parties, l'une

improvisée, l'autre construite, même écriture fluide dans la Fugue "alla breve e staccato". Un "Grave" de quelques mesures sert de transition entre le Prélude et la Fugue. Le thème de celle-ci, avec ses notes répétées, rappelle les oeuvres de Buxtehude et de Bruhns. C'est une pittoresque "Fugue de mouvement" où le jeune Bach multiplie à l'envi les traquenards techniques. La joua-t-il pour un concert d'inauguration ?

Trio g-moll / sol mineur (BWV 584).

Transcription d'un Aria de la Cantate BWV 166 pour Hautbois, ténor et continuo. C'est une pièce pleine de charme, aux belles inflexions mélodiques.

Marie-Claire Alain



The Masevaux organ

The listener may wonder why I have chosen to include an instrument dating from 1975 in a series of recordings devoted to historic organs. It is because I was faced by the problem of the compass of the instrument's manuals and, above all, its Pedal. Silbermann's instruments had a range of only 48 notes for the manuals and 24 for the Pedal (C-c''' for the manuals and C-c' for the Pedal). A number of Dutch organs have a manual compass of 50 notes (C-d''') and a Pedal of 26 (C-d'). Since its restoration by Marcussen, the Haarlem instrument has had a Pedal of 30 notes (C-f'), but manuals of only 50 (C-d''').

Bach was an innovator. During his experimental period in Weimar (1708-1717), he wrote for a Pedal that extended as high as e' and even f' (Toccatà BWV 540) and f sharp' (*Orgelbüchlein*). Although it is customary to refer here to the instruments at St Agnes's and Weißenfels, neither of these organs has survived. As far as I am aware, there is no historic organ currently capable of performing the Concerto BWV 593, the Preludes BWV 536 and 550 and the Chorale BWV 653. Similar problems arise over the compass of the manuals.

Since this mythical organ, with its extended compass, does not exist at present, I was obliged to choose an alternative according to the criterion of quality. The Masevaux organ is Alfred Kern's masterpiece and was built in 1975 in the spirit of, and using traditional techniques from, the age of Bach. The result is not a copy but what might be termed a personalised instrument whose varied sonorities faithfully serve the music of the eighteenth century, as can be judged from my recording of *The Art of Fugue*. The manuals of the Masevaux organ have a compass of C-f''', while that of the Pedal is C-f', thereby making it possible to record the works included in the present recital just as Bach himself wrote them.

Bach and the Europe

The concerto transcriptions

The Weimar years (1708-1717) were a time of friendly relations between Bach and Johann Gottfried Walther, who collected composer's scores and who went on to become the author of a dictionary of music and musicians. The two cousins discovered the Italian school and, with it, the concertos of Vivaldi, Corelli and Albinoni. Walther was more interested in Corelli and Albinoni, while the young Bach - he was not yet thirty - explored the world of Vivaldi and in doing so must have felt the same kind of shock as the one that he underwent a few years earlier in Lübeck with Buxtehude. Certainly, his style was radically transformed under Italian influence. He copied out Vivaldi's works and at the same time transcribed them for the keyboard in an attempt to imbue himself with the spirit of this music, playing and replaying it on the harpsichord and organ. Without this Italian shock, we would have neither the Brandenburg Concertos nor the Six Trio Sonatas.

Concerto in A minor BWV 593 after Vivaldi's Concerto for two violins op. 3 no. 8

Allegro

Bach did more than merely transcribe Vivaldi's concerto, he transformed it into a genuine organ piece, completing and filling out the harmonies, using imitative entries to create a dialogue between the voices, filling the silences with virtuoso passages on the Pedal and rewriting the solo violin lines as elegant invertible counterpoint. The Red Priest's verve and rhythmic and melodic invention are complemented by the German composer's learning and skill.

Adagio

This eloquent demonstration of the art of Bachian counterpoint is marked "senza Pedale a due Clav.". Exchange of parts and octave displacement are brilliantly used to vary the reprises of the solo voices.

Allegro

The final movement is a *tour de force* of adaptation, the voices leaping from manual to manual, repeated notes cracklinglike fireworks and the great central solo, punctuated by double pedal, adding its warm cantabile contribution. The contrast between concerto and concertino is reproduced by alternating between Oberwerk and Rückpositiv, the changes carefully marked by Bach himself.

Concerto in D minor B596 after Vivaldi's Concerto for two violins and cello op. 3 no. 11.

Exceptionally, Bach's autograph manuscript gives extremely precise indications of registration.

1 In the opening movement, the sonorities of the two concertante violins are reproduced by two Principals 4'. Written over each stave at the beginning of the first system are the words, clearly legible: Oberwerk "Octava 4 F"; Brustpositiv "Octava 4 F"; and Pedal "Princip. 8 F". In bar 21, there are three further sets of instructions: over the second semiquaver in the left hand we read, "Obw Princip. 8 F & Octav. 4 F"; over the second quaver in the Pedal: "Subb. 32 F" (and, in the right hand, "Brustp."). These changes of registration clearly required an exceptional skill at drawing the various stops.

2 The second movement, marked *Grave*, is to be played with a pleno registration.

3 *Segue la fuga*: Bach does not hesitate to abandon his source's alternation between concerto and concertino and thus to transform the concerto movement into a solid organ fugue. There are no changes of manual, but a constant need for the Pedal. The music is transcribed very faithfully, but the dynamics of the original are transformed in order to adapt a piece conceived for several string instruments to the keyboards and pipes of the king of instruments.

4 *Largo e spiccato*: the only markings contained in the score are "piano" for the accompaniment and "forte" for the delightful melody, which may well have inspired that of the Adagio from the Toccata, Adagio and Fugue BWV 564.

5 *Allegro*: there are no indications as to registration, the autograph score giving only the names of the different keyboards. Instead of the Brustpositiv used in the first movement, Bach now advises a Rückpositiv. It is not clear whether he has changed organs or merely changed his mind. The concerto is played on the Oberwerk, the concertino on the Rückpositiv.

Concerto in C major BWV 594

after Vivaldi's Violin Concerto op. 7 no. 5
To adapt a solo violin concerto for the organ was an audacious undertaking, but Bach, who was adept on both instruments, did not hesitate. In the tutti passages he enlivens the writing with canonic entries, but the improvisatory solo episodes are notated almost entirely for a single voice.

Allegro

The Allegro is traditional in structure, with tutti and solo alternating in related keys.

Adagio

In this twenty-three-bar recitative the solo voice, richly ornamented, explores the whole compass of the keyboard, as Vivaldi's violin concerto assumes an organistic dimension.

Allegro

The Allegro follows the Adagio without a break. Following the usual interplay between concerto and concertino, a lengthy episode offers a succession of echo effects and birdsong imitation, with the music modulating to distant tonalities.

For the two Allegro movements I have chosen to play the violin part on a 4³ stop or combination of 4³ stops in order to restore it to its original tessitura. This procedure was used by Bach himself in the D minor Concerto BWV 596 and, later, in the Sinfonia from Cantata BWV 146.

Concerto in G major BWV 592

Although Italianate in spirit, the original of this delightful concerto was the work of a German composer, the young prince Johann Ernst of Saxe-Weimar, who reveals considerable musical abilities here but who died at the tragically early age of nineteen. Bach, who was his teacher, transcribed several of his works for organ or harpsichord.

Allegro

This clearly structured, joyful movement recalls Vivaldi in its proportions. Bach's use of a double pedal leaves the right hand free to weave a richly colourful harmonic texture.

Grave

The melodic inspiration is particularly fine, but no less impressive is Bach's ability to create a richly polyphonic five-part texture.

Presto

This rhythmically lively and witty movement is supported by a beautiful, well-poised bass line that appears to be Bach's own invention.

Concerto in C major BWV 595

On the basis of his small-scale and somewhat ingenuous original (also by Prince Johann Ernst), Bach constructs a study in rapid changes of manual involving echo effects.

Aria in F major BWV 587

It was from France that Bach drew his inspiration for the present piece, faithfully transcribing a movement from François Couperin's *Les nations*. That it is an organ piece seems beyond question, so convincing does it sound on the instrument, in spite of the difficulties of bringing it off in performance.

Prelude and Fugue in A major BWV 536 (Weimar 1716)

Still reminiscent of the improvisatory style of Buxtehude, the Prelude is bipartite in structure, each of the sections being built up on the same arpeggiated element. The first part is stylistically free, while the second comprises a series of imitative entries on the head of the theme.

The distinctively elegant Fugue exploits a subject with a curiously ungainly rhythm that evokes a popular dance. The traditional entries in related keys are followed by closer stretto entries and by a concluding section that recalls the subject of the Prelude in retrograde.

An Wasserflüssen Babylon BWV 653 b

"doppio pedale" (By the waters of Babylon)

In spite of its similarity to BWV 653 (from "The Eighteen") and notwithstanding the same descriptive spirit, the present chorale reveals a different treatment of the cantus firmus and, as such, might have deserved a separate catalogue number. The cantus firmus is decorated in the soprano and underlined by richly polyphonic writing involving two voices in the left hand and two in the Pedal.

Prelude and Fugue in G major BWV 550 (Weimar 1709?)

The form and treatment of the themes is very similar to those of the Prelude and Fugue BWV 536: there is the same division of the Prelude into two sections, the first of which is improvisatory in style, while the second is more clearly structured, and the same fluent writing in the Fugue,

marked "alla breve e staccato". A three-bar passage headed "Grave" serves as a transition between the Prelude and Fugue. With its repeated notes, the subject of the latter recalls those of Buxtehude and Bruhns. Throughout this picturesque "movement fugue" the young Bach delights in multiplying the technical pitfalls. One wonders whether he played it at an inaugural concert.

Trio in G minor BWV 584

With its attractive melodic vein, this charming piece is a transcription of an aria from Cantata 166 and was originally scored for tenor, oboe and continuo.

Translated by Stewart Spencer

Die Orgel von Masevaux

Man könnte sich fragen, warum ich diese Orgel von 1975 in eine Reihe aufgenommen habe, die historischen Orgeln gewidmet ist.

Ich tat es, weil ich vor dem Problem des Stimmumfangs der Klaviaturen, vor allem des Pedals stand. Die Manuale der Silbermann-Orgeln weisen nur 48 und das Pedal nur 24 Töne auf (man.: C - c³, Ped. C - c¹). Gewisse niederländische Orgeln gehen bei 50 Tönen von C bis d³ in den Manualen, und in einem Pedal mit 26 Tönen von C bis d¹.

Seit ihrer Restaurierung durch Marcussen verfügt die Orgel von Haarlem über ein Pedal mit 30 Noten von C bis f¹, während die Manuale mit 50 Noten nur von C bis d³ gehen.

Bach ist ein Neuerer. Während seiner Experimentierzeit in Weimar von 1709 bis 1719 schreibt er für ein großes Pedal mit einem hohen E oder F (*Toccatà* BWV 540) oder gar Fis (*Orgelbüchlein*).

Die Orgeln von St. Agnes und von Weißenfels hatten wohl den erforderlichen Umfang, aber diese beiden Instrumente gibt es nicht mehr. Meines Wissens können wir auf keiner der uns erhaltenen historischen Orgeln das Konzert BWV 593, die Präludien BWV 536 und 550 oder den Choral 653 spielen. Auch der Stimmumfang der Manuale stellt uns Probleme.

Da es also heute keine historische Orgel mit dem gewünschten Notenumfang mehr gibt, mußte ich meine Wahl nach Qualitätskriterien treffen. Die Orgel von Masevaux, das Meisterstück von Alfred Kern, wurde 1975 im Geiste und unter Einsatz der handwerklichen Techniken von Bachs Zeit erbaut. Es ist keine Kopie, sondern ein durchaus persönliches Instrument, dessen vielfältige Klänge aufs getreueste der Musik des 18. Jahrhunderts dienen. Man konnte sich anhand meiner Aufnahme der *Kunst der Fuge* davon überzeugen. Die Manuale reichen von C bis f³ und das Pedal von C bis f¹. Ich konnte also die hier eingespielten Werke so wiedergeben, wie Bach sie geschrieben hat.

Bach und Europa

Konzerte nach verschiedenen Meistern

Weimar 1709-1716 : es ist die Zeit von Bachs Freundschaft mit seinem Vetter J.G. Walther, der Partituren sammelt und bald darauf ein Dictionnaire der Musik und der Musiker herausgibt. Zusammen entdecken die beiden die italienische Schule und die Concerti für verschiedene Instrumente von Vivaldi, Corelli und Albinoni. Walther interessiert sich an den beiden letzteren, während der dreißigjährige Bach von Vivaldi beeinflusst wird, wobei er einen regelrechten Schock erfährt, der vergleichbar mit dem ist, den einige Jahre zuvor in Lübeck seine Bekanntschaft mit Buxtehude in ihm auslöste. Unter diesem italienischen Einfluß wandelt sich seine musikalische Handschrift grundlegend. Bach kopiert, doch fertigt er dabei Transkriptionen an, die es ihm ermöglichen, die Stücke immer wieder auf seinen Tasteninstrumenten zu spielen, um sie sich besser einzuprägen.

Ohne diesen "italienischen Schock" besäßen wir heute weder die *Brandenburgischen Konzerte*, noch die *Sechs Sonaten* BWV 525-530.

Konzert a-moll BWV 593 nach Vivaldis Concerto für 2 Violinen op. 3, Nr. 8

Allegro. Bach geht über die reine Transkription weit hinaus; er verwandelt das Orchesterwerk in ein echtes Orgelstück, ergänzt und vervollständigt die Harmonien, bringt durch Imitation die Stimmen zum Dialogieren, füllt die Pausen mit Pedalläufen und variiert die Soli der beiden Violinen durch einen eleganten umkehrbaren Kontrapunkt. Das südländische Temperament und die rhythmischen und melodischen Einfälle des "prete rosso" (des "rothaarigen Priesters") vermählen sich mit der Kunst und den Fertigkeiten des Deutschen.

Adagio, "senza pedale a due clav." Aufschlußreiches Beispiel für die Bach'sche Kunst des Kontrapunkts. Umkehrungen der Stimmen und Oktavwechsel variieren auf brillante Weise die Reprisen der Soli.

Allegro. Eine mustergültige Bearbeitung: die Stimmen überkreuzen sich von Manual zu Manual, repetierte Noten prasseln, das große zentrale Solo singt volltönend, untermalt von einem doppelten Pedalpart. Die Alternanz von Concerto und Concertino drückt sich aus in originellen Tastaturwechseln, die alle sorgfältig vermerkt sind: "Oberwerk, Rückpositiv..."

Konzert d-moll BWV 596 nach Vivaldis *Concerto grosso für zwei Violinen und Cello*, op. 3, Nr. 11

In dem eigenhändigen Manuskript sind, was eine Seltenheit ist, die Register sehr genau vorgeschrieben.

1.: Der Klang der beiden konzertanten Violinen wird durch die Verwendung der beiden 4Fuß-Prinzipale wiedergegeben. Zwischen den Notenlinien liest man "Oberwerk, Octava 4, Brustpositiv Octava 4, (Ped) Principal 8".

Takt 21. Bei der zweiten Sechzehntelnote in der linken Hand: "Oberwerk, Principal 8 und (sic!) Octava 4". Bei der zweiten Achtelnote des Pedals: "Subbaß 32". Rechte Hand: "Brustpositiv". Diese Registerwechsel erforderten zweifellos den Beistand eines geschickten Helfers.

2.: *Grave "pleno"*.

3.: *Segue la fuga*. Hier verzichtet Bach auf die Alternanz *Concerto/Concertino* und verwandelt den Konzertsatz in eine handfeste Orgelfuge, ohne Tastaturwechsel, doch mit ständigem obligatem Pedal. Die ursprüngliche Musik ist getreu wiedergegeben, doch die Dynamik der für zahlreiche Streichinstrumente gedachten Komposition ist auf die Anforderungen der Orgelklaviaturen und -pfeifen abgestimmt.

4.: *Largo e spiccato*. Die Noten enthalten lediglich die Angaben "piano" für

die Begleitung und "forte" für die wundern volle Melodie, von der möglicherweise die des *Adagios* BWV 564 abgeleitet ist.

5.: *Allegro*. Hier finden wir im Autograph keine Angaben zur Registrierung, sondern die Namen der Tastaturen. Anstelle Brustpositiv wie beim ersten Satz empfiehlt Bach ein Rückpositiv. Hat er die Orgel gewechselt? Oder kam ihm ein anderer Gedanke? Das *Concerto* wird auf dem Oberwerk gespielt, das *Concertino* auf dem Rückpositiv.

Konzert C-dur BWV 594 nach Vivaldis op. 7, Nr. 5

Es war ein gewagtes Unterfangen, ein Violinkonzert für die Orgel zu bearbeiten. Bach, der auf beiden Instrumenten ein Meister war, zögerte nicht lange. Die Tutti-Passagen bereicherte er mit einem kanonischen Kontrapunkt, während die Kadenz im Stil der Improvisation fast alle für nur eine Stimme geschrieben sind.

Allegro. Herkömmlicher Aufbau mit alternierenden Tutti und Soli in verschiedenen benachbarten Tonarten.

Adagio. "Recitativ". Die reich verzierte Solostimme durchläuft die ganze Klaviatur. Das ursprünglich für die Violine geschriebene Stück ist zu einem ausgesprochenen Orgelwerk geworden.

Allegro. "*Segue Allegro*" folgt unmittelbar auf das *Adagio*. Nach dem üblichen Wechselspiel zwischen *Concerto* und *Concertino* hören wir nacheinander in einer sehr langen Kadenz Echoeffekte, imitierte Vogelstimmen und Modulationen nach entlegenen Tonarten.

Bei den beiden *Allegros* habe ich den Part der Solovioline bewußt in einem oder mehreren nach 4-Fuß klingenden Registern gespielt, um mich dem ursprünglichen Stimmumfang nach Möglichkeit zu nähern. Bach selbst hat dieses Verfahren bei seinem Konzert BWV 596 und später bei der *Symfonia* der Kantate BWV 146 verwendet.

Konzert G-dur BWV 592

Wenn sie auch im italianisierenden Geist geschrieben ist, so stammt doch die charmante Vorlage zu diesem Konzert von einem deutschen Komponisten. Der junge Prinz Johann-Ernst von Sachsen-Weimar hatte große musikalische Anlagen. Bach, dessen Schüler er war, hat mehrere seiner Werke für die Orgel oder das Cembalo transponiert. Der so begabte Jüngling starb im Alter von 19 Jahren.

Allegro. Fröhlich und klar. Von Vivaldi'schen Proportionen. Bach greift auf einen doppelten Pedalpart zurück, der es der linken Hand gestattet, eine harmonische Untermalung auszuführen.

Grave. Schöne, inspirierte Melodik. Bach bereichert sie um einen fünfstimmigen Kontrapunkt.

Presto. Stark rhythmisiert, amüsant, von einem schönen Baß unterstützt, der wahrscheinlich von Bach stammt.

Konzert C-dur BWV 595

Ausgehend von einem etwas naiven Stückchen komponiert Bach eine Etude zum schnellen Klaviaturwechsel mit Echo.

Aria F-dur BWV 587

Für dieses Stück schöpfte Bach seine Inspiration in Frankreich, indem er mit großer Genauigkeit die Transkription eines der Stücke aus François Couperins Sammlung "Les Nations, sonades et suites..." anfertigte. Ist es ein Orgelstück? Zweifellos ja; denn wenn seine Interpretation auch heikel sein kann, so klingt es doch wundervoll.

Präludium und Fuge A-dur BWV 536, Weimar 1716

Das Präludium steht noch dem inspirierten Improvisationsstil von Buxtehude nahe. Seine beiden Teile bauen auf demselben arpeggierten Element auf. 1. Teil : im freien Stil, 2. Teil : eine Reihe von Imitationen des Anfangsmotivs des Themas.

Die sehr elegante Fuge beruht auf einem seltsam lässigen Rhythmus, der an einen Volkstanz erinnert.

Auf die üblichen Expositionen in den benachbarten Tonarten folgen mehrere Stretten; der Abschluß erinnert in Umkehrung an das Thema des *Präludiums*.

An Wasserflüssen Babylon BWV 653b "Pedale doppio"

Trotz großer Ähnlichkeiten mit der Fassung BWV 653 (aus den 18 Chorälen) und demselben deskriptiven Habitus, handelt es sich hier um eine andere Art der Choralbearbeitung, die eine andere Katalognummer gerechtfertigt hätte. Das Thema ist im Sopran verziert und mit einer reichhaltigen Polyphonie untermalt : zwei Stimmen in der linken Hand, zwei im Pedal.

Präludium und Fuge G-dur BWV 550, Weimar 1709?

Formal und in der Behandlung der Themen ähnelt das Stück sehr dem *Präludium und Fuge BWV 536*. Dieselbe Zweiteilung des Präludiums, der erste Teil improvisiert, der zweite "konstruiert"; und bei der Fuge dieselbe flüssige Schreibweise "alle breve e staccato". Ein *Grave* von wenigen Takten schafft den Übergang zwischen Präludium und Fuge. Das Thema der Fuge mit seinen repetierten Noten erinnert an Werke von Buxtehude und Bruhns. Es ist eine pittoreske, äußerst bewegte Fuge, in die der junge Bach eine Menge heimtückischer technischer Fallen eingebaut hat. Ob er sie wohl zu einer Orgelweihe gespielt hat?

Trio g-moll BWV 584

Transkription des Aria der Kantate BWV 166 für Oboe, Tenor und Continuo.

Ein bezauberndes Stück voll schöner Melodik.

Marie-Claire Alain

Übersetzung : G. Trautmann



Photo : Thierry Cohen

Registrations

Finale : CO : M.8, P.4, G.2, Cym. Pos/Go.
Pos. : B.8, P.4, Q.2
OW : B.8, FF.4, D.2, Lar.
Ped. : F.16, FC.8, P.4, tir. Pos.

Konzert C-dur BWV 594

Allegro : GO. : M.8, FC.8, P.4, G.2
Pos. P.4, FC.4, Q.2
mes. 59 : Pos. + B.8
Adagio : m.g. Co-M.8

m.d. Pos. B.8, VH.8, P.4, Naz., Tierce
Ped. F.16, FC.8

GO. : M.8, P.4, G.2

Pos. P.4, FC.8, P.4, S.1

Ped. F.16, FC.8, P.4, CN.2

mes. 126 : Pos. + B.8

mes. 142 : Pos. - B.8

mes. 180 : Pos. FC.4 solo

mes. 213 : OW D.2 solo

mes. 254 : Pos. + Q.2

mes. 257 : + Sif.1

mes. 261 : + Pr.4

mes. 265 / + B.8

Konzert G-dur - BWV 592 :

Allegro : Go. : M.8, P.4, G.2, Cym. OW/GO.
OW : B.8, FF.4, D.2, Lar.

Ped. F.16, FC.8, P.4, tir. OW

Grave : GO. : FC.8

Ped. : F.16, tir. Pos. : FC.8

mes. 6 : m.d. : OW : Chal.8, FF.4, Trem.

Presto : m.d. Pos. : B.8, Q.2

m.g. G.O. : FC.8, G.2

Ped. tir. Pos. : B.8s.

Konzert a -moll BWV 593

Allegro : GO : M.8, P.4, G.2, Cym.

Pos. B.8, FC.4, Q.2

Ped. F.16, FC.8, Pr.4, tir OW : B.8, D.2

mes. 54 : - tir. OW

mes. 62 : + tir. OW

mes. 71 : - tir. OW

mes. 78 : + tir. OW

Adagio : Go. : FC.8

m.d.; Pos. : P.4, FC.4, Trem

(une octave plus bas)

Allegro : GO. : M.8, P.4, G.2, Cym

Pos. B.8, FC.4, Q.2, S.1

Ped. comme Allegro 1

Konzert d -moll BWV 596

Allegro : m.d. Pos. : P.4

m.g. GO. : P.4

Ped. : FC.8, FC.4, Q.2, S.1

mes. 21 : GO. + FC.8

Ped. + F.16

Grave : GO. : B.16, M.8, P.4, Four, Cym.

Ped. : F.16, FC.8, Tir. GO.

Fuga : GO. : M.8, FC.8, P.4, G.2, Cym.

Ped. F.16, FC.8, P.4, tir. OW : B.8, FF.4, D.2

Largo : OW B.8

Ped. tir. GO. : B.16, FC.8

mes. 3.m.d. : Pos. : B.8, FC.4, trembl.

Konzert C-dur. BWV 595

C.O. : M.8, P.4, G.2, Four. Pos./G.O.

Pos. : B.8, P.4, Q.2, Four;

Ped. : F.16, FC.8, P.4, Four. OW/Ped. : B.8,

P.4, D.2

mes.58 : Ped.-Four.

mes.62 : Ped. + Four.

ARIA F-dur - BWV 587 :

m.d. Pos. : B.8, Naz.

m.g. OW B.8, FF.4

Ped. : tir. G.O. : B.16, FC.8

Präludium und Fuge A-dur BWV 536 :

GO. : M.8, P.4, C.2

Ped. : F.16, FC.8, P.4

OW/Ped. : B.8, FF.4

Fuga :

Pos. : B.8, FC.4

Ped. : F.16, P.4 - OW/Ped. : B.8

**MASEVAUX (St. Martin)
Grandes orgues A. KERN, 1975**

Pédale (30 notes)		Grand-Orgue (54 notes)		Positif de dos (54 notes)		Oberwerk (54 notes)		Echo (42 notes)	
Flûte 16	F16	Bourdon 16	B16	Violo 8	V8	Bourdon 8	B8	Bourdon 8	B
Flûte conique 8	FC8	Montre 8	M8	Bourdon 8	B8	Flûte à fuseau 4	FF4	Flûte travers.8	FT
Prestant 4	P4	Flûte à chem.8	FC8	Prestant 4	P4	Doublette 2	DD2	Flûte 4	F
Cor de nuit 2	CN2	Prestant 4	P4	Flûte à chem. 4	FC4	Larigot 1 ^{1/3}	Lar	Cornet III	Crn
Fourniture V	Four	Gemshorn 2	G2	Nazard 2 ^{2/3}	N	Cymbale III	Cym	Voix humaine 8	VH
Posaune 16	Pos	Fourniture IV	Four	Quarte 2	Q2	Chalumeau 8	Ch8		
Trompette 8	Tr	Cymbale IV	Cym	Tierce 1 ^{3/5}	T			Tremblant	
Cornet 2	C	Cornet V	Crn	Sifflet 1	S1				
		Trompette 8	Tr	Fourniture - IV-V	Four				
		Clairon 4	Cl	Voix humaine 8	VH				
		Tremblant G.O. OW		Cromorne 8	Cr				
				Tremblant POS/PED					
						POS/GO, OW/GO OW/PED, POS/PED, GO/PED			

Choral : An Wasserflüssen Babylon 653 b.

m.d. G.O. : Cor.V

m.g. OW; B.8, FF.4

Ped. FC.8 Pos./Ped. FC.4

Präludium und Fuge G-dur BWV 550 :

C.O. M.8, FC.8, P.4, G.2, Cym. Pos./G.O.

Pos. B.8, FC.4, Q.2, Four

Ped. F.16, FC.8, P.4, Four, Tr.8, OW/Ped.

B.8, FF.4, D.2

Grave : C.O. + B.16 + Four

Fuga : Pos. B.8, FC.4, Q.2

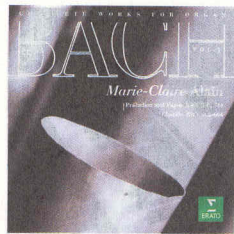
Ped. FC.8, P.4, CN.2, OW/Ped. B.8, FF.4

Trio g-moll BWV 584 :

m.d. Pos. V. Hum.8, FC.4, Trembl.

m.g. G.O. : P.4 (une octave plus bas)

Ped. : FC.8, OW/Ped. B.8



4509-96718-2 V O L . 1



4509-96719-2 V O L . 2



4509-96720-2 V O L . 3



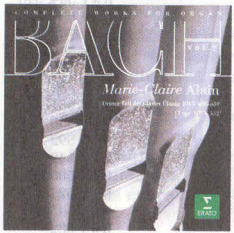
4509-96721-2 V O L . 4



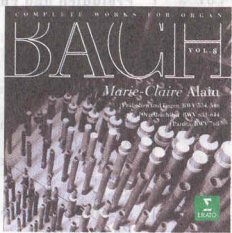
4509-96722-2 V O L . 5



4509-96723-2 V O L . 6



4509-96724-2 V O L . 7



4509-96725-2 V O L . 8



4509-96742-2 V O L . 9

Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme

Direction artistique de l'enregistrement /
Recording supervision / Aufnahmeleitung : Martine Guers

Ingénieur du son / Sound engineer / Tonmeister : Martine Guers

Montage musical / Editing / Schnitt : Martine Guers

Enregistrement réalisé en / Recording /
Aufnahme : 04/1993 St. Bavokerk Haarlem
(Pays-bas) (1, 2, 3) - Jakobijnerkerk
Leeuwarden (Pays-Bas) (4-14)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Thierry Cohen & Jean-Louis Merlet
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994

009 202 VWB

012 VWB

118

008

114

012 VWB

440

008

008

008 VWB

008

008

008

008

008

008

012 VWB

008

008

008

008

008

008

008

008

008

008

008

008

008

008

008

008

008

Orgues Christian Müller :
Abrégé et claviers
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas)
Photo : Thierry Cohen



Johann Sebastian BACH (1685-1750)

1	Tocatta d-moll/ré mineur/D minor	BWV 565	9'03
	Toccate und Fuge	BWV 540	
	F. Dur/F majeur/F major		
2	Toccata		8'17
3	Fuge		6'00
	Präludium (Fantasia) und Fuge	BWV 542	14'17
	g-moll/sol mineur/G minor		
4	Präludium		6'44
5	Fuge		5'36
	Pastorella	BWV 590	12'20
6	1		2'20
7	2		2'38
8	3		3'07
9	4		4'12
	Präludium und Fuge a-moll/ la mineur/A minor	BWV 543	12'17
10	Präludium		2'55
11	Fuge		5'37
	Toccata C-dur/ut majeur/C major	BWV 564	7'92
12	Toccata		5'38
13	Adagio		4'02
14	Fuge		4'23
			14'03

Marie-Claire ALAIN, orgue / organ / Orgel

Orgues Christian Müller, St Bavokerk, Haarlem (1, 2, 3)

Orgues Christian Müller, Jakobijnerkerk, Leeuwarden (4-14)

Orgues
Christian Müller,
St. Bavokerk,
Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen



Bach, le virtuose

L'orgue de Christian Müller à Haarlem (1738)

Justement célèbre dans le monde entier pour la splendeur de son buffet polychrome de 28 mètres de hauteur, l'orgue de l'église St Bavon de Haarlem représente une tradition séculaire dans l'histoire de notre instrument. Déjà fameux au XVIII^{ème} siècle, cet orgue attira les musiciens de toute l'Europe. Haendel y aurait joué. Le concert qu'y donna Mozart est attesté par un mémorial. Utilisé pour les cultes, l'orgue de Haarlem fut aussi de tous temps joué en concert par les virtuoses et les compositeurs attirés par sa beauté visuelle et sonore. Au même titre que les "Abendmusiken" pour les habitants de Lübeck, l'orgue de Haarlem s'impose comme un phénomène musical appartenant à la vie culturelle de tout le Nord de la Hollande.

Depuis sa restauration par Marcussen en 1961, l'orgue de Haarlem demeure fidèle à sa vocation traditionnelle. Le pédalier fut doté à cette époque de trois notes supplémentaires : ré dièse, mi, fa, qui permettent de jouer maintes grandes oeuvres de Bach, et notamment la *Toccata en fa majeur*. Les gigantesques tuyaux de 32 pieds qu'on peut admirer en façade du buffet font merveille dans des pièces spectaculaires comme la *Toccata en ré mineur*.

L'orgue de Christian Müller à Leeuwarden (1725-1727)

Construit par le même facteur que Haarlem, mais quelques années plus tôt, l'orgue de l'église St-Jacques ressemble comme un jeune frère à son prestigieux successeur : mêmes proportions élégantes dans l'élaboration de la façade, même décorations baroquisantes dans les sculptures, et surtout même raffinement dans l'admirable harmonisation des tuyaux. Le

"plenum" est clair sans agressivité, les flûtes sont colorées, les anches savoureuses. Le pédalier ne comporte que 25 touches : do à ré 3, mais les claviers ont un ambitus de 56 notes : do à sol 5, souvent bien utile, même dans le répertoire baroque.

Il m'a paru intéressant de présenter sur le même disque les deux chefs-d'œuvre de Christian Müller, tous deux contemporains des grandes oeuvres de Bach le concertiste.

Toccata d-moll / ré mineur BWV 565

Weimar 1709 ou déjà Arnstadt 1705

Bach vient d'avoir vingt ans. Sa renommée de virtuose gagne toute sa province. Il revient de Lübeck où il s'est inspiré du "stylus fantasticus" pratiqué par l'école d'Allemagne du Nord. Voyageant, il a aussi compris le parti que l'organiste peut tirer de la merveilleuse acoustique d'une grande église. De là ces points d'orgués, ces immenses accords suivis de silences éloquentes, ces dialogues de clavier, ces effets d'échos et ces récitatifs. Le jeune Bach découvre l'enchantement de l'univers sonore.

A) Toccata

L'élément thématique initial annonce les premières notes du thème de la Fugue. Sans que les changements de clavier soient indiqués sur le manuscrit, l'on peut bien imaginer l'opposition entre un Grand-orgue majestueux comportant un "Plenum" de 16 pieds et un "Rückpositiv" sur la base de 8 pieds, destiné à servir avec clarté les passages rapides. Le Grand-orgue est traité "Adagio", le Positif "Prestissimo".

B) La Fugue, simple de coupe, déroule son élégant thème violonistique. Elle est entrecoupée de nombreux épisodes décoratifs.

Après l'exposition au ton principal, et une apparition du thème au ton

relatif apparaissent bariolages, effets d'échos, et même cadence de virtuosité ramenant l'exposition à la sous-dominante. Les thèmes sont ré-exposés au ton principal avant une cadence rompue très surprenante.

C) *C'est la reprise du style de la Toccata* et du dialogue des claviers. Les changements de mouvement sont nombreux (sont-ils originaux ?), "Recitativo, Adagissimo, Presto, Adagio, Vivace" et "molto Adagio". Que ne donnerait-on pas pour entendre les improvisations d'un organiste capable de composer une telle oeuvre ! Rappelons la phrase d'un contemporain entré impromptu dans une église sans savoir qui tenait l'orgue : "Ce ne peut être que le diable, ou Bach en personne".

Toccata und Fuge F- dur / Fa majeur

BWV 540 (Weimar 1716)

De proportions gigantesques, la *Toccata* comprend 438 mesures. Depuis 1710, Bach a perfectionné sa technique du contrepoint, la menant jusqu'à une maîtrise incomparable. Il a encore développé sa virtuosité instrumentale pour la mettre au service des fabuleuses architectures qu'il échafaude. Les deux grandes sections qui cernent cette *Toccata* vont se subdiviser en un certain nombre d'épisodes.

1) a - Canon perpétuel des deux mains sur pédale de Fa (A). Grand solo de pédale utilisant le thème A et annonçant les arpèges du thème B (mesures 1 à 82).

b - Reprise du canon perpétuel en contrepoint renversable sur pédale de dominante. Second solo de pédale A suivi de B (mesures 83 à 169).

2) Quatre développements modulants sur le thème arpégé B vont encadrer trois "Trios" bâtis sur le thème A dans les tons de ré mineur (mes. 217), la mineur (mes. 270), puis sol mineur (mes. 331).

De dramatiques accords plaqués relient entre eux les différents épisodes.

Ils débouchent à trois reprises sur une cadence rompue par une violente modulation, citant à la basse la signature B - A - C - H (si bémol, la, do, si bécarré), transposée selon les besoins de la construction modulante (mesures 206, 318, 424).

La Fugue, de forme nettement ternaire, est bâtie sur deux sujets.

A) Exposition du thème A, accompagné de son Contre-Sujet.

Contre-exposition de caractère majestueux, exploitant de belles lignes conjointes à la basse et au soprano.

B) Mesure 70 : Exposition au ton de la dominante du thème B, de caractère rythmique et arpégé contrastant avec la sérénité du thème A.

C) Mesure 128 : Re-exposition de A avec son Contre-Sujet, et superposition de A et de B en contrepoint renversable.

Nombreuses modulations jusqu'à la dernière exposition en Fa Majeur des deux éléments A et B, dialoguant entre la basse et le soprano.

Präludium (Fantasia) und Fuge g-moll / sol mineur BWV 542

Le *Präludium*, dont le style justifie parfaitement le sous-titre *Fantasia*, aurait été écrit en vue du voyage à Hambourg de novembre 1720, selon une tradition bien établie.

La forme est stricte : A. B.A.B.A. C'est dans le langage qu'intervient l'esprit de la Fantaisie. Bach y prend ici d'étonnantes libertés. Liberté rythmique tout d'abord, qui s'épanche en traits rapides, irréguliers, syncopés. Liberté harmonique qui fait exploser le système des tonalités en des modulations lointaines et inattendues, voire enharmoniques. L'oeuvre fait montre d'un lyrisme pré-romantique avec une audace maîtrisée jamais encore entendue avant 1720.

A) Grand récitatif sur pédale de tonique

B) Mesure 9 : Episode en imitation sur un thème décrivant une quinte

diminuée, soutenu par une basse obstinée.

A) Mesure 14 : Récitatif accompagné d'accords dissonants. Syncopes, hoquets et modulations brutales.

B) Mesure 25 : Reprise du style d'imitation.

A) Mesure 30 : Soulignée d'une gamme descendante sans fin à la basse, une série d'accords modulant en chromatismes ascendants nous fait parcourir presque tout le cycle des Quintes.

Reprise du récitatif accompagné et conclusion.

Le Thème de *la Fugue* fut, dit-on, proposé à Bach par le critique et violoniste Mattheson pour une improvisation à Hambourg. Ce thème est dérivé d'un chant populaire hollandais : "Ik ben gegroet".

La perfection formelle de cette oeuvre en fait un modèle du genre. Les deux Contre-Sujets, inséparables du Sujet (A) se superposent avec une maîtrise consommée du contrepoint renversable. Les expositions dans les tons voisins, puis de plus en plus éloignés, sont reliées entre elles par des épisodes contrastés (B). Après l'exposition et la contrexposition suit une exposition au ton relatif (mesure 37). Un épisode à trois, puis à deux voix, introduit un élément de trois notes commençant par un saut de quarte (C-Mesure 57) qui va régner dans tout le développement central où le grand thème (A) sera exposé plusieurs fois, au ton principal, puis en mi b majeur (mes 80). La reprise de l'épisode B ramène une dernière exposition de A à la pédale.

Dans cette étonnante construction, les jeux intellectuels se font oublier au profit de la merveilleuse pulsation rythmique qui transforme cette fugue savante en une danse aux mille facettes décoratives.

Pastorella - Pastorale (BWV 590) 1707

Il s'agit d'une petite suite en quatre mouvements, sorte de Concerto de

Noël plein de fraîcheur et de charme.

1) La *Pastorale* proprement dite, avec son rythme à 12/8, prend appui sur de longues tenues à la pédale.

2) Suit une *Allemande* au rythme joyeux.

3) Une "Aria" à l'italienne développe une mélodie richement ornementée au soprano, ponctuée d'accords scandés à la main gauche. On peut penser à un premier jet de l'Adagio BWV 564.

4) La *Gigue* finale est une Fuguettes "manualiter".

A noter le thème en mouvement contraire qui débute la deuxième partie de la pièce (mesure 25) : il est exactement semblable à celui de l'Allegro final du 3ème *Concerto Brandebourgeois*.

Präludium und Fuge a-moll/la mineur BWV 543 (Weimar 1712 - 1713)

C'est une oeuvre de transition, reprise et refondue à plusieurs reprises de 1709 à 1725.

Le *Prélude* est certainement antérieur à la Fugue. Il rappelle Buxtehude par l'inspiration thématique (Praeludium en Fa dièse mineur - Bux 146) et rythmique : accents décalés comme dans la *Toccata en ré mineur* (Bux 155).

On peut y distinguer trois parties :

1) Récitatif manuel sur un élément en arpège brisé évoluant chromatiquement vers le grave. Un second élément en triolets s'élève du grave à l'aigu et débouche, après un trille noté sur :

2) Mesure 24 : l'exposition du thème à la Pédale au ton de la dominante. Après une cadence improvisée :

3) Mesure 36 : un développement canonique part du ton relatif majeur. Une série d'imitations modulantes amène la conclusion précédée d'une coda.

La *Fugue*, dont l'admirable thème de Gigue est annoncé dans le prélude, adopte déjà la forme ternaire que l'on retrouvera dans BWV 540 et 544, mais elle n'exploite qu'un seul thème.

- 1) Exposition : Sujet et Contre-Sujet mesures 1 à 44.
- 2) Mesure 51 : Panneau central manualiter, introduit par une cadence à la dominante. Des divertissements libres alternent avec trois expositions dans les tons voisins.
- 3) Mesure 95 : Réexposition canonique au ton principal commençant à la Pédale. Episodes en style d'imitation. Longue pédale de dominante aboutissant à un brillant trait de pédale suivi d'une cadence manuelle décrivant des harmonies très dissonantes et imprévues.

Toccata C-dur BWV 564

Toccata, Adagio et Fugue en ut majeur, (Weimar 1709)

Synthèse entre la *Toccata* nord-allemande qu'il vient d'assimiler et le Concerto italien qu'il découvre, cette oeuvre de jeunesse de J.S.Bach est déjà une oeuvre maîtresse. C'est le seul exemple d'un Triptique "Prélude - Adagio - Fugue" dont l'authenticité est attestée par des copies d'époque.

- 1) La *Toccata* reprend ici sa destination primitive de "pièce à toucher" l'orgue, où l'interprète essaie tour à tour les claviers, puis le pédalier avant de les combiner en une construction plus structurée.
 - a - Récitatif au manuel, couvrant toute l'étendue du clavier
 - b - Mesure 13: Trait de pédale inspiré de Böhm et Buxtehude, exposant déjà les cellules rythmique : A (mes. 25) et mélodique : B (mes. 14) qui seront développés en : C (mes. 32).
 - c - Développement polyphonique faisant un large usage du contrepoint renversable. Opposition de la cellule rythmique dactylique (A) et de

l'élément mélodique (B) en tierces descendantes. La partie de pédale, toujours très mouvementée malgré le style concertant, prouve bien que Bach a cherché à pousser au plus haut point les prouesses de sa jeune technique.

- 2) *Adagio* : Air à la manière italienne. Le soliste déroule une admirable mélodie ponctuée de basses en pizzicati et d'un rythme obstiné de la main gauche. C'est le "Concertmeister" de la Cour de Weimar qui s'exprime ici, dans le style du violon, redevenant vite organiste pour le "Grave" final, hommage à la "Toccata sopra le durezze e ligatura" de Frescobaldi.

- 3) *Fugue*, au rythme entraînant de Gigue. Elle se développe de façon plaisante et module avec aisance au cours des différentes expositions du Sujet et du Contre-Sujet. Elle conclut sur un accord sec comme un éclat de rire.

Somptuosité de la *Toccata*, lyrisme de l'Adagio et prestesse spirituelle de la *Fugue* : voici un des plus beaux ensembles que nous légue le génie créateur de J.S.Bach.

Marie-Claire Alain



Bach, the virtuoso

Christian Müller's organ at St Bavo's, Haarlem (1738)

Justly famed throughout the world for the splendour of its twenty-eight-metre high, polychrome case, the organ of St Bavo's in Haarlem represents a centuries-old tradition in organ building. Already celebrated in the eighteenth century, it attracted musicians from all over Europe: Handel is said to have played on it, while the concert that Mozart gave on it is commemorated by a memorial tablet. The Haarlem organ has not only been used as a liturgical instrument but also as a concert organ by virtuosos and composers attracted by its visual and tonal beauty. Like the concerts held in the Marienkirche in Lübeck during the seventeenth and eighteenth centuries, performances on the Haarlem organ were important events in the cultural life of Northern Holland.

Since its restoration by Marcussen in 1961, the Haarlem organ has remained faithful to its traditional role. Marcussen added three extra notes to the Pedal (D sharp, E and F), thereby allowing performers to play a number of important works by Bach, notably the Toccata in F major. The huge 32' pipes that can be admired in the pedal towers are particularly impressive in such spectacular pieces as the Toccata in D minor.

Christian Müller's organ at Leeuwarden (1725-1727)

Built by the same craftsman as the Haarlem instrument but a few years earlier, the organ at St James's in Leeuwarden is, as it were, the younger brother of its prestigious successor: there are the same elegant proportions in the workmanship of the case front, the same Baroque influence in the sculpted decorations and, above all, the same sophistication in the

admirable voicing of the pipes. The plenum is clear without being aggressive, the Flutes attractively coloured, the reeds delightfully distinctive.

The Pedal has a compass of only 25 notes (C-d¹), whereas the manuals have a range of 56 notes (C-g¹¹), which is often useful, even in Baroque music.

It seemed to me interesting to be able to include Christian Müller's two masterpieces in the present recording, both of them contemporary with Bach's great non-liturgical organ works.

Toccata and fugue in D minor BWV 565

(Weimar 1709 or possibly even Arnstadt 1705)

Bach had just turned twenty. His fame as a virtuoso had spread through-out the whole of Saxony and beyond. He had recently returned from Lübeck, where he had been inspired by the *stylus fantasticus* of the North German school. His travels had also opened his eyes to the advantages that the organist could derive from the marvellous acoustics of a large church. Hence the fermatas in the present piece, the solid chords followed by eloquent silences, the dialogues between the manuals, the echo effects and recitatives. The young Bach discovered the enchanting world of sound.

A Toccata

The initial thematic element anticipates the opening notes of the Fugue's subject. Although changes of manual are not indicated in the manuscript, we can well imagine a majestic Hauptwerk with a 16' plenum alternating with an 8' Rückpositiv capable of bringing out the rapid passage-work. The adagio passages are entrusted to the Hauptwerk, the prestissimo episodes to the Positiv.

B Fugue

Simple in outline, the Fugue is based on an elegant violinistic subject interspersed by several decorative episodes. Following the exposition in the tonic and an entry in the relative, we hear examples of *bariolage* (the same note produced with contrasted tonal colours), echo effects and even a virtuosic cadenza that reintroduces the subject in the subdominant. The themes are restated in the tonic before an interrupted cadence brings this section to its unexpected conclusion.

C We return to the style of the opening Toccata, with its dialogue between the manuals. There are numerous changes of tempo, possibly not all authentic: recitativo, adagissimo, presto, adagio, vivace and molto adagio. What would one not give to hear the improvisations of an organist capable of writing a work like this! It is worth recalling in this context the remark of a contemporary who, entering a church on the spur of the moment without knowing who was playing the organ, is said to have commented: "It can only be the devil, or Bach himself."

Toccata and Fugue in F major BWV 540 (Weimar 1716)

From 1710 onwards Bach had been perfecting his counterpoint, acquiring a technique that was soon to scale heights of incomparable mastery, while at the same time developing his instrumental virtuosity, which he proceeded to place in the service of the astonishing structures that he succeeded in building up. The two huge sections that make up this vast 438-bar movement can both be subdivided into further episodes.

A1 (bars 1-82) two-part canon in the manuals over a tonic pedal point on F, followed by a long Pedal solo drawing on the earlier motif (a) and announcing an arpeggiated figure (b).

A2 (bars 83-176) repeat of bars 1-55 with canon inverted over dominant pedal point, followed by a second pedal solo (a and b).

B (bars 176-438) four modulatory developments of the arpeggiated figure (b) frame three "Trios" built on (a) in the keys of D minor (bars 218-38), A minor (bars 270-90) and G minor (bars 331-52). The different

episodes are linked together by dramatic chords, each of them culminating in an interrupted cadence with a violent modulation that includes Bach's "signature" in the bass, B - A - C - H (i.e., B flat - A - C - B natural), transposed, where necessary, in accord with the modulation in question (bars 204-7, 318-21 and 424-7).

The Fugue, clearly tripartite in structure, is based on two subjects.

A (bars 1-70) exposition of subject (a) and countersubject, followed by majestic counter-exposition with conjunct lines in bass and soprano

B (bars 70-128) exposition of new subject in the dominant (b), its rhythmic, arpeggiated character contrasting with the serenity of (a)

C (bars 128-70) return of (a) and its countersubject, after which (a) and (b) are superimposed in invertible counterpoint; further entries of (a) and (b), each time in a different key, before the final exposition in F major, both subjects engaging in dialogue in bass and soprano respectively.

Prelude (Fantasia) and Fugue in G minor BWV 542

According to a well-documented tradition, the *Prelude* (the style of which justifies the title of *Fantasia*, under which it appears in a number of manuscripts) is believed to have been written with an eye to Bach's visit to Hamburg in November 1720. The form is unusually clear (ABABA), whereas the musical language breathes the spirit of the fantasia, with Bach taking astonishing liberties. Rhythmically, he luxuriates in rapid passage-work with irregular, syncopated roulades. Harmonically, he

throws wide open the tonal system by dint of distant and unexpected, not to say enharmonic modulations. As a whole, the piece displays a pre-Romantic lyricism wedded to a controlled daring unprecedented before 1720.

A (bars 1-9) recitative-like passage over tonic pedal

B (bars 9-14) imitative episode based on a motif describing a diminished fifth and supported by an ostinato bass

A (bars 14-25) recitative accompanied by dissonant chords, syncopations, hocket-like figures and violent modulations

B (bars 25-31) return of the imitative style heard earlier

A (bars 31-49) over a descending scalar figure in the bass, a series of chromatically ascending chords explores virtually the whole circle of fifths; a return of the accompanied recitative brings the Prelude to an end.

The subject of the *Fugue* is said to have been suggested to Bach by the critic and violinist Johann Mattheson for an improvisation in Hamburg. It is derived from a popular Dutch song *Ik ben gegroot*. The formal perfection of the Fugue makes it a model of its kind. The two countersubjects, inseparable from the subject (a), are superimposed with consummate mastery in invertible counterpoint. The entries in related keys, then in increasingly remote tonalities, are linked together by means of contrastive episodes (b). The opening exposition and counter-exposition are followed in bar 36 by an entry in the relative. An episode in three- and then two-part polyphony introduces a three-note motif in bar 57 beginning with a rising fourth (C - F - E flat) that dominates the whole of the central development section, in which the initial subject is repeated several times, first in the tonic, then in the subdominant and relative of the subdominant. The return of the episode (b) brings a final entry of (a) on the Pedal.

Throughout this astonishing structure, the intellectual games involved are overshadowed by the marvellous rhythmic drive that transforms this learned fugue into a veritable dance with a thousand decorative facets.

Pastorale in F major BWV 590 (1707)

The F major Pastorale is a short four-movement suite, a sort of Christmas concerto full of freshness and charm. The 12/8 rhythms of the *Pastorale* proper are supported by long-note values on the Pedal, while the following *Allemande* is rhythmically somewhat more sprightly. The third movement is an Italianate *Aria* with a richly ornamented melody in the soprano suggesting an early draft of the Adagio BWV 564. The final *Gigue* is a fughetta on the manuals. Particularly noteworthy is the inverted subject heard in bar 25, at the beginning of the second section of the *Gigue*, a phrase identical to the one that launches the allegro *Finale* from the Third Brandenburg Concerto.

Prelude and Fugue in A minor BWV 543 (Weimar 1712-1713)

This is a transitional piece, reworked and recast on several occasions between 1709 and 1725. The Prelude is certainly older than the Fugue and in its thematic inspiration recalls Buxtehude's Prelude in F sharp minor BUXWV 146, while its cross accents suggest the same composer's Toccata in D minor BUXWV 155. Three sections may be distinguished: A (bars 1-23) recitative on the manuals on an arpeggiated semiquaver figure that moves chromatically down towards the bass before a triplet figure rises from bass to treble and culminates in bar 23 in a trilled chord that gives way in turn to B (bars 24-35) entry of subject on Pedal in the dominant, before a further improvisatory episode leads to

C (bars 36-54) a canonic development setting out from the relative major, a series of imitative entries modulating to other keys and leading to a coda, whence to the conclusion.

The Fugue, whose delightful gigue-like subject has already been announced in the Prelude, adopts the tripartite form also found in BWV 540 and 544, but is based on only a single subject:

1 (bars 1-50) exposition of subject and countersubject

2 (bars 51-95) central section on manuals introduced by cadence leading to the dominant; free episodes alternate with three entries of subject in related keys

3 (bars 95-151) canonic entries in the home key beginning on the Pedal; imitative episodes; long dominant pedal point ending in brilliant Pedal solo followed by cadenza-like manual figures exploring highly dissonant and unexpected harmonies.

***Toccatà in C major BWV 564* (Weimar 1709)**

BWV 564 is a synthesis between the North German toccata that Bach had recently assimilated and the Italian concerto that he was in the process of discovering. Although an early work, it is already a masterpiece and is the only example of a tripartite work (Prelude, Adagio and Fugue) whose authenticity is attested by contemporary copies.

1 The *Toccatà* suggests a return to the original definition of the term, i.e., a "piece to touch" or play the organ, allowing the performer to experiment with each of the manuals and Pedal in turn before combining them all in a more structured form.

A (bars 1-12) recitative on manuals exploring the whole compass of the keyboard.

B (bars 13-31) with bar 13 there begins a pedal solo which, inspired by

Böhm and Buxtehude, sets forth the rhythmic and melodic cells that will be developed in the following section: the rhythmic cell (a) is heard in bar 25, while the melodic cell (b) had already been heard in bar 14.

C (bars 31-84) from bar 31 Bach essays a polyphonic development making extensive use of invertible counterpoint; the dactylic rhythmic cell (a) is contrasted with the melodic element (b) in descending thirds, while the Pedal part, always extremely active in spite of the concertante style, demonstrates Bach's evident anxiety to extend his relatively immature technique as far as humanly possible.

2 The *Adagio* is an Italianate aria, the soloist unfolding a delightful melody punctuated by a pizzicato bass line and an ostinato rhythm in the left hand. It is evidently the Concertmeister of the Weimar Court expressing himself here, but the violinistic style quickly becomes more organistic for the final section, marked "Grave", a homage to Frescobaldi's *Toccatà sopra le durezze e ligatura*.

3 With its infectious gigue-like rhythm, the *Fugue* pursues its delightful course, modulating easily for the different entries of the subject and countersubject and ending on a chord that rings out like a peal of laughter. The sumptuousness of the *Toccatà*, the lyricism of the *Adagio* and the nimble wit of the *Fugue* combine to produce one of the finest expressions of Bach's creative genius.

Translated by Stewart Spencer

Bach, der Virtuose

Die Christian Müller-Orgel von HAARLEM (1738)

Für ihr 28 Meter hohes, farbenfrohes Gehäuse ist die Orgel in der St. Bavon-Kirche zu Haarlem weltweit berühmt. Sie ist beispielhaft für die Jahrhunderte alte Tradition des Orgelbaus. Bereits im 18. Jahrhundert war sie so bekannt, daß sie Musiker aus ganz Europa anzog. Händel soll auf ihr gespielt haben. Das Konzert, das Mozart dort gab, ist auf einer Gedenktafel verzeichnet. Die Haarlemer Orgel wird im Gottesdienst benutzt; aber seit eh und je haben auch Virtuosen und Komponisten, die von der Schönheit des Instruments und von seinem Klang bezaubert waren, an ihren Tastaturen gesessen. Wie die Lübecker "Abendmusiken" für die Bewohner der Hansestadt sind die Konzerte auf der Haarlemer Orgel ein musikalisches Phänomen, das für ganz Nordholland das kulturelle Leben mitbestimmt.

Seit ihrer Restaurierung durch Marcussen im Jahre 1961 bleibt die Haarlemer Orgel ihrer traditionellen Berufung treu. Das Pedal wurde um drei zusätzliche Noten ergänzt, Dis, E, F, die es gestatten, viele große Werke von Bach zu spielen, wie insbesondere die *Toccata F-dur*. Die gigantischen 32Fuß-Prospekt-pfeifen kommen so recht zur Geltung bei eindrucksvollen Stücken wie die *Toccata d-moll*.

Die Christian Müller-Orgel von Leeuwarden (1725-1727)

Die von demselben Orgelbauer einige Jahre zuvor errichtete Orgel in der St. Jacobs-Kirche zu Leeuwarden ist gleichsam die kleinere, wenn auch ältere Schwester des Haarlemer Instruments. Die Fassade ist ebenso elegant in den Proportionen und in der Ausführung mit ihren kunstvollen Barockschnitzereien; und ebenso bewundernswert ist vor allem die ausgewogene Intonation der Pfeifen. Das Plenum klingt klar, doch nicht

agressiv, die Flöten sind buntschillernd, die Zungenstimmen volltönend. Das Pedal reicht bei nur 25 Tönen von 1C bis d^1 , die Manuale bei 56 Tönen von 1C bis g^3 , ein Ambitus, der oft nützlich ist, selbst für das Barock-Repertoire. Es erschien mir von Interesse, auf derselben Platte die beiden Meisterorgeln von Christian Müller vorzustellen, die zu derselben Zeit gebaut wurden, zu der Bach seine großen konzertanten Stücke schrieb.

Toccata d-moll BWV 565, (Weimar 1709) oder schon Arnstadt 1705?

Bach ist zwanzig Jahre alt. Sein Ruf als Virtuose hat bereits die Grenzen des Herzogtums erreicht. Er ist soeben aus Lübeck zurückgekehrt, wo er sich mit dem "Stylus fantasticus" der norddeutschen Schule vertraut gemacht hat. Auf seinen Reisen hat er aber auch erkannt, welche Vorteile ein Organist aus der wundervollen Akustik der großen Kirchenschiffe ziehen kann. Daher die Orgelpunkte, die gewaltigen Akkorde, gefolgt von beeindruckenden Pausen, die Dialoge zwischen den verschiedenen Tastaturen, Echoeffekte und Rezitative. Der junge Bach entdeckt den Zauber der Klangwelt.

A) *Toccata*. Das einleitende thematische Element ist ein Vorgriff auf die ersten Noten des Fugenthemas. Die Klaviaturwechsel sind im Manuskript nicht angegeben; doch kann man sich sehr wohl die Opposition zwischen einem majestätischen Hauptwerk mit einem 16füßigen Plenum und einem 8füßigen Rückpositiv vorstellen, dessen klarer Klang sich besonders für die schnellen Passagen eignet: *Adagio* auf dem Hauptwerk, *Prestissimo* auf dem Positiv.

B) *Fuge*. Einfacher Zuschnitt mit einem eleganten violinistischen Thema, unterbrochen von zahlreichen verzierenden Episoden. Nach der Exposition in der Haupttonart und einer Wiederaufnahme des Themas in der verwandten Tonart, vernehmen wir Vertauschung der Klangfarben, Echoeffekte und selbst eine virtuose Kadenz mit anschließender Exposition auf der Subdominante. Es

folgen die Reprise der Themen in der Haupttonart und schließlich ein sehr erstaunlicher Trugschluß.

C) *Reprise im Toccaten-Stil* und Dialog der Tastaturen. Ob die sehr zahlreichen Tempowechsel, *Recitativo*, *Adagissimo*, *Presto*, *Adagio*, *Vivace* und *molto Adagio* authentisch sind, kann nicht gesagt werden. Was würden wir dafür geben, könnten wir einen Organisten improvisieren hören, der ein solches Werk zu schreiben vermochte ! Sagte doch ein Zeitgenosse, der eine Kirche betrat, ohne zu wissen, wer an der Orgel saß : "Das kann nur der Teufel sein... oder der leibhaftige Bach".

Toccata und Fuge F-dur BWV 540, (Weimar 1716)

Die *Toccata* von gigantischen Ausmaßen umfaßt nicht weniger als 438 Takte. Seit 1710 hat Bach seine kontrapunktische Technik perfektioniert und hat auf diesem Gebiet eine unvergleichliche Meisterschaft erworben. Er hat sein virtuöses Können auf dem Instrument noch um ein vieles verbessert und kann es nun voll in den Dienst der grandiosen musikalischen Bauwerke stellen, die hier errichtet. Die beiden großen Eckstücke, von denen die *Toccata* umrahmt ist, sind in mehrere Episoden unterteilt :

1) a. Kreiskanon der beiden Hände und Pedalton auf dem F (A). Ein großes Pedalsolo unter Verwendung des Themas A kündigt die Arpeggien des Themas B an (Takt 1 bis 82).

b. Reprise des Kreiskanons in umkehrbarem Kontrapunkt mit Orgelpunkt auf der Dominante. Zweites Pedalsolo A, gefolgt von B (Takt 83 bis 169).

2) Vier modulierende Durchführungen des arpeggierten Themas B umrahmen drei "Trios", die auf dem Thema A basieren : in d-moll (Takt 217), a-moll (Takt 270) und g-moll (Takt 331). Dramatische Akkorde verbinden miteinander diese verschiedenen Episoden. Dreimal laufen sie auf einen durch eine bruske Modulation unterbrochene Kadenz hinaus, bei der im Baß die

Signatur B-A-C-H zitiert wird, jedoch nach den Erfordernissen der modulierenden Konstruktion transponiert (Takt 206, 318 und 424).

Die eindeutig dreigeteilte *Fuge* beruht auf zwei Subjekten.

A) Exposition des Themas A, begleitet vom Gegenthema. Majestätische Gegen-Exposition mit schönen gemeinsamen Linien im Sopran und im Baß.

B) Takt 70 : Exposition um die Dominante des Themas B, dessen rhythmischer arpeggierter Charakter im Gegensatz zu dem heiteren Thema A steht.

C) Takt 128 : Reexposition von A mit seinem Gegensubjekt und Überlagerung von A und B in umkehrbarem Kontrapunkt. Zahlreiche Modulationen bis zur letzten Exposition der beiden Elemente A und B in F-dur, zwischen Baß und Sopran hin- und herwechselnd.

Präludium (Fantasie) und Fuge g-moll BWV 542

Das *Präludium*, dessen Stil durchaus den Untertitel *Fantasie* rechtfertigt, dürfte wie allgemein angenommen wird, für Bachs Hamburg-Reise im

November 1720 komponiert worden sein.

Formal ist es ein strenges Stück : A-B-A-B-A... der Geist der Fantasie spricht aus dem Gehalt. Bach nimmt sich erstaunliche Freiheiten heraus. Rhythmische Freiheit vor allem, die sich in rapiden, unregelmäßigen synkopierten Läufen ausdrückt. Harmonische Freiheit, die das System der Tonarten mit weit entlegenen, unerwarteten, ja enharmonischen Modulationen sprengt. Das Werk ist quasi vorromantisch lyrisch und von einer gezügelten Kühnheit, die noch kein Stück vor 1720 aufgewiesen hat.

A) Großes Rezitativ mit Orgelpunkt auf der Tonika.

B) Takt 9 : Imitation eines vom basso ostinato unterstützten Themas mit verminderter Quint.

A) Takt 14 : Von dissonanten Akkorden begleitetes Rezitativ. Synkopen, Hoquetus, brutale Modulationen.

B) Takt 25 : Reprise im Stil der Imitation.

A) Takt 30 : Unterstrichen von einer endlosen absteigenden Tonleiter im Baß, durchläuft eine Serie von Akkorden, die in aufsteigenden Chromatismen modulieren, fast den ganzen Zyklus der Quinten.

Reprise des begleiteten Rezitativs und Schluß.
Das Thema der *Fuge* wurde Bach, wie es heißt, von dem Kritiker und Geiger

Mattheson für eine Improvisation in Hamburg vorgeschlagen. Es ist dem holländischen Volkslied "Ik ben gegroet" entlehnt.

In seiner formalen Perfektion ist das Werk ein Musterbeispiel der Gattung. Die Überlagerung der beiden vom Subjekt A untrennbaren Kontrasubjekte zeugt von einer meisterhaften Beherrschung des umkehrbaren Kontrapunkts. Die Expositionen in benachbarten und anschließend immer weiter entlegenen Tonarten sind durch kontrastierende Episoden (B) untereinander verbunden.

Auf die Exposition und die Gegenexposition folgt eine erneute Exposition, diesmal in der verwandten Tonart (Takt 37). Eine dreistimmige und dann zweistimmige Episode bringt ein Element von drei Nöten ein, das mit einem Quart-Sprung beginnt (C - Takt 57), der die ganze zentrale Durchführung beherrscht, wobei das große Thema A mehrmals wiederaufgenommen wird, zuerst in der Haupttonart, dann in Es-dur (Takt 80). Die Reprise der Episode B führt zu einer letzten Wiederaufnahme von A im Pedal.

Diese bemerkenswerte Konstruktion läßt uns das intellektuelle Theorisieren vergessen : übrig bleibt der wundervolle rhythmische Pulsschlag, der die kunstvolle *Fuge* in einen Tanz mit tausend glitzernden Facetten verwandelt.

Pastorale F-dur BWV 590, (1707)

Diese kleine viersätzig Suite ist eine Art frisches, bezauberndes Weihnachtskonzert.

1) Die eigentliche *Pastorale* im 12/8-Takt stützt sich auf lange gehaltene

Noten im Pedal.

2) Es folgt eine fröhliche tänzerische *Allemande*.

3) Eine *Aria* in italienischer Manier mit einer im Sopran reich verzierten Melodie, die von Akkorden in der linken Hand skandiert ist. Das Stück könnte ein erster Entwurf zu dem *Adagio BWV 564* sein.

4) Die abschließende *Gigue* ist eine Fugetta "manualiter".
Das gegenläufige Thema, mit dem der zweite Teil des Stückes beginnt (Takt 25) entspricht genau dem des Finales *Allegro* des 3. *Brandenburgischen Konzerts*

Präludium und Fuge a-moll BWV 543, (Weimar 1712-1713)

Es ist ein Übergangswerk, das Bach zwischen 1709 und 1725 mehrmals überarbeitet hat.

Das *Präludium* entstand sicher vor der *Fuge*. Mit seiner Thematik erinnert es an Buxtehudes *Praeludium fis-moll*, Bux 146, doch ebenfalls mit seiner Rhythmik : verschobene Akzente wie in der *Toccatà d-moll*, Bux 155.

Wir unterscheiden drei Teile :

1) Rezitativ manualiter mit einem Element in gebrochenen Arpeggien, das sich chromatisch zum Baß hin bewegt. Ein zweites Element in Triolen erhebt sich vom Baß zu den hohen Lagen und führt nach einem ausgeschriebenen Triller

2) bei Takt 24 : zur Exposition des Themas im Pedal in der Tonart der Dominante. Nach einer kurzen improvisierten Kadenz

3) bei Takt 36 : kanonische Durchführung, ausgehend von der verwandten Dur-Tonart. Eine Reihe von modulierenden Imitationen und eine Coda leiten den Abschluß ein.

Die *Fuge*, deren bezauberndes Gigue-Thema schon im *Präludium* angekündigt ist, hat bereits die dreiteilige Form, die wir in BWV 540 und 544 wiederfinden, weist jedoch nur ein Thema auf.

- 1) Takte 1 bis 44 : Exposition von Subjekt und Kontrasubjekt.
- 2) Takt 51 : Mittelteil, manualiter, eingeleitet von einer Kadenz auf der Dominante. Freie "Divertimenti" wechseln ab mit drei Wiederaufnahmen in den benachbarten Tonarten.
- 3) Takt 95 : Kanonische Reexposition in der Haupttonart, beginnend im Pedal. Episoden im Stil der Imitation. Langer Orgelpunkt auf der Dominante, der in einem brillanten Pedallauf endet, auf den eine Kadenz, manualiter, mit sehr dissonanten, unerwarteten Harmonien folgt.

Toccat C-dur, BWV 564, (Weimar 1709)

Synthese aus der norddeutschen *Toccata*, die Bach übernommen und aus dem italienischen *Concerto*, das er gerade entdeckt hat. Es ist ein Stück aus der Jugendzeit, und schon ein Meisterwerk : das einzige Beispiel eines Triptychons *Präludium, Adagio, Fuge*, dessen Authentizität durch zeitgenössische Kopien belegt ist.

- 1) Die *Toccata* erinnert hier an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes, nämlich an die eines Stückes, mit dem der Interpret nacheinander die einzelnen Manuale und anschließend das Pedal "ausprobiert", um sie schließlich in einem wohlstrukturierten Stück zu kombinieren.
 - a) - Rezitativ, manualiter, das die ganze Breite der Tastaturen durchläuft.
 - b) Takt 13 : Pedallauf in der Manier von Böhm und Buxtehude, wobei bereits die rhythmischen Zellen (A bei Takt 25) und die melodischen Elemente (B bei Takt 14) exponiert werden, die in c (ab Takt 32) durchgeführt werden.
 - c) Polyphone Durchführung unter weitgehender Verwendung des umkehrbaren Kontrapunkts. Opposition zwischen der daktylischen rhythmischen Zelle A und dem melodischen Element B in absteigenden Terzen. Der trotz des konzertanten Stils durchgehend höchst bewegte

Pedalpart weist darauf hin, wie sehr Bach daran gelmgen war, sein junges technisches Können zu erweitern.

2) *Adagio* : Air in der italienischen Manier. Eine wundervolle Solomelodie wird im Baß von Pizzicati und in der linken Hand von einem obstinaten Rhythmus akzentuiert. Am violinistischen Stil erkennen wir hier den Konzertmeister des Weimarerischen Hofes. Beim abschließenden *Grave*, einer Hommage an den Frescobaldi der *Toccata sopra le durezze e ligatura*, indessen ist er wieder ganz Organist.

3) *Fuge* in beschwingten Rhythmus der Gigue. Anmutige Durchführung mit ungezwungenen Modulationen im Verlauf der verschiedenen Expositionen von Subjekt und Kontrasubjekt. Den Abschluß bildet ein trockener Akkord, der klingt wie ein befreiendes Lachen. Pracht der *Toccate*, Poesie des *Adagios*, geistreiche Schwerelosigkeit der *Fuge* : eine der schönsten Hinterlassenschaften von Bachs schöpferischem Genie.

Marie-Claire Alain

Übersetzung : G. Trautmann

Job-Sebast-Bach

Registrations

HAARLEM

Toccata und Fuge d moll BWV 565

HW = P.16, O.8, RF.8, O.4, Q.3, Mix., Sch.,
Tr.16, Tr.8, Tr.4, BW/HW, RP/HW
RP = P.8, O.4, S.O.2, Mix.
BW = Q.16, P.8, O.4, Mix., Cym.
Ped. = P.16, O.8, O.4, Mix., Bas.32, Tr.16,
Tr.8, Tr.4, RP/Ped.

Fuge :

HW = P.8, RF.8, O.4, Q.3, Sch. RP/HW

RP = P.8, O.4, S.O.2, Mix.

Ped. = P.16, O.8, O.4, Mix., Tr.16, RP/Ped.
mes. 127 : comme Toccata.

Toccata und Fuge F dur BWV 540

HW = O.8, RF.8, O.4, Q.3, Sch., RP/HW
RP = P.8, O.4, S.O.2, Mix.
Ped. = P.16, O.8, O.4, Mix., Bas.16, Tr.8
mes. 55 : + RP/Ped.
mes. 83 : - RP/Ped.
mes. 137 : + RP/Ped.
mes. 169 : - RP/Ped.
Fuga :
id. - HW + P.16 + Mix.
Ped. + P.32

LEEWARDEN

Fantasia und Fuga G moll BWV 542

HW = P.16, O.8, O.4, Q.3, SO.2, Mix., Sch.,
Tr.16, Tr.8, RP/HW
RP = P.8, O.4, O.2, Mix.
BW = BP.8, O.4, NH.2, Cim.
Ped. = P.16, O.8, O.4, Mix., Bas.16, Tr.8, Tr.4
mes. 9 : sur BW
Ped. = P.16, O.8, O.4
mes. 14 : comme début
mes. 25 : comme mes. 9
mes. 31 : comme début
mes. 35 : Ped + HW/Ped.

Fuge :

HW = O.8, O.4, SO.2, Sch., RP/HW
RP = P.8, O.4, O.2, Sch.,
Ped. = B.16, O.8, O.4, Mix., Bas.16

Pastorale BWV 590

1) BW = Dolc.8, G.4
Ped. = B.16, O.8
2) RP = O.4
BW = C.4
3) m.d. BW = BP.8, Nas.3, NH.2, Trem.
m.g. HW = O.8
4) RP = HP.8, O.4, O.2
BW = BP.8, NH.2



Orgues Christian Müller,
Jacobijnerkerk,
Leeuwarden, (Pays-Bas)
Photo : Dickvanderleijde, JR.

Präeludium und Fuga a moll BWV 543

HW = O.8, O.4, SO.2, Mix. IV VIII,
RP/HW

RP = P.8, O.4, O.2, Sch.

Ped. = B.16, O.8, O.4, Mix., Bas.16
mes. 23. Ped. + Tr.8

Fuge :

HW = O.8, O.4, SO.2, Sch.

Ped. = B.16, O.8, O.4, Mix.

mes. 51 : BW : BP.8, C.4, NH.2

mes. 95 : RP/HW, P.8, O.4, O.2, Mix.

mes. 139 : Ped. + Bas.16 + Tr.8 + HW/Ped.

Toccata in C Dur BWV 564

HW = P.16, O.8, O.4, SO.2, Mix., Sch.,
RP/HW

RP = P.8, O.4, O.2, Mix.

Ped. = P.16, O.8, O.4, Mix., Bas.16

mes. 13 : Ped. + Tr.8 + Tr.4 + HW/Ped.

mes. 32. : Ped. - Tr.4 - HW/Ped.

Adagio :

m.d. RP = P.8, Trem.

m.g. BW = BP.8, VdG.8

Ped. B.16, HW/Ped. HW = RF.8

mes. 23 : Ped. : + O.8

Fuge :

HW = O.8, O.4, SO.2, Sch.

Ped. = P.16, B.16, O.8, O.4, Q.3, Mix.

mes. 79 : m.d. RP = HP.8, O.4, O.2

HAARLEM GROTE OF ST-BAYO KERK
(Christian MÜLLER 1738 – MARCUSSEN 1961)

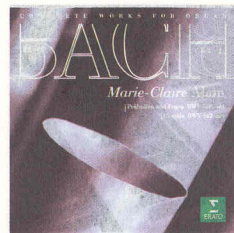
PEDAL		RUGPOSSITIEF (RP)		GROOT MANUAAL (HW)		BOVENWERK (BW)	
Principaal 32	P. 32	Praestant 8	P. 8	Praestant 16	P. 16	Quintadeen 16	Q. 16
Praestant 16	P. 16	Holpijp 8	HP. 8	Praestant 8	P. 8	Praestant 8	P. 8
Subbass 16	S. 16	Quintadeen 8	Q. 8	Octaaf 8	O. 8	Quintadeen 8	Q. 8
Roerquint 12	RO. 12	Octaaf 4	O. 4	Roeerfluit 8	RF. 8	Baarpip 8	BP. 8
Octaaf 8	O. 8	Fluit Dous 4	FD. 4	Roerquint 6	RO. 6	Octaaf 4	O. 4
Hohlfluit 8	HF. 8	Super Octaaf 2	SO. 2	Octaaf 4	O. 4	Flagfluit 4	FF. 4
Quint Praestant 6	QP. 6	Speelfluit 3	SF. 3	Quint Praestant 3	QP. 3	Nasat 3	N. 3
Octaaf 4	O. 4	Sexquialter II-IV	Sexq.	Woudfluit 2	WF. 2	Nacht Horn 2	NH. 2
Woudfluit 2	WF. 2	Cornet IV	Cor.	Mixtuur IV-X	Mix.	Flageolet 1	F. 1
Mixtuur VI-X	Mix.	Mixtuur VI-VIII	Mix.	Scherp VI-VII	Sch.	Sexquialtera II	Sexq.
Ruyschpijp III	RP. III	Cymbel III	Cym.	Tertiaan II	Tert.	Mixtuur IV-VI	Mix.
Bazuin 32	Baz. 32	Fagot 16	Fag. 16	Trompet 16	Tr. 16	Cymbel III	Cym.
Trompet 16	Tr. 16	Trompet 8	Tr. 8	Trompet 8	Tr. 8	Schalme 8	Sch. 8
Trompet 8	Tr. 8	Trompet Regal 8	Tr.8	Obo 8	Ob. 8	Dolceaan 8	Dole. 8
Trompet 4	Tr. 4			Trompet 4	Tr. 4	Vox Humana 8	VH. 8
Cink2	C. 2	Tremulant	Trem.				
						Tremulant	Trem.

RP/Ped – HW/Ped – RP/HW – BW/HW

LEEUWARDEN GROTE OF JACOBIJNERKERK
Christian MÜLLER (1725-1727) – Restorations 1885, 1978

PEDAAL		RUGWERK (RP)		HOOFDMANUAAL (HW)		BOVENWERK (BW)	
Praestant 16	P. 16	Praestant 8	P. 8	Praestant 16	P. 16	Baarpip 8	BP. 8
Bourdon 16	B. 16	Holpijp 8	HP. 8	Octaaf 8	O. 8	Quintadeen 8	Q. 8
Octaaf 8	O. 8	Octaaf 4	O. 4	Roeerfluit 8	RF. 8	Viola Di Gamba 8	VdG. 8
Octaaf 4	O. 4	Octaaf 2	O. 2	Octaaf 4	O. 4	Octaaf 4	O. 4
Quint 3	Q. 3	Cornet VI	Cor.	Quint 3	Q. 3	Gemschoorn 4	G. 4
Mixtuur III	Mix.	Mixtuur IV-VIII	Mix.	Superoctaaf 2	Su. 2	Nasard 3	N. 3
Bazuin 16	Baz. 16	Sexquialter II	Sexq.	Mixtuur IV-VIII	Mix.	Nagt hoorn 2	NH. 2
Trompet 8	Tr. 8	Trompet 8	Tr. 8	Scherp IV-VI	Sch.	Sexquialter II-IV	Sexq.
Trompet 4	Tr. 4			Trompet 16	Tr. 16	Cimbel III	Cim.
				Trompet 8	Tr. 8	Dolceaan 8	Dole. 8
						Vox Humana 8	VH. 8
		Tremulant	Trem.				
						Tremulant	Trem.

RP/Ped – HW/Ped – RP/HW – ACCORD : 1/2 ton au-dessus de +40



4509-96718-2 VOL. 1



4509-96719-2 VOL. 2



4509-96720-2 VOL. 3



4509-96721-2 VOL. 4



4509-96722-2 VOL. 5



4509-96723-2 VOL. 6



4509-96724-2 VOL. 7



4509-96725-2 VOL. 8



4509-96742-2 VOL. 9

Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme

Direction artistique de l'enregistrement /
Recording supervision / Aufnahmeleitung : Martine Guers

Ingénieur du son / Sound engineer / Tonmeister : Martine Guers

Montage musical / Editing / Schnitt : Martine Guers

Enregistrement réalisé en / Recording / 10/1993, Aa Kerk, Groningen
Aufnahme : (Pays-Bas)

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

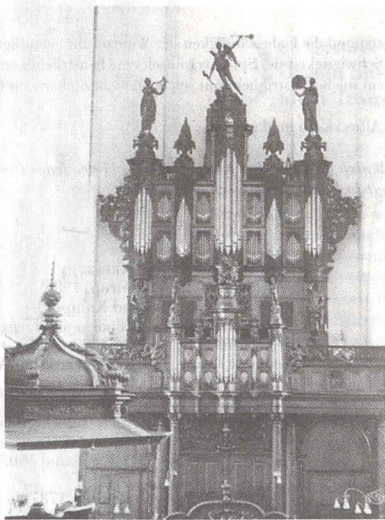
Conception : Thierry Cohen & Jean-Louis Merlet
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

1	SONATA I Es-dur/mi bémol majeur/E flat major	BWV 525	
	Allegro moderato		2'02
2	Adagio		5'50
3	Allegro		3'53
	SONATA II c-moll/ut mineur/C minor	BWV 526	11'45
4	Vivace		3'35
5	Largo		3'51
6	Allegro		4'15
	SONATA III d-moll/ré mineur/D minor	BWV 527	11'41
7	Andante		5'23
8	Adagio e dolce		3'42
9	Vivace		3'37
	SONATA IV e-moll/mi mineur/E minor	BWV 528	12'42
10	Adagio		2'44
11	Andante		4'27
12	Un poco allegro		2'34
	SONATA V C-dur/ut majeur/C major	BWV 529	9'45
13	Allegro		4'51
14	Largo		5'01
15	Allegro		3'36
	SONATA VI G-Dur/sol majeur/G major	BWV 530	13'28
16	Vivace		3'54
17	Lento		3'18
18	Allegro		3'47
			12'59

Marie-Claire Alain, orgue / organ / Orgel
Orgues Schnitger, Aa Kerk, Groningen (Pays-Bas)



Orgues Schnitger,
Aa Kerk, Groningen
(Pays-Bas)

Photo : W.A. Reil, Heerde.

Bach, le pédagogue

L'Orgue de la AAKERK à GRONINGEN (Eglise de l'Aa)

Au centre de Groningen, situé à quelques centaines de mètres de son prestigieux voisin, l'orgue de la Martinikerk, l'orgue de la Aa Kerk est certainement l'un des instruments les plus représentatifs de la facture d'orgues d'Europe du Nord.

Une partie de la tuyauterie date du milieu du XVIIIème siècle : "Andréas de Mare" (avant 1678). A. Schnitger construisit de nouveaux sommiers, et ajouta quatorze jeux en 1702. Des transformations eurent lieu en 1830 et 1857, où les claviers furent restaurés, et le 3ème clavier constitué.

L'harmonie des jeux anciens ne semble pas avoir été altérée. Servi par une acoustique exceptionnelle, cet instrument est l'un des plus émouvants de cette région de la Frise occidentale, pourtant si riche en orgues historiques.

A ce jour, il n'est pas restauré. La mécanique est fiable mais bruyante. Les amateurs d'orgue ne s'en offusqueront pas, je l'espère. On pourra aussi constater certaines irrégularités dans l'intensité ou l'attaque de certains jeux, surtout dans les graves ; petites imperfections dues à la poussière et à la vétusté, le souffle sur la bande est dû à un moteur fatigué !!! J'ai décidé de passer outre ces petits inconvénients. La variété des timbres de détail et la lisibilité de la polyphonie m'ont semblé aptes à servir à merveille des pièces ciselées et intimistes comme les six Sonates. Plutôt que la perfection parfois un peu froide d'un orgue restauré, j'ai donné primauté à la couleur chaleureuse et à la personnalité racée des tuyaux anciens. Inutile de dire que j'ai surtout utilisé les jeux de 1678 et de 1702.

Les 6 Sonates en Trio (1726)

Forkel écrit, parlant de Bach : "Il prenait (pour ses élèves) la peine d'écrire de petits morceaux appropriés dans lesquels les exercices étaient combinés. Bach les écrivait pendant la leçon, tenant compte aussi des besoins immédiats de l'élève. Après, il transformait ces morceaux en magnifiques et expressives oeuvres d'art."

Siebigke ajoute : "... il fallait que ses pieds exécutassent sur les pédales chaque thème, chaque passage, aussi exactement et aussi correctement qu'avec les mains."

Pour son fils aimé, Jean Sébastien va mener au plus haut degré ses méthodes pédagogiques. Tracées de 1723 à 1727, les sonates représentent une somme de toutes les difficultés qu'un professeur veut faire dominer à un élève bien doué.

Leur destination pour l'orgue ou le clavecin ? ... Peu importe. Les sonates requièrent deux claviers, un pédalier, et beaucoup d'heures d'étude. Il fallait sûrement les travailler à la maison sur le grand clavecin à pédalier de la famille Bach. Comment eût-on pu étudier longtemps à l'église alors qu'il fallait payer les souffleurs ? Il fallait donc préparer les œuvres d'une technique ardue sur le clavecin ou le clavicorde, mais cela ne signifie pas pour autant qu'elles étaient destinées à ces instruments. Le lyrisme des thèmes, le contrepoint soutenu, les longues notes tenues, l'usage concertant de la Pédale, tous ces procédés s'adressent à l'orgue où ces œuvres didactiques prennent leur vraie proportion musicale.

Empruntée à l'Italie, la forme Sonate devient de plus en plus structurée au cours des six différentes œuvres. Chacun des trois mouvements de la Sonate 1 est bâti sur un seul thème. A partir de la Sonate 2, la forme bithématique s'impose de plus en plus mais ne devient systématique qu'à partir de la Sonate 5. La plupart du temps, lorsqu'il y a bithématisme, les deux thèmes sont exposés dans la même tonalité. Ce pourrait être un facteur de monotonie. Il n'en est rien, grâce à l'intervention du compositeur, à son inspiration toujours jaillissante, et surtout à son incroyable aisance à manier le contrepoint renversable. Les thèmes s'inversent, se superposent, chantent, babillent et dansent tout à la fois. Et les pieds de l'organiste, enfin délivrés de la tyrannie des basses, font vivre le thème à leur tour : "... aussi exactement et aussi correctement qu'avec les mains. Pas une appoggiature, pas un mordant, pas un trille n'osait manquer ou n'être pas nettement entendu !" (Siebigke).

Deux manuscrits des six Sonates nous sont parvenus. L'un, autographe, est conservé à la Deutsche Staatsbibliothek à Berlin, c'est la version la plus

ancienne, qui fut utilisée pour la BGA et la NBA. L'autre manuscrit, de l'écriture de W. Friedemann pour les Sonates 1 et 2, et de celle d'Anna Magdalena à partir de la Sonate 3, se trouve maintenant à Francfort. Ce manuscrit a servi de base à l'édition Peters.

Il est intéressant de comparer les deux versions qui offrent un certain nombre de différences. L'autographe est, bien sûr, la source de référence. Mais il est permis de penser que, si l'autographe représente les Sonates telles que Bach les a écrites, la copie familiale nous les livre telles que Bach les a enseignées. La comparaison est ici source d'inspiration.

SONATA I Es-dur / mi bémol majeur BWV 525

1 - (Allegro moderato) :

Aucun manuscrit ne porte d'indication de tempo. Forme binaire. Un grand volet au *ton principal* fait entendre le thème en entrées fuguées, suivi d'épisodes en style d'imitation où la tête du thème apparaît en mouvement direct et mouvement contraire.

Mesure 22 : un second volet au *ton de la Dominante* exploite les thèmes en contrepoint renversable. Nombreuses expositions dans les tons voisins et reprise des épisodes modulants, toujours en contrepoint renversable. La conclusion, mesure 54 à la fin, reprend textuellement les mesures 6 à 11.

2 - **Adagio** en ut mineur :

Style de Pastorale. Forme binaire avec reprises.

A) Exposition du beau thème aux inflexions souples. Épisodes en imitation, soutenus par le thème à la Pédale.

B) Mesure 13 : ton relatif, exposition du thème en mouvement contraire.

Mesure 21 : réexposition du mouvement direct à la sous-dominante et conclusion.

3 - **Allegro final**, brillant et rapide, fait dialoguer un thème aux intervalles brisés de caractère violonistique avec une série de broderies en double-croches.

- la première partie va de la tonique à la dominante
- la seconde partie (mesure 33) débute par une exposition du thème en mouvement contraire. Après les imitations en broderies, le mouvement droit est réintroduit pour la Conclusion symétrique de la première partie.

SONATA II c-moll / ut mineur BWV 526

1 - Vivace :

De nombreuses apparitions du refrain thématique encadrent plusieurs développements.

- Exposition : mesures 1 à 8.
- Développement sur un élément arpégé.
- Expositions au ton relatif, puis à la sous-dominante
- Développement (mesure 35) au ton de la dominante exploitant une ligne conjointe en double-croches avec rappel du grand thème (mesure 42, mesure 50).
- Reprise des éléments des mesures 8 à 20 en contrepoint renversable.
- Da capo des mesures 1 à 8.

2 - Largo :

En mi bémol majeur. C'est un bel ensemble d'invention mélodique sur un unique thème qui va se déroulant tout au long de l'oeuvre, dialoguant entre les deux mains, avec des apparitions en augmentation à la Pédale (mesures 24 et suivantes). Conclusion en ut mineur.

3 - Allegro :

Final, à deux thèmes contrastés.

- A-1) 1er thème traité en écriture fuguée.
- B) 2ème thème rythmique, aux accents narquois (mesure 59). Rappels de A et canon à l'octave (mesures 82 et suivantes).
- C) Mesure 103 : Réexposition du thème B au ton de la sous-dominante.

Rappels de A et canon à la quinte (mesure 130).

A - 2) Reprise intégrale des mes. 28 à 58 en contrepoint renversable.

SONATA III d-moll / ré mineur BWV 527

1 - Andante :

Forme A - B - A à deux thèmes.

- A) Exposition du thème A. Des transitions rythmiques très contrastées relient entre elles les différentes périodes thématiques (mesures 1 à 48)
- B) Ton relatif : deuxième thème (B), de caractère plus lyrique. Développement utilisant les mêmes transitions rythmiques et ramenant des éléments issus de A.

A) Da capo complet de la 1ère période : mesures 1 à 48.

2 - Adagio e dolce :

Forme symétrique avec reprise.

- 1) Thème A et commentaire, conduisant à une cadence à la dominante (mesures 1 à 8).
- 2) Exposition de A autour de la dominante. Développement modulant (mesures 9 à 20).
- 3) Ré-exposition de A dans le registre aigu. Reprise des épisodes modulants et conclusion (mesures 21 à 32).

Ce mouvement existe aussi dans le Triple Concerto BWV 1044.

3 - **Vivace** :

Forme Rondo.

A) Exposition fuguée, suivie d'une longue progression ascendante soulignée par la Pédale. Cadence en ré mineur (mesures 1 à 36).

B) Episode sur un rythme de triolets ramenant une exposition du thème au ténor. Cadence modulante (mesures 37 à 72).

C) En si bémol majeur. Exposition du thème superposé au rythme des triolets. Fa majeur - La mineur. Cadence (mesures 73 à 107).

D) Développement de triolets en arpèges, puis en mouvements conjoints (mesures 108 à 142).

E) Da capo des mesures 1 à 36.

SONATA 4 e-moll / mi mineur BWV 528

1 - **Adagio-vivace** :

C'est la transcription de la *Sinfonia* de la *Cantate BWV 76* pour hautbois d'amour, violoncello piccolo et continuo.

Les phrasés, nombreux sur les deux manuscrits, rappellent le coup d'archet du violoncelle et le coup de langue du hautbois. Bach aux claviers pense toujours à d'autres instruments : cordes ou vents.

Après les quatre mesures d'introduction lente (*Adagio*) exposant un fragment lyrique successivement aux trois voix, le *Vivace* est construit sur un élément syncopé suivi d'une série de broderies en double-croches.

2 - **L'Andante** est sans doute l'un des plus beaux et des plus achevés de tous les mouvements lents des *Sonates*. Une version de l'oeuvre, plus ancienne et plus simple, en ré mineur, nous fournit d'intéressantes indications d'articulation. Deux éléments vont dominer :

A) Thème lyrique, fait d'une série de quarts ascendantes menant, par une sixte napolitaine, à un :

B) Contre-Sujet rythmique (mesure 3) de caractère violonistique, qui deviendra inséparable de A en toutes ses expositions.

C) Mesure 11 : Elément de caractère ascendant, au rythme de plus en plus fleuri, ponctué d'une basse obstinée.

Ces trois éléments, combinés ou successifs, vont alterner jusqu'à la *Strette* finale et la *Conclusion*.

3 - **Un poco allegro** : c'est en réalité une Fugue, parcourant toutes les tonalités voisines de mi mineur après l'exposition dans les trois voix : ton relatif (mesure 36), sous dominante (mesure 60). A partir de la mesure 74, la reprise en contrepoint renversable des mesures 16 à 32 amène la cadence finale.

SONATA V C-dur / do majeur BWV 529

1 - **L'allegro** est particulièrement joyeux, avec son rythme à 3/4 où les accents sont déplacés : tantôt sur le 2ème temps, tantôt sur le 3ème temps.

L'impression de danse est renforcée par les hémioles qui marquent chacune des cadences.

Deux thèmes :

A - en arpèges brisés descendants, exposé au ton principal puis à la dominante, et développé par fragments.

B - mesure 51 : un long ruban conjoint qui, d'ut majeur, évolue souvent vers les tonalités mineures. Le développement est entrecoupé par plusieurs retours de A.

A - mesure 105 : Da capo identique aux mesures 1 à 51.

2 - **Largo, a deux thèmes** : Le premier est tourmenté, lyrique, ponctué de syncopes et de chromatismes. Le second est un complexe de broderies, toujours allié à des intervalles brisés.

A) Exposition du premier thème, transition et cadence.

B) Mesure 13 : Exposition du 2ème thème.

- A) Mesure 21 : 1er thème au ton relatif. Développement.
 B) 2ème thème à la sous dominante ; commentaire ramenant le :
 A) Da capo des mesures 1 à 13, augmenté d'une coda modulant en mi mineur.

3 - Allegro :

- A deux thèmes, très solidement charpentés.
 A) Thème de fugue robuste, accompagné de son Contre-Sujet. Il servira souvent de basse aux épisodes modulants (mesures 1 à 29).
 B) Deuxième thème (mesure 29), pittoresque série de double-croches brodées débouchant sur des mouvements brisés.
 C) Mesure 59 : Canon à trois voix sur A. Cadence à la dominante.
 D) Mesure 73 : Développement modulant sur A évoluant dans des tons mineurs lointains.
 E) Mesure 119 : Ré-exposition de B. Ton de la sous-dominante.
 F) Mesure 149 : Triple canon sur A et Conclusion.

SONATA VI G-dur / sol majeur BWV 550

1 - Vivace :

- Ce mouvement ressemble à un petit concerto pour deux violons, cordes et basse continue. Il affecte la forme d'un Rondo où alternent Tutti et Soli.
 A) Première période allant de la tonique à la dominante (mesures 1 à 72)
 Mesures 1 à 20 : thème exposé à l'unisson. Transitions aux rythmes contrastés
 Mesures 25 à 53 : cadence des deux solistes. Reprise du thème
 B) Mesures 72 : De la dominante à la Strette : thème exposé canoniquement.
 Cadence des solistes (mesures 85 à 101). Modulations nombreuses.
 C) Mesure 125 : Série d'expositions du sujet en Strette. Troisième cadence (mesures 137 à 153). Repos à la dominante.
 D) Mesure 161 : Da capo intégral des mesures 1 à 20.

2 - Lento :

Thème tourmenté, dont le "sanglot" initial évoque l'Aria 63 de la *Johannes-Passion*.

- A) Exposition fuguée, commentaire et conclusion autour de la dominante. Reprise en "da Capo".
 B) Mesure 17 : Deuxième thème au rythme syncopé débouchant sur des traits de triple-croches au phrasé violonistique.
 C) Mesure 25 : Ré-exposition du premier thème (A) au ton de la sous dominante. Commentaire et conclusion au ton principal.

3 - Allegro :

Il comporte deux thèmes joyeux, rythmiques, où l'on retrouve l'esprit du violon.

- A) Exposition du premier thème, à la carrure bien définie. Épisodes en arpèges, puis en gammes descendantes.
 B) Mesure 17 : Au ton relatif mineur ; le deuxième thème, plus lyrique, rappelle celui de l'Aria 4 de la *Cantate BWV 211* (Cantate du café). Suivent de nombreuses "imitations violonisticae" en un long développement très élégant.
 C) Ré-exposition très semblable à A, mais plus développée (mesures 54 à la fin).

L'autographe se termine par la phrase italienne : " Il fine dei Sonate".

Merveilleuses leçons de technique manuelle et pédestre, merveilleux exemples d'écriture linéaire, les six *Sonates* reflètent la même luminosité, la même joie de vivre que les six *Concertos Brandebourgeois*. On y remarque aussi cette recherche d'une perpétuelle nouveauté à travers une création sans cesse en évolution. L'économie des moyens renforce la pureté de l'idée musicale. Heureux sommes-nous, organistes, de pouvoir nous perfectionner aux claviers avec une musique d'une telle jeunesse et d'une telle plénitude !

Marie-Claire Alain

Bach, the pedagogue

The Aa-Kerk organ at Groningen

In the centre of Groningen, a few hundred metres from its prestigious neighbour in the Martinikerk, stands the Aa-Kerk organ, without doubt one of the finest representatives of Northern European organ building. Part of the pipework dates back to the middle of the seventeenth century and is signed Andreas de Mare (before 1678). In 1702 Arp Schnitger built new windchests and added fourteen new stops. Further changes were made in 1830 and 1857, when the existing manuals were restored and a third one added. The voicing of the old stops does not appear to have been altered. Aided by the church's exceptional acoustics, the Aa-Kerk organ is one of the most impressive instruments in a part of Frisia already abounding in historic organs.

At the time of writing, the Aa-Kerk organ has not been restored. The action is reliable, if noisy. I hope that organ lovers will not take offence at this. There are also irregularities in the intensity or attack of certain stops, notably in the bass. These minor imperfections are the result of dust and age, while the hum of the motor is due to sheer overwork. I decided to ignore these minor disadvantages, since the variety of the individual tone colours and the instrument's ability to bring out the separate lines of the polyphonic writing seemed to me to be admirably suited to such finely wrought and intimate works as the Six Sonatas.

Rather than the occasionally somewhat cold perfection of a restored organ, I preferred the warm colour and thoroughbred character of the original pipes. I scarcely need add that, in the main, I used the stops from 1678 and 1702.

The Six Trio Sonatas (1727)

In discussing Bach's teaching methods, Forkel wrote that the composer "took the trouble to write short pieces which, combined with exercises, were suited to his pupils' abilities. Bach wrote them during the lesson, while also keeping an eye on the pupil's immediate needs. Afterwards, he transformed these pieces into magnificent and expressive works of art". Siebigke adds that the pupil's feet "had to perform each theme, each passage on the Pedal as accurately and as correctly as with the hands". For his eldest son, Bach was to develop his teaching methods to the highest pitch of perfection. Drafted between 1723 and 1727, the Six Trio Sonatas constitute a summation of all the difficulties with which a teacher might wish to confront a particularly gifted pupil.

It matters little whether these sonatas were intended for the organ or harpsichord. They require two manuals, a Pedal and many hours of study: as such, they must have needed working on at home on the Bach family's large pedal harpsichord, since they could scarcely be studied in detail in church, where it was necessary to pay for bellows blowers. Yet, even if these technically demanding works had to be prepared on a harpsichord or clavichord, this does not mean that they were intended for these instruments. The lyricism of the themes, the sustained counterpoint, the long-note values and the concertante use of the Pedal: all these aspects suggest the organ, an instrument on which these didactic pieces assume their true musical dimension.

Sonata form was imported from Italy. In Bach's hands it acquired increasingly structured shape in the course of these six different works. Each of the three movements of no. 1 is monothematic, whereas, from sonata no. 2 onwards, two themes are generally found. Only in the fifth and sixth sonatas are two themes the general rule. In most cases,

moreover, both themes are stated in the same tonality, but any danger of monotony is avoided by Bach's inventiveness, his ever-fresh inspiration and, above all, the astonishing facility with which he handles invertible counterpoint. The themes are inverted and superimposed, singing, chattering and dancing simultaneously. And the organist's feet, finally freed from the tyranny of the bass line, animate the themes in their turn "just as accurately and as correctly as the hands," to quote Siebigke again. "Not a single appoggiatura, not a mordant or a trill could be omitted or not clearly heard!"

The Six Trio Sonatas survive in two manuscripts. One, Bach's own autograph, is housed in the Staatsbibliothek in Berlin and, as the older of the two, was used for both the old complete edition and for the Neue Bach-Ausgabe. In the second manuscript, lodged in Frankfurt am Main, the first two sonatas were copied by Wilhelm Friedemann Bach, the remainder by Anna Magdalena Bach. It is this manuscript that formed the basis of the Peters Edition.

It is interesting to compare the two versions, since they reveal a number of variant readings. Bach's own holograph is, of course, our primary source, but it may be legitimate to think that, if the Berlin copy represents the Trio Sonatas as written by Bach, the family copy might transmit them in the form in which Bach taught them. Such a comparison was a source of inspiration in preparing the present recording.

Sonata no. 1 in E flat major BWV 525

1 (Allegro moderato)

Neither of the manuscripts contains a tempo marking. The movement is binary in form, the opening section in the tonic expounding the first subject in a series of fugal entries followed by imitative episodes in which

the head of the subject appears both *rectus* and *inversus*. The second section opens in the dominant in bar 22 and develops the themes in invertible counterpoint. Numerous entries in related keys are followed by a repeat of the modulatory episodes, still in invertible counterpoint. The final bars (54-7) are identical to those heard earlier in 7-10.

2 Adagio in C minor

Pastoral in style, this second movement is cast in binary form with each half repeated:

A (bars 1-12) the beautiful and supply inflected first subject is followed by imitative episodes supported by the subject on the Pedal

B (bars 13-28) the subject is heard *inversus* in the relative, with a quasi-recapitulation of the *rectus* entering on the subdominant in bar 22.

3 In the brilliant final *Allegro*, a violinistic subject involving *brisé*-style intervals engages in dialogue with a series of semiquaver figures. The first half modulates from the tonic to the dominant, while the second half (bars 33-64) opens with an *inversus* statement of the subject, before imitative entries of the semiquaver countersubject and a *rectus* statement of the subject bring the movement to an end and, at the same time, restore a sense of symmetry with the end of the opening section.

Sonata no. 2 in C minor BWV 526

1 Vivace

Three statements of the thematic refrain frame two developments:

A (bars 1-8) exposition of the subject

B (bars 8-16) development over a broken-chord figuration

A (bars 17-35) subject in relative (E flat major), then subdominant

B (bars 35-70) development in dominant treating a conjunct semiquaver line, with return of main theme in bars 42 and 50, followed (in bars

62-70) by return of elements from bars 8-20 in invertible counterpoint

A (bars 71-8) repeat of bars 1-8

2 *Largo* in E flat major

The second movement is a beautiful example of melodic invention on a single theme that keeps on unfolding throughout the piece, with a dialogue between the two hands and entry of the theme in augmentation in the Pedal (bars 24-26). The movement ends in C minor.

3 *Allegro*

The final movement is based on two contrastive themes:

A1 (bars 1-58) fugal exposition of first subject

B (bars 58-102) new subject, bantering in tone, with reminiscences of A and canon at octave (bars 86-96)

C (bars 102-136) as bars 58-82, fifth lower, with reminiscences of A and canon at fifth (bars 130-136)

A2 (bars 137-172) as bars 23-58 in invertible counterpoint.

Sonata no. 3 in D minor BWV 527

1 *Andante*

The opening movement is cast in ternary form (ABA), with two subjects:

A (bars 1-48) first subject, with highly contrastive rhythmic transitions linking together the different thematic periods

B (bars 48-112) second subject, more lyrical, in relative, with development using same rhythmic transitions as before and drawing on elements derived from A

A (bars 113-60) repeat of bars 1-48

2 *Adagio e dolce*

Symmetrical form, with reprise

A (bars 1-8) first theme and commentary, cadencing to dominant

B (bars 9-20) exposition of first subject in dominant, followed by development leading back to

A1 (bars 21-32) entry of A in higher register, followed by reprise of modulatory episodes and conclusion.

A related version of this movement occurs in the C major Triple Concerto BWV 1044.

3 *Vivace* in rondo form

A (bars 1-36) fugal exposition followed by long ascending progression underpinned by Pedal and cadencing in D minor

B (bars 37-72) episode exploiting triplet rhythm and leading back to exposition of subject in tenor, before cadence to B flat major

A (bars 73-108) exposition of subject in B flat major superimposed on triplet figures, modulating to F major, thence to A minor

B (bars 108-144) development of triplet figure in broken chords, then conjunct movement

A (bars 145-180) repeat of bars 1-36.

Sonata no. 4 in E minor BWV 528

1 *Adagio. Vivace*

The opening movement is a transcription of the Sinfonia from Cantata 76 for oboe d'amore, viola da gamba and continuo.

The phrase markings are particularly numerous in both manuscripts and recall the bowing of the viola da gamba and tonguing of the oboe. Even at the keyboard, Bach invariably thinks in terms of other instruments, be they strings or wind.

The *Adagio* is a four-bar slow introduction with a three-part fugal exposition of a lyrical subject, while the *Vivace* is based on a syncopated phrase followed by a series of semiquaver figures involving auxiliary notes.

2 The *Andante* is without any doubt one of the most beautiful and accomplished of all the Trio Sonatas' slow movements. An older and simpler version in D minor contains interesting articulation markings. Three elements dominate, namely, a lyrical first subject (a) based on a series of ascending fourths and leading, via a Neapolitan sixth, to a rhythmic and violinistic countersubject (b) in bar 3 that will be inseparable from (a) in all later expositions, and, as the third of the three motifs, an upwardly thrusting phrase which, first heard in bar 11, grows rhythmically ever more florid, while remaining underpinned by an ostinato bass. All three elements, in combination or succession, dominate the musical argument up to and including the final stretto and conclusion.

3 The third movement, marked *Un poco Allegro*, is in fact a fugue which, following an exposition in three-part polyphony, explores related tonalities: the relative major is first heard in bar 36, the subdominant in bar 60. Starting in bar 75, a reprise of bars 16-32 in invertible counterpoint leads to an eleven-bar coda.

Sonata no. 5 in C major BWV 529

1 The opening *Allegro* is particularly joyful in mood, with its 3/4 metre and cross rhythms, the accents falling now on the second beat, now on the third. The impression of a dance is reinforced by the hemiolas marking each of the cadences. There are two themes, structured according to the following formal model:

A (bars 1-51) descending broken chords stated first in the tonic, then in the dominant, followed by a development of several motifs from the opening subject.

B (bars 51-105) second, scalar subject modulating from C major to F

major, A minor, D minor and back to C; the development is interrupted by several returns of the earlier theme.

A (bars 105-155) repeat of bars 1-51.

2 The *Largo* is based on two themes, the first tormented and lyrical, punctuated by syncopations and chromaticisms, the second a complex of auxiliary notes and *brisé*-style intervals. The form may be expressed as follows:

A (bars 1-13) first subject, transition and cadence

B (bars 13-20) second subject

A (bars 21-32) first subject in relative, with development

B (bars 33-41) second subject at subdominant, with commentary leading to

A (bars 41-54) repeat of bars 1-13, together with modulatory coda.

3 The *Allegro* is based on two solidly structured themes and adopts the following formal model:

A (bars 1-29) fugally treated theme with countersubject that often returns in the bass line in modulatory episodes

B (bars 29-59) new subject, a picturesque series of conjunct semiquavers leading to *brisé* figures

A (bars 59-73) three-part canon on A, ending in cadence to dominant

A (bars 73-119) development section based on material from A and passing through remote minor keys

B (bars 119-149) same as bars 29-59 but at subdominant

A (bars 149-163) triple canon on A and conclusion.

Sonata no. 6 in G major BWV 530

1 The opening *Vivace* recalls a small-scale concerto for two violins, strings and continuo and is cast in the form of a rondo, with alternating tutti and solo:

A (bars 1-20) exposition of first subject in unison, followed by transitional passage based on contrastive rhythms

B (bars 20-57) "solo" enters in bar 20, with reprise of "tutti" subject in bar 53

A (bars 57-85) "tutti" subject decorated, then stretto development at fifth (bars 73-85)

B (bars 85-101) "solo" episode (= bars 37-53 transposed down a fourth)

A (bars 101-36) "tutti" subject further decorated, stretto development at fifth and unison

B (bars 137-160) "solo" episode (bars 137-153 = 85-101); dominant pedal point

A (bars 161-180) repeat of bars 1-20.

2 *Lento*

The initial sob-like figure of the first main theme recalls the aria "Zerfließe, mein Herze" from the *St John Passion*. Three sections may be identified:

A (bars 1-16) fugal exposition, commentary and modulation to the dominant, followed by *da capo* reprise

B (bars 17-24) syncopated second theme culminating in violinistic demisemiquaver passage-work

A1 (bars 25-40) reexposition of initial theme (A) in subdominant, commentary and return to tonic.

3 The final *Allegro* comprises two joyful, rhythmical themes overtly violinistic in spirit:

A (bars 1-18) exposition of clearly contoured first subject, then brokenchord episode and descending scales

B (bars 19-51) more lyrical second subject in relative minor reminiscent of Aria 4 from Cantata 211 ("Coffee Cantata"), followed by numerous

imitationes violonisticæ as part of a long and highly elegant development A (bars 52-77) extended return of A.

The autograph score ends with the words "Il Fine dei Sonate".

The Six Trio Sonatas are marvellous lessons in manual and Pedal technique and superb examples of linear writing, revealing the same degree of luminosity and love of life as the six Brandenburg Concertos.

Equally evident is the quest for perpetual novelty through an everevolving creative process. The economy of means deployed reinforces the purity of the musical ideas. How happy we organists are to be able to perfect our keyboard technique with music of such youthfulness and inexhaustibility.

Translated by Stewart Spencer

Bach, der Lehrer

Die Orgel in der Aakerk von Groningen

Im Stadtzentrum von Groningen, kaum einige hundert Meter von seinem prächtigen Nachbarn in der Martinikerk entfernt, steht in der Aakerk eines der repräsentativsten Instrumente, die der nordeuropäische Orgelbau hervorgebracht hat. Ein Teil der Pfeifen stammen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, nämlich von Andreas de Mare (vor 1678). Im Jahre 1702 baute A. Schnitger neue Windladen und fügte vierzehn Register hinzu. Weitere Umbauten erfolgten 1830 und 1857. Dabei wurden die Klaviaturen restauriert und eine dritte angebracht. Die Intonation der alten Register scheint dabei nicht geändert worden zu sein. Dieses Instrument, das eine außergewöhnliche Akustik aufweist, ist eine der schönsten Schöpfungen der Orgelbaukunst von Westfriesland, wo es doch an historischen Orgeln nicht mangelt.

Die Orgel ist bis auf den heutigen Tag nicht restauriert worden. Die Mechanik ist zuverlässig, doch etwas geräuschvoll. Der Orgelliebhaber wird sich hoffentlich nicht daran stören. Auch sind gewisse Unregelmäßigkeiten in der Intensität und der Attacke einzelner Register, insbesondere in den tiefen Lagen, zu verspüren, kleine Mängel, die auf Verstaubung und Alterungserscheinungen zurückzuführen sind. Der altersschwache Motor verursacht ein leichtes Rauschen. Ich ließ es darauf ankommen, über diese kleinen Nachteile hinwegzusehen. Die Vielfalt der Klangfarben und die Klarheit der Polyphonie schienen mir geeignet, so fein zisierte, intimistische Stücke wie die *Sechs Sonaten* BWV 525-530 werkgetreu wiederzugeben. Der bisweilen etwas kalten Perfektion einer restaurierten Orgel zog ich die warmen Farben und die russische Persönlichkeit der alten Pfeifen vor. Ich brauche nicht besonders darauf

hinzuweisen, daß ich mich vor allem der Register von 1678 und 1702 bedient habe.

Sechs Sonaten (1726)

Nach Forkel (sinngemäß) machte sich Bach die Mühe, (für seine Schüler) besondere kleine Stücke zu schreiben, in denen er verschiedene Übungen miteinander kombinierte. Er schrieb sie während der Unterrichtsstunden nieder, wobei er die jeweiligen Bedürfnisse des Schülers berücksichtigte. Später verwandelte er diese Stücke dann in wunderbare, ausdrucksvolle Kunstwerke. Und Siebigke fügte hinzu "…mit den Füßen mußten auf dem Pedal alle Themen und jede Passage ausgeführt werden, und dies ebenso fehlerfrei wie mit den Händen."

Für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann ging Johann Sebastian Bach mit seinen pädagogischen Methoden noch sehr viel weiter. Die zwischen 1723 und 1727 entstandenen *Sonaten stellen* die Summe aller der Schwierigkeiten dar, die ein Lehrer einem begabten Schüler zu beherrschen beibringen will.

Ob sie für Orgel oder für Cembalo bestimmt waren ist ohne Belang. Sie erfordern zwei Manuale, ein Pedal und unzählige Übungsstunden. Ohne Zweifel mußte man sie sich ebenso gut zuhause auf dem Pedalcembalo der Familie Bach vornehmen. Wie hätte man auch die ganze Zeit in der Kirche üben können, wo ja die Balgtreter zu entlohnen waren? Die Stücke mit ihren erklecklichen technischen Schwierigkeiten wurden also auf dem Cembalo oder dem Clavichord erarbeitet, was aber nicht bedeutet, daß sie primär für diese Instrumente vorgesehen sind. Die Poesie der Themen, der gedrängte Kontrapunkt, die langen gehaltenen Noten, die konzertante Verwendung des Pedals, all dies verlangt nach der Orgel, auf der diese didaktischen Stücke ihre wahre musikalische Dimension offenbaren.

Die aus Italien übernommene Sonatenform erwirbt im Verlauf der sechs Stücke eine immer kunstvollere Struktur. Jeder der drei Sätze der Sonate I (BWV 525) ist auf einem einzigen Thema aufgebaut. Von der Sonate II (BWV 526) ab setzt sich die bithematische Form mehr und mehr durch und ist von der Sonate V (BWV 529) an zum Prinzip erhoben. Meist werden dabei die beiden Themen in derselben Tonart exponiert. Dies könnte zu einer gewissen Monotonie führen, die der geniale Komponist mit seiner sprühenden Phantasie und vor allem mit seiner unglaublichen Kunst des umkehrbaren Kontrapunkts stets vermieden hat. Die Themen überlagern sich, laufen rückwärts, singen, plaudern und tanzen alles in einem. Und die Füße des Organisten, endlich befreit von der Tyrannie des Basses, bringen nun selbst das Thema zum Erklingen: "genau so exakt und genau so makellos wie mit den Händen. Keine Appoggiatur, kein Mordent, kein Triller, der fehlen würde oder nicht einwandfrei zu vernehmen wäre!" (Siebigke). Zwei Manuskripte der *Sechs Sonaten* sind uns erhalten. Das eine, ein Autograph, ist in der Berliner Stadtbibliothek aufbewahrt. Es ist dies die älteste Fassung, die als Vorlage für die BGA und die NBA gedient hat. Das andere, in der Handschrift von Wilhelm Friedemann (Sonaten I und II) und von Anna Magdalena (Sonaten III bis VI) befindet sich jetzt in Frankfurt. Dieses Manuskript liegt der Peters-Ausgabe zugrunde. Ein Vergleich der beiden Manuskripte ist von Interesse, da sie eine gewisse Anzahl von Unterschieden aufweisen. Die maßgebliche Quelle ist selbstredend das Manuskript von Bachs eigener Hand. Man kann sich jedoch durchaus vorstellen, daß wenn Bachs eigenes Manuskript die *Sonaten* so wiedergibt, wie sie geschrieben wurden, die von der Familie angefertigten Kopien sie so darstellen, wie Bach sie unterrichtete. Der Vergleich der beiden Fassungen indessen ist eine Quelle der Inspiration für den Interpreten.

Sonata I Es-dur BWV 525

1. Satz : (*Allegro moderato*)

Keines der Manuskripte trägt eine Tempo-Bezeichnung. Zweiteilige Form. Eine große Sektion in der Haupttonart bringt das Thema in fugierten Einsätzen, gefolgt von Episoden im Stil der Imitation, in denen das Kopfstück des Themas in gerader und in Gegenbewegung erscheint. Takt 22 : eine zweite Sektion in der Tonart der Dominante führt die Themen in umkehrbarem Kontrapunkt durch. Zahlreiche Expositionen in den benachbarten Tonarten, und Reprise der modulierenden Episoden, auch diese in umkehrbarem Kontrapunkt. Der Schluß, von Takt 54 bis Ende nimmt unverändert die Takte 6 bis 11 wieder auf.

2. Satz : *Adagio* c-moll

Stil der Pastorale. Zweiteilige Form mit Reprisen.

A) Exposition des schönen, geschmeidigen Themas. Episoden in Imitation, untermalt vom Thema im Pedal.

B) Takt 13 : Paralleltonart. Exposition des Themas, rückläufig.

Takt 21 : Wiederaufnahme der geraden Bewegung auf der Subdominante und Abschluß.

3. Satz : Das Finale *Allegro* ist schnell und brillant. Ein violinistisch anmutendes Thema mit gebrochenen Intervallen dialogiert mit einer Serie von Verzierungen in Sechzehnteln.

- Der erste Teil geht von der Tonika zur Dominante.

- Der zweite Teil (ab Takt 33) beginnt mit einer rückläufigen Exposition des Themas. Nach verzierten Imitationen führt die erneute gerade Bewegung zum Abschluß, in Symmetrie mit dem ersten Teil.

Sonata II c-moll BWV 526

1. Satz : *Vivace*

Zahlreiche Einsätze des thematischen Refrains umrahmen mehrere Durchführungen.

Takt 1 bis 8 : Exposition.

Durchführung mit einem arpeggierten Element.
Exposition in der Paralleltonart, dann in dem der Subdominante.

Takt 35 : Durchführung in der Tonart der Dominante unter Einsatz einer fortlaufenden Tonreihe in Sechzehnteln mit Verwendung des Hauptthemas (Takt 42 und 50).

- Reprise der Elemente der Takte 8 bis 20 in umkehrbarem Kontrapunkt.
- Da capo : Takt 1 bis 8.

2. Satz : *Largo* Es-dur

Eine schöne Folge von melodischen Einfällen zu einem einzigen Thema, das sich durch das ganze Stück zieht. Dialog der beiden Hände mit wiederholter Augmentation im Pedal (ab Takt 24). Abschluß in c-moll.

3. Satz : *Allegro*

Finale mit zwei kontrastierenden Themen.

A. 1) 1. Thema, fugiert.

B. Takt 59 : 2. rhythmisches Thema, mit neckischen Akzenten. Anspielungen auf A und Kanon auf der Oktave (ab Takt 82).

C. Takt 103 : Wiederaufnahme des Themas B in der Tonart der Subdominante. Erneute Einsätze von A und Kanon auf der Quint (Takt 130).

A. 2) Reprise der ganzen Passage von Takt 28 bis 58 in umkehrbarem Kontrapunkt.

Sonata III d-moll BWV 527

1. Satz : *Andante*

Form A-B-A mit zwei Themen.

A) Takt 1 bis 48 : Exposition des Themas A. Sehr kontrastierte rhythmische Übergänge verbinden miteinander die verschiedenen thematischen Perioden.

B) Zweites Thema (B) in der Paralleltonart, von lyrischerem Charakter. Durchführung mit denselben rhythmischen Übergängen und Verwendung von Elementen aus A.

A) Vollständiges da capo der ersten Periode (Takt 1 bis 48).

2. Satz : *Adagio e dolce*

Symmetrische Form mit Reprise.

1) Takt 1 bis 8 : Thema A und Kommentar; anschließende Kadenz auf der Dominante.

2) Takt 9 bis 20 : Exposition von A um die Dominante. Modulierende Durchführung mit Übergang zur

3) Takt 21 bis 32 : Reexposition von A im hohen Register. Reprise der modulierenden Episoden und Abschluß.

Diesen Satz finden wir im Tripelkonzert BWV 1044 wieder.

3. Satz : *Vivace*

Rondo-Form.

A) Takt 1 bis 36 : Fugierte Exposition, gefolgt von einer langen ansteigenden, vom Pedal unterstützten Progression. Kadenz in d-moll.

B) Takt 37 bis 72 : Episode mit einem Triolen-Rhythmus, der eine Exposition des Themas im Tenor herbeiführt. Modulierende Kadenz.

C) Takt 73 bis 107 : B-dur. Exposition des Themas über dem Triolen-Rhythmus. F-dur - a-moll. Kadenz.

D) Takt 108 bis 142 : Durchführung mit Triolen in Arpeggien, dann in

Tonleitern.

E) Da capo : Takt 1 bis 36.

Sonata IV e-moll BWV 528

1. Satz : *Adagio - vivace*

Transkription der *Sinfonia* der *Kirchenkantate BWV 76* für Oboe d'amore, Viola pomposa (kleines Cello) und Basso continuo.

Die zahlreichen im Manuskript enthaltenen Angaben zur Phrasierung erinnern an den Bogenstrich des Cellisten und den Zungenstoß des Oboisten. Auch an seinen Tastaturen sitzend denkt Bach stets an andere Instrumente, Streicher oder Bläser. Auf die vier langsamen Takte der Einleitung (*Adagio*), mit der nacheinander in drei Stimmen ein lyrisches Fragment exponiert wird, folgt das *Vivace*. Es beruht auf einem synkopierten Element, das in eine Reihe von Verzierungen in Sechzehnteln übergeht.

2. Satz : *Andante*. Wohl einer der schönsten, vollendetsten aller langsamen Sätze dieser *Sechs Sonaten*. Eine ältere, einfachere Fassung des Stückes, in d-moll, bietet uns interessante Hinweise zur Artikulierung. Zwei dominierende Elemente :

A) Ein lyrisches Thema aus einer aufsteigenden Folge von vier Noten führt über eine neapolitanische Sexte zu einem

B) rhythmischen Kontrasubjekt violinistischen Charakters (Takt 3).

Dieses ist in allen Expositionen von A untrennbar mit diesem verbunden.

C) Takt 11 : Aufsteigendes Element in einem immer blühender werdenden Rhythmus, von einem obstinaten Baß akzentuiert.

Diese drei Elemente - einzeln oder kombiniert - wechseln ständig miteinander ab bis zur letzten Strette und weiter bis zum Abschluß.

3. Satz : *Un poco allegro*

In Wirklichkeit ist es eine Fuge. Nach der Exposition in den drei Stimmen durchläuft sie alle benachbarten Tonarten von e-moll : Paralleltonart bei Takt 36, Ton der Subdominante bei Takt 60. Ab Takt 74 führt die Reprise der Takte 16 bis 32 in umkehrbarem Kontrapunkt zur Schlußkadenz.

Sonata V C-dur BWV 529

1. Satz : *Allegro*.

Ausgesprochen freudig mit seinem 3/4-Takt, dessen Akzente verschoben sind. Sie liegen bisweilen auf dem zweiten, bisweilen auf dem dritten Taktteil. Der Eindruck von einem Tanz wird noch verstärkt durch die alle Kadenzen kennzeichnenden Hemiolen.

Zwei Themen :

A - absteigende gebrochene Arpeggien, zuerst in der Haupttonart und dann in der der Dominante exponiert und stückweise durchgeführt.

B - Takt 51 : eine lange ununterbrochene Tonfolge, die von C-dur vielfach nach Moll-Tonarten moduliert. Die Durchführung wird mehrmals durch die Rückkehr zum Thema A unterbrochen.

A - Takt 105 : da capo-Reprise der Takte 1 bis 51.

2. Satz : *Largo*

Zwei Themen, das erste bewegt, lyrisch, akzentuiert durch Synkopen und Chromatismen; das zweite ein Komplex von Verzierungen, stets in Verbindung mit gebrochenen Intervallen.

A) Exposition des ersten Themas, Übergang und Kadenz.

B) Takt 13 : Exposition des zweiten Themas.

A) Takt 21 : Erstes Thema in der Paralleltonart. Durchführung.

B) Zweites Thema auf der Subdominante, Kommentar und Überleitung zum.

A) da capo der Takte 1 bis 13, mit einer zusätzlichen modulierenden Coda.

3. Satz : *Allegro*

Zwei sehr solide konstruierte Themen :

A) Takt 1 bis 28 : Robustes Fugenthema, begleitet von seinem Gegenthema. Bei den modulierenden Episoden erscheint es mehrmals im Baß.

B) Takt 29 : Zweites Thema, eine pittoreske Folge von verzierten Sechzehnteln, die auf gebrochene Bewegungen hinausläuft.

C) Takt 59 : Dreistimmiger Kanon über das Thema A. Kadenz auf der Dominante.

D) Takt 73 : Durchführung von A mit Modulationen zu entlegenen Moll-Tonarten.

E) Takt 119 : Reexposition von B in der Tonart der Subdominante.

F) Takt 149 : Tripelkanon über Thema A und Abschluß.

Sonata VI G-dur BWV 530

1. Satz : *Vivace*

Dieser Satz ähnelt einem kleinen Konzert für zwei Violinen, Streicher und Generalbaß. Der Form nach handelt es sich um ein Rondo mit abwechselnden Soli und Tutti.

A) Takt 1 bis 72 : Erste Periode von der Tonika zur Dominante.

Takt 1 bis 20 : Exposition des Themas unisono. Übergang in kontrastierenden Rhythmen.

Takt 25 bis 53 : Kadenz der beiden Solisten. Reprise des Themas.

B) Takt 72 : Von der Dominante zur Strette, kanonische Exposition des Themas. Kadenz der Solisten (Takt 85 bis 101). Mannigfaltige Modulationen.

C) Takt 125 : Eine Reihe von Expositionen des Subjekts in Strette. Dritte

Kadenz (Takt 137 bis 153). Verharren auf der Dominante.

D) Takt 161 : da capo Takt 1 bis 20.

2. Satz : *Lento*

Bewegtes Thema, dessen einleitender "Seufzer" an die Arie Nr. 63 der *Johannes-Passion* erinnert.

A) Fugierte Exposition, Kommentar und Abschluß um die Dominante. Da capo-Reprise.

B) Takt 17 : Zweites Thema in synkopiertem Rhythmus, übergehend in Zweiunddreißigstel-Läufe von violinistischer Phrasierung.

C) Takt 25 : Wiederaufnahme des ersten Themas (A) in der Tonart der Subdominante. Kommentar und Abschluß in der Haupttonart.

3. Satz : *Allegro*

Er umfaßt zwei fröhliche, ausgeprägt rhythmisierte Themen, wiederum vom Geist der Violine geprägt.

A) Exposition des ersten wohlabgerundeten Themas. Episoden in Arpeggien, sodann in absteigenden Tonleitern.

B) Takt 17 : In der Moll-Paralleltonart. Das zweite, lyrischere Thema erinnert an die Arie Nr. 4 der *Kantate BWV 211 (Kaffeeantate)*. Es folgen zahlreiche *Imitationes violinisticae* in einer langen, sehr eleganten Durchführung.

C) Takt 54 bis Ende : Eine A sehr ähnelnde, aber breiter angelegte Wiederaufnahme.

Das Manuskript von Bachs Hand trägt auf italienisch das Schlußwort : "Ende der Sonaten".

Die *Sechs Sonaten* sind nicht nur eine wundervolle Lektion zur Technik des Spiels auf den Manualen und dem Pedal, sondern ein ebenso wundervolles Beispiel der linearen Kompositionsweise. Sie haben die gleiche Leuchtkraft und vermitteln dieselbe Lebensfreude wie die

Brandenburgischen Konzerte. Sie zeugen von Bachs beharrlichem Streben nach Neuem, dem wir ein Werk verdanken, das sich unaufhörlich fortentwickelte. Die Sparsamkeit der Mittel bringt umso stärker die Reinheit der musikalischen Gedanken zum Ausdruck.

Wir Organisten können uns glücklich schätzen, uns an den Tastaturen mit einer so jugendlichen und so vollkommenen Musik weiterbilden zu dürfen.

Übersetzung : G. Trautmann

Sechs Sonaten

BWV 525-530 : manuscrit.

Deutsche Staatsbibliothek, Berlin

Registrations

Sonate n° 1 (525)

Allegro

m.g. RP : C.8, RF.4

m.d. HV : HP.8, NH.4

PED : S.16, B.16, P.8

Adagio

m.d. RP : Dul.8, RF.4

m.g. HV : O.4 (une octave plus bas)

PED : B.16, Viol.8

Allegro

m.d. RP : C.8, O.4, Gem. 2, S. 1 1/3

m.g. HV : HP.8, O.4, O.2

PED : B.16, Viol.8, O.4

Sonate n° 2 (526)

Vivace

m.d. RP : C.8, Gem. 2

m.g. HV : HP.8, NH.4

PED : S.16, B.16, P.8.

Largo

m.d. RP : O.4 (une octave plus bas)

m.g. HV : O.4 (une octave plus bas)

PED : S.16, B.16, P.8

Allegro

m.d. RP : P.8, O.4, Sch.

m.g. HV : O.8, O.4, O.2

PED : S.16, B.16, P.8, O.4

Sonate n° 3 (527)

Andante : m.d. HV : HP.8, N. 2 2/3.

m.g. RP : C.8, RF.4

PED : P.8

Adagio e dolce

d. RP : Dul. 8, RF.4

m.g. HV : HP.8, Sal.8

PED : B.16, Viol.8

Vivace

m.d. RP : C.8, RF.4, S.1 1/3

m.g. HV : HP.8, O.2

PED : B.16, Viol. 8, O.4

Sonate n° 4 (528)

Adagio, Vivace

m.d. RP : C.8, RF.4, Gem.2

m.g. HV : O.4, O.2 (une octave plus bas)

PED : S.16, B.16, P.8

Andante

m.d. HV : Sal.8, N. 2 2/3

m.g. : RP : RF.4 (une octave plus bas)

PED : B.16, Viol.8

Un poco Allegro

m.d. R.P. C.8, RF.4, C.2

m.g. HW., HP.8, NH.4, O.2

PED S.16, S.16, P.8, O.4

Sonate n° 5 (529)

Allegro

m.d. RP : C.8, Gem.2

m.g. HV : HP.8, NH.4

PED : B.16, O.8

Largo

m.d. HV : NH.4 (une octave plus bas)

m.g. RP : C.8

PED : B.16, Viol. 8

Allegro

m.d. RP : P.8, O.4, Sch.

m.g. HV : O.8, O.4, O.2

PED : S.16, B.16, P.8, O.4

Sonate n°6 ((530))

Vivace
 m.d. RP : G.8, RE.1, Gem.2, S. 1 1/3
 m.g. HV : HP.8, O.4, O.2
 PED : S.16, B.16, P.8, O.4
 Lento
 m.d. HV : Cor.V
 m.g. RP : P.8
 PED : S.16, B.16, P.8

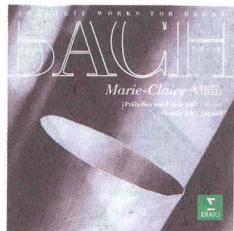
Allegro
 m.d. RP : G.8, RE.4, Gem.2
 m.g. HV : HP.8, NH.4, O.2
 PED : S.16, B.16, P.8, O.4

**GRONINGEN (Hollande)
 AA KERK**

PEDALE		I. RP (RÜCKPOSITIF)		II. HV (HAUPTWERK)		III. BV (OBERWERK)	
Subbass 16	S.16	Quintadena 8	Q.16	Praestant 16	P.16	Hollfluit	HF.8
Bourdon 16	B.16	Praestant 8	P.8	Octaaf 8	O.8	Praestant 8	P.8
Quinta 10 2/3Q. 10 2/3	Cedekt 8	G.8	Holpijp 8	HP.8	Viola di Gamba 8	V.G.	
Praestant 8	P.8	Octaaf 4	O.4	Salicional 8	Sal.8	Fluit 4	F.4
Violon 8	Viol.8	Roerfluit 4	RF.4	Octaaf 4	O.4	Octaaf 4	F.4
Octaaf 4	O.4	Gemshoorn 2	Gem.2	Nachthoorn 4	NH.4	Fluit 2	F.2
Bazuin 16	Bas.16	Sifflet 1 1/3	S. 1 1/3	Nazard 2 2/3	N. 2 2/3	Flageolet 1	F.1
Basuin 16	1725	Scherp. IV-V	Sch.	Ruyschpijp II1645, 1725	O.2	Clarinet 8	Cl.8
Trompet 8	1725	Waldfluit 2 1645, 1986		Octaaf 2	O.2		
Trompet 4	Tr.8	Dulciaan 8	Dul.8	Mixtur III-V	Mix.		
Cornet 2	Tr.4	Cornet V	Cor. V	Trompet 16	Tr.16		
		Trompet 8	Tr.8				

Koppeling RP/HV Bass
 Koppeling RP/HV Discant
 Tremulant

Ton : 1/4 de ton plus haut que 440



4509-96718-2 VOL.1



4509-96719-2 VOL.2



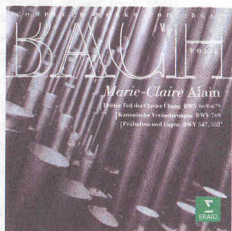
4509-96720-2 VOL.3



4509-96721-2 VOL.4



4509-96722-2 VOL.5



4509-96723-2 VOL.6



4509-96724-2 VOL.7



4509-96725-2 VOL.8



4509-96742-2 VOL.9

*Enregistrement numérique / Digital recording /
Digitalaufnahme*

Producer : Martine Guers

Ingénieur du son / Sound engineer / Tonmeister : Martine Guers

Montage musical / Editing / Schnitt : Martine Guers

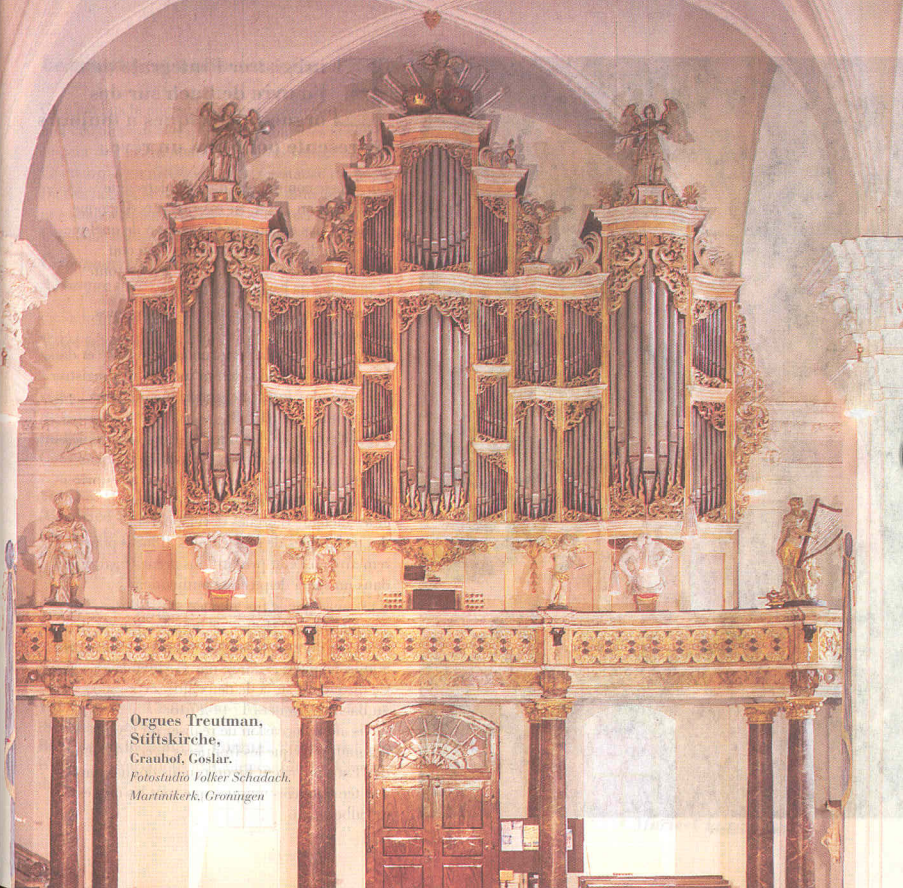
*Enregistrement réalisé en / Recorded in /
Aufnahme :* 10/1993,
Stiftskirche Grauhof, Goslar,
Allemagne

Recto : Orgues Christian Müller,
St. Bavokerk, Haarlem (Pays-Bas).
Photo : Thierry Cohen.

Verso : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Conception : Thierry Cohen & Jean-Louis Merlet
Photos et palette graphique : Thierry Cohen
Graphisme : Jean-Louis Merlet

© Erato Disques s.a. 1994



Orgues Treutman,
Stiftskirche,
Grauhof, Goslar.
Fotostudio Volker Schadach,
Martiniëkerk, Groningen

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

- | | | | |
|--|---|---------|-------|
| 1 | PASSACAGLIA E TEMA FUGATUM
c-moll/ut mineur/C minor | BWV 582 | 13'52 |
| SECHS CHORÄLE VON VERSCHIEDENER ART
(SCHÜBLER-CHORÄLE) | | | |
| 2 | “Wachet auf, ruft uns die Stimme” | BWV 645 | 4'22 |
| 3 | “Wo soll ich fliehen hin” | BWV 646 | 1'42 |
| 4 | “Wer nur den lieben Gott läßt walten” | BWV 647 | 4'01 |
| 5 | “Meine Seele erhebet den Herren” | BWV 648 | 2'18 |
| 6 | “Ach, bleib' bei uns” | BWV 649 | 2'25 |
| 7 | “Kommst du nun, Jesus vom Himmel herunter” | BWV 650 | 2'57 |
| 8 | FUGE g-moll/sol mineur/G minor | BWV 578 | 4'40 |
| PRÄLUDIUM UND FUGE
G-dur/sol majeur/G minor | | | |
| 9 | Präludium | 2'57 | 4'10 |
| 10 | Fuge | 7'07 | 7'07 |
| 11 | CHORAL “Ein' feste Burg ist unser Gott” | BWV 720 | 3'41 |
| 12 | PRÄLUDIUM G-dur/sol majeur/G major | BWV 568 | 2'53 |

ADAGIO

BWV 1027

- | | | | |
|-----------|---|------------|-------|
| 13 | Adagio | | 3'30 |
| 14 | Allegro moderato (trio) (1027a) | | 3'13 |
| 15 | RICERCARE A 6 (aus Das musikalische Opfer) | BWV 1079-5 | 10'10 |
| 16 | PRÄLUDIUM a-moll/la mineur/A minor | BWV 569 | 5'27 |

Marie-Claire Alain, orgue / organ / Orgel

Orgues Treutman, Stiftskirche Grauhof, Goslar, Allemagne



Bach, génie universel

L'ORGUE DE GRAUHOF (GOSLAR) C. TREUTMANN d. Ä. 1737

L'abbaye de Grauhof, près de Goslar en Basse-Saxe, possède en son église un très bel ensemble décoratif du XVIII^e siècle : mobiliers, peintures, sculptures polychromes, couronné d'une tribune portant un superbe buffet d'orgue abondamment orné de personnages musiciens.

Cet instrument bien connu des spécialistes – Albert Schweitzer l'appréciait beaucoup – passe pour être un des exemples les plus représentatifs de la facture d'orgue d'Allemagne moyenne. Construit par Christoph Treutmann d.Ä., facteur d'orgue de Magdebourg, en 1737, il traversa heureusement les siècles sans transformations notoires.

La restauration, entreprise de 1989 à 1992 par la firme Hillebrand, fut réalisée dans un grand souci d'authenticité historique. Les sommiers, la plupart des tuyaux anciens et la console furent remis en état, ainsi que la mécanique. Seuls les rangs aigus des Mixtures qui avaient disparu furent rétablis, ainsi que quelques jeux d'Anches trop dégradés.

Si le brillant du "Plenum" rappelle les orgues de l'école hambourgeoise, le médium et les graves sont ici imposants. L'instrument de Treutmann est plus sombre que ceux de Schnitger. Tel quel il semble bien correspondre à la "gravität" que Bach réclamait dans ses devis d'expert-organier.

Situé non loin de Leipzig et de Halle, cet orgue s'inscrit dans la droite ligne des Silbermann tardifs et des instruments de Zacharias Hildebrandt (Naumburg) que Jean-Sébastien visitait, expertisait, et sur lesquels il a donné plus d'un concert d'inauguration.

Passacaglia e tema fugatum c-moll / do mineur BWV 582

Passacaille et thème fugué, (Weimar 1716/ 1717)

La gigantesque *Passacaille* : 168 mesures sur un thème obstiné en do mineur, fut écrite dans les mêmes années que l'*Orgelbüchlein*. L'on constate entre les deux œuvres une certaine parenté de langage dans l'écriture musicale et dans le style expressif. Fondée sur une solide proportion numérique : vingt et une expositions du grand thème dans la *Passacaille*, douze expositions (l'inverse) dans le *tema fugatum* : l'œuvre, outre une prouesse contrapuntique, nous livre un message d'humanité. On peut jouer la *Passacaille* de bien des manières différentes. Chaque organiste développe sa propre conception ... le génie de Bach transcende notre interprétation.

Pour ma part, j'ai adopté un plan inspiré par le chiffre 3 : les vingt et une expositions de la *Passacaille* peuvent se décomposer en sept groupes comportant chacun trois variations. Chacun de ces groupes exploite un même procédé contrapuntique et débute par la citation d'un choral luthérien.

En ce qui concerne la registration, j'ai fait alterner les trois "Plenum" des trois claviers de l'orgue pour mettre en valeur cette division de l'œuvre, en variant la couleur sans briser l'unité formelle.

Groupe 1 (mesures 1 à 23) : Trois expositions du thème à la basse, soulignées aux manuels d'accords syncopés qui décrivent au soprano (mesures 8 et suivantes) les premières notes du Choral de l'Avent : "Nun komm, der Heiden Heiland" (do, si bécarré, mi bémol, ré, do, ré ...)

Groupe 2 (mesures 24 à 47) : Une cantilène est superposée canoniquement à la basse obstinée. Elle cite "Von Gott will ich nicht lassen", choral de la confiance en Dieu. Cet élément est développé en rythme dactylique conjoint (mesure 32), puis disjoint (mesure 40).

Groupe 3 (mesures 48 à 71) : Gammes conjointes ascendantes et descendantes, d'une parenté intéressante avec le Choral de Noël : "Vom Himmel kam der Engel Schar" (Du Ciel est venue une légion d'Ange).

Groupe 4 (mesures 72 à 96) : Le contrepoint ornemental rappelle le motif de l'Etoile dans le Choral "Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn" (Seigneur Christ, fils unique de Dieu). Une descente sans fin parcourt les deux variations suivantes (mesures 80 à 96).

Groupe 5 (mesure 96) : Un élément brodé semblable à celui de "Christ lag in Todesbanden" (Christ gisait dans les liens de la mort) accompagne le thème au soprano (mesures 96 à 104). Ce thème est ensuite amplifié dans la voix d'alto, puis arpégé à la basse (mesure 112) où l'écriture s'allège, passant de trois voix à deux voix.

Groupe 6 (mesure 120) : Arpèges croisés à une seule voix. Mesure 118 : retour du thème à la pédale, de lourds accords introduisent des arpègements complexes. Mesure 136 : triolets jubilants en tierces et sixtes parallèles.

Groupe 7 (mesure 144) : Les voix supérieures adoptent un rythme dactylique, tandis qu'à la basse, le thème décrit des sauts ascendants comparables à ceux du choral de Pâques "Erstanden ist der heil'ge Christ" (le Saint Christ est ressuscité). Mesure 155 : le rythme de double-croches devient continu. Mesure 160 : une cinquième voix vient enrichir l'harmonie aux accords de plus en plus serrés.

Tema fugatum

C'est une véritable Fugue qui complète et couronne la *Passacaille*. Le grand thème domine, inséparable de ses deux Contre-Sujets : l'un expressif, avec des intervalles diminués, l'autre en mouvement continu. Comment ne pas penser à la Trinité : Père, Fils, Esprit-Saint ?

L'exposition nous permet de quitter enfin la tonalité d'ut mineur. Elle évolue, bien sûr, de do mineur à sol mineur, et nous conduit enfin vers une apparition du thème en mi bémol majeur (mesure 197), suivi de sa réponse à la dominante.

Un divertissement libre réintroduit le thème en sol mineur (mesure 218), puis au ton principal (mesure 232). Après une triple montée sans fin sur un motif de tierces, le thème intervient au soprano, puis c'est la basse qui l'expose dans le grave au ton de la sous-dominante (mesure 255). Une dernière exposition au soprano mène, par une série d'imitations en mouvement contraire, à un éloquent point d'orgue sur un accord de sixte napolitaine (mesure 285). La cadence finale est prolongée par une Coda où la polyphonie, de plus en plus riche, passe de quatre à sept voix avec une double pédale. L'indication originale "Adagio" renforce la majesté de cette conclusion.

Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle) (Six chorals Schübler)

"Six Chorals de divers styles, à exécuter sur un orgue à deux claviers et pédalier, réalisés par J.S. Bach, compositeur de la Cour du Roi de Pologne et de l'Electeur de Saxe, 'Kapellmeister' et directeur du chœur de la musique de Leipzig. Edités par Johann Georg Schübler, à Zella, près de la forêt de Thuringe."

Vers 1746, J.S. Bach, à la demande de son élève et ami J.G. Schübler, fait graver un recueil d'airs favoris".

Certains arias de ses *Cantates* avaient remporté un vif succès. Il recourt alors à un procédé déjà utilisé pour les Concertos des Maîtres italiens : la transcription pour l'instrument-orchestre, l'orgue.

Tous les artifices techniques accumulés dans sa déjà longue carrière vont

se trouver réunis dans ces courtes pièces : l'écriture en trio, la maîtrise du phrasé dans les différentes voix, et surtout la vie insufflée aux claviers de l'orgue par l'imitation du violon ou de la voix humaine. C'est l'imitation du chant qui inspire et transforme le sens de l'articulation aux claviers.

1) *“Wachet auf, ruft uns die Stimme” BWV 645*

(Reveillez-vous, la voix des veilleurs vous appelle).

La gravure pour orgue reproduit assez fidèlement les coups d'archet dictés au pupitre des violons dans le verset n° 4 de la Cantate BWV 140. Le Choral, initialement chanté par le ténor, sonne à la main gauche sur un jeu d'Anche. La Pédale remplace le continuo.

Bach n'indique pas de registration spécifique, mais seulement des indications pour la hauteur du son : “Dextra : 8 fuß, Sinistra : 8 fuß, Pedal : 16 fuß” (Main droite : 8 pieds, Main gauche : 8 pieds, Pédale : 16 pieds).

Ce Choral est un émouvant tableau biblique où l'on croit voir danser les vierges se préparant à la venue de l'Époux, tandis que la voix du veilleur résonne “du haut des créneaux” d'un château antique.

2) *“Wo soll ich fliehen hin” BWV 646*

(Où dois-je m'enfuir).

La Cantate d'où est extrait ce Choral est malheureusement perdue.

La registration originale fait appel à un 8 pieds pour la main droite, un 16 pieds pour la main gauche, et un 4 pieds pour la Pédale, faisant sonner le thème du Choral dans le registre de la voix d'alto. Syncopes et rythmes brisés évoquent la détresse du pécheur qui ne sait où se réfugier pour échapper au châtimeur.

3) *“Wer nur den lieben Gott läßt walten” BWV 647*

C'est le Duetto n° 4 pour soprano et alto de la Cantate BWV 93. La Pédale, sur un jeu de 4 pieds, expose ce Choral en teintes douces pour imiter l'unisson des cordes. La main droite remplace les 2 voix solistes, alternant les mots allemands : “Er kennt die rechten Freudenstunden”, “er weiß wohl” (Dieu sait bien ce qui nous convient). L'œuvre exprime la calme douceur de la confiance en Dieu.

4) *“Meine Seele erhebet den Herren” BWV 648*

Extrait de la Cantate BWV 10, le duetto alto / ténor est maintenant confié à la main gauche de l'organiste. Le Choral “dextra forte” sonne à la main droite, soutenu par le continuo à la Pédale. C'est le 4ème verset du Magnificat : “Dieu s'est souvenu de sa miséricorde”.

5) *“Ach, bleib' bei uns” BWV 649*

(Ah, reste près de nous, Seigneur Jésus)

Air de soprano de la Cantate BWV 6. La Pédale remplace le continuo, la main gauche imite les arabesques baroques du violoncelle piccolo. Le texte cite l'Évangile des disciples d'Emmaüs : “Reste avec nous, Seigneur, le soir est venu”.

6) *“Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter” BWV 650*

(Viens maintenant, Seigneur Jésus)

Voici une remarquable étude d'exécution transcendante à l'orgue : indépendance des voix, restitution des articulations du violon à la main droite, trilles de pédale imitant le vibrato de la voix d'alto. Cet extrait de la Cantate BWV 137 fournit une conclusion glorieuse à ce très beau cycle de six Chorals.

Fuge g-moll BWV 578

Fugue en sol mineur, Weimar 1709

Elle est connue sous le nom de "petite fugue", par opposition à la "grande fugue en sol mineur", BWV 542.

C'est déjà une belle Fugue structurée et bien développée. Le thème chantant est accompagné d'un Contre-Sujet contrasté. Expositions et contre-expositions mènent par le jeu des divertissements au ton relatif puis au ton de la sous-dominante. Une dernière exposition du thème dans l'aigu du pédalier conclut dans la simplicité.

Präludium und Fuge G-dur / sol majeur BWV 541

(Leipzig 1724 / 1725)

Sans être aussi développé que les grandes fresques de 1736, ce dyptique en a déjà l'élégance d'écriture et l'absolue maîtrise du contrepoint.

Débutant par un récitatif, le *Prélude*, de forme binaire, joue de la superposition de deux éléments : l'un en mouvement continu, l'autre en style de fanfare. La première partie va de sol majeur à si mineur (mesures 1 à 45), la deuxième, après plusieurs modulations au mode mineur direct, conclut en sol majeur.

Le thème de la Fugue rappelle curieusement celui de la *Cantate* BWV 21 : "Ich hatte viel Bekümmernis". Mais le mode majeur nous fait oublier les "chagrins" évoqués dans la *Cantate*, tandis que les notes répétées décrivent une danse joyeuse, dont l'ambiance va perdurer pendant toute l'œuvre. L'exposition classique conduit jusqu'au ton relatif (mesure 35). Un divertissement faisant alterner gammes et arpèges introduit la tonalité de la mineur (mesure 59), puis de la sous-dominante mineure (mesure 66). Après un accord de septième diminuée sur dominante, la conclusion en sol majeur fait intervenir deux strettes avant la Coda finale.

Choral : "Ein' feste Burg ist unser Gott" BWV 720

(Notre Dieu est une puissante forteresse)

Selon Schweitzer, ce Choral aurait été écrit pour l'inauguration de l'orgue de Mühlhausen pour lequel Bach avait établi un devis de restauration très complet. On peut y écouter tout à tour la "Sesquialtera" et le "Fagott" neufs qu'il a réclamés. A la mesure 20, c'est le "plenum" de Rückpositiv dont l'alimentation en vent avait été améliorée. Puis le thème du Choral est exposé sur la Trompette de Pédale dont les "corporibus" avaient été changés.

C'est un des rares exemples de registrations détaillées que Bach nous a laissés pour un orgue à 3 claviers.

Präludium G-dur (Sol majeur) BWV 568 Mühlhausen 1708

(Œuvre de jeunesse encore un peu naïve où l'on décèle plutôt l'influence de Pachelbel que celle de Buxtehude. Cette petite pièce agréable est bien construite : 1) Tonique, 2) mesure 8 : dominante, cadence improvisée, grand trait de pédale, 3) Sous-dominante (mesure 23), développement en imitations, 4) Réexposition au ton principal de caractère canonique.

Adagio G-dur

a) C'est une transcription d'époque du premier mouvement de la Sonate BWV 1027 pour viole de gambe et piano. L'adaptation à l'orgue est très adroite et y sonne fort bien.

b) *Allegro moderato*. Il s'agit du 4ème mouvement de la même sonate. Là aussi l'adaptation très judicieuse transforme les lignes de basse en mouvements brisés afin de les rendre plus jouables au Pédalier.

Rirecare a 6 (aus Dem musikalischen Opfer) BWV 1079 - 5

J'ai utilisé la version réduite pour l'orgue par Hermann Keller dans l'Édition Peters 219. Cette version est en tous points semblable à l'autographe. Les sons soutenus de l'orgue y font sonner la polyphonie avec une telle précision dans l'exactitude que le merveilleux contrepoint à 6 voix y prend une dimension toute spéciale. Au même titre que l'*Art de la Fugue*, cette œuvre tardive du Cantor, transcende l'instrumentation et s'adapte particulièrement à l'orgue.

Präludium a-moll / la mineur BWV 569 Weimar 1709

Cette page complexe semble être une recherche sur la manière de varier – par l'harmonie et le contrepoint – un rythme obstiné insistant sans cesse sur le 2ème temps d'une mesure à 3/4. Harmonies inattendues, fausses relations, tout y montre un goût de l'étrange, voire du choc. C'est le contraire d'une œuvre aimable, mais ce n'est jamais une œuvre indifférente.

Marie-Claire Alain

Joh. Seb. Bach

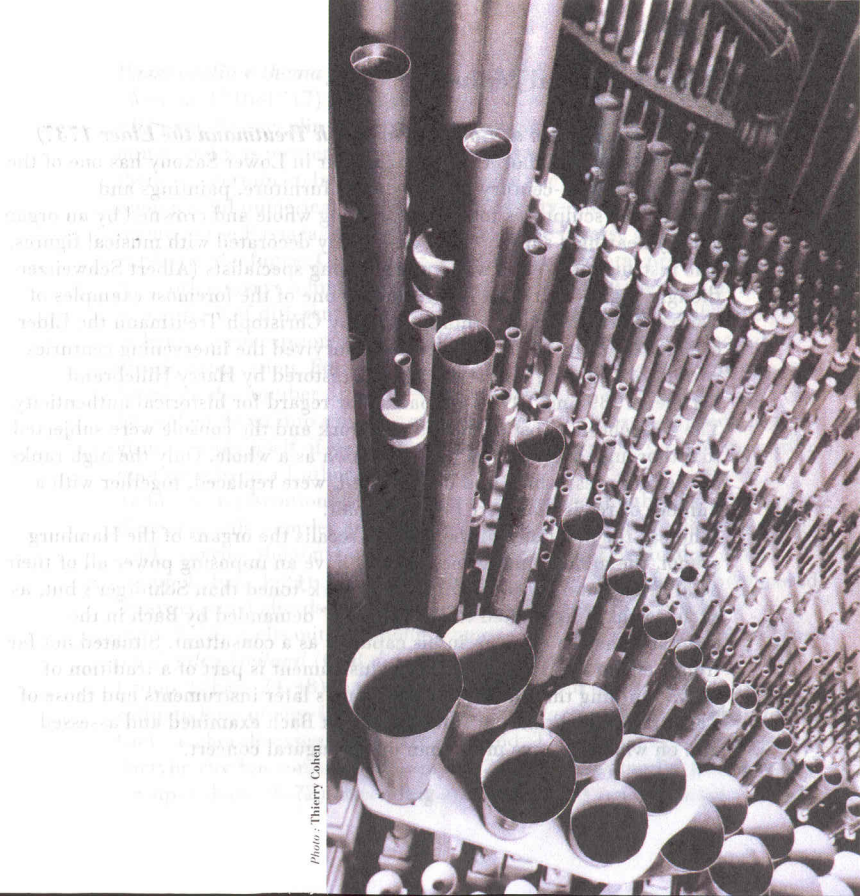


Photo : Thierry Cohen

Bach, universal genius

The Grauhof organ at Goslar (Christoph Treutmann the Elder 1737)

The chapel at Grauhof Abbey near Goslar in Lower Saxony has one of the finest eighteenth-century interiors, with furniture, paintings and polychrome sculptures forming a pleasing whole and crowned by an organ gallery bearing a superb organ case richly decorated with musical figures. The instrument itself is well known among specialists (Albert Schweitzer thought highly of it) and is regarded as one of the foremost examples of Central German organ building. Built by Christoph Treutmann the Elder of Magdeburg in 1737, it has happily survived the intervening centuries without disfiguring alterations. It was restored by Harry Hillebrand between 1989 and 1992 with particular regard for historical authenticity. The windchests, most of the old pipework and the console were subjected to a thorough overhaul, as was the action as a whole. Only the high ranks of the Mixtures, which had disappeared, were replaced, together with a number of reeds that were beyond repair.

Whereas the brilliance of the plenum recalls the organs of the Hamburg school, the middle and lower registers have an imposing power all of their own. Treutmann's instrument is more dark-toned than Schnitger's but, as such, seems better suited to the "gravity" demanded by Bach in the estimates that he drew up in his capacity as a consultant. Situated not far from Leipzig and Halle, the Goslar instrument is part of a tradition of organ building that includes Silbermann's later instruments and those of Zacharias Hildebrandt at Naumburg that Bach examined and assessed and on which he gave more than one inaugural concert.

Passacaglia e thema fugatum in C minor BWV 582

(Weimar 1716/1717)

The huge Passacaglia is a 168-bar treatment of an ostinato theme in C minor and was written at the same period as the *Orgelbüchlein*. Indeed, there is a certain stylistic affinity between the two. BWV 582 is based upon a solid numerical structure, with twenty-one variations of the main theme in the Passacaglia and twelve (i.e., the inverse of twenty-one) entries in the fugue. Quite apart from its contrapuntal prowess, however, the work conveys a humanitarian message. The Passacaglia can be played in a variety of different ways, yet, although each organist will develop his or her own conception of it, Bach's genius will invariably transcend our own interpretation. For my own part, I have adopted a strategic approach based on the number 3: the twenty-one variations of the Passacaglia can be broken down into seven groups of three variations each. Each of these groups avails itself of the same contrapuntal procedure and opens with a quotation from a Lutheran chorale.

As for the registration, I have alternated between the three plenums of the three manuals in order to highlight my chosen way of dividing up the work, varying the tonal colours without disrupting the formal unity.

Group 1 (bars 1-24): three entries of the subject in the bass underscored by syncopated chords on the manuals, the soprano line of which (bars 8-12) spells out the opening notes of the Advent chorale *Nun komm, der Heiden Heiland* (C, B natural, E flat, D, C, D).

Group 2 (bars 24-48): a cantilena superimposed canonically on the ostinato bass quotes *Von Gott will ich nicht lassen* (I will not abandon God), a chorale expressive of trust in God. This element is developed in a dactylic rhythm conjunctly (from bar 32), then disjunctly (from bar 40).

Group 3 (bars 48-72): ascending and descending scales related,

interestingly, to the Christmas chorale *Vom Himmel kam der Engel Schar* (From Heaven came the host of angels).

Group 4 (bars 72-96): the ornamental counterpoint recalls the star motif from the chorale *Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn*, (Lord Christ, the only Son of God), while the two following variations (bars 80-96) are linked together by a perpetually descending semiquaver line in the manuals.

Group 5 (bars 96-120): an ornamented figure similar to that found in *Christ lag in Todesbanden* (Christ lay in the bonds of death) accompanies the theme in the soprano (bars 96-104); this theme is then amplified in the alto, before being arpeggiated in the bass (bar 112), as the writing grows less dense, with two- rather than three-part polyphony.

Group 6 (bars 120-144): arpeggios in a single voice involving much crossing of hands; reentry of the theme in the pedal in bar 128, with solid chords introducing complex arpeggiations; with bar 136 come jubilant triplets in parallel tenths and sixths.

Group 7 (bars 144-168): the upper voices adopt a dactylic rhythm, while in the bass ascending intervals recall the Easter chorale *Erstanden ist der heil'ge Christ* (The holy Christ is risen); the semiquaver figure becomes continuous from bar 155, and in bar 160 a fifth voice is added to the increasingly dense harmonic writing.

Thema fugatum

This is a true fugue, completing and crowning the Passacaglia. It is dominated by its great subject, which is inseparable from its two countersubjects, one of which, with its expressive diminished intervals, is expressive in character, while the other remains in a state of perpetual movement. It is difficult to avoid thinking here of the Trinity in the

persons of the Father, Son and Holy Ghost. The exposition finally allows us to quit the key of C minor, with the fugue modulating to G minor and (in bar 197) to an entry of the subject in E flat major, followed by an answer in the dominant.

A free episode reintroduces the subject in G minor on the Pedal in bar 220, then in the tonic in the left hand (bar 233). Three rising quaver figures lead to a restatement in the soprano (bar 245), then, again on the Pedal, in the subdominant (bar 255). A final entry in the soprano (bar 271) leads via a series of imitative entries to an eloquent fermata on the Neapolitan sixth chord (bar 285). The final cadence is extended by a *trill* in which the increasingly rich polyphonic writing develops from four to seven voices with the addition of a double pedal. The original performance marking "Adagio" over the penultimate bar adds to the majesty of these final moments:

Six Schübler Chorales

The title page of the first edition reads: "Six Chorales of various kinds to be played as preludes on an organ with two manuals and Pedal, prepared by Johann Sebastian Bach, Royal Polish and Electoral Saxon Court

Composer, Kapellmeister and Director of the *chorus musicus*, Leipzig.

Published by Johann Georg Schübler at Zella in the Thuringian Forest."

Around 1746, at the request of his pupil and friend, Johann Georg Schübler, Bach had a collection of "favourite airs" engraved. A number of arias from his cantatas had enjoyed a lively success and so he fell back on a procedure already used for concertos by Italian composers: he transcribed them for that orchestral instrument *par excellence*, the organ. All the technical skills acquired over his already lengthy career were brought to bear on these six short pieces: three-part writing, mastery of

phrasing in all the different voices and, above all, the sense of life breathed into the organ's keyboards by the composer's ability to imitate the violin and human voice. It is the imitation of singing that inspires and transforms the way the music is articulated on the keyboard instrument.

1 *Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645*

(Wake up, there calls to us the voice of the watchmen)

The engraved version for organ reproduces fairly accurately the bowings enjoined on the violins in the fourth verset of Cantata 140. The cantus firmus, entrusted to the tenor in the cantata, is heard on a reed voice in the left hand in BWV 645. The continuo is replaced by the Pedal. Bach does not in fact indicate a specific registration but only the length of the pipes: "Dextra [right hand]: 8'; Sinistra [left hand]: 8'; Pedal: 16'."

BWV 645 paints a moving biblical portrait of the Wise Virgins dancing as they prepare for their Bridegroom's coming, while the voice of the watchman rings forth from high on the battlements of some ancient palace.

2 *Wo soll ich fliehen hin BWV 646* (Whither should I flee?)

The cantata from which this chorale is taken is unfortunately no longer extant. The original registration calls for an 8' stop in the right hand, a 16' stop in the left hand and a 4' stop on the Pedal. The cantus firmus is in the alto. Syncopations and *brisé* rhythms evoke the distress of the sinner who does not know where to flee to escape his rightful punishment.

3 *Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 647*

(He who allows dear God to rule him)

The third of the Schübler Chorales is a transcription of the Duetto (no. 4) for soprano and alto from Cantata 93. The Pedal, on a 4' stop, states the cantus firmus in tender tones that imitate the unison strings of the original. The right hand replaces the two solo voices, commenting in turn on the two lines from the original setting: "Er kennt die rechten Freudenstunden" (He [God] knows the right time for joy) and "er weiß wohl, wann es nützlich sei" (He knows when it is useful). The piece as a whole expresses the gentle calm of trust in God.

4 *Meine Seele erhebet den Herren BWV 648*

(My soul doth magnify the Lord)

Transcribed from Cantata 10, the lines for alto and tenor are now entrusted to the left hand, while the cantus firmus is given to the right hand (marked "dextra forte") and the continuo to the Pedal. The duet is a setting of the fourth verset of the Magnificat, "Er denket der Barmherzigkeit" (in the Authorised Version, "He hath holpen his servant Israël, in remembrance of his mercy").

5 *Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649*

(Ah, stay with us, Lord Jesu Christ)

In this transcription of the soprano aria from Cantata 6, the Pedal replaces the continuo, while the left hand imitates the Baroque arabesques of the violoncello piccolo. The text of the aria is taken from Melancthon's poem about the scene on the road to Emmaus described in Luke xxiv:29 (in the Authorised Version, "Abide with us: for it is toward evening, and the day is far spent").

6 Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650

(Are you coming now, Jesus, from Heaven down to earth?)

This transcription of the second movement of Cantata 137 provides a glorious conclusion to this splendid cycle of six chorales, functioning, as it were, as a transcendental study for the organ: note in particular the independence of the voices, the imitation of the original violin articulations in the right hand and the pedal trills imitating the alto voice of the original.

Fugue in G minor BWV 578 (Weimar 1709)

The present piece is known as the “Little” G minor Fugue to distinguish it from the “Great” G minor Fugue BWV 542. Despite its early date, it is already well structured and finely developed, with a cantabile subject and contrastive countersubject. Entries in the relative (bars 33-45) and subdominant (50-55) are interspersed with brief episodes before a final entry on the Pedal brings the fugue to an end on a note of affecting simplicity.

Prelude and Fugue in G major BWV 541 (Leipzig 1724/1725)

Without being as developed as the great frescos of 1736, this diptych none the less reveals the same elegance of style and absolute mastery of counterpoint. Beginning with a recitative-like passage, the bipartite Prelude plays with two superimposed motifs, one a continuous semiquaver figure, the other more fanfare-like in style. The first section (bars 1-46) modulates from G major to B minor, while the second, following several modulations to the minor, returns to the tonic. The subject of the Fugue is curiously similar to the opening chorus of Cantata 21, *Ich hatte viel Bekümmernis*, but the major tonality allows us

to overlook the “afflictions” described in the cantata, the repeated notes tending, rather, to evoke a joyful dance whose mood pervades the entire piece. The classic exposition leads to the relative in bar 35, after which a free episode of alternating scales and broken chords introduces the key of A minor in bar 59, then the subdominant in bar 66. Following a chord of a diminished seventh on the dominant (bar 71), strettos on the ninth and on the fifth below lead to the coda and, with it, a return to G major.

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 720 (A firm stronghold is our God)

According to Schweitzer, this chorale was written for the inauguration of the Mühlhausen organ, for which Bach had drawn up a detailed plan for rebuilding the instrument. We can still hear the new Sesquialtera and Fagotto that he demanded. Listen in bar 20 to the Rückpositiv’s plenum, the wind supply of which had also been improved. The cantus firmus, moreover, is entrusted to the Trumpet on the Pedal, for which “new and larger pipes” were requested. This memorandum is one of the rare examples of detailed specifications that Bach has left for a three-manual organ.

Prelude in G major BWV 568 (Mühlhausen 1708)

This early work is still somewhat naive in manner and reveals the influence of Pachelbel rather than Buxtehude. It is, however, a pleasing and well-constructed piece, falling into four identifiable sections: (1) subject in tonic (bars 1-7); (2) subject in dominant, improvisatory cadenza and semiquaver passage-work on Pedal (bars 8-22); (3) subdominant, imitative development (bars 23-43); and (4) canonic entries in tonic (bars 44-57).

Adagio in G major BWV 1027a

This piece falls into two parts, both of which are transcriptions of movements from Sonata BWV 1027 for viola da gamba and continuo: the first section is a skilful contemporary adaptation of the sonata's opening movement, while the *Allegro moderato* derives from the fourth movement, the careful reworking transforming the bass line into *brisé* figures in order to facilitate their performance on the Pedal.

Ricercare à 6 from Das musikalische Opfer BWV 1079/5

For the present recording I have used Hermann Keller's transcription (Peters Edition 219), which is similar to the autograph at all points. The organ's sustained notes allow the polyphony to emerge with such clarity and precision that the marvellous six-part counterpoint acquires a quite special quality. Like *The Art of Fugue*, this late piece transcends its original instrumentation and proves particularly well suited to the organ.

Prelude in A minor BWV 569 (Weimar 1709)

This complex piece appears to be a study in ways of using harmony and counterpoint to vary an ostinato rhythm whose main stress is on the second beat of a three-beat bar: unexpected harmonies, false relations – everything reveals a taste for strangeness and even shock. As such, the work is the very antithesis of a merely pleasing diversion, but is certainly not one to leave its listener indifferent.

Translated by Stewart Spencer

Bach, universal Genie

Die Orgel von Grauhof (Goslar) C. Treutmann d.Ä., 1737

Die Abteikirche von Grauhof bei Goslar (Niedersachsen) ist mit einem beachtlichen Ensemble von Kunstschätzen des 18. Jahrhunderts ausgestattet: Mobiliar, Gemälde, farbige Skulpturen,... das Ganze gekrönt von einer Empore mit einer prächtigen, mit den Gestalten von Musikern geschmückten Orgel.

Das Instrument ist den Fachleuten wohlbekannt - Albert Schweitzer schätzte es sehr - als eine der repräsentativsten Schöpfungen des mitteldeutschen Orgelbaus. Es wurde im Jahre 1737 von dem Magdeburger Orgelbauer Christoph Treutmann d. Ä. errichtet und hat ohne nennenswerte Veränderungen glücklich die Jahrhunderte überdauert. Die Firma Hillebrand legte bei der Restaurierung von 1989 bis 1992 größten Wert auf die Bewahrung des historischen Bestands. Die Windladen, die meisten der alten Pfeifen und der Spieltisch, sowie die Mechanik wurden überholt. Nur die hohen Töne der Mixturen, die verlorengegangen waren, wurden ersetzt, sowie einige allzu altersschwache Zungenstimmen.

Das brillante Plenum erinnert an die Orgeln der Hamburger Schule; die tiefen und die Mittelstimmen indessen sind imposant. Das Instrument von Treutmann klingt dunkler als die Schnitger-Orgeln. So entspricht es also durchaus der "Gravität", die Bach in seinen Gutachten als Orgelexperte verlangte.

Diese Orgel, die sich unweit von Leipzig und Halle befindet, steht in der unmittelbaren Nachfolge der späten Silbermann-Orgeln und der Instrumente von Hillebrand - siehe Naumburg -, die Bach aufsuchte und begutachtete, und auf denen er mehr als ein Einweihungskonzert gegeben hat.

Passacaglia e tema fugatum c-moll BWV 582, (Weimar 1716/1717)

Die gigantische *Passacaglia* - 168 Takte über ein obstinates Thema in c-moll – entstand in denselben Jahren wie das *Orgelbüchlein*. Man erkennt zwischen den beiden Werken eine gewisse Sprachverwandschaft, was die musikalische Handschrift und den Ausdrucksstil angeht. Die *Passacaglia* ist zahlenmäßig solide proportioniert : einundzwanzig Expositionen des großen Themas in der *Passacaglia* selbst, zwölf Expositionen (die arithmetische Umkehrung 21-12) im *tema fugatum*. Neben einer kontrapunktischen Glanzleistung bietet uns das Werk eine menschliche Botschaft.

Man kann die *Passacaglia* auf vielerlei verschiedene Art spielen. Jeder Organist entwickelt sein eigenes Konzept, doch Bachs Genie transzendiert unsere Interpretationen.

Ich habe meinerseits einen Plan gewählt, der auf der Ziffer 3 beruht : die einundzwanzig Expositionen der *Passacaglia* können in sieben Gruppen von je drei Variationen unterteilt werden. Alle diese Gruppen folgen demselben kontrapunktischen Verfahren und beginnen mit dem Zitat eines Lutherchorals.

Was die Registrierung anbelangt, so unterstreiche ich die oben beschriebene Unterteilung des Werkes, indem ich abwechselnd das volle Spiel der drei Klaviaturen bringe, wodurch ich die Klangfarben variiere, ohne die formale Einheit zu sprengen.

Gruppe 1 (Takt 1 bis 23) : Drei Expositionen des Themas im Baß, auf den Manualen betont durch synkopierte Akkorde, die im Sopran (ab Takt 8) die ersten Noten des Adventchorals "Nun komm' der Heiden Heiland" (C, H, Es, D, C, D) andeutet.

Gruppe 2 (Takt 24 bis 47) : Eine Kantilene überlagert sich kanonisch dem *basso ostinato*. Sie zitiert den Choral des Gottvertrauens "Von Gott

will ich nicht lassen". Dieses Element wird im daktylischen Rhythmus in Sekundsritten (Takt 32) und dann in größeren Intervallen (Takt 40) durchgeführt.

Gruppe 3 (Takt 48 bis 71) : Auf- und absteigende Tonleitern, die eine interessante Verwandschaft mit dem Weihnachtslied "Vom Himmel kam der Engel Schar" aufweisen.

Gruppe 4 (Takt 72 bis 96) : Der verzierende Kontrapunkt erinnert an das Motiv des Sterns in dem Choral "Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn". Eine nicht endenwollende absteigende Linie durchläuft die beiden darauf folgenden Variationen (Takt 80 bis 96).

Gruppe 5 (Takt 96) : Ein dem Choral "Christ lag in Todesbanden" ähnelndes verziertes Element begleitet das Thema im Sopran (Takt 96 bis 104). Das Thema erweitert sich anschließend in der Altstimme und wird darauf im Baß arpeggiert (Takt 112), wobei es durchsichtiger wird, indem es anstelle dreistimmig jetzt nur noch zweistimmig ist.

Gruppe 6 (Takt 120) : Gekreuzte einstimmige Arpeggien. Takt 118 : Wiederaufnahme des Themas im Pedal; schwere Akkorde leiten über zu komplexen Arpeggien. Takt 136 : jublierende Triolen in parallel laufenden Terzen und Sexten.

Gruppe 7 (Takt 144) : Die Oberstimmen erscheinen jetzt in einem daktylischen Rhythmus, während das Thema im Baß aufsteigende Sprünge vollführt, die denen des Osterchorals "Erstanden ist der heil'ge Christ" ähneln. Takt 155 : Der Rhythmus verharrt nunmehr auf Sechzehnteln. Takt 160 : eine fünfte Stimme bereichert die Harmonie; die Akkorde werden immer gedrängter.

Tema fugatum

Es ist eine echte Fuge, die die *Passacaglia* ergänzt und krönt. Das Hauptthema herrscht untrennbar von seinen beiden Gegenthemen. Das eine von diesen ist ausdrucksvoll mit seinen verminderten Intervallen, das andere eine Art *perpetuum mobile*. Wie könnte man dabei nicht an die Dreifaltigkeit von Vater, Sohn und Heiligem Geist denken?

Mit der Exposition verlassen wir endlich die Tonart c-moll. Von c-moll über g-moll führt sie uns schließlich zum Thema in Es-dur (Takt 197), worauf die Antwort auf der Dominante folgt.

Ein freies *Divertimento* bringt die Wiederaufnahme des Themas in g-moll (Takt 218) und dann in der Haupttonart (Takt 232). Nach einem dreifachen endlosen Aufstieg mit einem Terz-Motiv erscheint das Thema im Sopran, bis es anschließend vom Baß in den tiefen Lagen, diesmal in der Tonart der Subdominante, wiederaufgenommen wird (Takt 255).

Eine letzte Wiederaufnahme im Sopran führt nach einer Reihe von Imitationen in Gegenbewegung zu einem eindrucksvollen Orgelpunkt mit einem neapolitanischen Sextakkord (Takt 285). Die Schlußkadenz wird verlängert durch eine Coda, in der die immer reichhaltiger werdende Polyphonie mit doppeltem Pedal sich von vier auf sieben Stimmen vervielfältigt. Die handschriftliche Anmerkung *Adagio* steigert noch die Majestät dieses Finales.

Die Schübler-Choräle BWV 645 - 650

„Sechs Choräle / von verschiedener Art / auf einer / Orgel / mit 2 Clavieren und Pedal / vorzuspielen / verfertiget von / Johann Sebastian Bach / Königl: Pohln: und Chur Saechss: Hoff-Compositeur / Capellm: u. Direct: Chor: Mus: Lips: / In Verlegung Joh: Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde...“

Gegen 1746 läßt Bach auf Bitten seines Schülers und Freundes J.G. Schübler eine Sammlung „beliebter Arien“ drucken. Mehrere dieser Kantatenarien hatten großen Erfolg gehabt. Bach greift hier auf ein Verfahren zurück, das er bereits für die *Concerti* der italienischen Meister angewandt hat, nämlich die Transkription für die Orgel, das Orchesterinstrument.

Alle technischen Kunstgriffe, die er während seiner bereits langen Karriere angehäuft hat, vereinigt Bach in diesen kurzen Stücken: die Trio-Schreibweise, die gekonnte Phrasierung in mehreren Stimmen und vor allem das den Tastaturen der Orgel durch die Imitation der Violine oder der menschlichen Stimme eingehauchte Leben. Die Imitation des Gesanges ist es, die Bach ein neues Gespür für die Artikulierung auf den Tastaturen eingegeben hat.

1) „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645

Die Orgelfassung gibt recht getreu die für die Geigen in der 4. Strophe der Kantate BWV 140 vorgeschriebenen Bogenstriche wieder. Der ursprünglich vom Tenor gesungene Choral erklingt hier in der linken Hand auf einem Zungenregister. Das Pedal ersetzt den Generalbaß. Bach macht keine spezifischen Angaben zur Registrierung, sondern gibt nur Hinweise zur Tonhöhe: „Dextra (rechte Hand): 8fuß, Sinistra (linke Hand): 8fuß, Pedal 16fuß“. Dieser Choral ist ein rührendes biblisches Bild, auf dem man die Jungfrauen gleichsam tanzen sieht, die sich auf die Ankunft des Bräutigams vorbereiten, während die Stimme des Wächters auf den Zinnen ein altes Lied ertönen läßt:

2) *“Wo soll ich fliehen hin?” BWV 646*

Die Kantate, der dieser Choral entlehnt ist, ging leider verloren.

Die ursprüngliche Registrierung lautete für die rechte Hand auf 8, für die linke auf 16 und für das Pedal auf 4 Fuß, wobei das Thema des Chorals im Register der Altstimme lag. Synkopen und gebrochene Rhythmen versinnbildlichen den Jammer des Sünders, der nicht weiß, wohin er fliehen soll, um seiner Strafe zu entkommen.

3. *“Wer nur den lieben Gott läßt walten” BWV 647*

Dies ist das *duetto* Nr. 4 für Sopran und Alt der Kantate BWV 93. Das Pedal exponiert den Choral in einem 4Fuß-Register mit sanften Tönen, um das Unisono der Streicher zu imitieren. Die rechte Hand ersetzt die beiden Solostimmen, die abwechselnd die Worte “Er kennt die rechten Freudenstunden” und “Er weiß wohl” vortragen. Das Werk bringt das beruhigende Gefühl des Gottvertrauens zum Ausdruck.

4) *“Meine Seele erhebet den Herren” BWV 648*

Das Duett für Alt und Tenor aus der Kantate BWV 10 ist hier der linken Hand des Organisten anvertraut. Der Choral “*dextra forte*” – die vierte Strophe des Magnifikats “Er denket der Barmherzigkeit” – erklingt in der rechten Hand, während das Pedal den Generalbaß übernimmt.

5) *“Ach, bleib’ bei uns, Herr Jesu Christ” BWV 649*

Sopran-Arie aus der Kantate BWV 6. Das Pedal ersetzt den Generalbaß, während die linke Hand die barocken Arabesken der *Viola pomposa* (des kleinen Cellos) imitiert. Der Text ist ein Zitat aus der Begegnung von Emmaus “Bleib’ bei uns, denn es will Abend werden”.

6) *“Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter” BWV 650*

Das Stück ist eine bemerkenswerte *Etude d'exécution transcendante* für die Orgel: Eigenständigkeit der Stimmen, Wiedergabe der Artikulationen der Geige in der rechten Hand, Pedaltriller, die das Vibrato des Alts imitieren. Mit dieser Anleihe an die Kantate BWV 137 findet der wundervolle Zyklus der sechs Choräle einen glanzvollen Abschluß.

Fuge g-moll BWV 578, (Weimar 1709)

Zur Unterscheidung von der “großen Fuge g-moll” BWV 542 ist diese als die “kleine Fuge” bekannt. Es ist indessen bereits eine sehr kunstvoll strukturierte und wohl durchgeführte schöne Fuge. Das liedhafte Thema wird von einem kontrastierenden Gegenthema begleitet. Expositionen und Gegen-Expositionen führen über *Divertimenti* zu der Paralleltonart und dann zu der der Subdominante. Eine letzte Exposition des Themas in den hohen Lagen des Pedals beschließt das Stück in aller Schlichtheit.

Präludium und Fuge G-dur BWV 541, (Leipzig 1724/1725)

Dieses Diptychon ist vielleicht nicht ganz so großzügig durchgeführt wie die großen Fresken des Jahres 1736; es besitzt jedoch schon eine große Eleganz und zeugt von einer vollendeten Beherrschung des Kontrapunkts. Das Stück beginnt mit einem Rezitativ, dem zweiteiligen *Präludium*, das von der Überlagerung zweier Elemente gekennzeichnet ist: einer kontinuierlichen Linie und einem Element im Stil der Fanfare. Der erste Teil moduliert von G-dur nach h-moll (Takt 1 bis 45), während der zweite nach mehreren Modulationen zur entsprechenden Molltonart auf G-dur endet.

Das Thema der *Fuge* erinnert unwillkürlich an das der Kantate BWV 21 “Ich hatte viel Bekümmernis”. Indessen läßt uns die Dur-Tonart den in

der Kantate angesprochenen Kummer vergessen, während die repetierten Noten einen fröhlichen Tanz andeuten, dessen heitere Stimmung das ganze Stück hindurch andauert. Die übliche Exposition führt bei Takt 35 zur verwandten Tonart. Ein *Divertimento* mit abwechselnden Tonleitern und Arpeggien schafft den Übergang zu a-moll und bei Takt 66 zu der Tonart der Moll-Subdominante. Auf einen verminderten Septimenakkord auf der Dominante folgt der Abschluß in G-dur mit zwei Stretten vor der Schlußcoda.

Choral "Ein' feste Burg ist unser Gott BWV 720"

Nach Albert Schweitzer soll dieser Choral für die Orgelabnahme in Mühlhausen geschrieben worden sein, für deren Restaurierung von Bach ein sehr ausführlicher Kostenanschlag aufgestellt worden war. Man vernimmt hier nacheinander die Register Sesquialtera und Fagott, deren Erneuerung Bach ausdrücklich verlangt hatte. Bei Takt 20 hören wir das Plenum des Rückpositivs, dessen Windzufuhr verbessert worden war. Darauf wird das Thema des Chorals auf der Pedaltrompete exponiert, dessen *corporibus* man ausgewechselt hatte.

Es ist dies eines der wenigen uns erhalten gebliebenen Beispiele einer von Bach vorgeschriebenen detaillierten Registrierung für eine Orgel mit 3 Tastaturen.

Präludium G-dur BWV 568, (Mühlhausen)

An diesem noch etwas naiven Jugendwerk ist eher der Einfluß von Pachelbel als der von Buxtehude zu erkennen. Das kleine Stück weist eine wohlausgewogene Struktur auf: 1) Tonika, 2) Takt 8: Dominante, improvisierte Kadenz, großer Pedallauf, 3) Takt 23: Subdominante, Durchführung in Imitationen, 4) Canonische Wiederaufnahme in der Haupttonart.

Adagio C-dur

a) Zeitgenössische Transkription des ersten Satzes der Sonate BWV 1027 für Viola da gamba und Klavier. Die Bearbeitung für Orgel ist äußerst geschickt und klingt sehr gut.

b) *Allegro moderato*: vierter Satz derselben Sonate. Auch hier verwandelt die kunstvolle Bearbeitung die Linien des Basses in gebrochene Bewegungen, so daß sie auf dem Pedal leichter zu spielen sind.

Ricercare a 6 (aus dem Musikalischen Opfer) BWV 1079, Nr. 5

Ich habe die reduzierte Fassung für Orgel von Hermann Keller (Ausgabe Peters 219) zugrunde gelegt, die in allen Punkten dem Autograph gleicht. Die getragenen Töne der Orgel bringen die Polyphonie mit einer solchen Präzision zum Erklingen, daß der sechsstimmige Kontrapunkt ganz außergewöhnliche Dimensionen erreicht. Ebenso wie *Die Kunst der Fuge* transzendiert dieses Spätwerk des Thomaskantor die Instrumentation und wird der Orgel auf jede denkbare Weise gerecht.

Präludium a-moll (BWV 569), Weimar 1709

Dieses vielschichtige Stück stellt sich dar wie eine Studie über die Art und Weise, mittels der Harmonie und des Kontrapunkts einen obstinaten Rhythmus zu variieren, der beharrlich den zweiten Taktteil eines Dreivierteltakts betont. Unerwartete Harmonien, falsche Relationen, alles zeugt vom Gefallen des Komponisten am Ausgefallenen, um nicht zu sagen am Schockierenden. Es ist das Gegenteil von einem lebenswürdigen Werk, doch nie läßt es uns unbeteiligt.

Übersetzung: G. Trautmann

Registrations

1) Passacaglia BWV 582

HW : LP.8, SO.4, M.IV OW/HW
 OW : P.8, O.4, SO.2, M.V
 HI : C.8, P.4, O.2, Sch.III
 Ped : P.16, RF.12, O.8, O.4, M.IV, Pos.16,
 Tr.8

Mesure 24 : sur OW :

Ped : - Pos.16, - RF.12, Tr.8

Mesure 48 : sur HI :

Ped : - M.IV

Mesure 72 : sur HW :

Ped : + Tr.8

Mesure 144 : Hw +PR.16 + RP.III

Ped + Pos.16 + RF.12

Thema fugatum :

HW : - Pr.16, - RP.III

Ped : - RF.12, - Tr.8

Mesure 255 : Ped + Tr.8

Mesure 286 : HW + Pr.6, Q.6, RP.III

+ Tr.16 + Tr.8

Ped + Pos.32 + RF.12

2) Sechs CHORÄLE (Schübler)

BWV 645-650

1) Wachet auf : m.d. OW : P.8, O.4

m.g. HW : Tr.8, O.4

Ped. P.16, O.8

2) Wo soll ich :

m.d. HI : C.8, P.4

m.g. HW : P.16, LP.8

Ped. SCH.4

3) Wer nur den lieben Gott :

HI : C.8

Ped. SO.4

4) Meine Seele :

m.d. OW : VH.8, O.4

m.g. HW : VG.8, SF.8

Ped. S.16, FF.8

5) Ach, bleib bei uns :

m.d. OW : RF.8, O.4, SQ.II

m.g. HW : LP.8, O.4

Ped. S.16, O.86)

Ped : P.16, O.8, SO.4, M.IV.Tr

Kommst du nun :

m.d. HI : C.8, FT.4, WF.2

m.g. HW : SF.8, O.4

Ped. SCH.4

3) Fuge in g moll BWV 578

HW : LP.8, O.4

Ped. P.16, O.8

4) Präludium und Fuge BWV 541

HW : LP.8, O.4, M.IV OW/HW

Ped - P.16, O.8, O.4, M.IV.Tr.8

OW : P.8, O.4, SO.2, M.V

Fuga : - OW/HW

Ped : - Tr.8

mes. 71 : comme Präludium

5) Choral : Eine feste Burg BWV 720

m.g. OW : RF.8, O.4, Fag.16

mes.20 HI : C.8, O.4, O.2, Sch.III

Ped. S.16, O.8, O.4

mes.25 Ped : + Tr.8

mes.32 Ped : - Tr.8

mes.48 m.d. HW

SF.8, O.4, RP III

6) Präludium in C-dur BWV 568

comme Präludium 541

7) Adagio in C-dur BWV 1027

m.d. HI : H.8, FT.4

m.g. HW : O.4 (une octave plus bas)

Ped. S.16, FF.8

7b) Allegro moderato (Trio) BWV 1027a

m.d. HI : C.8, P.4, Q.1 1/2

m.g. HW : SF.8, O.4

Ped. S.16, O.8

8) Ricercare a 6 BWV 1079-5

HW : LP.8, SF.8, SO.4, M.IV

Ped : P.16, O.8, O.4, M.IV

9) Präludium in a moll BWV 569

HW : P.16, LP.8, O.4, Q.6, RP.III, M.IV

SOW/HW

OW : P.8, O.4, O.2, M.V

Ped. P.16, RF.12, O.8, SO.4, M.IV, Pos.16

ORGUE DE GRAUHOF - TREUTMANN 1737

PEDALE		HINTERWERK (HI)		HAUPTWERK (HW)		OBERWERK(OW)	
Principal 16	P.16	Gedackt 8	C.8	Principal 16	P.16	Principal 8	P.8
Soubbas 16	S.16	Quintadena 8	Q.8	Viola di gamba 16	VG.16	Rohrflöte 8	RF.8
Rohrflöte 12	RF.12	Principal 4	P.4	Lieblich principal 8	LP.8	Octava 4	O.4
Octava 8	O.8	Flöte travers 4	FT.4	Spitzflöte 8	SF.8	Spitzflöte 4	SF.4
Flachflöte 8	FF.8	Octava 2	O.2	Viola di gamba 8	VG.8	Quinta 3	Q.3
Superoctava 4	SO.4	Waldflöte 2	WF.2	Quinta 6	Q.6	Superoctava 2	SO.2
Mixtur IV	M.IV	Quinta 1 1/2	Q. 1 1/2	Octava 4	O.4	Sesquialtera II	SQ.II
Gross Posaunen		Scharff III	Sch.III	Nassat 3	N.3	Mixtur V	M.V
bass 32	GPB.32	Hautbois 8	H.8	Rauschpfeife III	RP.III	Fagott 16	Fag.16
Posaune 16	Pos.16			Mixtur IV-V	M.IV	Vox humana 8	VH.8
Trommet 8	Tr.8			Trommet 16	Tr.16		
Schalney 4	SCH.4			Trommet 8	Tr.8		
Koppel OW/HW (tiroir) TREMULANT							
Koppel HI/HW				Ton : 3/4 de ton au dessus de la 440			