

15 CD



BACH
COMPLETE WORKS
FOR ORGAN

MARIE-CLAIRE ALAIN

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

THE COMPLETE ORGAN WORKS

(unknown) This means that the work in question, previously attributed to Bach, was not in fact written by him, but by another, unidentified composer.

(Composer name?) This means that a work previously attributed to Bach is now attributed to the composer mentioned in brackets, though not with certainty.

(Composer name) This means that a work previously attributed to Bach was in fact written by the composer mentioned in brackets.

CD 1

75.04

Sonata No. 1 in E-flat, BWV 525

- | | | |
|---|--------------|------|
| 1 | I. (Allegro) | 3.05 |
| 2 | II. Adagio | 5.53 |
| 3 | III. Allegro | 3.45 |

Sonata No. 2 in C minor, BWV 526

- | | | |
|---|--------------|------|
| 4 | I. Vivace | 3.46 |
| 5 | II. Largo | 3.41 |
| 6 | III. Allegro | 4.31 |

Sonata No. 3 in D minor, BWV 527

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 7 | I. Andante | 6.17 |
| 8 | II. Adagio e dolce | 3.51 |
| 9 | III. Vivace | 4.04 |

Sonata No. 4 in E minor, BWV 528

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 10 | I. Adagio – Vivace | 2.46 |
| 11 | II. Andante | 3.38 |
| 12 | III. Un poco allegro | 2.20 |

Sonata No. 5 in C, BWV 529

13	I. Allegro	4.36
14	II. Largo	4.56
15	III. Allegro	3.57

Sonata No. 6 in G, BWV 530

16	I. Vivace	4.02
17	II. Lento	5.48
18	III. Allegro	3.56

CD 2

79.57

6 SCHÜBLER CHORALES, BWV 645–650

1	Wachet auf, ruft uns die Stimme , BWV 645	4.32
2	Wo soll ich fliehen hin , BWV 646	1.35
3	Wer nur den lieben Gott läßt walten , BWV 647	4.13
4	Meine Seele erhebt den Herren , BWV 648	2.43
5	Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ , BWV 649	2.26
6	Kommst du nun, Jesus, vom Himmel herunter , BWV 650	3.05

Tocatta and fugue in D minor, BWV 565

7	I. Toccata	2.37
8	II. Fugue	6.11

Prelude and fugue in C, BWV 545

9	I. Prelude	2.15
10	II. Fugue	4.03

	Prelude and fugue in E minor, BWV 533	
11	I. Prelude	2.35
12	II. Fugue	2.52
	Tocatta and fugue in F, BWV 540	
13	I. Toccata	8.51
14	II. Fugue	5.39
15	Fugue in G minor, BWV 578	4.37
	Toccata, adagio and fugue in C, BWV 564	
16	I. Toccata	5.40
17	II. Adagio	4.41
18	III. Fugue	4.38
19	Fantasia in C minor, BWV 562	6.34
	CD 3	79.53
	Fantasia and fugue in G minor, BWV 542	
1	I. Fantasia	6.41
2	II. Fugue	5.50
	Fantasia in G "Pièce d'orgue", BWV 572	
3	I. Très vite ment	1.30
4	II. Gravement	5.05
5	III. Lentement	1.56

ORGELBÜCHLEIN, BWV 599-644 (beginning)

6	Nun komm' der Heiden Heiland , BWV 599	1.25
7	Gottes Sohn ist kommen , BWV 600	0.58
8	Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn , BWV 601	1.39
9	Lob sei dem allmächtigen Gott , BWV 602	0.54
10	Puer natus in Bethlehem , BWV 603	0.59
11	Gelobet seist du, Jesu Christ , BWV 604	1.41
12	Der Tag der ist so freudenreich , BWV 605	1.36
13	Vom Himmel hoch da komm ich her , BWV 606	0.45
14	Vom Himmel kam der Engel Schar , BWV 607	1.11
15	In dulci jubilo , BWV 608	1.13
16	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich , BWV 609	0.46
17	Jesu, meine Freude , BWV 610	2.52
18	Christum wir sollen loben schon , BWV 611	1.45
19	Wir Christenleut , BWV 612	1.22
20	Helft mir, Gottes Güte preisen , BWV 613	1.08
21	Das alte Jahr vergangen ist , BWV 614	2.54
22	In dir ist Freude , BWV 615	2.33
23	Mit Fried' und Freud ich fahr dahin , BWV 616	2.18
24	Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf , BWV 617	2.23
25	O Lamm Gottes, unschuldig , BWV 618	4.12
26	Christe, du Lamm Gottes , BWV 619	1.10
27	Christus, der uns selig macht , BWV 620	1.47
28	Da Jesus an dem Kreuze stund , BWV 621	1.33
29	O Mensch, beweine dein' Sünde groß , BWV 622	6.31
30	Wir danken dir, Herr Jesu Christ , BWV 623	0.55
31	Hilf Gott, daß mir's gelinge , BWV 624	1.23

32	Christ lag in Todesbanden , BWV 625	1.54
33	Jesus Christus, unser Heiland , BWV 626	0.51
34	Christ ist erstanden , BWV 627	3.59
35	Erstanden ist der heil'ge Christ , BWV 628	0.44
36	Erschienen ist der herrliche Tag , BWV 629	0.57
37	Heut' triumphieret Gottes Sohn , BWV 630	1.24
38	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist , BWV 631	0.51

CD 4

79.44

ORGELBÜCHLEIN (conclusion)

1	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend , BWV 632	1.21
2	Liebster Jesu, wir sind hier , BWV 633	1.48
3	Dies sind die heil'gen zehnn Gebot' , BWV 635	1.20
4	Vater unser im Himmelreich , BWV 636	1.38
5	Durch Adams Fall ist ganz verderbt , BWV 637	2.12
6	Es ist das Heil uns kommen her , BWV 638	1.11
7	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ , BWV 639	2.36
8	In dich hab ich gehoffet, Herr BWV 640	1.07
9	Wenn wir in höchsten Nöten sein , BWV 641	2.27
10	Wer nur den lieben Gott läßt walten , BWV 642	1.51
11	Alle Menschen müssen sterben , BWV 643	1.27
12	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig , BWV 644	0.44
13	Herzlich tut mich verlangen , BWV 727	2.48
14	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend , BWV 709	3.13
15	Liebster Jesu, wir sind hier , BWV 706	1.29
16	Vom Himmel hoch da komm ich her , BWV 738	1.25

Passacaglia and fugue in C minor, BWV 582

- | | | |
|----|----------------|------|
| 17 | I. Passacaglia | 8.16 |
| 18 | II. Fugue | 6.01 |

Prelude and fugue in A, BWV 536

- | | | |
|----|------------|------|
| 19 | I. Prelude | 1.55 |
| 20 | II. Fugue | 4.17 |

Prelude and fugue in G, BWV 541

- | | | |
|----|------------|------|
| 21 | I. Prelude | 2.56 |
| 22 | II. Fugue | 4.18 |

Tocatta and fugue in D minor, BWV 538 "Dorian"

- | | | |
|----|------------|------|
| 23 | I. Toccata | 5.17 |
| 24 | II. Fugue | 6.59 |

Prelude and fugue in D, BWV 532

- | | | |
|----|------------|------|
| 25 | I. Prelude | 5.21 |
| 26 | II. Fugue | 5.32 |

CD 5

65.54

Fantasia and fugue in C minor, BWV 537

- | | | |
|---|-------------|------|
| 1 | I. Fantasia | 5.56 |
| 2 | II. Fugue | 3.47 |

Prelude and fugue in B minor, BWV 544

- | | | |
|---|------------|------|
| 3 | I. Prelude | 6.11 |
| 4 | II. Fugue | 5.55 |

Tocatta and fugue in E, BWV 566

5	I. Toccata	2.17
6	II. Fugue	8.25

Concerto in A minor, BWV 593

7	I. (Allegro)	4.14
8	II. Adagio	3.58
9	III. Allegro	4.01

Concerto in D minor, BWV 596

10	I. Allegro – Grave – Fugue	5.08
11	II. Largo	4.16
12	III. Finale	3.24

Concerto in G, BWV 592

13	I. (Allegro)	3.34
14	II. Grave	2.40
15	III. Presto	1.59

CD 6

80.11

Concerto in C, BWV 594

1	I. (Allegro)	7.17
2	II. Recitativo: Adagio	3.40
3	III. Allegro	7.22

Pastorale in F, BWV 590

4	I. Alla Siciliana	2.12
5	II. Allemande	2.33
6	III. Aria	3.25
7	IV. Alla Gigue	3.57

8 SHORT PRELUDES AND FUGUES, BWV 553–560 (Johann Tobias Krebs?)

Prelude and fugue in C, BWV 553

- | | | |
|---|------------|------|
| 8 | I. Prelude | 2.24 |
| 9 | II. Fugue | 1.13 |

Prelude and fugue in D minor, BWV 554

- | | | |
|----|------------|------|
| 10 | I. Prelude | 1.26 |
| 11 | II. Fugue | 1.37 |

Prelude and fugue in E minor, BWV 555

- | | | |
|----|------------|------|
| 12 | I. Prelude | 1.35 |
| 13 | II. Fugue | 2.02 |

Prelude and fugue in F, BWV 556

- | | | |
|----|------------|------|
| 14 | I. Prelude | 1.06 |
| 15 | II. Fugue | 1.17 |

Prelude and fugue in G, BWV 557

- | | | |
|----|------------|------|
| 16 | I. Prelude | 1.29 |
| 17 | II. Fugue | 2.11 |

Prelude and fugue in G minor, BWV 558

- | | | |
|----|------------|------|
| 18 | I. Prelude | 1.58 |
| 19 | II. Fugue | 2.48 |

Prelude and fugue in A minor, BWV 559

- | | | |
|----|------------|------|
| 20 | I. Prelude | 1.24 |
| 21 | II. Fugue | 1.57 |

	Prelude and fugue in B-flat , BWV 560	
22	I. Prelude	1.43
23	II. Fugue	1.58
24	Canzona in D minor , BWV 588	6.22

18 GREAT LEIPZIG CHORALE PRELUDES, BWV 655–668 (beginning)

25	Fantasia super Komm, heiliger Geist, Herre Gott , BWV 651	5.28
26	Schmücke dich, o liebe Seele , BWV 654	9.31

CD 7

77.23

18 GREAT LEIPZIG CHORALE PRELUDES (continuation)

1	Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend , BWV 655	3.29
2	O Lamm Gottes unschuldig , BWV 656	7.30
3	Nun komm' der Heiden Heiland , BWV 659	6.06
4	Trio super Nun komm, der Heiden Heiland , BWV 660	3.33
5	Nun komm' der Heiden Heiland , BWV 661	2.58
6	An Wasserflüssen Babylon , BWV 653	6.34
7	Nun danket alle Gott , BWV 657	4.28
8	Trio super Allein Gott in der Höh' sei Ehr' , BWV 664	5.07
9	Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (Canto fermo in soprano) , BWV 662	9.46
10	Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (Canto fermo in tenor) , BWV 663	6.37
11	Vor deinen Thron tret' ich , BWV 668	5.45
12	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist , BWV 667	2.19
13	Von Gott will ich nicht lassen , BWV 658	5.10
14	Jesus Christus, unser Heiland (sub Communione) , BWV 665	4.44
15	Jesus Christus, unser Heiland (manualiter) , BWV 666	3.08

18 GREAT LEIPZIG CHORALE PRELUDES (conclusion)

1	Komm, heiliger Geist, Herre Gott, BWV 652	10.32
CLAVIER-ÜBUNG III, BWV 552, 669-689, 802-805 (beginning)		
2	Prelude in E-flat, BWV 552	8.28
3	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 669	4.02
4	Christe, aller Welt Trost, BWV 670	4.06
5	Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 671	4.07
6	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (manualiter), BWV 672	1.28
7	Christe, aller Welt Trost (manualiter), BWV 673	1.27
8	Kyrie, Gott heiliger Geist (manualiter), BWV 674	1.36
9	Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 675	3.04
10	Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 676	4.09
11	Fughetta super Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 677	0.55
12	Dies sind heil'gen zehn Gebot', BWV 678	4.21
13	Fughetta super Dies sind die heil'gen zehn Gebot', BWV 679	1.55
14	Wir glauben all' an einen Gott, BWV 680	3.13
15	Wir glauben all' an einen Gott, BWV 681	1.36
16	Vater unser im Himmelreich, BWV 682	7.54
17	Vater unser im Himmelreich (manualiter), BWV 683	1.24
18	Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV 684	3.44
19	Christ, unser Herr, zum Jordan kam (manualiter), BWV 685	1.39
20	Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 686	6.33

CD 9

79.27

CLAVIER-ÜBUNG III (conclusion)

1	Aus tiefer Not schrei ich zu dir (manualiter) , BWV 687	5.09
2	Jesu Christus, unser Heiland , BWV 688	3.09
3	Fuga super Jesu Christus, unser Heiland (manualiter) , BWV 689	4.22
4	Duetto I , BWV 802	2.17
5	Duetto II , BWV 803	3.16
6	Duetto III , BWV 804	2.27
7	Duetto IV , BWV 805	3.39
8	Fugue in E-flat , BWV 552	7.36
	Prelude and fugue in C , BWV 547	
9	I. Prelude	4.02
10	II. Fugue	5.01
	Prelude and fugue in D minor , BWV 539	
11	I. Prelude	2.19
12	II. Fugue	4.49
	Prelude and fugue in G , BWV 550	
13	I. Prelude	2.52
14	II. Fugue	4.18
	Prelude and fugue in E minor , BWV 548	
15	I. Prelude	7.20
16	II. Fugue	7.42
	Prelude and fugue in F minor , BWV 534	
17	I. Prelude	4.27
18	II. Fugue	4.30

	CD 10	78.10
	Prelude and fugue in C minor, BWV 546	
1	I. Prelude	8.07
2	II. Fugue	5.55
	Prelude and fugue in A minor, BWV 551	
3	I. Prelude	2.03
4	II. Fugue	3.04
	Prelude and fugue in C minor, BWV 549	
5	I. Prelude	2.17
6	II. Fugue	3.30
	Prelude and fugue in A minor, BWV 543	
7	I. Prelude	3.33
8	II. Fugue	6.00
	Prelude and fugue in C, BWV 531	
9	I. Prelude	2.23
10	II. Fugue	4.01
	Prelude and fugue in G minor, BWV 535	
11	I. Prelude	2.45
12	II. Fugue	4.38
13	Nun freut euch, lieben Christen g'mein, BWV 734	2.08
14	In dulci jubilo, BWV 729	2.20
15	An Wasserflüssen Babylon, BWV 653b	5.00
16	Fuga sopra il Magnificat, BWV 733	4.17
17	Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 690 and harmonized choral	4.22
18	Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 691	2.37

19	Wo soll ich fliehen hin , BWV 694	3.20
20	Liebster Jesu, wir sind hier , BWV 730	2.19
21	Liebster Jesu, wir sind hier , BWV 731	3.17
	 CD 11	 75.21
1	Schmücke dich, o liebe Seele , BWV 759 (Gottfried August Homilius)	2.25
2	Wir glauben all an einen Gott , BWV 740 (Johann Ludwig Krebs)	5.14
3	Fughetta super Dies sind die heil'gen zehn Gebot' , BWV 735	3.34
4	Erbarm' dich mein, o Herre Gott , BWV 721	4.59
5	Nun komm, der Heiden Heiland , BWV 699	1.32
6	Christ lag in Todesbanden , BWV 718	4.52
	 Fantasia and fugue in A minor , BWV 561	
7	I. Fantasia	2.28
8	II. Fugue	5.26
	 Fantasia con imitazione , BWV 563	
9	I. Fantasia	2.00
10	II. Imitazione	2.50
11	Fugue in D , BWV 580	3.04
12	Fugue in C minor , BWV 575	3.39
13	Prelude in C , BWV 567	1.06
14	Prelude in A minor , BWV 569	4.15
15	Prelude in G , BWV 568	2.53
16	Fugue in G , BWV 577	3.14
17	Allabreve , BWV 589	4.57
18	Fugue in B minor , BWV 579	6.00
19	Fantasia in C , BWV 570	2.01

20	Fugue in G , BWV 576	3.57
21	Pedal-Exercitium , BWV 598	1.48
22	Fugue in G minor , BWV 131a	2.57
	 CD 12	
	Fantasia in G , BWV 571	74.17
1	I. Allegro	3.05
2	II. Adagio	1.56
3	III. Allegro	1.51
4	Concerto in C , BWV 595 [Allegro]	4.02
	Concerto [Trio] in E-flat , BWV 597	
5	I. Allegro moderato	3.25
6	II. Gigue	2.18
7	Fugue in C minor , BWV 574	6.44
8	Prelude in C , BWV 943	1.27
9	Fugue in C , BWV 946	2.40
	Trio in C minor , BWV 585	
10	I. Largo	3.03
11	II. Allegro un poco	2.17
12	Trio in G , BWV 1027a: Allegro moderato	3.20
13	Trio in D minor , BWV 583: Adagio	5.15
14	Trio in G , BWV 586: Allegro	2.56
15	Aria in F , BWV 587	3.49
16	Kleines harmonisches Labyrinth , BWV 591 (Johann David Heinichen?)	3.53
17	Liebster Jesu, wir sind hier , BWV 754 (unknown)	3.07

18	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich , BWV 732	1.18
19	Lob sei dem allmächtigen Gott , BWV 704	1.06
20	Valet will ich dir geben , BWV 736	3.54
21	Vom Himmel hoch, da komm ich her , BWV 700	2.12
22	Vom Himmel hoch, da komm ich her , BWV 701	1.13
23	Wie schön leuchtet der Morgenstern , BWV 739	3.57
24	Wir Christenleut habn jetzund Freud , BWV 710	2.00
25	Ach, was ist doch unser Leben , BWV 743 (unknown)	3.15

CD 13

		75.01
1	Vater unser im Himmelreich , BWV 760 (Georg Böhm)	2.46
2	Vater unser im Himmelreich , BWV 761 (Georg Böhm)	3.03
3	Vater unser im Himmelreich , BWV 762 (unknown)	3.49
4	Vater unser im Himmelreich , BWV 737	2.02
5	Ach Gott, vom Himmel sieh' darein , BWV 741	5.12
6	In dulci jubilo , BWV 751 (unknown)	1.28
7	Gelobet seist du, Jesu Christ , BWV 722	1.20
8	Gelobet seist du, Jesu Christ , BWV 723 (unknown)	2.02
9	Gelobet seist du, Jesu Christ , BWV 697	0.46
10	Liebster Jesu, wir sind hier , BWV 706/2	2.43
11	Allein Gott in der Höh' sei Ehr' , BWV 715	2.01
12	Fuga super Allein Gott in der Höh' sei Ehr' , BWV 716 (unknown)	1.50
13	Allein Gott in der Höh' sei Ehr' , BWV 711	2.33
14	Ach Gott und Herr , BWV 692 (unknown)	1.56
15	Ach Gott und Herr , BWV 693 (unknown)	1.58
16	Ach Gott und Herr , BWV 714	1.24
17	Christ lag in Todesbanden , BWV 695	4.27
18	Christ lag in Todesbanden , BWV 695 figured bass	1.24

19	Wie schön leuchtet der Morgenstern , BWV 763 (unknown)	1.09
20	Ach Herr, mich armen Sünder , BWV 742 (unknown)	2.10
21	Durch Adams Fall ist ganz verderbt , BWV 705 (unknown)	2.51
22	Jesus, meine Zuversicht , BWV 728	2.33
23	Christum wir sollen loben schon , BWV 696	1.45
24	Gottes Sohn ist kommen , BWV 703	0.54
25	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend , BWV 726	1.01
26	In dich hab' ich gehoffet , BWV 712	2.20
27	Jesu, meine Freude , BWV 713	5.14
28	Christus, der uns selig macht , BWV 747 (unknown)	3.38

Partite diverse sopra "Christ, der du bist der helle Tag" in F minor, BWV 766

29	I. Partita 1	0.44
30	II. Partita 2	2.08
31	III. Partita 3	0.59
32	IV. Partita 4	0.35
33	V. Partita 5	1.28
34	VI. Partita 6	0.54
35	VII. Partita 7	1.34

CD 14

78.19

Partite diverse sopra "O Gott, du frommer Gott" in C minor, BWV 767

1	I. Partita 1	1.03
2	II. Partita 2	2.40
3	III. Partita 3	1.12
4	IV. Partita 4	0.34
5	V. Partita 5	1.34
6	VI. Partita 6	1.01
7	VII. Partita 7	1.49

8	VIII. Partita 8	2.37
9	IX. Partita 9	2.49

Partite diverse sopra "Sei gegrüset, Jesu gütig" in G minor, BWV 768

10	I. Choral	1.01
11	II. Partita 1	2.35
12	III. Partita 2	1.07
13	IV. Partita 3	0.34
14	V. Partita 4	1.03
15	VI. Partita 5	1.04
16	VIII. Partita 7	1.17
17	VII. Partita 6	1.07
18	IX. Partita 8	1.08
19	X. Partita 9	1.38
20	XI. Partita 10	5.39
21	XII. Partita 11	1.30

Canonic variations on "Vom Himmel hoch, da komm' ich her", BWV 769

22	I. Variation 1	1.20
23	II. Variation 2	1.12
24	III. Variation 3	2.52
25	IV. Variation 4	2.59
26	V. Variation 5	2.58

Partite diverse sopra "Ach!, was soll ich Sünder machen?" in E minor, BWV 770 (unknown)

27	I. Partita 1	0.53
28	II. Partita 2	0.50
29	III. Partita 3	0.51
30	IV. Partita 4	0.51

31	V. Partita 5	0.34
32	VI. Partita 6	0.39
33	VII. Partita 7	0.38
34	VIII. Partita 8	0.43
35	IX. Partita 9	2.36
36	X. Partita 10	3.19

Partita Allein Gott in der Höh' sei Ehr' in G,
 BWV 771 (Andreas Nicolaus Vetter?)

37	I. Variation 1	1.05
38	II. Variation 2	1.08
39	III. Variation 3	1.17
40	IV. Variation 4	1.14
41	V. Variation 5	0.45
42	VI. Variation 6	0.55
43	VII. Variation 7	0.54
44	VIII. Variation 8	1.14
45	IX. Variation 9	1.01
46	X. Variation 10	1.11
47	XI. Variation 11	0.53
48	XII. Variation 12	0.44
49	XIII. Variation 13	1.01
50	XIV. Variation 14	0.46
51	XV. Variation 15	0.39
52	XVI. Variation 16	0.55
53	XVII. Variation 17	0.54
54	Aus der Tiefe rufe ich, BWV 745 (Johann Christoph Bach?)	3.00

CD 15

76.44

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Wer nur den lieben Gott läßt walten , BWV 691a (unknown) | 2.14 |
| 2 | Vater unser im Himmelreich (manualiter) , BWV 683a | 1.42 |
| 3 | Trio in G minor , BWV 584 | 2.40 |
| 4 | Ein' feste Burg ist unser Gott , BWV 720 | 3.22 |
| 5 | Herr Christ, der einig Gottes Sohn , BWV 698 | 1.02 |
| 6 | Das Jesulein soll doch mein Trost , BWV 702 (unknown) | 1.30 |
| 7 | Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt , BWV 708 (unknown) | 0.45 |
| 8 | Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt , BWV 707 (unknown) | 4.33 |
| 9 | Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt , BWV 707bis (unknown) | 0.41 |
| 10 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr' , BWV 717 | 2.21 |
| 11 | Der Tag der ist so freudenreich , BWV719 (unknown) | 1.52 |
| 12 | Herr Gott, dich loben wir , BWV 725 | 8.00 |
| 13 | Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht , BWV 750 (unknown) | 0.49 |
| 14 | Fugue in G , BWV 581 (Gottfried August Homilius) | 1.29 |
| 15 | Gottes Sohn ist kommen , BWV 724 | 1.13 |
| 16 | Auf meinen lieben Gott , BWV 744 (Johann Ludwig Krebs?) | 1.43 |
| 17 | Christ ist erstanden , BWV 746 (Johann Kaspar Ferdinand Fischer?) | 1.52 |
| 18 | Gott der Vater wohn' uns bei , BWV 748 (Johann Gottfried Walther?) | 3.28 |
| 19 | Jesu, der du meine Seele , BWV 752 (unknown) | 1.22 |
| 20 | Nun freuet euch, lieben Christen , BWV 755 (unknown) | 2.01 |
| 21 | O Herre Gott, dein göttlich's Wort , BWV 757 (unknown) | 1.32 |
| 22 | O Vater, allmächtiger Gott , BWV 758 (unknown) | 3.31 |
| 23 | Herr Jesu Christ, dich zu uns wend , BWV 749 (unknown) | 0.56 |
| 24 | Nun ruhen alle Wälder , BWV 756 (unknown) | 0.50 |
| 25 | Michel Garcin, producer of the recording, introduces in French the piece that closes this complete edition (BWV 765) | 0.18 |
| 26 | Wir glauben all' an einen Gott , BWV 765 (unknown) | 3.49 |

- 27 **A conversation between Marie-Claire Alain and producer Michel Garcin, with recorded illustrations and Marie-Claire Alain's performance of the piece that opens the complete edition: Sonata No. 1 in E-flat, BWV 525: I (Allegro) 20.52**

Marie-Claire Alain *organ*

DENMARK Christianskirken (Sønderborg), Holmens Kirke (Copenhagen), Sct. Jacobi Kirke (Varde), Sct. Marie Kirke (Sønderborg), Sct. Nicolai Kirke (Aabenraa), Sct. Nikolai Kirke (Middelfart), Sct. Pauls Kirkes (Aarhus)

SWEDEN Sankta Maria kyrka, Hälsingborg

GERMANY St.-Petri-Dom, Schleswig

Producer: Michel Garcin - Balance engineer: Peter Willemoës

Editing: Françoise Gaussein - Artistic advisor: Pr. Anton Heiller

Musical assistant: Hans Schack

Cover photo: Marie-Claire Alain in 1954

Wallet photos:

CD1 Marie-Claire Alain, 1959 ©Jean Bernot

CD2 Marie-Claire Alain and Pr. Anton Heiller

CD3 Marie-Claire Alain, Peter Willemoës and Michel Garcin

CD4 Peter Willemoës, Michel Garcin, Pr. Anton Heiller and Marie-Claire Alain

CD5 Peter Willemoës, Pr. Anton Heiller, Hans Schack, Marie-Claire Alain and Michel Garcin

CD6 Sct. Jacobi Kirke steeple, Varde, Denmark

CD7 Françoise Gaussein and Marie-Claire Alain

CD8 Michel Garcin and Marie-Claire Alain

CD9 Marie-Claire Alain, Varde

CD10 Marie-Claire Alain, Varde

CD11 Marie-Claire Alain playing

CD12 Marcussen organ (1952), Sct. Jacobi Kirke, Varde

CD13 Peter Willemoës, Michel Garcin, Marie-Claire Alain and Pr. Anton Heiller

CD14 Peter Willemoës, Pr. Anton Heiller, Marie-Claire Alain and Michel Garcin

CD15 Prince Henrik of Denmark, Michel Garcin, Philippe Loury (Dir. Erato-Costallat) and Marie-Claire Alain, 1968

All photos are from Alain family archive

Special thanks to
Aurélie Decourt
Pascal Copeaux
Michel Roubinet

© 1960-1967 Erato Disques, a Warner Music UK Division.
Remastered © 2018 Parlophone Records Limited. This compilation © & © 2018 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company.
www.warnerclassics.com

Remastered in 24-BIT / 96kHz from original tapes by Art & Son Studio, Annecy (2018)

This very first re-release on CD of Marie-Claire Alain's first complete recording of Bach's organ works has benefited from meticulous cleaning up of the original recordings. On a few tracks, it proved impossible to remove some minor surface noise and extraneous sounds that were captured during the recording sessions and which can still be heard. However, these defects are fortunately very few in number and do not detract in any way from the superb audio quality of these newly restored recordings of some exceptional performances.

Cette toute première édition en CD de la première intégrale Bach d'orgue par Marie-Claire Alain a bénéficié d'une méticuleuse restauration sonore. Sur certaines bandes de petits défauts de surface et des bruits parasites fixés à l'enregistrement n'ont pu être corrigés et demeurent audibles. Ces imperfections, très rares heureusement, ne retirent rien à la qualité de restitution inédite de ces interprétations exceptionnelles.

Für diese erste Veröffentlichung auf CD der ersten Gesamtaufnahme der Orgelwerke Bachs von Marie-Claire Alain wurde das Tonmaterial einer sorgfältigen Restaurierung unterzogen. Bei einigen Bändern konnten kleine Beschädigungen der Oberfläche sowie Störgeräusche im Zusammenhang mit der Aufnahme nicht behoben werden und bleiben wahrnehmbar. Diese Mängel, die zum Glück nur sporadisch auftreten, nehmen dieser herausragenden Interpretation in ihrer Neuauflage nichts von ihrer Qualität.

LA PREMIÈRE INTÉGRALE BACH DE MARIE-CLAIRE ALAIN (1959-1967)

Cette intégrale « scandinave » – toutes les pièces inscrites au Catalogue Schmieder : *Bach-Werke-Verzeichnis*, même quand elles ne sont pas de Bach –, nous l'espérons de très longue date en CD. Authentique messie d'une approche revivifiée de l'œuvre d'orgue, elle avait eu ses prophètes : on se doute que la musicienne, trente-trois ans au début de l'aventure, ne se lançait pas dans le grand œuvre sans une intense préparation, y compris discographique. Dès 1954 elle signait à Saint-Merry (Paris) un programme Bach (son premier disque Erato, repris en 2014, *The Erato story*) aussitôt suivi de neuf albums pour les Discophiles français (Sonates en trio et pièces libres, 1954-1955) – avec une première fugue de la Toccata BWV 566 dont la vivacité de toucher et d'articulation, l'esprit et le mordant fruité annonçaient le miracle à venir. Lumière et clarté des orgues scandinaves allaient être un révélateur : enfin il lui était donné de concrétiser, au bénéfice de l'écriture tant polyphonique que mélodique de Bach, l'image sonore qu'elle s'était virtuellement forgée par l'étude des œuvres. Un autre univers se révélait, choc musical dont se nourrirent des générations de musiciens et de mélomanes, et Marie-Claire Alain elle-même :

étape fondatrice dans la poursuite de sa quête insatiable, ponctuée de deux autres intégrales Bach, en 1978-1980 et, sur instruments historiques, 1985-1993.

© MICHEL ROUBINET, 2018

SUR L'INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE DE L'ORGUE DE BACH

Au moment de terminer, non sans nostalgie, l'enregistrement intégral de l'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach, je me sens tenue d'exposer quelques-unes de mes idées, de fournir quelques explications sur la manière dont j'ai entrepris et mené ce travail pendant sept années.

L'ORGUE DONT JE RÊVAIS POUR JOUER BACH

On m'a si souvent demandé pourquoi j'avais choisi d'enregistrer l'œuvre de Bach sur des orgues danois qu'il m'apparaît nécessaire de justifier mon choix. Pourquoi n'avoir pas plutôt retenu l'Allemagne du Nord ? Ou les prestigieux instruments hollandais ? Pourquoi pas les orgues français, justement renommés pour la chaleur de leurs timbres, la beauté de leurs anches ? La raison est simple. Un jour, j'ai reçu le « coup de foudre ». Vivant depuis des années à l'ombre de Bach, ayant joué de très nombreux instru-

ments dans des pays très divers, je rêvais d'un orgue capable de restituer totalement à cette musique sa saveur sonore, sa transparence vivante.

Je rêvais aussi d'un orgue impeccablement juste... la musique de Bach, si parfaite, ne souffre pas le moindre « battement », la moindre faiblesse d'harmonisation. Je rêvais d'un orgue dont la mécanique sensible me permettrait de traduire immédiatement, avec mes doigts, les moindres intentions rythmiques, expressives, de chaque page.

Quand j'arrivai au Danemark pour la première fois, en 1957, j'eus une sorte d'éblouissement. L'orgue de Varde, tout spécialement, me procura l'impression que j'attendais depuis si longtemps. Je revins au Danemark en 1958, puis en 1959, et alors nous passâmes un mois à visiter les orgues, à les écouter, à les enregistrer sur bande, pour les comparer et déterminer quel serait le meilleur pour telle ou telle pièce. Mon impression ne se démentait jamais : Bach, au Danemark, sonnait dans toute sa pureté, le contrepoint s'y détachait sans aucune ombre, la beauté des sonorités restituait à cette musique toute sa chaleur et sa plénitude de vie.

C'est ainsi que toute notre équipe devait aboutir à Varde en décembre 1959 pour l'enregistrement d'un des recueils les moins connus à l'époque, mais les plus purs de style, cette œuvre dépouillée, sans aucune concession, dont l'écriture est la plus pure et

la plus parfaite qu'on ait jamais réalisée à l'orgue : les Sonates en trio.

Je peux dire que ces enregistrements m'ont procuré quelques-unes des plus belles journées de ma vie. J'ai travaillé dans une sorte de transe, avec la pleine conscience d'avoir enfin réalisé l'accord entre l'instrument et l'interprète. L'orgue que j'avais trouvé justifiait ma conception des Sonates. Nulle part ailleurs n'avais-je obtenu ce sentiment d'identification complète avec un monde sonore sur lequel j'agissais directement.

Je ne me suis alors posé aucune question. Les orgues français, que j'aime tant pour jouer Couperin, d'Andrieu ou Jehan Alain, ne m'avaient pas donné, pour Bach, une satisfaction comparable. Et quant aux instruments anciens, historiques, ils me gênaient par certaines défaillances mécaniques, ou par des inégalités de timbre, en dépit de leur incomparable poésie.

Bach, ce grand expert-organier, destinait ses compositions à des orgues en parfaite condition (même s'il ne les obtenait pas toujours...). De plus, il avait subi dès sa jeunesse la fascination des orgues nordiques (Hambourg, Lübeck). Cela me suffisait pour penser ne pas trahir son œuvre en la jouant sur les orgues modernes d'Europe du Nord, qui me semblaient les plus parfaits techniquement, et les plus riches dans leur clarté et leur saveur.

Au cours de sept années de travail, ma certitude s'est confirmée. Que ce soit à Hälsingborg, à Sønderborg ou à Middelfart, j'ai toujours trouvé, chez les Danois, l'instrument qui correspondait à l'idée que je m'étais faite, selon les cas, des Toccatas, des grands Chorals ou des Concertos. J'ai dû peiner parfois, pour trouver la juste couleur, la juste sonorité, mais l'instrument lui-même m'a toujours guidée vers la meilleure formule sonore.

Seul un organiste habitué à jouer des instruments de rencontre, bons ou mauvais – trop souvent mauvais, hélas – peut imaginer la joie que j'ai éprouvée en entendant naître sous mes doigts l'exacte sonorité que je concevais depuis longtemps sans l'avoir encore rencontrée.

Revenue à Varde en 1967 – un peu plus de sept ans après les Sonates – pour y terminer cette Intégrale, j'y ai retrouvé la même sensation de plénitude, de poésie, d'achèvement. J'ai joué plus d'un millier d'orgues, dans cet intervalle de sept années. Pourtant, jamais je n'ai regretté ce choix initial. Il se place au-delà des querelles d'influence ou de nationalité. Il n'enlève aucunement aux autres instruments leurs qualités propres. Non. Je suis revenue à l'orgue de Varde parce que je l'aimais...

PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION

Parmi les problèmes multiples qui se posent à l'interprète, trois méritent d'être évoqués : le Texte, le Mouvement, la Registration.

Le Texte

Nul n'ignore les différences, souvent troublantes, existant entre l'édition Peters et l'édition de la Bachgesellschaft. L'édition Peters contient, certes, des fautes, mais la Bachgesellschaft est semée çà et là d'« arrangements » dus à des restituteurs trop zélés ou trop soucieux de logique (cf. à titre d'exemple le *fa* dièse de pédale en fausse relation avec un *fa* bécarré de la main gauche, 12 mesures avant la fin du 3^e mouvement de la Sonate en trio n° 5 : *fa* dièse supprimé par la Bachgesellschaft, alors qu'il figure sur les deux manuscrits connus de cette œuvre). Il m'a donc fallu comparer sans cesse les deux éditions, les confronter même avec les autres éditions existantes et choisir, après mûre réflexion, ce qui me paraissait le plus conforme à l'esprit de la musique. Il est toutefois impossible de trancher définitivement puisque même les manuscrits dont j'ai pu consulter la photocopie présentaient entre eux des variantes...

Qu'on ne s'étonne donc pas de m'entendre adopter la version Peters pour certaines œuvres et la version Bachgesellschaft pour d'autres, et parfois même corriger l'une par l'autre. Je crois qu'un inter-

prête doit savoir prendre certaines responsabilités. Les pièces ne figurant dans aucune de ces deux éditions ont été empruntées à l'édition Bornemann (Chorals, Partita en *sol* majeur), à l'édition suédoise Musicalia (Chorals). Enfin, plusieurs pièces, non publiées actuellement, ont été retrouvées dans d'anciennes publications (Trio en *sol* mineur BWV 384, Chorals BWV 749, 750, 756, etc.), ou photocopiées sur les manuscrits (Fugue 581).

Je passe rapidement sur le problème de l'authenticité de certaines œuvres... Que quelques Chorals soient, en réalité, de la plume de Böhm, de Johann Christoph Bach, de Krebs ou de Fischer, ou même... de Jean-Sébastien Bach lui-même (œuvres de jeunesse ?...), nul ne peut le prouver avec sécurité. Bach les a connues, aimées, souvent copiées de sa main ; c'est donc une partie de son univers musical dans lequel je ne me suis pas senti le droit de trancher.

Le Mouvement

Si les Sonates et quelques pièces isolées comportent des indications de tempo en italien (ou en français : Fantaisie en *sol* majeur 572), il n'en figure aucune en tête de la plupart des Préludes et Fugues, ni des Chorals.

Les signes de mesure et l'écriture des pièces imposent, certes, des impératifs, mais il faut compter avec l'importance de l'instrument et la grandeur du vaisseau dans lequel il est construit. Ce problème

acoustique peut amener de grands changements dans les mouvements adoptés par un interprète... J'ai pu choisir les orgues et les églises, en fonction des œuvres à y enregistrer. Étant, chaque fois, placée dans les meilleures conditions sonores, j'ai fait passer la notion de « rythme » avant celle de « tempo ». Je m'explique. La musique de Bach coule de source, elle est vivante. Traduire la vie, c'est lui donner des correspondances physiques : la danse, en premier lieu, qui est l'expression musicale par excellence en un siècle où les gens ne dissociaient pas « musique à danser », « musique à écouter » ou même « musique à prier ». Danses profanes des allegros de Sonates, des Fugues en *ut* majeur et *la* mineur, des Chorals au Saint-Esprit ou de beaucoup de Chorals de Noël, danse hiératique du Choral « Wachtet auf », danse lente de la Passacaille ou processionnelle de la Fugue en *si* mineur.

Autre rythme physique, *la marche*, qui trouve son épanouissement dans l'Ouverture française (Prélude en *mi* bémol).

Enfin, rythme naturel des *battements du cœur* ou de *la respiration*.

Ajoutons seulement que j'ai toujours respecté, autant que faire se peut, la relation de tempo entre Prélude et Fugue, le mouvement de la Fugue étant parfois pris dans le « ralenti » final du Prélude.

La Registration

Les quelques indications laissées par Bach se réduisent à une vingtaine. Deux noms de jeux seulement apparaissent dans le choral « Ein' feste Burg » : *Fagotto*, *Sesquialtera*. Encore Bach brouille-t-il la piste en ajoutant dans la suite de ce choral des noms de claviers qui ne correspondent guère aux indications initiales. Dans quelques chorals, le 4 pieds à la pédale est indiqué impérativement, alors que dans d'autres, où l'écriture semble l'imposer, il n'en est fait nulle mention. Le 16 pieds est demandé pour la main gauche de « Wo soll ich fliehen ihn », deux jeux de 4 pieds pour le début du Concerto en *ré* mineur et ensuite un 32 pieds (*sic* !), registration que je n'ai pu respecter, l'orgue choisi ne le permettant pas.

La mention « *pro organo pleno* » apparaît souvent, sans que nous sachions pour autant quelle était la composition exacte de ce « *pleno* ». Pour le reste, Bach laisse le champ libre à l'interprète : sa musique n'a que peu de spécification sonore. De même qu'il transcrivait indifféremment ses concertos pour des instruments aussi opposés que le clavecin et le violon, les transférant même à l'orgue pour des *Sinfonias* de Cantates, il n'impose rien ; il pense « musique » avant de penser « sonorité » – étant en cela directement à l'inverse des compositeurs français de la même époque.

Le style de l'écriture commande en premier lieu ; l'instrument choisi, en second lieu. Il n'y a pas de registration-typé.

Tous les organistes itinérants savent que le travail de registration est à refaire entièrement pour chaque concert, que tel « mélange sonore » éprouvé sur un instrument est mauvais ou impossible sur un autre...

L'écriture de certains Préludes ne laisse subsister aucun doute : *ut* mineur, *ré* majeur, *mi* mineur appellent l'*Organo Pleno*. Le choix devient plus difficile dans les Fugues. C'est là que le rôle de l'instrument apparaît prépondérant. Il faut alors rechercher la clarté, l'intelligibilité, la façon de rendre le contrepoint le plus compréhensible. Tel est le problème que j'ai cherché à résoudre. Dans les Sonates et les Trios, où les voix doivent s'opposer sans se mélanger, j'ai volontairement exclu le 16 pieds de pédale pour deux raisons : parce que le 16 pieds, plus lent à parler, gêne l'audition dans les mouvements rapides et aussi afin de faire de ces œuvres un véritable trio dont les voix concertent, et non une sonate à deux voix avec accompagnement de basse.

Je me suis tenue, le plus possible, à une seule registration pour les grandes pièces, ne voulant pas rompre l'unité de l'œuvre et ne changeant de clavier que lorsque l'écriture le permettait ou semblait l'imposer. J'ai cherché des mélanges plus fluides pour les pièces où l'écriture évoque le clavecin : Prélude en

la majeure, Fugues en sol majeure (BWV 577) et en ut mineur (BWV 575). J'ai utilisé trois plans sonores pour les fugues à trois volets : *si* mineur, *fa* majeure. Si je n'ai pas respecté l'indication « organo pleno », pour le début de la Fugue en *mi* bémol, c'est sans doute par fidélité à la tradition française dont je dois me réclamer, et parce que cette conception permet un meilleur enchaînement de la première à la seconde fugue. J'espère que Bach ne m'en voudra pas...

Les textes des Chorals, si éloquents, m'ont beaucoup aidée à créer pour chacun le climat sonore que j'estimais juste. Je me suis efforcée de faire chanter, chaque fois qu'il était possible, le *Cantus firmus* sur le Positif de dos, à la manière de Buxtehude. Le chant est ainsi plus proche de l'auditeur. J'ai beaucoup utilisé les *Sesquialteras*, traditionnelles en Allemagne, pour les chorals ornés, et les jeux d'anches, souvent accompagnés du tremblant qui leur donne une couleur spéciale, en évitant toutefois celui-ci pour les phrases rapides où il gênerait l'articulation. Pour le reste, j'ai toujours cherché la plus belle pâte sonore pour la plus belle musique qu'on ait jamais dédiée à l'orgue. J'ai travaillé dans la joie et j'en ai été inondée. Mon souhait le plus cher : puisse un peu de cette joie passer dans les cœurs de ceux qui m'écouteront.

MARIE-CLAIRE ALAIN, 1967

MARIE-CLAIRE ALAIN'S FIRST COMPLETE BACH CYCLE (1959-1967)

We have had to wait a long time for this "Scandinavian" complete set – which includes *all* the works listed in Schmieder's Bach catalogue, the *Bach-Werke-Verzeichnis*, even those that are not actually by Bach – to come out on CD. This was of course a pioneering project that ushered in a completely new attitude towards the organ and its music, yet the way had already been paved by some earlier ventures: we can be sure that Marie-Claire Alain, who was thirty-three when she began this adventure, did not embark on her monumental task without intense preparation, including in the field of recording. She made her first recording of Bach in 1954, in the Paris church of Saint-Merri (this was her first disc for Erato, which was re-released in 2014 as part of the Erato Story series), following this up with nine albums for the Discophiles français label (trio sonatas and "free" compositions, 1954-55) – with the first fugue from the Toccata BWV 566, whose crispness of touch and articulation, lively spirit and intense richness heralded the miracle that was to come. The luminosity and clarity of the Scandinavian organs came as a revelation: finally it was possible for Alain to realise, to the advantage of both the polyphonic and the melodic writing of Bach, the sonorities suggested

by a study of the scores. A different world emerged, generating a musical earthquake that would have a profound effect on generations of musicians and music-lovers, as well as on Alain herself. This cycle of recordings proved to be just the first stage in her avid pursuit of Bach, which was to produce two further sets of the complete organ works: in 1978–80 and 1985–93 (the latter on historic instruments).

© MICHEL ROUBINET, 2018

PERFORMING BACH'S ORGAN MUSIC

As I reach the end – not without some regrets – of a project to record the complete organ works of Johann Sebastian Bach, I feel I should set out some of my ideas and offer some explanations for the way in which I have approached and carried out this work over the last seven years.

THE BACH ORGAN OF MY DREAMS

I have been asked so often why I chose to record the works of Bach on Danish organs, that I now feel I need to justify my decision. Why didn't I stick with North German instruments? Or the celebrated Dutch organs? Why not French organs, justifiably

renowned for their warmth of tone and the beauty of their reeds? The reason is simple. One day, I experienced a blinding revelation. Living for years in Bach's shadow, and playing numerous instruments in very different countries, I had long dreamed of an organ that would be capable of restoring to this music its sonorous appeal and bright clarity.

I also dreamed of an organ that would be absolutely in tune (Bach's music is so perfect the slightest inaccuracy of tuning, the slightest weakness in the harmonies, would mar its perfection). I dreamed of an organ whose sensitive action would enable me to convey immediately, with my fingers, every single rhythmic and expressive nuance.

When I went to Denmark for the first time, in 1957, I was amazed. The Varde organ in particular was exactly the sort of instrument I had long been looking for. I returned to Denmark in 1958 and again in 1959, and we spent a month doing the rounds of different organs, listening to them and recording them on tape, in order to compare them and decide which would be the best instrument for each work. My initial impression was confirmed: played on a Danish organ, Bach's textures could be heard in all their purity, the counterpoint was crystal-clear, and the beauty of tone restored to the music all its warmth and vitality.

And so the team as a whole travelled to Varde in December 1959 to record the trio sonatas for organ

– at that time one of the least known areas of Bach's output, but which is stylistically the purest, a stripped-down genre that makes no concessions, but whose musical language is the most abstract and most perfect that has ever been written for the instrument.

It's fair to say that some of the best days of my life were spent making these recordings. I worked in a kind of trance, conscious that I had at last achieved a perfect harmony between the instrument and the performer. The organ I had found justified my conception of the trio sonatas. Nowhere else had I experienced this feeling of complete identification with a sound-world on which I had a direct impact.

I did not then ask myself any questions. The French organs I love so much for playing Couperin, d'Andrieu and Jehan Alain had not given me anything like the same degree of satisfaction when performing Bach on them. And as for historic instruments, I was bothered by certain mechanical deficiencies and their unevenness of timbre, despite their incomparable poetry.

Bach, that great master of the organ, wrote his music with organs that were in perfect condition in mind (even if he sometimes had to make do with lesser instruments). Moreover, ever since his youth he had been fascinated by the organs he heard in north German cities such as Hamburg and Lübeck. This was enough to convince me that I would not be doing his music an injustice by playing it on the mod-

ern organs of northern Europe, which seemed to me to be the most perfect in technical terms, and the richest in their clarity and timbre.

This seven-year-long project confirmed me in this conviction. In towns such as Hälsingborg, Sønderborg or Middelfart, I was always able to find a Danish organ that matched my conception of a particular kind of work – whether toccatas, large-scale chorale preludes or concertos. Sometimes I had to work hard to find exactly the right colour, the right sonority, but the instrument itself always guided me in my search for the most appropriate timbres.

Only another organist who is used to having to make do with whatever instrument happens to be available, whether good or bad (and unfortunately all too often they are bad) can have any idea of how delighted I was when I heard emerge from under my fingers exactly the kind of sound that I had long had in mind, without ever having come across it in reality.

On returning to Varde in 1967 – just over seven years after recording the trio sonatas there – to make the final recordings for this Bach complete set, I had the same feeling of satisfaction, poetry and achievement. In the intervening years, I had played more than a thousand organs, but not once did I regret my first choice. This was in no way influenced by the thorny issue of national traditions. The Varde organ did not detract from other instruments, all of which have their

own special characteristics. No – I returned to this organ simply because I loved it.

ISSUES OF INTERPRETATION

Among the many issues the performer has to get to grips with, three in particular are worthy of mention here: the musical text, tempo and registration.

The musical text

The often disconcerting discrepancies between the Peters edition of Bach and the Bachgesellschaft edition are well known. The Peters edition is not without its faults, but the Bachgesellschaft edition is riddled with “amendments” perpetrated by over-zealous restorers or those who are too logically-minded (for example, in the Trio Sonata No. 5, an F sharp in the pedal twelve bars before the end of the third movement creates a false relation with an F natural in the left hand: the pedal F sharp was suppressed by the Bachgesellschaft, though it appears in the two known manuscripts of this work). I constantly had to compare these two editions, in addition to comparing them with any other editions that happened to be available, and then choose – following careful reflection – the one that seemed to me to be most in keeping with the spirit of the music. However, it was impossible ever to make a totally watertight decision,

as even manuscripts whose photocopies I was able to consult offered divergent readings.

It should therefore come as no surprise to discover that I adopt the Peters version for some works and the Bachgesellschaft version for others, and that I use one edition to correct mistakes in the other. I believe that a performer should be able to shoulder certain responsibilities. Works not included in either of the two main editions were taken from the Bornemann edition (chorale preludes and the Partita in G major) and the Swedish edition *Musicalia* (chorale preludes). Finally, several works that are currently out of print were tracked down in old editions (Trio Sonata in G minor BWV 584, Chorale Preludes BWV 749, 750, 756, etc.) or photocopied from the manuscripts (Fugue BWV 581).

It's better to draw a veil over the issue of the authenticity of certain works. Some of the chorale preludes may have been composed by Böhm, Johann Christoph Bach, Krebs or Fischer, or even by a much younger Johann Sebastian Bach, but no one can prove this beyond all shadow of a doubt. Bach knew and loved these composers' works and often copied them out, and so this is a part of his musical universe in which I feel that I have no right to be the final arbiter.

Tempo

Though the trio sonatas and a few other pieces have Italian tempo indications (or French ones, in the case of the Fantaisie in G major, BWV 572), hardly any appear at the beginnings of the preludes and fugues or of the chorale preludes.

The time signature of a piece and its musical style to a large extent dictate its tempo, but the size of the instrument and the space in which it is housed also have to be taken into account. Different acoustics can lead the performer to adopt some very different tempos. I was able to select the right organs and churches for the works to be recorded. As I always had the benefit of optimum acoustic conditions, I was able to give the concept of "rhythm" precedence over that of "tempo". I would explain this in the following words: Bach's music flowed out of him like a living spring. Conveying the essence of this life force means giving it a physical presence, and first and foremost this means dance music, which was the supreme type of musical expression in an era when no distinction was made between "music for dancing to", "music for listening to" or even "music for praying to". It could take the form of secular dances (as in the allegro movements of the trio sonatas, the Fugues in C major and A minor, the chorale prelude addressed to the Holy Spirit and lots of the Christmas chorale preludes, hieratic dances as in the

chorale prelude "Wachet auf", or slow dances as in the Passacaglia or processional of the Fugue in B minor.

Another rhythm associated with a physical activity, the march, finds its apogee in the French Overture form (for example in the Prelude in E flat). And finally, there are the naturally occurring rhythms of the heartbeat or of breathing.

I would just like to add here that I have always made a point of respecting, wherever possible, the tempo relation between prelude and fugue, the fugue tempo sometimes being fixed in the prelude's final *rallentando*.

Registration

Bach left very few indications of registration – no more than about twenty. Only two stops are specified in the chorale prelude "Ein' feste Burg": Fagotto and Sesquialtera. The composer then confuses matters by adding, later in this work, the names of keyboards that bear no relation to the initial indications. In some chorale preludes, the use of the 4' pedal stop is spelled out, whereas in others it is not mentioned, not even when the style of the music appears to call for it. A 16' pedal stop is specified for the left hand in "Wo soll ich fliehen ihn", two 4' stops for the beginning of the Concerto in D minor and then a 32' (sic!) stop that I couldn't observe, as it wasn't available on the organ I chose for the recording of this work.

The instruction “pro organo pleno” often appears, without giving us any clues as to the exact makeup of this “pleno”. Apart from this, Bach gives the performer free rein: his manuscripts contain very few indications as to the tone-colours he had in mind. In the same way as he arranged his concertos for instruments as different as the harpsichord and the violin, and even made organ transcriptions of them in the sinfonias of his cantatas, he makes no specific demands with regard to timbre: for him, the musical argument took precedence over tone-colour – which puts him at the opposite end of the spectrum to French composers of the same period. The style of writing comes first, and the instrument on which it is to be played second. There is no set registration.

All itinerant organists know that the job of working out the registration has to be done all over again in a different venue, and that a combination of stops that works well on one instrument may not work on another, or might actually be impossible.

With some of the preludes, the writing leaves no room for doubt: those in C minor, D major and E minor all cry out for “organo pleno”. With the fugues, it is more difficult to decide, and this is where the characteristics of the individual organ are the determining factor. The main thing is to strive for clarity and intelligibility and to make the counterpoint speak. This

is the issue I have tried to address. In the sonatas and trios, where the voices must be clearly differentiated rather than being blended, I ruled out the use of the 16’ pedal stop for two reasons: because a 16’ stop is slower to respond, muddying the sound in the fast movements; and to ensure that these works are genuine trios in which the voices interact with each other on equal terms, instead of being sonatas for two voices with a bass accompaniment.

As far as possible, I kept to a single registration for the larger pieces, as I did not want to disturb the unity of the work and so I switched to a different manual only when the style of writing allowed it or seemed to require it. In pieces where the keyboard style was evocative of the harpsichord (the A major Prelude and the Fugues in G major (BWV 578) and C minor (BWV 576)), I went for more fluid combinations. I used three different divisions for the three-part Fugues in B minor and F major. I chose not to observe the instruction “organo pleno” at the beginning of the Fugue in E flat, no doubt because I am a faithful follower of the French tradition, and also because this approach allows for a smoother transition from the first to the second fugue. I hope that Bach will not hold this against me.

The eloquent original words of the chorales helped me to devise for each one what I believe are the most appropriate tonal qualities. Wherever pos-

sible, I tried to make the Cantus Firmus sing out on the "Positif de dos" (the equivalent of the German "Rückpositiv": originally a small portable organ placed behind the organist's back, later incorporated into the main console as the Choir or Positive division), in the manner of Buxtehude. This brings the chorale theme closer to the listener. I made much use of Sesquialtera stops (an essential part of the German tradition) in the highly decorated chorales, in addition to reed stops, often accompanied by the tremolo that gives them such a distinctive timbre, though I avoided this in rapid passages where it could spoil the articulation. Apart from this, my aim was always to find the most beautiful sonority to serve the most beautiful music that has ever been written for the instrument. It was a task from which I derived immense pleasure, and if I can succeed in giving just a little of this pleasure to those who hear me play, then my dearest wish will have been fulfilled.

MARIE-CLAIRE ALAIN, 1967

Translation: Paula Kennedy

DIE ERSTE BACH- GESAMTAUFNAHME VON MARIE-CLAIRE ALAIN (1959-1967)

Diese „skandinavische“ Gesamtaufnahme – mit *allen* Werken, die im Bach-Werke-Verzeichnis von Wolfgang Schmieder aufgeführt sind, auch wenn sie nicht von Bach stammen – wir warten schon sehr lange darauf. Als authentische Protagonistin für eine neue Herangehensweise an das Orgelwerk hatte Marie-Claire Alain ihre Propheten: Die Musikerin, die zu Beginn der Unternehmung 33 Jahre alt war, hat sich nicht ohne intensive – auch diskografische – Vorbereitung in dieses Abenteuer gestürzt. Bereits 1954 nahm sie in der Pfarrkirche Saint-Merry in Paris ein Bach-Programm auf (ihre erste Platte bei Erato, die 2014 in *The Erato story* neu aufgelegt wurde), und bald folgten neue Alben für die französischen Plattenliebhaber (Triosonaten und freie Stücke aus den Jahren 1954–1955) – mit einer ersten Fuge aus der Toccata BWV 566, deren Lebendigkeit des Anschlags und der Artikulation, deren Esprit und Bissigkeit bereits das kommende Wunder vorausahnen ließen. Die skandinavischen Orgeln mit ihrer Durchsichtigkeit und Klarheit wirkten enorm aufschlussreich: Endlich konnte Marie-Claire Alain zugunsten der ebenso polyphonen wie melodischen

Schreibweise Bachs das Klangbild verwirklichen, das ihr nach dem intensiven Studium der Werke vorschwebte. Ein weiteres Universum tat sich auf, es war wie ein musikalischer Schock, von dem Generationen von Musikern und Musikliebhabern, Marie-Claire Alain selbst inbegriffen, zehren sollten: Es war eine grundlegende Etappe in ihrer unermüdlichen Suche, die noch zwei weitere Bach-Gesamtaufnahmen hervorbringen sollte: 1978–1980 und 1985–1993, auf historischen Instrumenten.

© MICHEL ROUBINET, 2018

DIE INTERPRETATION DES ORGELWERKS VON BACH

In dem Moment, da ich, nicht ohne Wehmut, die Aufnahme des gesamten Orgelwerks von Johann Sebastian Bach abschlieÙe, möchte ich einige meiner Ideen offenlegen und erläutern, wie ich dieses Unterfangen über sieben Jahre angegangen habe.

DIE ORGEL MEINER TRÄUME FÜR BACH

Ich wurde so oft danach gefragt, warum ich dänische Orgeln für die Aufnahme von Bachs Orgelwerk ausgesucht habe, dass ich meine Wahl erklären möchte. Warum habe ich mich nicht für norddeut-

sche Orgeln entschieden? Oder für die renommierten holländischen Instrumente? Warum habe ich nicht die französischen Orgeln gewählt, die berühmt sind für ihren warmen Klang und die Schönheit ihrer Zungenpfeifen? Die Erklärung ist einfach. Eines Tages wurde ich „vom Blitz getroffen“. Jahrelang habe ich mich intensiv mit Bachs Werk auseinandergesetzt und zahlreiche Instrumente in sehr unterschiedlichen Ländern gespielt. Ich träumte von einer Orgel, die dieser Musik die Klangfarbe, die lebendige Transparenz würde verleihen können, die sie braucht.

Ich träumte von einer in jeder Hinsicht passenden Orgel... die Musik von Bach ist so perfekt, sie trägt nicht das leiseste „Klopfen“, nicht die kleinste Schwäche in der Harmonisierung. Ich träumte von einer Orgel, deren sensible Mechanik mir erlauben würde, unmittelbar, mit meinen Fingern die kleinsten rhythmischen, expressiven Nuancen jedes einzelnen Werks zu übertragen.

Als ich 1957 das erste Mal nach Dänemark kam, war ich wie verzaubert. Besonders die Orgel in Varde vermittelte mir das Klangbild, auf das ich so lange gewartet hatte. Ich kam 1958 erneut nach Dänemark, dann 1959, und wir verbrachten einen Monat damit, die Orgeln zu begutachten, sie anzuhören, Aufnahmen zu machen, um sie zu vergleichen und festzulegen, welches Instrument für dieses oder jenes Werk am besten geeignet sei. Mein Eindruck

wurde nie enttäuscht: In Dänemark klang Bach in seiner ganzen Reinheit, der Kontrapunkt hob sich hier klar hervor, die Klangfarben verliehen dieser Musik ihre ganze Wärme und Lebensfülle.

Also musste sich das ganze Team im Dezember 1959 nach Varde begeben, um die zu jener Zeit unbekannteste, aber auch in ihrem Stil reinste der Sammlungen aufzunehmen, dieses „enthäutete“ Werk, ohne jegliche Zugeständnisse, dessen Klangsprache die klarste und perfekte ist, die je auf der Orgel verwirklicht wurde: die Triosonaten.

Diese Aufnahmen bescherten mir einige der schönsten Tage meines Lebens. Ich habe in einer Art Trance gearbeitet, im vollen Bewusstsein, endlich einen Einklang zwischen Instrument und Interpret hergestellt zu haben. Die Orgel, die ich gefunden hatte, rechtfertigte meine Auffassung von den Sonate. An keinem anderen Ort habe ich das Gefühl der völligen Identifikation mit einer Klangwelt erlebt, auf die ich unmittelbar reagieren konnte.

Ich habe daraufhin aufgehört, mir Fragen zu stellen. Die französischen Orgeln, die ich für das Spielen von Couperin, d'Andrieu oder Jehan Alain so liebe, haben mich für Bach nicht vergleichsweise zufriedengestellt. Und was die alten, historischen Instrumente anbelangt, gab es für mich einige Störfaktoren in der Mechanik oder eine

Unausgewogenheit der Klangfarben, aller unvergleichlichen Poesie dieser Instrumente zum Trotz.

Bach, der große Orgel-Spezialist, schnitt seine Kompositionen auf Orgeln in perfektem Zustand zu (auch wenn er diesen Zustand selbst nicht immer vorfand...). Außerdem war er seit seiner Jugend fasziniert von den norddeutschen Orgeln (Hamburg, Lübeck). Das reichte mir, um sicher zu sein, dass ich sein Werk nicht verriet, indem ich es auf modernen Orgeln in Nordeuropa spielte, die mir die größte technische Perfektion zu haben und reich an Klarheit und Charakter zu sein schienen.

Im Laufe von sieben Jahren Arbeit hat sich mein Gefühl immer wieder bestätigt. Ob in Hälsingborg, in Sønderborg oder in Middelfart: In Dänemark habe ich stets Instrumente gefunden, die der Idee entsprachen, die mir vorschwebte, je nach Werk, ob es die Toccaten, die großen Choräle oder Concerti waren. Ich musste mich manchmal anstrengen, um die richtige Farbe, den richtigen Klang zu finden, aber das Instrument selbst hat mich stets zu der besten Klangqualität geführt.

Nur ein Organist, der gewohnt ist, auf unbekannteren Instrumenten zu spielen, seien sie gut oder schlecht – leider sind sie meistens schlecht –, kann sich die Freude vorstellen, die ich empfand, als ich wahrnahm, wie unter meinen Fingern genau die Klanglichkeit entstand, die mir immer vorge-

schwebte, ohne dass ich sie je angetroffen hatte. Als ich 1967 wieder in Varde ankam – ein wenig mehr als sieben Jahre nach den Sonaten –, um diese Gesamtaufnahme abzuschließen, empfand ich das gleiche Gefühl von Fülle, von Poesie und Vollendung. Ich hatte in diesen sieben Jahren auf mehr als tausend Orgeln gespielt. Und doch habe ich diese erste Entscheidung nie bereut. Sie liegt außerhalb des Disputs über Einfluss oder Nationalität. Sie nimmt den anderen Instrumenten nichts von ihren jeweils eigenen Qualitäten. Nein, ich bin zu der Orgel von Varde zurückgekehrt, weil ich sie liebe...

PROBLEME DER INTERPRETATION

Unter den vielen Problemen, die sich dem Interpretieren stellen, verdienen drei es, angesprochen zu werden: der Notentext, die Tempi, die Registrierung.

Der Notentext

Die manchmal verwirrenden Unterschiede zwischen der Ausgabe der Edition Peters und der Ausgabe der Bach-Gesellschaft sind allgemein bekannt. Die Ausgabe der Edition Peters enthält natürlich Fehler, aber die der Bach-Gesellschaft ist hier und dort mit „Arrangements“ versehen, die allzu eifrigen oder zu sehr um Logik bemühten Herausgebern geschuldet sind (z. B. zwölf Takte vor dem Ende des dritten Satzes der Triosonate Nr. 5, wo

ein fis im Pedal notiert ist, während in der linken Hand ein Auflösungszeichen das fis zum f auflöst: Das fis wurde von der Bach-Gesellschaft getilgt, während es in den beiden Manuskripten, die man von diesem Werk kennt, auftaucht). Ich musste also die beiden Ausgaben immer wieder vergleichen und sogar die anderen existierenden Ausgaben zu Rate ziehen und nach reiflicher Überlegung entscheiden, was mir dem Geist der Musik am ehesten zu entsprechen schien. Es ist jedenfalls unmöglich, eine grundsätzliche Entscheidung für die eine oder andere Ausgabe zu fällen, weil selbst die Manuskripte, von denen ich eine Fotokopie konsultieren konnte, unterschiedliche Varianten präsentieren...

Man sollte sich also nicht wundern, dass ich mich bei einigen Werken für die Version der Edition Peters entschied und bei anderen für die Version der Bach-Gesellschaft und manchmal die eine durch die andere Ausgabe korrigieren ließ. Ich glaube, dass ein Interpret manchmal Verantwortung übernehmen muss. Die Stücke, die in keiner dieser beiden Ausgaben erschienen sind, entstammen den Éditions Bornemann (Choräle, Partita in G-Dur) bzw. dem schwedischen Verlag *Musicalia* (Choräle). Einige aktuell nicht veröffentlichte Stücke habe ich schließlich in alten Ausgaben wiedergefunden (die Triosonate in g-Moll BWV 384, die Choräle BWV 749,

750, 756 etc.) oder von den Manuskripten kopiert (die Fuge BWV 581).

Ein kurzes Wort auch zu dem Problem der Authentizität bestimmter Werke... Dass einige Choräle in Wirklichkeit aus der Feder von Böhm, Johann Christoph Bach, von Krebs oder Fischer stammen sollen oder sogar ... von Johann Sebastian Bach selbst (Jugendwerke?...), kann niemand mit Sicherheit überprüfen. Bach hat sie gekannt, geliebt, oft abgeschrieben. Es handelt sich also um einen Teil seines musikalischen Universums, über den ich mir nicht das Recht einer Entscheidung anmaßen wollte.

Die Tempi

Einige Sonaten und Einzelstücke enthalten Tempoangaben auf Italienisch (oder Französisch: Fantasie in G-Dur BWV 572), die meisten Präludien und Fugen haben keinerlei Tempobezeichnungen und die Choräle auch nicht.

Die Taktangaben und die Schreibweise der Stücke geben natürlich in gewisser Weise das Tempo vor, aber man muss auch die Ausmaße des Instruments und die Größe des Kirchenschiffs mit einbeziehen, in dem die Orgel gebaut wurde. Dieses akustische Problem kann große Veränderungen für die Tempowahl des Interpreten bewirken... Ich konnte die Orgeln und Kirchen entsprechend den dort eingespielten Werke aussuchen. Angesichts der

jeweils bestmöglichen klanglichen Voraussetzungen konnte ich der Idee des „Rhythmus“ den Vorrang vor der Idee des „Tempos“ einräumen. Ich möchte das näher erklären. Die Musik von Bach fließt wie von allein, sie ist lebendig. Um diese Lebendigkeit zu übersetzen, kann man Entsprechungen in der physischen Bewegung finden: Zum Beispiel beim Tanz in als idealer Ausdruck der Musik in einem Jahrhundert, in dem die Menschen nicht unterschieden zwischen „Musik zum Tanzen“, „Musik zum Hören“ oder gar „Musik zum Beten“: Beispiele für „weltlichen Tanz“ finden sich in den Allegros der Sonaten, den Fugen in C-Dur und a-Moll, den Pfingst-Chorälen und vielen Weihnachts-Chorälen, Beispiele für „sakralen Tanz“ finden sich im Choral „Wachet auf“, für „langsamen Tanz“ in der Passacaglia und für „Prozessionstanz“ in der h-Moll-Fuge.

Eine weitere rhythmische Entsprechung in der Bewegung ist der *Marsch*, der seine Entfaltung in der französischen Ouvertüre findet (Präludium in Es-Dur).

Schließlich bleibt noch der natürliche Rhythmus des *Herzschlags und der Atmung*.

Ich möchte noch hinzufügen, dass ich die Beziehung der Tempi zwischen Präludien und Fugen immer so gut wie möglich respektiert habe, wobei das Tempo der Fuge manchmal durch

die „Verlangsamung“ am Ende des Präludiums vorgegeben wurde.

Die Registrierung

Die wenigen Angaben, die Bach hinterlassen hat, beschränken sich auf etwa zwanzig an der Zahl. Nur zwei Angaben zur Registrierung erscheinen bei dem Choral „Ein' feste Burg“: Fagotto und Sesquialtera. Bach macht die Aufgabe für den Organisten nicht gerade leichter, indem er am Ende dieses Chorals Angaben macht, die nicht zu denen des Anfangs passen. Bei einigen Chorälen ist vier Fuß im Pedal als zwingend angegeben, während bei anderen Chorälen, bei denen es passend erschiene, keinerlei Angabe zu finden ist. 16 Fuß wird für den Choral „Wo soll ich fliehen hin“ für die linke Hand verlangt, zwei Vier-Fuß-Register für den Anfang des Concertos in B-Dur und schließlich 32 Fuß (*sic!*), eine Registrierung, die ich nicht durchführen konnte, da die gewählte Orgel dies nicht erlaubte.

Die Erwähnung „pro organo pleno“ erscheint häufig, ohne dass wir jedoch wüssten, was die genaue Zusammensetzung dieses „pleno“ sein sollte. Ansonsten überlässt Bach dem Interpreten freie Hand: Seine Musik enthält nur wenige Angaben bezüglich des Klangs. Obwohl er seine Concerti für so unterschiedliche Instrumente wie Cembalo und Violine bearbeitete und sie sogar als „Sinfonia der

Kantate“ auf die Orgel übertrug, machte er bezüglich des Klangs keine Angaben. Er dachte „Musik“, bevor er „Klang“ dachte und unterschied sich darin grundlegend von den französischen Komponisten der gleichen Epoche.

In erster Linie zählt der Kompositionsstil, das ausgewählte Instrument nur in zweiter Linie. Es gibt keine standardmäßige Registrierung.

Jeder Organist, der auf wechselnden Instrumenten spielt, weiß, dass man die Registrierung für jedes Konzert völlig neu konzipieren muss, dass eine bestimmte „klangliche Mischung“, die man auf einem bestimmten Instrument erprobt hat, für ein anderes ungeeignet oder undurchführbar ist...

Die Schreibweise bestimmter Präludien lässt keinen Zweifel daran: c-Moll, D-Dur, e-Moll verlangen nach „organo pleno“. Bei den Fugen wird die Auswahl schwieriger. Hier erhält die Rolle des Instruments ein größeres Gewicht. Hier muss man nach Klarheit und Verständlichkeit der Artikulation suchen, damit der Kontrapunkt nachvollziehbar wird. Das ist das Problem, das ich zu lösen versucht habe. In den Sonaten und Triosonaten, wo die Stimmen unabhängig voneinander geführt werden müssen, ohne sich zu mischen, habe ich auf das 16-Fuß-Register im Pedal bewusst verzichtet, aus zwei Gründen: Weil das 16-Fuß-Register, das langsamer anspricht, die Durchhörbarkeit in den schnelleren

Sätzen stört und auch, um aus diesen Werken ein veritables Trio zu machen, dessen unterschiedliche Stimmen wahrnehmbar sind, und nicht eine Sonate für zwei Stimmen mit Bassbegleitung.

Ich habe so weit wie möglich eine einzige Registrierung für die großen Werke beibehalten, weil ich die Einheit des Werks nicht unterbrechen und das Manual nur dann wechseln wollte, wenn die Schreibweise er erlaubte oder erforderte. Ich habe bei den Stücken, deren Tonsprache an das Cembalo denken lässt, nach durchsichtigeren Mischungen gesucht – beim Präludium in A-Dur und bei den Fugen in g-Moll (BWV 577) und G-Dur (BWV 575). Bei den dreistimmigen Fugen habe ich drei unterschiedliche klangliche Ebenen benutzt – bei den Fugen in h-Moll und F-Dur. Ich habe die Angabe „organo pleno“ für den Beginn der Fuge in Es-Dur nicht beherzigt, vielleicht aus Treue zu der französischen Tradition, auf die ich mich berufe, und weil dadurch ein besserer Übergang von der ersten Fuge zur zweiten gelingt. Ich hoffe, Bach wird mir das nicht übel nehmen...

Die eloquenten Texte der Choräle haben mir sehr geholfen, für jeden Choral die Klangfarbe zu finden, die mir passend erschien. Ich habe mich bemüht, wann immer es möglich war, den Cantus firmus auf dem Rückpositiv zu spielen, so wie Buxtehude es praktizierte. Auf diese Weise lässt sich

die Melodie vom Zuhörer unmittelbarer wahrnehmen. Ich habe häufig die Sesquialtera eingesetzt, die in Deutschland traditionell für die kolorierten, mit vielen Verzierungen versehenen Choräle eingesetzt wurde, und die Zungenpfeifen, die häufig von einem Zittern begleitet wurden, das für eine besondere Klangfarbe sorgte. In schnellen Passagen habe ich dies allerdings vermieden, da es die Artikulation störte. Im Übrigen habe ich immer nach der schönsten Klangfarbe für die schönste Musik gesucht, die je der Orgel gewidmet wurde. Diese Arbeit hat mir sehr viel Freude bereitet. Mein größter Wunsch ist, dass auch meine Zuhörer diese Freude empfinden können.

MARIE-CLAIRE ALAIN, 1967

Übersetzung: Dorle Ellmers

ALSO AVAILABLE

BACH

Great Cantatas
Nikolaus Harnoncourt
7 CD 0190295975135

BACH

Keyboard Works
Helmut Walcha
13 CD 0190295849818

BEETHOVEN

The Complete Piano Sonatas
Arthur Schnabel
8 CD 0190295975050

BEETHOVEN

The Complete Piano Sonatas, Bagatelles
Stephen Kovacevich
9 CD 0190295869229

BEETHOVEN

The Complete String Quartets (1953 version)
Hungarian Quartet
7 CD 0190295869274

BEETHOVEN

The 9 Symphonies
Wilhelm Furtwängler
5 CD 0190295975098

BEETHOVEN

The 9 Symphonies
Daniel Barenboim
6 CD 0190295824600

BRAHMS

The Piano Concertos, Piano Works
Complete Violin Sonatas, Piano Trios
& Piano Quartets
Nicholas Angelich, Renaud Capuçon,
Gérard Caussé, Gautier Capuçon
10 CD 0190295869212

BRAHMS

The Symphonies, Concertos,
Ein deutsches Requiem
Wilhelm Furtwängler
6 CD 0190295633837 **NEW**

BRAHMS

The 4 Symphonies, Overtures, Haydn
Variations, The Piano Concertos
Nikolaus Harnoncourt
Rudolf Buchbinder
5 CD 0190295975104

CHOPIN

Piano Works
Samson François
10 CD 0190295869205

CHOPIN

Piano Works

François-René Duchâble

6 CD 0190295974961

COUPERIN

Complete Works for Harpsichord

Olivier Baumont

10 CD 0190295634551 **NEW****DEBUSSY**

The Complete Piano Works

Walter Gieseking

5 CD 0190295869199

DELIUS

Symphonic & Choral Works

Sir Thomas Beecham

7 CD 0190295869267

DVOŘÁK

The 9 Symphonies, Orchestral works

Libor Pešek

7 CD 0190295975067

ESPAÑA

Albéniz, Falla, Granados, Mompou, Turina

Jean-François Heisser

6 CD 0190295651497 **NEW****FAURÉ**

Piano Works, Chamber Music, Orchestral Works, Requiem

Jean-Philippe Collard, Augustin Dumay,

Quatuor Parrenin, Michel Plasson

12 CD 0190295633578 **NEW****GLAZUNOV**

Complete Symphonies & Concertos

José Serebrier

8CD 0190295651435 **NEW****HANDEL**

Messiah, Saul, Alexander's Feast,

Belshazzar, Ode on St Cecilia's Day

Nikolaus Harnoncourt

9 CD 0190295975111

HAYDN

29 String Quartets

Pro Arte Quartet

7 CD 0190295869182

HAYDN

The Complete Piano Sonatas

Rudolf Buchbinder

10 CD 0190295737559

MAHLER

The Complete Symphonies

Sir Simon Rattle

12 CD 0190295869175

MENDELSSOHN**The 5 Symphonies****Kurt Masur****The 13 String Symphonies****Concerto Köln**

6 CD 0190295974909

MOZART**The Complete Piano Concertos****Daniel Barenboim**

10 CD 0190295974923

MOZART**The Complete Sonatas for Fortepiano****Alexei Lubimov**10 CD 0190295634582 **NEW****MOZART****String Quartets Nos. 14–23****String Quintets Nos. 3–4...****Alban Berg Quartett**

7 CD 0190295869168

RACHMANINOV**The 4 Piano Concertos, Piano Works****Nikolai Lugansky****The 3 Symphonies****André Previn**

7 CD 0190295869250

RAVEL**Complete Piano & Orchestral Works****Samson François, André Cluytens**6 CD 0190295651473 **NEW****REGER****The Centenary Collection**

8 CD 0190295974824

SATIE**Piano Works, Songs****Aldo Ciccolini**6 CD 0190295651015 **NEW****SCHUBERT****Piano Works, Trout Quintet, 7 Lieder****Artur Schnabel, Pro Arte Quartet**5 CD 0190295633769 **NEW****SCHUBERT****Sonatas, Impromptus, Wanderer Fantasy,
Trout Quintet****Elisabeth Leonskaja**

6 CD 0190295974954

SIBELIUS**The 7 Symphonies, Kullervo,****Finlandia, Tapiola, The Oceanides****Paavo Berglund**

5 CD 0190295869151

