

# BACH FOR TWO

Transcriptions and Originals  
for Viola da gamba and Organ

ROMINA LISCHKA  
MARNIX DE CAT





Alfonia. *Alfonia* è Vola da Gamba

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.



# BACH FOR TWO

TRANSCRIPTIONS AND ORIGINALS FOR VIOLA DA GAMBA AND ORGAN  
TRANSKRIPTIONEN UND ORIGINALS FÜR VIOLA DA GAMBA UND ORGEL  
TRANSCRIPTIONS ET ORIGINAUX POUR VIOLE DE GAMBE ET ORGUE

# Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

1	Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 711 ***	4:00
2	Trio super: Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 676 *	5:20
	Sonata for Viola da gamba and Clavier in G Major, BWV 1027 ***	
3	Adagio	4:06
4	Allegro ma non tanto	3:44
5	Andante	2:26
6	Allegro moderato	3:16
7	Wo soll ich fliehen hin, BWV 694 ***	3:22
8	Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 662 *	8:18
	Organ Sonata V in C Major, BWV 529	
9	Allegro **	5:07
10	Largo **	5:47
11	Allegro *	3:44
12	Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 663 ***	7:07
13	Vater unser im Himmelreich, BWV 682 ***	6:06
	Organ Sonata IV in E Minor, BWV 528	
14	Adagio–Vivace ***	2:39
15	Andante *	5:44
16	Un poco allegro *	2:42
17	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 ***	2:50
	TOTAL	76:29



**MARNIX DE CAT**  
organ  
[www.marnixdecat.be](http://www.marnixdecat.be)

**ROMINA LISCHKA**  
treble\* / tenor\*\* / bass\*\*\* viol  
[www.rominalischka.eu](http://www.rominalischka.eu)



## BACH FOR TWO

Much ink has been spilled over the six organ sonatas that Johann Sebastian Bach put together in Leipzig in the late 1720s, several movements of which are in fact reworkings of earlier material from cantatas, organ works and chamber music. The sonatas themselves occupy a special place in Bach's oeuvre and are still familiar practice works for every advanced organ student today. Whilst some musicologists consider that they could possibly have been played on the pedal-clavichord, they also exist in copies for two harpsichords; both players have the bass in the left hand and an individual solo part in the right. These sonatas were therefore regarded both as chamber music works and as technical material for keyboard players.

This project began with the two of us playing Bach's three sonatas for viola da gamba at home, not with harpsichord as the score indicates, but with a positive organ, a practice that certainly existed in the early eighteenth century. I quickly realised that the last movement (*Allegro moderato*) of the first sonata in G major (BWV 1027) was an organ trio that I had played while I was a student. A slightly simplified version for organ attributed to Bach indeed exists, with the bass line of the left hand here being played on the pedals (BWV 1027a).

There is also a further transcription for organ of the first and second movements (BWV 1039a) based on yet another version of the sonata for two flutes with basso continuo (BWV 1039). The first movement (*Adagio*) and third movement (*Andante*) also seemed to work better for Romina with the organ providing a *cantabile* countermelody to the viola da gamba instead of the harpsichord: not only were long notes sustained better, but the polyphonic interplay between the two instruments also came nicely into balance; a theme in the second movement took on a fresh flute-like character when played on the organ that recalled the version for two flutes. Romina also found that the use of the organ as accompaniment influenced not only her articulation but also how she heard and experienced the interplay within the polyphony of the sonata as a whole.

Our road to experimentation with the six organ sonatas on gamba was now clear. Our choice of the fourth organ sonata in E minor (BWV 528) appeared to be historically justified, as its first movement was a trio that Bach had already reused as a Sinfonia for oboe d'amore and viol with continuo in his cantata *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (BWV 76) from 1723. Other movements of the organ sonatas, however, did not suit any of the ranges of the various viols. We finally chose the fifth sonata in C major (BWV 529) for its lively concertante

character and also because it felt natural to play it on the tenor and the treble viols. We took great pleasure in the rhythmic impulse, the dialogue between the two voices and the light-footed character of the first movement (*Allegro*), possibly the most familiar movement of Bach's trio sonatas. The splendid central movement, composed earlier as a separate organ piece, allows the tenor viol to sing at its best, while the more formal but playful higher pitched theme of the final movement allows the treble viol and the organ to exult in effervescent dialogue. The idea to 'add' to Bach's limited number of works for viol with transcriptions from his organ works swiftly followed: *Bach for Two* was born.

The characteristic gamba-like accompaniment in the left hand of the universally known chorale prelude on *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639) from the *Orgelbüchlein* was our starting point for other chorale arrangements and chorale trios. The programme quickly became too large for one CD, so the final track list was therefore determined by two factors: on the one hand a unity of the chorale choices and stylistic alternation, and the variety of the different types of viol — treble, tenor and bass — on the other. Since we had chosen the treble viol and its almost violin-like sound for the second and third movement of the fourth (organ) sonata in E minor (BWV 528),

we turned to a possibly earlier version in D minor of the quiet middle movement for oboe, violin and continuo, given the range of the part to be played. In the chorale *Wo soll ich fliehen hin* (BWV 694), an early work dealing with the search for salvation dated before 1710, the *cantus firmus* appears in the organ pedal; the bass viol is heard in a duet or even duel with the organ, lurching back and forth as if lost. The bass viol then plays the ornate chorale melody in *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (BWV 663) in a lyrical tenor register. Bach explicitly marks *cantabile* in this arrangement of the score; this is immediately taken up by the organ as it presents the lyrical accompanying theme as a pre-imitation of the chorale melody. A dramatic moment occurs towards the end of the movement when the organ falls silent to depict the words *Jammer und Not*; this passage seems as if it could have been written specifically for the solo viol. This chorale arrangement seems to be a German version of a lyrical *ténor en taille* who intones the ornate *cantus firmus* in the manner of the French organists — Bach's contemporaries — of that time; these organ pieces were, after all, an imitation of the ornamented lines for *haute-contre* or high tenor that were characteristic of the French Baroque.

The organ with its lung-like bellows and the viol with its lyrical timbre rich in harmonics were both considered at various times to be

the instruments that could most closely imitate the human voice. This is particularly evident in the slow movements of the sonatas as well as in some of the chorale preludes. The two instruments are, however, clearly differentiated thanks to their construction and playing techniques. The organ has an infinite air supply and can manage the slowest tempi, although its dynamics are limited by the way its sounds are produced; its lyricism is created by the player's touch, his mastery of the opening and closing of the tone valves, by using note lengths and timing as a way of suggesting piano and forte, and by the character of the music itself, such as the use of a lyrical legato for a slow movement or of greater rhythmic definition for an Allegro. The viol, on the other hand, is a unique stringed instrument whose singularity gives it every possibility for expression and dynamics. Each type of viol corresponds to a certain voice type: soprano for the treble viol, altus or tenor for the tenor viol, and tenor-baritone to *basso profondo* for the bass viol. We wanted to offer our listeners all of these various aspects in the pieces we chose; we sought a healthy balance between acoustics, the characteristic qualities of both instruments and the different moods and characters of the various pieces.

The four versions of the chorale arrangements on *Allein Gott in der Höh sei Ehr* act as an identifiable recurring element for the listener.

The bass viol is heard as a true soloist at the beginning of the CD, with the simple chorale melody being overlaid on the organ (*Bicinium* BWV 711). This is followed by an *Allein Gott* chorale arrangement, a type of trio sonata with the first part played by the organist's right hand, the second by the treble viol, and the bass line being taken by the pedals (BWV 676). It is one of Bach's greatest examples of the chorale trio, presented here in inimitable fashion with a perfect balance between its almost mathematical form and the imaginatively creative polyphonic lines, imitations, canon and mirroring of the trio theme. Alongside the previously mentioned ornamented tenor version of *Allein Gott* (BWV 663) with its *cantabile* organ accompaniment there is also a highly expressive ornamented soprano version of it (BWV 662): here the preliminary imitations of each chorale phrase, including the melancholy opening theme with its sighing appoggiaturas, are ingeniously expanded by Bach to include all the harmonic possibilities and rhetorical effects suggested by the chorale text.

One of Bach's most masterly chorale arrangements for organ is undoubtedly his five-part setting of *Vater unser im Himmelreich* (BWV 682). Here we have chosen to retain the cantus firmus in canon on the organ, while each of the two active 'trio' voices is highlighted by being allotted to one or the other instru-



ment. By transferring a voice from the left hand to the viol, I could then pay greater attention to the articulation of the bass part, playing it either with the left hand (e.g. in BWV 529, I and III) or on the pedals (e.g. in BWV 682); this recalled the idea of the propulsive bass from continuo work. It is also expressed in the tempo of the *Vater unser*, the work as a whole being conceived more as a true ensemble piece. Our choice to record the entire CD as if it were chamber music is also notable, as we sought a more intimate organ sound and acoustic in order to keep a natural balance between the two instruments. We chose the organ in the church in Kettenis, Belgium that had been built by the Thomas organ firm in Stavelot, Belgium. The great variety of timbres of its 8' ranks blended ideally with the sound of the various viols, while the less resonant acoustic of the church created a recording that is both highly articulate and transparent.

Marnix De Cat

## BACH FOR TWO

Über die Geschichte der sechs Orgelsonaten, die Johann Sebastian Bach in den späten 1720er Jahren in Leipzig selbst zusammenstellte, ist schon viel Tinte vergossen worden. Mehrere Sätze sind im Grunde genommen Umarbeitungen von früher komponiertem Material aus Kantaten, Orgelwerken und Kammermusik. Die Sonaten nehmen einen besonderen Platz in Bachs Schaffen ein und sind noch heute gängiges Übungsrepertoire für jeden fortgeschrittenen Orgelschüler. Einige Musikwissenschaftler meinen, dass diese Sonaten wahrscheinlich auch auf dem Pedalklavichord gespielt wurden. Es sind ebenfalls Kopien für zwei Cembali bekannt, bei denen jeder Spieler den Bass mit der linken Hand und jeweils eine der Solostimmen mit der rechten Hand spielt. So wurden diese Werke oft für Kammermusik und als Übungen für Tastenspieler verwendet.

Unser Duo entstand, als wir zu Hause gemeinsam Bachs drei Sonaten für Viola da Gamba spielten, nicht wie angegeben mit Cembalo, sondern mit Orgelpositiv – eine Praxis, die sicherlich im frühen 18. Jahrhundert üblich war. Den letzten Satz (Allegro moderato) aus der ersten Gambensonate in G-Dur (BWV 1027) erkannte ich als ein Orgeltrio, das

ich als Student gespielt hatte. In der Tat gibt es eine vereinfachte, Johann Sebastian zugeschriebene Orgelfassung, in der die Basslinie der linken Hand auf dem Orgelpedal gespielt wird (BWV 1027a). Zudem existiert eine Abschrift des ersten und zweiten Satzes für Orgel (BWV 1039a), basierend auf einer Fassung für zwei Flöten mit Basso continuo (BWV 1039). Für Romina schienen der erste und der dritte Satz (Adagio und Andante) mit der Orgel als singender Gegenstimme zur Gambe sogar besser zu funktionieren als mit dem Cembalo: lang ausgehaltene Töne klangen durchgehend, und das polyphone Zusammenspiel der beiden Instrumente war ausgewogener. Andererseits hatte das Thema im zweiten Satz auf der Orgel einen frischen Flötencharakter bekommen und verwies somit wiederum auf die Fassung für zwei Flöten mit Basso continuo. Romina fand auch, dass die Begleitung auf der Orgel ihre Art zu artikulieren sowie das Hören und Erleben des Zusammenspiels zwischen den verschiedenen polyphonen Schichten in der gesamten Gambensonate beeinflusste.

Der Weg zum Experimentieren mit den sechs Orgelsonaten auf der Gambe war nun frei. Unsere Wahl der vierten Orgelsonate in e-Moll (BWV 528) schien ebenfalls historisch gerechtfertigt zu sein, da der erste Satz davon ein Trio ist, das bereits von Bach selbst wiederverwendet wurde: als Sinfonia für Oboe



d'amore und Viola da gamba mit Basso continuo in seiner Kantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (BWV 76) von 1723. Einige Sätze mancher Orgelsonaten waren jedoch für keine Stimmlage der verschiedenen Gamben geeignet. Die fünfte Sonate in C-Dur (BWV 529) schließlich haben wir wegen ihres typisch lebhaften und konzertanten Charakters sowie ihrer natürlichen Spielbarkeit auf der Alt- und Diskantgambe ausgewählt. Im ersten Satz (Allegro) genießen wir die rhythmischen Impulse, den Dialog zwischen den beiden Stimmen und den unbeschwerten Charakter dieses vielleicht bekanntesten Orgeltriosatzes des Meisters. Der wunderbare Mittelsatz, den Bach bereits zuvor als separates Orgelstück komponiert hatte, eignet sich hervorragend, um die Altgambe in ihrer vollen Pracht singen zu lassen, während das eher kalkulierte, aber verspielte, höhere liegende Thema des Schlusssatzes die Diskantgambe und die Orgel in einem funkelnden Dialog jublieren lässt. So entstand bald die Idee, das etwas begrenzte Gambenrepertoire Bachs von seiner Orgelmusik her zu »erweitern«: *Bach for Two* war geboren.

Die typisch gambenartige Begleitung in der linken Hand des bekannten Choralvorspiels zu *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639) aus dem *Orgelbüchlein* war der Ausgangspunkt zu weiteren Choralbearbeitungen und Choral-Trios. Das Programm

wurde bald zu umfangreich für eine CD. Die endgültige Stückauswahl sollte einerseits eine Homogenität im Programm (Wahl der Choräle und verschiedener Stile) und andererseits die Abwechslung der unterschiedlichen Gamben (Diskant, Alt und Bass) ermöglichen. Mit der Verwendung der fast wie eine Violine klingenden Diskantgambe im zweiten und dritten Satz der vierten (Orgel-)Sonate in e-Moll (BWV 528) sind wir wieder bei einer möglichen früheren Fassung (in d-Moll) für Oboe, Violine und Basso continuo des ruhigen Mittelsatzes angelangt, was natürlich auch der Stimmlage entspricht. Im Heil suchenden Choral *Wo soll ich fliehen hin* (BWV 694), einem eher frühen Werk Bachs von vor 1710 mit dem Cantus firmus im Orgelpedal, ist die Bassgambe im Duett oder gar Duett mit der Orgel zu hören: beide Instrumente scheinen umherzuirren, so als ob sie etwas verloren wären. In *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (BWV 663) singt die Bassgambe die verzierte Chormelodie als lyrische Tenorstimme. In dieser Bearbeitung schreibt Bach in der Partitur explizit *cantabile* vor, und die Orgel nimmt es sofort in das gesangliche Begleitthema als Vorwegnahme der Chormelodie auf. Gegen Ende erleben wir einen dramatischen Moment mit dem Verstummen der Orgel als Interpretation des Choraltextes auf den Worten »Jammer und Not« – man möchte meinen, diese Passage sei speziell für die Solo-Gambe geschrieben. Diese Choral-

bearbeitung mutet wie eine deutsche Version eines melodiösen *ténor en taille* an, der den verzierten Cantus firmus so singt, wie wir es von Bachs französischen Organistenkollegen kennen. Schließlich waren diese Orgelstücke eine Nachahmung der typisch barocken verzierten *haute-contre*-Partien (französische hohe Tenorstimmen).

Sowohl die Orgel (wegen ihres Blasebalgs als »Atem«) als auch die Viola da Gamba (wegen ihres lieblichen und obertonreichen Timbres) wurden oft als die der menschlichen Stimme ähnlichsten Instrumente angesehen. Besonders deutlich wird diese Eigenschaft in den langsamen Sätzen der Sonaten sowie in einigen der Choralvorspiele. Doch die beiden Instrumente unterscheiden sich umso mehr durch ihre spezifische Konstruktion und Spieltechnik. Die Orgel hat einen »unendlichen« Atem und kann die langsamsten Tempi bewältigen, während sie in der Dynamik ihres Klanges durch die Art der Tonerzeugung eingeschränkt ist. Der Organist sucht also die Sanglichkeit in der Finesse des Anschlags, der Kontrolle des Öffnens und Schließens der Ventile, durch die Variation von Tonlänge und Timing, um die Dynamik und den Charakter der Musik zu suggerieren (z.B. ein sangliches Legato in einem langsamen Satz, oder ein rhythmisch artikuliertes Spiel in einem Allegro). Der Viola da Gamba hingegen stehen durch ihre Eigenschaften als Streichin-

strument alle Möglichkeiten des Ausdrucks und der Dynamik offen. Jeder Gamben-Typ entspricht einer bestimmten Stimmlage: der Sopran der Diskant-Gambe, Alt oder Tenor der Alt-Gambe und Tenor-Bariton bis tiefer Bass der Bass-Gambe. Bei der Auswahl der Stücke suchten wir nach einer gesunden Balance zwischen der Akustik, den Eigenschaften beider Instrumente, der verschiedenen Stimmlagen und den unterschiedlichen Charakteren der ausgewählten Stücke.

Die vier Versionen der Choralbearbeitungen auf *Allein Gott in der Höh sei Ehr* wirken als erkennbares wiederkehrendes Element im Programm. Zu Beginn der CD hört man die Bassgambe als echte virtuose Solistin, während die einfache Choralmelodie darüber auf der Orgel erklingt (Bicinium BWV 711). Es folgt eine *Allein-Gott*-Choralbearbeitung in Form einer Art Triosonate: die erste Stimme wird auf der Orgel gespielt, die zweite auf der Diskantgambe, und der begleitende Bass im Pedal (BWV 676). Dies ist eines von Bachs Beispielen für das Choral-Trio – eine Kompositionstechnik, die er hier in einzigartiger Weise mit einer perfekten Balance zwischen der fast mathematischen Form und den phantasievoll kreativen polyphonen Linien (Imitationen, Kanons und Spiegelungen) des Trio-Themas präsentiert. Neben der bereits erwähnten verzierten Tenorfassung von *Allein*



*Gott* (BWV 663) mit der Cantabile-Begleitung auf der Orgel haben wir auch die hochepressive verzierte Sopranfassung (BWV 662) aufgenommen, in der die vorbereitenden Imitationen jedes Choralverses einschließlich des melancholischen Anfangsthemas mit den seufzenden Vorhalten von Bach auf geniale Weise mit allen harmonischen Möglichkeiten und rhetorischen Kunstgriffen über dem Choraltext ausgearbeitet werden.

Eine von Bachs meisterhaftesten Choralbearbeitungen für Orgel ist zweifellos die fünfstimmige Fassung von *Vater unser im Himmelreich* (BWV 682). Hier haben wir uns für die Beibehaltung des kanonischen Cantus firmus auf der Orgel entschieden, während die beiden agilen »Triostimmen« jeweils auf beiden Instrumenten zur Geltung kommen. Da streckenweise die Orgelstimme der linken Hand an die Gambe übertragen wurde, konnte ich umso mehr auf die Artikulation der Bassstimme achten, entweder mit der linken Hand gespielt (z.B. in BWV 529, I und III) oder auf dem Pedal (z.B. hier in BWV 682), wobei auch die Idee des treibenden Basses aus der Generalbasspraxis zum Tragen kam. Dies kommt ebenfalls im Tempo des *Vater unser* zum Ausdruck: Das Ganze ist eher als ein Ensemblestück konzipiert – diese kammermusikalische Ausrichtung ist für die gesamte CD ausschlaggebend. Wir haben deshalb nach einem intimen Orgelklang

und einer entsprechenden Akustik gesucht, um das natürliche Gleichgewicht zwischen den beiden Instrumenten zu erhalten. Die Wahl fiel auf die Orgel in der Kirche von Kettenis (Belgien), die von der Orgelbaufirma Thomas aus Stavelot (Belgien) gebaut wurde. Dieses Instrument verfügt über eine Vielzahl von 8-Fuß-Registern, deren sanfte Klangfarben in idealer Weise mit dem Timbre der verschiedenen Gamben harmonierten. Auch die eher kleinräumige Akustik der Kirche machte die Aufnahme zu einem sehr artikulierten und transparenten Ganzen.

Marnix De Cat

## BACH FOR TWO

L'histoire des six sonates pour orgue compilées par Johann Sebastian Bach à Leipzig à la fin des années 1720 a déjà fait couler beaucoup d'encre. Plusieurs de leurs mouvements sont en fait des remaniements de matériaux composés précédemment tirés de cantates, d'œuvres pour orgue et de musique de chambre. Ces sonates elles-mêmes occupent une place à part dans l'œuvre du compositeur et sont aujourd'hui encore utilisées comme exercices par les étudiants en orgue d'un niveau avancé. Certains musicologues considèrent qu'elles étaient également jouées au clavicorde à pédalier. Il existe aussi des copies pour deux clavecins, où chacun joue la basse à la main gauche et à la main droite l'une des parties solo. Ces compositions sont donc souvent jouées en musique de chambre et comme exercices pour les claviéristes.

Tout a commencé lorsque nous avons joué à la maison les trois sonates pour viole de gambe de Bach non pas accompagnées par le clavecin comme indiqué, mais par l'orgue positif, une pratique qui existait sans aucun doute au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. J'ai rapidement reconnu dans le dernier mouvement *Allegro moderato* de la première sonate en sol majeur (BWV 1027) un trio pour orgue que

j'avais joué du temps de mes études. Il existe en effet une version légèrement simplifiée attribuée à Johann Sebastian, où la ligne de basse est jouée au pédalier (BWV 1027a). Il existe également une copie pour orgue des premier et deuxième mouvements (BWV 1039a) basée sur une version pour deux flûtes et basse continue (BWV 1039). Le premier et le troisième mouvement (*Adagio* et *Andante*) ont semblé à Romina mieux fonctionner avec l'orgue qu'avec le clavecin comme contrepoint chantant à la viole de gambe : les longues notes, soutenues, continuent à résonner, le jeu polyphonique entre les deux instruments s'équilibre mieux, tandis que le thème qui, dans le deuxième mouvement, prend un frais caractère de flûte renvoie à la version pour deux flûtes et basse continue. Selon Romina, l'accompagnement à l'orgue influence également sa façon d'articuler, d'écouter et de vivre l'interaction entre les différentes couches polyphoniques de la sonate.

La voie pour l'expérimentation des six sonates pour orgue sur la viole de gambe était désormais tracée ! Notre choix de la quatrième sonate pour orgue en *mi* mineur (BWV 528) nous semblait également historiquement justifié, son premier mouvement étant un trio que Bach avait lui-même déjà utilisé comme *sinfonia* pour hautbois d'amour, viole de gambe et basse continue dans sa cantate *Die*



*Himmel erzählen die Ehre Gottes* (BWV 76) de 1723. Certains mouvements de certaines sonates pour orgue, cependant, ne convenaient à aucune tessiture de viole. Finalement, nous avons choisi la cinquième sonate en *do* majeur (BWV 529) pour son caractère épique et concertant typique, ainsi que pour le jeu naturel sur le ténor de viole et le dessus de viole. Dans le premier mouvement *Allegro*, les impulsions rythmiques, le dialogue entre les deux voix et le caractère léger de ce mouvement en trio pour orgue, qui fait peut-être partie des plus célèbres du compositeur, sont particulièrement appréciables. Le magnifique mouvement central, composé à l'origine comme pièce d'orgue individuelle, se prête parfaitement au chant sur le ténor de viole, tandis que le thème plus aigu du dernier mouvement, plus construit mais aussi plus enjoué, permet au dessus de viole et à l'orgue de jubiler dans un dialogue pétillant. L'idée nous est ensuite venue d'« élargir » le répertoire pour viole de Bach, plutôt limité, à partir de sa musique pour orgue. *Bach for Two* était né.

L'accompagnement typiquement « gambiste » à la main gauche du célèbre prélude de choral sur *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* tiré de l'*Orgelbüchlein* (BWV 639) a montré le chemin vers d'autres arrangements et trios de chorals. Le programme est rapidement devenu trop imposant pour un CD. La liste finale des

morceaux a donc été déterminée par l'unité du programme, à savoir d'une part le choix des chorals, l'alternance des styles, et d'autre part l'intégration des différents types de viole : le dessus, le ténor et la basse. En choisissant le dessus de viole, qui sonne presque comme un violon, dans les deuxième et troisième mouvements de la quatrième sonate (pour orgue) en *mi* mineur (BWV 528), nous sommes revenus à une possible version antérieure (en *ré* mineur) pour hautbois, violon et basse continue du calme mouvement central, en raison aussi, bien sûr, de la logique de la tessiture de la partie. Dans le choral en quête de salut *Wo soll ich fliehen hin* (BWV 694) avec le *cantus firmus* au pédalier de l'orgue, une œuvre assez précoce de Bach (avant 1710), on peut entendre la basse de viole en duo, ou duel avec l'orgue, comme si les deux instruments faisaient des allers-retours, un peu perdus. Puis elle chante la mélodie de choral ornée comme voix de ténor lyrique dans *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (BWV 663). Dans cet arrangement, Bach indique explicitement « *cantabile* » sur la partition, ce que l'orgue reprend immédiatement dans le thème d'accompagnement chantant comme une préimitation de la mélodie de choral. Vers la fin, on assiste à un moment plutôt dramatique et à l'« arrêt » de l'orgue comme interprétation du texte du choral sur les mots « *Jammer und Not* », un passage qui semble avoir été écrit spécialement pour la viole de

gambe solo. Cet arrangement de choral semble être la version allemande du « ténor en taille » qui chante le *cantus firmus* orné tel que nous le connaissons grâce aux collègues organistes français de Bach. Après tout, ces pièces pour orgue étaient une imitation des parties ornées de « haute-contre » (voix française de ténor aigu) typiquement baroques.

L'orgue, en raison de son soufflet qui représente le « souffle », comme la viole de gambe, en raison de son timbre chantant et riche en harmoniques, sont parfois considérés comme les instruments qui approchent au mieux la voix humaine. Cela se perçoit de façon évidente dans les mouvements lents des sonates ainsi que dans certains préludes de choral. Les deux instruments sont cependant on ne peut plus différents, à la fois dans leur construction et dans leur technique de jeu. L'orgue possède un souffle « infini » et peut assumer les tempi les plus lents, mais il est limité dans la dynamique de sa sonorité par la manière dont il émet le son. Il produit donc sa musicalité par la finesse du toucher, le contrôle de l'ouverture et de la fermeture des soupapes, la longueur des sons et la liberté agogique pour suggérer les nuances et le caractère de la musique (un *legato* chantant dans un mouvement lent, par exemple, ou un jeu plus rythmique dans un mouvement *allegro*). En revanche, la viole de gambe, en

tant qu'instrument à cordes, possède toutes les possibilités dynamiques et d'expression. Chaque type de viole correspond à un certain type de voix : soprano sur le dessus de viole, alto et ténor sur le ténor de viole, et de ténor-baryton à basse profonde sur la basse de viole. Nous avons voulu, par notre choix de pièces, montrer tous ces aspects à l'auditeur. Nous avons cherché l'équilibre entre l'acoustique, les caractéristiques des instruments et les caractères des pièces choisies.

Les quatre versions de l'arrangement du choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr* fonctionnent comme un élément récurrent reconnaissable. Au début du disque, la basse de viole se pose en véritable soliste virtuose, surplombée par la simple mélodie de choral jouée à l'orgue (*Bicinium* BWV 711). Vient ensuite un arrangement en forme de sonate en trio, la première voix étant jouée par l'orgue, la deuxième par le dessus de viole, et la basse par le pédalier (BWV 676). On trouve là un exemple du trio choral, une technique de composition que Bach présente ici de manière inégalable avec un équilibre parfait entre la forme et les lignes polyphoniques pleines d'imagination, les imitations, le canon et le miroir du thème. Outre la version pour ténor déjà mentionnée (BWV 663), avec l'accompagnement *cantabile* à l'orgue, on peut entendre une version pour soprano très expressive (BWV 662) dans la-

quelle les préimitations de chaque phrase du choral, et notamment du thème mélancolique du début avec les appogiatures gémissantes, sont ingénieusement étendues par Bach à toutes les possibilités harmoniques et à tous les effets rhétoriques sur le texte.

L'un des arrangements de choral pour orgue les plus magistraux de Bach est certainement la version à cinq voix de *Vater unser im Himmelreich* (BWV 682). Nous avons choisi de conserver le *cantus firmus* canonique à l'orgue tandis que chacune des deux « voix de trio » mouvantes est jouée par un instrument. Une partie mélodique de la main gauche étant parfois jouée à la viole de gambe, j'ai pu accorder d'autant plus d'attention à l'articulation de la basse, jouée soit à la main gauche (notamment dans les premier et troisième mouvements de la sonate BWV 529), soit au pédalier (comme dans le choral BWV 682), ce qui a permis de mettre davantage en valeur l'idée motrice issue de la pratique de la basse continue. Dans *Vater unser*, cela se marque également dans le tempo : la pièce se pose ainsi en œuvre de musique de chambre. La forme globale du disque, proche de la pratique chambriste, est frappante à cet égard. Nous avons cherché un son d'orgue et une acoustique plus intimes pour maintenir l'équilibre naturel entre les deux instruments. C'est ce qui a déterminé notre choix de l'orgue

de l'église de Kettenis (Belgique), construit par la firme Thomas de Stavelot (Belgique). La large gamme de couleurs de jeux de huit-pieds était idéale pour se fondre dans la sonorité des différentes violes. En outre, l'acoustique plutôt courte de l'église rendait le son très articulé et transparent.

Marnix De Cat



^MENU

Recorded in May, 2019 at Sankt Katharina Church, Kettenis, Belgium

Artistic direction & audio engineering: Aline Blondiau

Design & layout: Rainer Arndt

Production: Marnix De Cat & Romina Lischka

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Translations: Peter Lockwood (English), Rainer Arndt (German), Catherine Meeùs (French)

Cover: Cabinet Organ, Germany, 17th century

Photos: © Royal College of Music / ArenaPAL (cover, p 19), © Lischka/De Cat (p 5)

*Een nederlandse versie van de tekst is beschikbaar op: [www.marnixdecat.be/organist](http://www.marnixdecat.be/organist).*

With the support of Mrs Begelsbacher and:



© 2021 Marnix De Cat & Romina Lischka, under exclusive licence to Outhere Music  
© 2021 Outhere Music

RAMÉE

RAM 2005

[www.ramee.org](http://www.ramee.org)

outhere  
MUSIC

[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)







