

1758 in die zu Ehren
 des hiesigen Bräutigams von dem weiß-Hoch-
 stuhl gen. Koenig, Sr. Johann Adam von
 Witt. von Schönberg, u. Sr. Christiane S
 edien vonder Blauth, beyderse geb. von Böhmen
 im Jahr 1757 gestiftet, von Hrn. Gottfr. Silber-
 manen v. Freyß erbauet, u. 1758. auf Kosten
 Zacharias Brommens in Schöpel
 staffiret und gemahlet worden.

- Prag
- Frankfurt
- Seiden
- Südt
- Cornel
- Nachfrage
- Freiburg
- Citanz
- Citanz
- Quinta
- Natur
- Sessant
- Verwand
- Verwand
- Prag

- Prag
- Citanz
- Citanz
- Citanz
- Nachfrage
- Natur
- Citanz
- Lindhorn
- Citanz
- Saghal
- Verwand
- Natur
- Citanz
- Prag
- Prag

A set of black mechanical components, likely the cipher wheel mechanism of the cipher machine, featuring two rows of 12 wheels each.



Bernard Foccroulle

Photos de orgues :

p. 1 : Ponitz

p. 27 : Muri

p. 61 : Freiberg (Dom)

p. 95 : Ottobeuren

p. 130 : Norden

p. 144 : Bettenhausen

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

Gesamte Orgelwerke

Intégrale de l'œuvre d'orgue

Complete Organ Works

Bernard FOCCROULLE

CD I
Schnitger Orgel der Jacobi Kirche in Hamburg

1. <i>Praeludium und Fuge D-Dur</i> , BWV 532 (überliefert in C)	11'08
2. <i>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ</i> , BWV 1102 *	2'22
3. <i>Ach Herr, mich armen Sünder</i> , BWV 742*	2'23
4. <i>Ach Gott und Herr</i> , BWV 714*	2'34
5. <i>Vater unser im Himmelreich</i> , BWV 737*	2'42
6. <i>In dulci jubilo</i> , BWV 751	1'56
7. <i>Praeludium und Fuge C-Dur</i> , BWV 531	6'41
8. <i>Gott, durch deine Güte</i> , BWV 724	1'23
9. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 715	1'54
10. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 711	3'05
11. <i>Fantasia C-Dur</i> , BWV 570	3'11
12. <i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i> , BWV 705	2'40
13. <i>Praeludium und Fuge d-moll</i> , BWV 549a	5'48
14. <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i> , BWV 739	4'20
15. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> , BWV 722	1'22
16. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> , BWV 723	2'19
17. <i>Valet will ich dir geben</i> , BWV 735a	3'45
18. <i>Pedalexercitium g-moll</i> , BWV 598	2'24
19. <i>Praeludium und Fuge g-moll</i> , BWV 535	7'12
20. <i>Herr Gott, dich loben wir</i> , BWV 725	9'19
(Te Deum per omnes, versus a 5 voci)	

* Choräle aus der Neumeister Sammlung

Enregistrement : Jérôme Lejeune, août 1997

CD II

Döring Orgel der Kirche zum Heiligen Kreuz in Bettenhausen

Choräle der Neumeister Sammlung

- | | |
|---|------|
| 1. <i>Der Tag, der ist so freudenreich</i> oder <i>Ein Kindelein so löbelich</i> , BWV 719 | 1'40 |
| 2. <i>Wir Christenleut</i> , BWV 1090 | 1'46 |
| 3. <i>Das alte Jahr vergangen ist</i> , BWV 1091 | 2'38 |
| 4. <i>Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf</i> , BWV 1092 | 2'09 |
| 5. <i>Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen</i> , BWV 1093 | 2'45 |
| 6. <i>O Jesu, wie ist dein Gestalt</i> , BWV 1094 | 2'58 |
| 7. <i>O Lamm Gottes unschuldig</i> , BWV 1095 | 1'40 |
| 8. <i>Christe, der du bist Tag und Licht</i> oder
<i>Wir danken dir, Herr Jesu Christ</i> , BWV 1096 | 2'52 |
| 9. <i>Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not</i> , BWV 1097 | 2'01 |
| 10. <i>Wir glauben all an einen Gott</i> , BWV 1098 | 2'15 |
| 11. <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> , BWV 1099 | 2'14 |
| 12. <i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i> , BWV 1100 | 2'24 |
| 13. <i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i> , BWV 1101 | 3'32 |
| 14. <i>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</i> , BWV 1103 | 1'26 |
| 15. <i>Wenn dich Unglück tut greifen an</i> , BWV 1104 | 1'27 |
| 16. <i>Jesu, meine Freude</i> , BWV 1105 | 1'47 |
| 17. <i>Gott ist mein Heil, mein Hilf unf Trost</i> , BWV 1106 | 2'06 |
| 18. <i>Jesu, meines Lebens Leben</i> , BWV 1107 | 1'15 |
| 19. <i>Als Jesus Christus in der Nacht</i> , BWV 1108 | 1'21 |
| 20. <i>Ach Gott, tu dich erbarmen</i> , BWV 1109 | 2'15 |
| 21. <i>O Herre Gott, dein göttlich Wort</i> , BWV 1110 | 2'00 |
| 22. <i>Nun lasst uns den Leib begraben</i> , BWV 1111 | 2'52 |
| 23. <i>Christus, der ist mein Leben</i> , BWV 1112 | 1'34 |

24. <i>Ich hab mein Sach Gott heimgestellt</i> , BWV 1113	2'34
25. <i>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut</i> , BWV 1114	4'12
26. <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr</i> , BWV 1115	2'51
27. <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i> , BWV 1116	1'49
28. <i>Alle Menschen müssen sterben</i> , BWV 1117	1'50
29. <i>Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt</i> , BWV 957	2'04
30. <i>Werde munter, mein Gemüte</i> , BWV 1118	2'10
31. <i>Wie nach einer Wasserquelle</i> , BWV 1119	1'39
32. <i>Christ, der du bist der helle Tag</i> , BWV 1120	1'44

Les chorals BWV 714, 742, 1102 & 737, qui font également partie de la *Collection Neumeister*, se trouvent dans le volume I, enregistré à la Jacobi Kirche à Hambourg.

The chorales BWV 714, 742, 1102 & 737 are also to be found in the *Neumeister Collection* and are here recorded on Volume I. These chorales were recorded in the Jakobikirche, Hamburg.

Die Choräle BWV 714, 742, 1102 & 737, die auch zur *Neumeister-Sammlung* gehören, befinden sich in Band I, der in der Jakobikirche in Hamburg aufgenommen wurde.

Enregistrement : Frédéric Briant, novembre 1995

CD III

Rommel Orgel der Blasii Kirche in Zella Mehlis (1-12) Schnitger Orgel van de Martinikerk te Groningen (13)

1. <i>Fantasia und Fuge a-moll</i> , BWV 561	8'14
2. <i>Ach, was ist doch unser Leben</i> , BWV 743	2'07
3. <i>Es spricht der unweisen Mund</i> *	1'40
4. <i>Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott I</i> *	2'13
5. <i>Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott II</i> *	1'44
6. <i>Der Tag der ist so freudenreich</i> *	2'09
7. <i>Partita «Ach was soll ich Sünder machen»</i> (ohne BWV)	3'06
8. <i>Fantasia G-Dur</i> , BWV 571	7'06
9. <i>Partita «O Vater, allmächtiger Gott»</i> , BWV 758	4'06
10. <i>Praeludium und Fuge a-moll</i> , BWV 569/947	8'22
11. <i>Partita «Ach soll ich Sünder machen»</i> , BWV 770	13'12
12. <i>Praeludium und Fuge E-Dur</i> , BWV 566 (<i>Toccata E-Dur</i>)	10'03
13. <i>Fantasia «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält»</i> , BWV 1128	6'49

* Choräle der *Ruddorf Sammlung*

Enregistrement : Jérôme Lejeune, mai 1996

CD IV
Silbermann Orgel der Dorfkirche in Pfaffroda (1 - 26)
Silbermann Orgel der Petrikirche in Freiberg (27)

1. <i>Meine Seele erhebt den Herrn</i> , BWV 733 (Fuge sopra il Magnificat)	4'41
2. <i>Nun komm der Heiden Heiland</i> , BWV 699 *	1'04
3. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> , BWV 697 *	0'54
4. <i>Herr Christ der einig Gottes Sohn</i> , BWV 698 *	1'12
5. <i>Gottes Sohn ist kommen</i> , BWV 703 *	0'51
6. <i>Christum wir sollen loben schon</i> , BWV 696 *	1'19
7. <i>Lob sei dem allmächtigen Gott</i> , BWV 704 *	0'56
8. <i>Vom Himmel hoch da komm ich her</i> , BWV 701 *	1'34
9. <i>Vom Himmel hoch da komm ich her</i> , BWV 700 *	2'46
10. <i>Fuge super Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 716	2'08
11. <i>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i> , BWV 726	0'58
12. <i>Fuge C-Dur</i> , BWV 946	3'07
13. <i>Fuge e-moll</i> , BWV 945	2'24
14. <i>Auf meinen lieben Gott</i> , BWV 744	1'21
15. <i>Auf meinen lieben Gott</i> , (ohne BWV)	1'16
16. <i>Fantasia super Christ lag in Todesbanden</i> , BWV 695a	4'46
17. <i>Wir glauben all' an einen Gott</i> , BWV 765	3'03
18. <i>Fantasia g-moll</i> , BWV 917	2'16
19. <i>Fuge e-moll</i> , BWV 956	2'47
20. <i>Praeludium C-Dur</i> , BWV 943	1'56
21. <i>Fuge C-Dur</i> , BWV 953	1'38
22. <i>Praeludium und Fughetta d-moll</i> , BWV 899	2'40
23. <i>Praeludium und Fughetta F-Dur</i> , BWV 901	2'22

* 8 Fughetten über Choräle von Advent und Weihnacht (*Kirnberger Sammlung*)

24. <i>Praeludium und Fughetta G-Dur</i> , BWV 902	4'48
25. <i>Fantasie und Fuge a-moll</i> , BWV 904	9'40
26. <i>Partite diverse sopra Christ, der du bist der helle Tag</i> , BWV 766	10'11

L'auditeur sera certainement surpris par le manque total de réverbération, particulièrement frappant à la fin de chaque pièce. Telle est l'acoustique de l'église de Pfaffroda et nous avons voulu respecter cette caractéristique puisque l'orgue a été également harmonisé dans ces conditions. (1-25)

The listener will certainly be surprised by the total lack of reverberation, a situation that is particularly striking and the end of each piece. The acoustic of the Pfaffroda church possesses this exact condition; it is one that we wished to preserve, given that the organ was voiced in and for this particular acoustic. (1-25)

Unsere Hörer werden höchstwahrscheinlich erstaunt sein, dass bei dieser Aufnahme keinerlei Nachhall zu hören ist, was am Ende der einzelnen Stücke besonders auffällt. Die Akustik der Kirche von Pfaffroda ist eben so, und wir wollten diese Eigenheit belassen, da auch die Orgel unter diesen Bedingungen intoniert worden ist. (1- 25)

Enregistrements :

Pfaffroda : Jérôme Lejeune, septembre 1995

Freiberg : Jérôme Lejeune, juin 1995

CD V
Silbermann Orgel der Petri Kirche in Freiberg (1 - 6)
Orgue Thomas de l'Abbaye de Leffe (7 - 19)

1. <i>Praeludium und Fuge e-moll</i> , BWV 533	5'21
2. <i>Fantasia con imitazione h-moll</i> , BWV 563	4'17
3. <i>Valet will ich dir geben</i> , BWV 736 (Choralis in Pedale)	4'02
4. <i>In dulci jubilo</i> , BWV 729	2'02
5. <i>Das Jesulein soll doch mein Trost</i> , BWV 702 (Fughetta)	1'33
6. <i>Von Himmel hoch da komm ich her</i> , BWV 738	1'13
7. <i>Fuge c-moll</i> , BWV 574 (über ein Thema von Legrenzi)	6'16
8. <i>Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich</i> , BWV 732	1'20
9. <i>In dich hab ich gehoffet, Herr</i> , BWV 712	2'03
10. <i>Fuge c-moll</i> , BWV 575	4'16
11. <i>Partite diverse sopra O Gott, du frommer Gott</i> , BWV 767	15'31
12. <i>Fuge G-Dur</i> , BWV 577 (Gigue)	3'39

Zugeschriebene Werke / Œuvres attribuées / Works attributed to Bach

13. <i>Wir glauben all an einen Gott</i> , BWV 740	4'43
14. <i>Partita super Aus der Tiefe rufe ich</i> , BWV 745	3'33
15. <i>Herr Christ der einig Gottes Sohn</i> , BWV Anh. 55	2'05
16. <i>Christus der uns selig macht</i> , BWV 747	4'40
17. <i>Vater unser im Himmelreich</i> , BWV 762	3'00
18. <i>Trio (Adagio) d-moll</i> BWV 583	4'35
19. <i>Kleines harmonisches Labyrinth</i> , BWV 591	4'56

Enregistrements : Jérôme Lejeune, juin 1997

CD VI
Dreifaltigkeits Orgel der Abtei Ottobeuren

- | | |
|--|-------|
| 1. <i>Fantasia G-Dur, (Pièce d'orgue) BWV 572</i> | 9'29 |
| 2. <i>Fuge h-moll, BWV 579 (nach Corelli)</i> | 5'39 |
| 3. <i>Fantasia und Fuge c-moll, BWV 537</i> | 9'36 |
| 4. <i>Konzert C-Dur, BWV 595 (nach G.E. Ducca di Sassonia)</i> | 4'25 |
| <i>Pastorale F-Dur, BWV 590</i> | |
| 5. (prima pars) | 2'27 |
| 6. (secunda pars) | 3'26 |
| 7. (tertia pars) | 3'10 |
| 8. (quarta pars) | 3'27 |
| 9. <i>Fantasia c-moll, BWV 562</i> | 5'49 |
| 10. <i>Allabreve pro Organo pleno, BWV 589</i> | 4'24 |
| 11. <i>Partita sopra Sey gegrüßet Jesu gütig, BWV 768</i> | 23'45 |

Enregistrement : Dominique Warnier, 1982

CD VII
Schott Orgel der Klosterkirche in Muri

Orgelbüchlein

Advent

- | | |
|---|------|
| 1. <i>Nun komm der Heiden Heiland, BWV 599</i> | 1'22 |
| 2. <i>Gottes Sohn ist kommen, BWV 600</i> | 1'13 |
| 3. <i>Herr Christ, der einig Gottes Sohn, BWV 601</i> | 1'52 |
| 4. <i>Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV 602</i> | 0'50 |

Weihnacht

- | | |
|---|------|
| 5. <i>Puer natus in Bethlehem</i> , BWV 603 | 0'49 |
| 6. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> , BWV 604 | 1'36 |
| 7. <i>Der Tag, der ist so freudenreich</i> , BWV 605 | 1'44 |
| 8. <i>Vom Himmel hoch da komm ich her</i> , BWV 606 | 0'48 |
| 9. <i>Vom Himmel hoch komm der Engel Schar</i> , BWV 607 | 1'07 |
| 10. <i>In dulci jubilo</i> , BWV 608 | 1'32 |
| 11. <i>Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich</i> , BWV 609 | 0'49 |
| 12. <i>Jesu, meine Freude</i> , BWV 610 | 2'19 |
| 13. <i>Christum wir sollen loben schon</i> , BWV 611 | 2'00 |
| 14. <i>Wir Christenleut</i> , BWV 612 | 1'28 |

Neujahr

- | | |
|---|------|
| 15. <i>Helf mir Gottes güte Preisen</i> , BWV 613 | 1'16 |
| 16. <i>Das alte Jahr vergangen ist</i> , BWV 614 | 2'19 |
| 17. <i>In dir ist Freude</i> , BWV 615 | 2'46 |

Canticum Simeonis

- | | |
|---|------|
| 18. <i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</i> , BWV 616 | 1'42 |
| 19. <i>Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf</i> , BWV 617 | 2'17 |

Passion

- | | |
|---|------|
| 20. <i>O Lamm Gottes, unschuldig</i> , BWV 618 | 3'44 |
| 21. <i>Christe, du Lamm Gottes</i> , BWV 619 | 1'05 |
| 22. <i>Christus, der uns selig macht</i> , BWV 620 | 2'10 |
| 23. <i>Da Jesus an dem Kreuze stund</i> , BWV 621 | 1'36 |
| 24. <i>O Mensch, beweine dein Sünde gross</i> , BWV 622 | 4'42 |
| 25. <i>Wir danken dir, Herr Jesu Christ</i> , BWV 623 | 0'56 |
| 26. <i>Hilf Gott, dass mir's gelingen</i> BWV 624 | 1'34 |

Ostern

27. <i>Christ lag in Todesbanden</i> , BWV 625	1'44
28. <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> , BWV 626	1'05
<i>Christ ist erstanden</i> , BWV 627	
29. versus 1	1'12
30. versus 2	1'17
31. versus 3	1'35
32. <i>Erstanden ist der heilige Geist</i> , BWV 628	0'48
33. <i>Erschienen ist der herrliche Tag</i> , BWV 629	0'59
34. <i>Heut triumphiert Gottes Sohn</i> , BWV 630	1'33

Pfingstfeste

35. <i>Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist</i> , BWV 631	0'50
36. <i>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i> , BWV 632	1'25
37. <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> , BWV 633	2'07
38. <i>Dies sind die heiligen zehn Gebote</i> , BWV 635	1'19
39. <i>Vater unser im Himmelreich</i> , BWV 636	1'35
40. <i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i> , BWV 637	2'08
41. <i>Es ist das Heil und kommen her</i> , BWV 638	1'06
42. <i>Ich ruf zu dir</i> , BWV 639	2'50
43. <i>In dich hab ich gehoffet</i> , BWV 640	1'15
44. <i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i> , BWV 641	1'33
45. <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> , BWV 642	1'40
46. <i>Alle Menschen müssen Sterben</i> , BWV 643	1'20
47. <i>Ach wie nichtig, ach wie flüchtig</i> , BWV 644	0'51

Enregistrement : Andreas Glatt, 1985

CD VIII
Schnitger Orgel der Ludgerikirche in Norden

1. <i>Toccata, Adagio und Fuge C-Dur</i> , BWV 564	15'24
2. <i>Wo soll ich fliehen hin</i> , BWV 694	3'58
3. <i>Ein' feste Burg ist unser Gott</i> , BWV 720	3'42
4. <i>Praeludium und Fuge a-moll</i> , BWV 551	5'27
5. <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> , BWV 690	2'12
6. <i>Nun freuet euch</i> , BWV 734	2'36
7. <i>Praeludium un Fuge C-Dur</i> , BWV 545	6'05
8. <i>Wir Christenleut</i> , BWV 710	2'07
9. <i>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i> , BWV 709	3'18
10. <i>Praeludium und Fuge G-Dur</i> , BWV 541	7'33
11. <i>An Wasserflüssen Babylon</i> , BWV 653b	4'58
12. <i>Toccata und Fuge d-moll (Dorisch)</i> , BWV 538	13'30

Enregistrement : Jérôme Lejeune, octobre 1988

CD IX
Schott Orgel der Klosterkirche in Muri

- | | |
|--|-------|
| 1. <i>Praeludium und Fuge a-moll</i> , BWV 543 | 10'05 |
| 2. <i>Allein Gott in der Höh sei ehr</i> , BWV 717 | 3'10 |
| 3. <i>Praeludium und Fuge G-Dur</i> , BWV 550 | 6'53 |
| 4. <i>Fantasia sopra Jesu meine Freude</i> , BWV 713 | 4'38 |
| 5. <i>Praeludium und Fuge A-Dur</i> , BWV 536 | 6'21 |
| 6. <i>Canzona d-moll</i> , BWV 588 | 5'23 |
| 7. <i>Praeludium und Fuge f-moll</i> , BWV 534 | 9'06 |
| 8. <i>Fuge g-moll</i> , BWV 578 | 3'25 |
| 9. <i>Toccata und Fuge F-Dur</i> , BWV 540 | 14'23 |

Enregistrement : Jérôme Lejeune, mai 1990

CD X

Bielfeldt Orgel der Wilhadikirche in Stade (1- 12)
Hoofdorgel van de nieuwe kerk te Amsterdam (13 - 16)
Orgue Thomas de l'Abbaye de Leffe (17 - 19)

Konzert a-moll, BWV 593

nach Antonio Vivaldi, Concerto Op. 3/8 (*L'Estro armonico*)

- | | |
|--------------|------|
| 1. (Allegro) | 4'02 |
| 2. Adagio | 3'44 |
| 3. Allegro | 4'05 |

Konzert C-Dur, BWV 594

nach Antonio Vivaldi, *Concerto Grosso Mogul*

- | | |
|-----------------------|------|
| 4. (Allegro) | 7'18 |
| 5. Recitativo, Adagio | 3'40 |
| 6. Allegro | 8'45 |

Konzert d-moll, BWV 596

nach Antonio Vivaldi, Concerto Op. 3/11 (*L'Estro armonico*)

- | | |
|-----------------------------|------|
| 7. (Allegro) - Grave - Fuge | 4'53 |
| 8. Largo e spiccato | 2'47 |
| 9. (Allegro) | 3'20 |

10. *Erbarm dich*, BWV 721

3'41

Praeludium und Fuge d-moll, BWV 539

- | | |
|-----------------------|------|
| 11. <i>Praeludium</i> | 1'50 |
| 12. <i>Fuge</i> | 5'15 |

13. <i>Liebster Jesu wir sind hier</i> , BWV 730-731	4'35
<i>Konzert G-Dur</i> , BWV 592 nach G. E. di Sassonia	
14. (Allegro)	3'13
15. Grave	2'09
16. Presto	2'01

Zugeschriebene Werke / Œuvres attribuées / Works attributed to Bach

17. <i>Trio (Adagio - Allegro) c-moll</i> , BWV 585	5'23
18. <i>Aria (Légèrement) F-Dur</i> , BWV 587	3'22
19. <i>Trio (Allegro) G-Dur</i> , BWV 586	2'56

Enregistrements :

Stade : Jérôme Lejeune, juin 1990

Amsterdam : Andreas Glatt, juin 1984

Leffe : Jérôme Lejeune, juin 1997

CD XI
Schnitger Orgel van de Martinikerk te Groningen

Dritter Theil der Clavier Übung

- | | |
|---|------|
| 1. <i>Praeludium Es-Dur</i> , BWV 552/1
pro organo pleno | 9'17 |
| 2. <i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i> , BWV 669
cantus firmus in Soprano | 3'41 |
| 3. <i>Christe, aller Welt Trost</i> , BWV 670
cantus firmus in Tenore | 5'19 |
| 4. <i>Kyrie, Gott heiliger Geist</i> , BWV 671
cantus firmus in Basso, Org. pleno | 5'10 |
| 5. <i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i> , BWV 672
manualiter | 1'16 |
| 6. <i>Christe, aller Welt Trost</i> , BWV 673
manualiter | 1'24 |
| 7. <i>Kyrie, Gott heiliger Geist</i> , BWV 674
manualiter | 1'32 |
| 8. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 675
trio, manualiter, cantus firmus in Alto | 3'24 |
| 9. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 676
trio à 2 Clav. et Ped. | 5'22 |
| 10. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 677
trio, manualiter, fughetta | 1'13 |
| 11. <i>Dies sind die heiligen zehn Gebot</i> , BWV 678
cantus firmus in Canon | 5'23 |
| 12. <i>Wir glauben all an einen Gott</i> , BWV 680
in Organo pleno | 3'28 |

13. <i>Vater unser im Himmelreich</i> , BWV 682 cantus firmus in Canon	7'40
14. <i>Dies sind die heiligen zehn Gebot</i> , BWV 679 manualiter, fughetta	2'00
15. <i>Wir glauben all an einen Gott</i> , BWV 681 manualiter, fughetta	1'35
16. <i>Vater unser im Himmelreich</i> , BWV 683 manualiter, fughetta	1'25
17. <i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i> , BWV 684 cantus firmus in Pedal	4'23
18. <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> , BWV 686 in Organo pleno	6'11
19. <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> , BWV 688 cantus firmus in Pedal	4'27

CD XII

1. <i>Christ unser Herr, zum Jordan kam</i> , BWV 685 manualiter, fughetta	1'32
2. <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> , BWV 687 manualiter	5'29
3. <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> , BWV 689 manualiter, Fuge	5'00
4. <i>Duetto I</i> , BWV 802	2'24
5. <i>Duetto II</i> , BWV 803	3'31
6. <i>Duetto III</i> , BWV 804	2'42
7. <i>Duetto IV</i> , BWV 805	2'46
8. <i>Fuge à 5 con pedale Es-Dur</i> , BWV 552/2 pro organo pleno	6'42

Fin de la Clavier Übung

9. <i>Christ lag in Todesbanden</i> , BWV 718	5'25
10. <i>Toccata und Fuge d-moll</i> , BWV 565	8'56
11. <i>Herzlich tut mich verlangen</i> , BWV 727	2'29
12. <i>Fantasia un Fuge g-moll</i> , BWV 542	12'02
13. <i>Fantasia super Valet will ich dir geben</i> BWV 735	4'19
14. <i>Jesus meine Zuversicht</i> , BWV 728	2'04
15. <i>Passacaglia und Fuge c-moll</i> , BWV 582	13'42

Enregistrements :

CD XI, CD XII (1 - 8) : Jérôme Lejeune, juillet 1987

CD XII (9 - 15) : Olivier Gevers, septembre 2008

CD XIII
Silbermann Orgel des Doms in Freiberg

Die Leipziger Choräle

- | | |
|--|------|
| 1. <i>Fantasia super Komm, Heiliger Geist</i> , BWV 651
in organo pleno / il canto fermo nel pedale | 7'02 |
| 2. <i>Schmücke dich, o liebe Seele</i> , BWV 654
à deux claviers et pédale | 7'36 |
| 3. <i>Von Gott will ich nicht lassen</i> , BWV 658
il canto fermo nel pedale | 3'54 |
| 4. <i>Nun komm der Heiden Heiland</i> , BWV 659
à deux claviers et pédale | 4'57 |
| 5. <i>Trio super Nun komm der Heiden Heiland</i> , BWV 660
a due bassi e canto fermo | 3'10 |
| 6. <i>Nun komm der Heiden Heiland</i> , BWV 661
in organo pleno / il canto fermo nel pedale | 3'05 |
| 7. <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> , BWV 666
(manualiter) | 2'52 |
| 8. <i>Nun danket alle Gott</i> , BWV 657
à 2 claviers et pédale / il canto fermo nel soprano | 4'25 |
| 9. <i>Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i> , BWV 655
à 2 claviers et pédale | 3'43 |
| 10. <i>Komm, Heiliger Geist</i> , BWV 652
alio modo / à 2 claviers et pédale | 9'18 |
| 11. <i>An Wasserflüssen Babylon</i> , BWV 653
à 2 claviers et pédale | 4'52 |
| 12. <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> , BWV 665
sub communionem / pedaliter | 3'53 |
| 13. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 662
à 2 claviers et pédale / il canto fermo nel soprano | 7'41 |

- | | |
|---|------|
| 14. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 663
à 2 claviers et pédale / il canto fermo nel tenore | 6'14 |
| 15. <i>Trio super Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV 664
à 2 claviers et pédale | 5'15 |

CD XIV

- | | |
|--|-------|
| 1. <i>O Lamm Gottes, unschuldig</i> , BWV 656
3 versus | 7'18 |
| 2. <i>Vor deinen Thron tret ich zu dir</i> , BWV 668a
in canto fermo nel canto | 4'35 |
| 3. <i>Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist</i> , BWV 667
in organo pleno / con pedale obbligato | 2'22 |
| 4. <i>Praeludium und Fuge c-moll</i> , BWV 546 | 11'41 |

*Einige kannonische Veränderungen über das Weihnachtslied
Vom Himmel hoch, da komm ich her*, BWV 769a

- | | |
|---|------|
| 5. Canone all'ottava | 1'41 |
| 6. Canone alla quinta | 1'30 |
| 7. Canto fermo in canone | 3'29 |
| 8. Canone alla settima | 2'42 |
| 9. Canon per augmentationem
à 2 claviers et pédale | 3'46 |
| 10. <i>Praeludium und Fuge C-Dur</i> , BWV 547 | 9'37 |

Enregistrement : Jérôme Lejeune, octobre 1991

Holzay Orgel der Abtei Neresheim

Schübler Choräle

- | | |
|---|------|
| 11. <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> , BWV 645 | 4'31 |
| 12. <i>Wo soll ich fliehen hin</i> , BWV 646 | 2'05 |
| 13. <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> , BWV 647 | 3'23 |
| 14. <i>Meine Seele erhebet den Herren</i> , BWV 648 | 1'59 |
| 15. <i>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</i> , BWV 649 | 2'29 |
| 16. <i>Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter</i> , BWV 650 | 3'45 |

Enregistrement : Jérôme Lejeune, août 1992

CD XV
Silbermann Orgel in Ponitz

1. <i>Praeludium und Fuge h-moll</i> , BWV 544	12'34
<i>Sonata II c-moll</i> , BWV 526	
2. Vivace	3'54
3. Largo	3'23
4. Allegro	4'18
<i>Sonata I Es-Dur</i> , BWV 525	
5. (Allegro moderato)	3'10
6. Adagio	7'44
7. Allegro	3'55
<i>Sonata V C-Dur</i> , BWV 529	
8. Allegro	5'20
9. Largo	5'46
10. Allegro	4'12
11. <i>Praeludium und Fuge e-moll</i> , BWV 548	15'15

Enregistrement : Jérôme Lejeune, juillet 1992

CD XVI
Holzay Orgel der Abtei Neresheim (1 - 9)
Orgue Thomas de l'Abbaye de Leffe (10-19)

Sonata VI G-Dur, BWV 530

- | | |
|------------|------|
| 1. Vivace | 4'11 |
| 2. Lente | 7'56 |
| 3. Allegro | 3'50 |

Sonata IV e-moll, BWV 528

- | | |
|--------------------|------|
| 4. Adagio / Vivace | 2'59 |
| 5. Andante | 4'56 |
| 6. Un poc'allegro | 2'44 |

Sonata III d-moll, BWV 527

- | | |
|-------------------|------|
| 7. Andante | 5'48 |
| 8. Adagio e dolce | 6'43 |
| 9. Vivace | 4'19 |

Acht kleine Präludien und Fugen

- | | |
|---|------|
| 10. <i>Praeludium und Fuge C Dur</i> , BWV 553 | 3'53 |
| 11. <i>Praeludium und Fuge d moll</i> , BWV 554 | 3'01 |
| 12. <i>Praeludium und Fuge e moll</i> , BWV 555 | 3'17 |
| 13. <i>Praeludium und Fuge F Dur</i> , BWV 556 | 2'40 |
| 14. <i>Praeludium und Fuge G Dur</i> , BWV 557 | 3'03 |
| 15. <i>Praeludium und Fuge g moll</i> , BWV 558 | 3'54 |
| 16. <i>Praeludium und Fuge a moll</i> , BWV 559 | 2'50 |
| 17. <i>Praeludium und Fuge B Dur</i> , BWV 560 | 2'59 |
|
 | |
| 18. <i>Praeludium G Dur</i> , BWV 568 | 2'53 |
| 19. <i>Fuge G Dur</i> , BWV 576 | 4'31 |

Enregistrements :

Neresheim : août 1992

Leffe : juin 1997



Aperçu chronologique

Johann Sebastian Bach a composé pour l'orgue pendant plus d'un demi-siècle, des années de jeunesse jusqu'à sa mort. Mais si nous connaissons très précisément la date de composition de la plupart des cantates, la chronologie des œuvres d'orgue reste approximative. Pour cet enregistrement, nous avons regroupé son œuvre d'orgue en trois grandes catégories : œuvres de jeunesse, période de Weimar, période de Leipzig. Ce découpage peut se révéler contestable ou arbitraire, notamment pour les œuvres dont on connaît plusieurs versions successives : les dix-huit chorals du manuscrit autographe de Leipzig ont été écrits à Weimar, ou même plus tôt pour certains d'entre eux. Il en va de même pour de nombreux préludes et fugues de jeunesse qui furent retravaillés à Weimar.

Ces trois dernières décennies ont permis de découvrir des sources inconnues jusqu'ici, qui nous aident à mieux cerner l'évolution du jeune Bach. Né en 1685 à Eisenach, en Thuringe, il a grandi dans un milieu familial imprégné de musique. À la mort de ses parents, en 1695, il a été recueilli par son frère aîné à Ohrdruf, où il a vécu dans un univers musical marqué par l'Italie (Frescobaldi dont il recopie les *Fiori Musicali*, Froberger...) et par les compositeurs d'Allemagne centrale, notamment Kerll, Pachelbel et son oncle Johann Christoph Bach. Ses premières compositions dans ce style pourraient remonter aux années 1695-1697, mais on n'en a pas de preuve formelle jusqu'ici. La *Fantaisie et Fugue en la mineur* BWV 561, la *Fantaisie en do majeur* BWV 570, les chorals de la collection Rudorff et une partie du recueil Neumeister appartiennent à cette première phase d'apprentissage. Beaucoup de pièces sont écrites pour un seul clavier, souvent sans pédalier.

Dès l'âge de treize ou quatorze ans, il copie les grandes fantaisies de chorals de Buxtehude et Reinken, et commence à assimiler le style nordique. Les chorals les plus expressifs de la collection Neumeister témoignent de cette influence, de même que la *Toccata en mi majeur*

BWV 566. La virtuosité apparaît, le pédalier acquiert davantage d'autonomie, l'écriture « à deux claviers » se développe. En 1700, il va travailler avec Georg Böhm à Lunebourg. On perçoit l'influence de Böhm dans les partitas sur les chorals BWV 770, 766, 767, 768, dont chacune marque une étape importante par rapport à la précédente. De Lunebourg, il se rend à Hambourg pour écouter Reinken et à Celle pour écouter la musique française. Sa connaissance du style nordique s'approfondit. Le *Prélude et Fugue en ré mineur* BWV 549 pourrait dater de ces années-là, de même que la *Fantaisie sur le choral* « *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* », redécouverte en 2008.

Engagé comme organiste à Arnstadt à l'âge de dix-huit ans, le jeune musicien est déjà très probablement un interprète virtuose, un bon improvisateur, un compositeur très doué, et aussi un bon connaisseur en facture d'orgues. Durant l'hiver 1704-1705, il se rend auprès de Buxtehude à Lübeck, et y séjourne quatre mois. Cette rencontre a certainement été une étape cruciale dans son cheminement musical et intellectuel, même si très vite, Bach va suivre un autre chemin que celui de Buxtehude. Voyons la manière dont sa *Passacaille* s'inspire des *Chaconnes* et de la *Passacaille* de Buxtehude, et les dépasse en ampleur, en cohérence et en force expressive.

En 1707, Bach quitte Arnstadt pour Mühlhausen, où il restera moins de deux ans, le temps d'initier, de conseiller et de surveiller la restauration et l'agrandissement de l'orgue. Il arrive à Weimar en 1708, à l'âge de vingt-trois ans, et y passera neuf années qui constituent la période la plus féconde pour l'orgue. C'est ici qu'il écrira la plupart des préludes et fugues et de très nombreux chorals.

En 1713, il découvre et transcrit pour orgue et clavecin les concertos de Vivaldi, qui vont exercer sur son œuvre ultérieure une influence déterminante, dont témoignent par exemple la *Toccata dorienne et Fugue en ré mineur* BWV 538, ou le *Prélude et Fugue en sol majeur* BWV 541. La plupart des chorals de l'*Orgelbüchlein* datent des dernières années de Weimar.

En quittant Weimar pour Cöthen, Bach abandonne définitivement le « métier » d'organiste, mais cela ne le détournera pas l'orgue qu'il continuera à jouer ici et là, à de très nombreuses

occasions, notamment en concert et lors d'inaugurations d'instruments neufs. Les œuvres pour orgue composées à Leipzig témoignent de cette maturité souveraine, de cette capacité inouïe à synthétiser tous les styles de composition, y compris la musique de chambre dans les six *Sonates en trio*. La troisième partie de la *Clavier Übung* (1739) est le chef-d'œuvre par excellence de cette période, aux côtés des cinq grands *Préludes et Fugues* et des *Variations canoniques* (1747), qui constituent un retour aux cycles de variations sur un choral, forme de prédilection des années de jeunesse.

I. Les préludes et fantaisies de choral

J.S. Bach nous a laissé plus de deux cents compositions basées sur des chorals. La plupart nous sont parvenus sous forme de recueils, un certain nombre sont isolés. Voici un aperçu des principaux cycles, selon ce qui nous apparaît se rapprocher de l'ordre chronologique.

Les chorals de la collection Rudorff

En 1994, on a redécouvert une collection de manuscrits ayant appartenu au compositeur leipzigois Ernst Freidrich Rudorff (1840-1916). L'un d'entre eux contenait des chorals inédits de J.S. Bach. L'origine de ce manuscrit remonte à Wilhelm Friedemann Bach et à Mendelssohn. Ces chorals sont des œuvres de style assez archaïque, de structure simple, proches de Pachelbel. On y trouve deux versions du choral *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott*. La première est d'écriture fuguée à quatre voix, tandis que la deuxième, d'une écriture aussi rigoureuse, place la mélodie en cantus firmus au soprano. De même, pour *Es spricht der Unweisen Mund*, c'est le choral qui est placé en cantus firmus au soprano. *Der Tag ist so freudenreich*, choral de Noël, est d'une écriture plus imaginative et plus instrumentale pour le clavier, alors que le thème du choral est exposé en cantus firmus au pédalier.

Les chorals de la collection Neumeister

C'est dans la bibliothèque de l'Université de Yale que Christoph Wolff et Wilhelm Krumbach découvrirent, peu avant 1985, un précieux manuscrit qui révélait au monde musical un ensemble de chorals pour orgue datant de la jeunesse de Johann Sebastian Bach. L'étude faite par Christoph Wolff a déduit que ce manuscrit fut copié par Neumeister dans les années 1790. La musique qu'il contient remonte à la fin du XVII^e siècle et contient des compositions des deux oncles de J.S. Bach, Johann Christoph et Johann Michäel (le père de Maria Barbara, sa première épouse), ainsi que de Pachelbel et Zachow, leurs contemporains. C'est cependant Johann Sebastian Bach qui occupe la plus grande place dans ce manuscrit avec trente-huit pièces. Les chorals sont copiés dans l'ordre liturgique. Il est possible que J.S. Bach ait lui-même constitué ce recueil important de chorals de divers auteurs en vue des services liturgiques. Pour de nombreuses compositions, il existe d'autres sources qui permettent de confirmer l'authenticité de ce recueil. On découvre ici un échantillon des premières approches du choral d'orgue réalisées par un très jeune musicien qui se montre extrêmement attentif au sens des textes liturgiques, bien davantage que Pachelbel et les musiciens d'Allemagne centrale.

Deux exemples parmi beaucoup d'autres de cette attention au sens du texte : dans le choral de Noël *Wir Christenleut* (BWV 1090), les premiers vers du cantique évoquent la venue du Christ « né homme » pour la consolation et la joie des chrétiens. L'allégresse des croyants est rendue par un mouvement continu de doubles croches. Le changement de mesure qui survient vers la fin du choral (on passe du C à 12/8) est un commentaire des paroles suivantes : « Il nous a rachetés ; celui qui se confie en lui et croit fermement ne sera pas perdu ». La confiance des rachetés est traduite ici par un mouvement de gigue ; la fermeté de la foi, par un discours homorythmique en rythmes pointés persuasifs. Le choral *Alle Menschen müssen sterben* (BWV 1117) offre un beau témoignage d'écriture figurative qui se transforme progressivement : le troisième vers « le corps doit périr pour renaître à la gloire suprême » est l'objet d'une guirlande de triples croches qui se répand sur tout le clavier et vient conclure sur un Adagio étonnant, brève succession de notes liées par deux (suspirstio), évocatrice de l'attente de la mort.

Les partitas

Rappelons tout d'abord que le titre de "Partita" désigne une série de variations sur un thème, en l'occurrence un choral. Le nombre de variations correspond parfois, pas toujours, au nombre de strophes du cantique utilisé. La première partie est systématiquement une harmonisation du choral qui sera ensuite varié de multiples façons à deux, trois, quatre voix ou plus.

Le cantique *Ach, was soll ich Sünder machen* se retrouve dans deux partitas de dimensions bien différentes. La première (sans n° de BWV) comporte, outre l'exposé du choral, avec une basse ornementée, trois variations dans le style de Pachelbel. La *Partita* BWV 770 apparaît ici comme une œuvre achevée, et non plus fragmentaire. Alors que la petite version était écrite en ré mineur, ici le choral et ses variations sont transposés en mi mineur. Ce sont dix variations que l'on trouve dans cette partita avec toutes les caractéristiques du genre chez Pachelbel : ornementation au soprano ou à la basse, variation en rythme de gigue, variation lente. Cette dernière est aussi remarquable par les indications de « piano » et de « forte ». Enfin la dernière variation, de proportions exceptionnelles, s'apparente à la fantaisie. Elle comporte plusieurs sections contrastées (avec des indications de tempo) et implique de nombreux changements de clavier.

Comme le choral qui comporte sept strophes, la partita *Christe, du bist der helle Tag* BWV 766 compte sept parties. La première est une simple harmonisation du choral ; la deuxième, un « bicinium », cela conformément à une tradition de Sweelinck et de Scheidt transmise par Böhm. La variation numéro six, en forme de gigue, atteste de l'influence de la suite pour clavecin. La septième variation est la seule qui exige le pédalier.

La Partita BWV 767 utilise pour matériau le choral *O Gott, du frommer Gott*. Elle comporte neuf strophes. Cette série de variations constitue une nette évolution par rapport à la partita BWV 766. L'incipit du choral donne lieu, dans la partita II, à une sorte de contre-sujet en diminution. L'avant-dernière variation explore un chromatisme très expressif. Comme c'est également le cas dans la Partita BWV 770, la dernière variation est plus développée et fait appel

à des changements de tempo et à des contrastes de registration par de nombreux changements de clavier. La circulation des éléments structurels à travers toute l'œuvre lui confère une réelle unité de facture.

La Partita sur le choral *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768 est de loin la plus accomplie. On a conservé de cette Partita différentes versions. Il semble que Bach y ait travaillé à différentes époques de sa vie, ce qui expliquerait la qualité exceptionnelle de l'ensemble. La présentation du choral est suivie d'une première variation à deux claviers, un bicinium où la main droite conduit une ornementation particulièrement flexible et expressive. Les variations suivantes sont destinées à un ou deux claviers sans pédalier et restent dans le style de Pachelbel et Böhm. Elles constituent des pièces idéales pour mettre en valeur les flûtes, les quintatons, les violes de gambe et tous ces jeux de 8' et 4' subtilement colorés que les organistes et facteurs d'orgues thuringiens affectionnaient. A partir de la variation 7, le pédalier rejoint les claviers manuels, donnant lieu à une écriture en trio très intéressante et variée. L'avant-dernière variation, à deux claviers et pédale, revient à une polyphonie à quatre voix avec le cantus firmus à la main droite, et atteint une ampleur et une expressivité exceptionnelles. La variation 11 clôt le cycle dans une majestueuse harmonisation à cinq voix. L'architecture symétrique du cycle est ainsi soulignée par les correspondances entre les variations 1 et 10, ainsi qu'entre le choral et la dernière variation.

Les fantaisies de choral

On a souvent écrit que les fantaisies de choral - genre dans lequel les compositeurs nordiques excellaient - ont été composées entre 1705 (date du séjour de J.S. Bach auprès de Buxtehude à Lübeck) et 1710. Mais la découverte récente de deux manuscrits copiés par le jeune Bach en 1698-1700 et contenant deux des plus grandes fantaisies de choral de Reinken et Buxtehude prouve que le jeune musicien fréquentait cette musique dès l'adolescence. Il est donc très possible sinon probable que plusieurs fantaisies de choral aient été écrites un peu plus tôt, soit dès le début des années 1700.

Jusqu'il y a peu, la partition de *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* était inconnue à l'exception des premières mesures. Ce n'est qu'en mars 2008 qu'une copie de qualité a été retrouvée lors d'une vente publique. Ce manuscrit daté du 8 septembre 1877 est de la main de Willhelm Rust, qui fut le maître d'œuvre de la *Bach-Gesamtausgabe* avant de devenir organiste à St-Thomas à Leipzig. Rust a très probablement copié un manuscrit du XVIII^e siècle qui avait circulé entre diverses mains avant d'aboutir à la bibliothèque de Königsberg en Prusse orientale. Étrangement, la découverte de la copie de Rust entraîna la réapparition d'une autre copie de la fin du XIX^e siècle conservée à la Bach-Archiv de Leipzig... L'avenir nous réserve sans doute bien encore bien des surprises et des découvertes concernant l'œuvre de Bach et de sa famille !

Le texte du choral est sombre, il évoque un possible abandon de l'homme par Dieu, un thème assez rarement abordé dans les chorals luthériens. Cette fantaisie de choral fait appel à deux claviers et pédale. Dans la première partie (qui correspond aux quatre premiers vers), le clavier soliste fait entendre un motif très expressif, riche en demi-tons descendants, signe de la détresse humaine. Ce motif est repris plus tard au pédalier. La deuxième partie (« *Wo er Israels Schutz nicht ist* ») recourt au dialogue entre les claviers, à la manière des fantaisies de choral de Tunder et Buxtehude, et se termine par une phrase particulièrement évocatrice, constituée d'une descente de la voix soliste sur trois octaves, en contrepoint avec une montée du pédalier suivie d'une triple chute. Très clairement, c'est la chute de l'homme pécheur (chute d'Adam et à sa suite de toute l'humanité) qui est figurée ici. Le verset suivant « *Und selber bricht der Feinde List* » fera entendre à son tour des mouvements mélodiques descendants très caractéristiques qui aboutissent quatre fois à un saut d'octave sur le ré grave. L'angoisse exprimée par le dernier verset « *So ists mit uns verlohren* » est traduite par une inflexion chromatique de la mélodie du choral, un motif en rythme syncopé et une succession de dissonances. Les vingt-cinq dernières mesures vont faire entendre le chant de la main droite depuis les notes les plus aiguës du Rückpositiv jusqu'au sol grave, et dans un crescendo d'intensité expressive. À quatre reprises, le clavier soliste est ainsi parcouru de haut en bas, en un geste absolument saisissant et sans équivalent dans l'œuvre d'orgue de Bach.

La fantaisie sur le choral *Valet will ich dir geben* BWV 735 explore la même thématique mais

sous un angle différent : la première partie du texte évoque le désir de prendre congé de ce monde cruel, faux et pécheur. À ce monde détestable s'oppose le ciel « où il fait bon habiter, où Dieu récompensera ses serviteurs fidèles » - ce qu'évoque la deuxième partie.

Dans la fantaisie sur le choral de Pâques *Christ lag in Todesbanden* BWV 718, la dialectique mort/résurrection est clairement traduite par l'opposition entre la première et la deuxième partie. Pour évoquer la mort du Christ (et plus précisément pour figurer la mise au tombeau ?), Bach commence par faire entendre un motif descendant, lent et douloureux, qui accompagne la mélodie du choral qui est ornée de manière très expressive. Puis sur les mots « Des wir sollen fröhlich sein » (« c'est pourquoi nous nous réjouissons »), le tempo devient rapide, l'écriture mélodique ascendante. Le verset « Nous louerons Dieu et lui serons reconnaissants » est traité à la manière d'une gigue ; « Et nous chanterons Alleluia » donne lieu à un dialogue animé et joyeux entre les deux claviers, un dialogue en écho qui rappelle la fantaisie sur le même choral composée par Tunder. La coda fait entendre trois fois le thème du choral correspondant au mot « Alleluia », dans une atmosphère jubilatoire.

La fantaisie sur *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 720 développe essentiellement un sentiment de force et de solidité qui découle directement du texte écrit par Luther (« Notre Dieu est une solide forteresse »). Il est fort possible que Bach ait joué cette fantaisie en 1709 lors de l'inauguration de l'orgue de Mühlhausen dont il avait guidé la restauration et l'agrandissement. Un manuscrit de la main de J.G. Walther a gardé la trace de registrations (Fagotto, Sesquialtera...) qui correspondent à des jeux nouveaux que Bach avait souhaité voir placer, et le choral confié au pédalier en cantus firmus aurait parfaitement permis d'apprécier la gravité apportée par la nouvelle « Untersatz 32' », sur le modèle des grands instruments admirés à Hambourg et Lübeck.

L'Orgelbüchlein

« *Petit Livre d'orgue dans lequel l'organiste débutant est initié à exécuter en toutes sortes de manières un choral ainsi qu'un perfectionnement dans l'étude de la pédale, du fait que, dans les chorals qui s'y trouvent, la pédale est traitée de manière entièrement obligée. Pour la plus grande gloire du Dieu très-haut, pour le prochain, afin qu'il s'y instruisse.*

Autore Joanne Sebast. Bach p.t. Capellae Magistri S.P.R. Anhaltini-Cotheniensis.»

Tel est le titre écrit par Bach sur la première page du manuscrit aujourd'hui conservé à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin, et qui contient quarante-cinq préludes de chorals. Le manuscrit comporte en fait les titres de cent soixante-quatre chorals disposés dans l'ordre liturgique qui était celui des livres de cantiques de Thuringe. Plus des deux tiers des pages ne contiennent donc que des portées restées vierges. Il semble que Bach ait travaillé à l'*Orgelbüchlein* par périodes, à la fin de son séjour à Weimar, de 1714 à 1717.

Certains chorals ont été soigneusement recopiés, d'autres ont été copiés plus rapidement, d'autres encore ont probablement été notés sans brouillon préalable ! A plusieurs reprises, quand la place prévue initialement se révèle insuffisante, Bach complète en bas de page par une notation en tablature.

Ces quarante-cinq chorals constituent un ensemble d'une extraordinaire homogénéité, et d'une non moins remarquable diversité. Une caractéristique générale est la concision, qui provient notamment du fait que la mélodie du choral n'est entendue qu'une seule fois et sans interruption entre les versets (une seule exception : BWV 615). Le plus souvent, l'écriture est à quatre voix, la basse est confiée au pédalier et le cantus firmus est placé au soprano. Trente-quatre chorals sont destinés à un clavier et pédalier, onze portent l'indication « à 2 clav. et ped. ». Le deuxième choral (BWV 600) comporte une indication de registration : Principal 8 (man.), Trompette 8 (ped.) (c'est en effet la voix de ténor qui est confiée au pédalier). Cette indication de registration est l'une des seules qui nous soient parvenues de la main de Bach.

Un des aspects les plus passionnants de l'*Orgelbüchlein* réside dans le traitement des motifs ou figures. En effet, loin de réduire les voix secondaires à un simple rôle d'accompagnement du cantus firmus, Bach leur confie un ou plusieurs motifs qui vont donner à chaque prélude son expression propre, en rapport avec le sens du texte : motifs de jubilation dans les chorals de Noël ou de Pâques, motifs de la douleur dans les chorals de la Passion, etc. Parfois, le rôle de chaque voix est bien distinct, comme dans *Ich ruf zu dir* BWV 639 ou *Der Tag der ist so freudenreich* BWV 605. Ailleurs, un seul motif, parfois issu du cantus firmus lui-même (BWV 613 ou 643) prolifère à travers toutes les parties contrapuntiques.

Dans certains cas, Bach se laisse aller à une figuration quasi picturale pour décrire la descente des anges du ciel (*Vom Himmel kam der Engel Schar*, BWV 607), ou le mouvement ascensionnel de la Résurrection (*Erstanden ist der heilige Christ*, BWV 628). Il serait toutefois vain de vouloir trouver une origine aussi imagée pour chaque motif : c'est en situant plutôt l'*Orgelbüchlein* dans la double tradition luthérienne et rhétorique qu'on pourra le mieux saisir ses racines et sa spécificité, et approcher sa signification. Ce petit Livre d'orgue contient quelques-unes des pages les plus émouvantes de Bach, notamment le célèbre choral de la Passion *O Mensch, bewein dein' Sünde gross* (O homme, pleure sur tes lourds péchés), où l'ornementation atteint un sommet d'expressivité.

Les dix-huit chorals

Vers 1744, J.S. Bach commença à rassembler en un recueil des chorals qu'il avait écrits une trentaine d'années auparavant. Il travailla à ce manuscrit jusqu'à sa mort, de telle sorte que nous ne connaissons pas exactement le nombre de chorals prévus dans le projet global, ni l'intention de cette compilation. Nous avons heureusement conservé une version antérieure de chaque choral, ce qui permet d'étudier les modifications, assez superficielles, apportées par Bach à Leipzig. Certains chorals sont allongés de quelques mesures (BWV 652, 653, 656) ou de sections entières (BWV 651). On observe également de nombreuses modifications mineures concernant l'ornementation ou certains aspects rythmiques et thématiques.

Une comparaison de ce recueil avec celui de l'*Orgelbüchlein* dont les chorals sont également composés à Weimar, permet de constater ici une beaucoup plus grande diversité, et même une réelle hétérogénéité.

Onze chorals sont construits sur cantus firmus (le thème du choral présenté en valeurs longues, le plus souvent au pédalier) et souvent dérivés de lui : six présentent la mélodie ornementée. La plupart des chorals sont écrits à quatre voix, sauf trois qui sont en trio. Deux chorals (BWV 656 et 665) sont constitués de plusieurs sections qui suivent de très près le sens du texte liturgique : c'est un trait caractéristique du jeune Bach, qu'il délaissera par la suite dans les chorals pour orgue au profit d'une signification plus globale et plus unitaire de chaque œuvre.

On décèle aisément dans un premier groupe de chorals (les plus nombreux) l'influence de Pachelbel, Böhm, Reinken et Buxtehude, c'est-à-dire les auteurs de référence du jeune Bach, et les meilleurs représentants des écoles d'Allemagne centrale et septentrionale. Ces chorals ont probablement été écrits au cours des premières années du séjour de Bach à Weimar, soit entre 1708 et 1713.

Un deuxième groupe de chorals dénote l'influence italienne qui affecte toute l'œuvre de Bach à partir de 1713-1714, probablement suite aux transcriptions de concertos de Vivaldi et d'autres compositeurs contemporains. Cette influence instrumentale se retrouve notamment dans les trios BWV 655 et 664, qui ouvrent la voie aux sonates en trio, ainsi que dans plusieurs chorals ornés.

On peut dès lors voir dans ce recueil un désir de synthèse, non seulement de l'art de J.S. Bach lui-même, mais également des traditions du choral (et de la fantaisie de choral) au XVII^e siècle et au début du XVIII^e. Ce regard sur le passé n'est pas sans rappeler la démarche qui sous-tendra *L'Offrande musicale* et *L'Art de la Fugue*.

Le nombre et l'ordre des chorals au sein du recueil restent hypothétiques. Bach a copié lui-même dix-sept chorals, le dix-huitième (BWV 668) est de la main d'un copiste anonyme. Il est

toutefois très peu probable que l'ordre des chorals dans le manuscrit autographe reflète un plan définitif aussi soigneusement pensé que celui de la *Clavierübung III*. En l'absence d'éléments probants, c'est à l'interprète qu'il revient aujourd'hui de décider de suivre l'ordre du manuscrit, ou d'imaginer un ordre différent. Celui qui est proposé ici s'écarte sensiblement du manuscrit, le choral initial *Komm, Heiliger Geist*, et le choral final *Komm, Gott, Schöpfer Heiliger Geist* ont conservé leur place. L'Esprit Saint est également invoqué dans plusieurs autres chorals de ce recueil. Il n'est donc pas exclu que ce soit sous le signe de l'Esprit Saint, troisième personne de la Sainte Trinité, que Bach ait conçu l'ensemble du recueil. C'est ce qui justifie la place centrale que nous avons attribuée au choral *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* et à la deuxième version de *Komm, Heiliger Geist*. Les chorals *Nun komm, der Heiden Heiland* et *Allein Gott in der Höh sei Ehr* sont traités chacun trois fois dans ce recueil, et placés en position symétrique dans l'ordre que nous proposons. Nous avons également intégré *Vor deinen Thron tret ich* BWV 668, bien qu'il ne figure pas parmi les dix-sept chorals copiés par J.S. Bach lui-même. La légende rapporte que Bach l'aurait dicté sur son lit de mort.

La troisième partie de la Clavier Übung

« *Troisième Partie de la Clavier Übung Se composant de Divers Préludes Sur les cantiques du Catéchisme et d'autres cantiques Pour l'orgue : A l'intention des amateurs et en particulier des connaisseurs d'œuvres de ce genre, pour leur récréation spirituelle Composée par Johann Sebastian Bach, Compositeur de la Cour du Roi de Pologne et Prince Electeur de Saxe, Maître de Chapelle et Directeur de la Musique à Leipzig. Edité par l'Auteur.* »

Près d'un quart de siècle après avoir composé l'*Orgelbüchlein*, J.S. Bach publie la troisième partie de sa *Clavier Übung*, la première et la plus importante de ses œuvres d'orgue à être éditée (les deux premières parties étaient destinées au clavecin). L'année de la publication, 1739, revêt une importance particulière à Leipzig, en raison de deux bicentennaires : celui du sermon de Luther à St-Thomas, et celui de l'acceptation de la Confession d'Augsbourg. La troisième partie de la *Clavier Übung* est étroitement liée à la liturgie et à la doctrine réformées : les vingt-

et-un chorals se rattachent respectivement à la Messe (Kyrie et Gloria), aux trois points essentiels de la doctrine luthérienne (la Loi, la Foi, la Prière) ainsi qu'aux trois Sacrements de la religion réformée (le Baptême, la Confession et la Communion). On y trouve en complément quatre duetti ainsi que le grandiose *Prélude et Fugue* qui sert de portique monumental à l'œuvre toute entière.

Conscient de la nécessité de donner au peuple un exposé sommaire de la foi chrétienne, Luther avait écrit en 1529 deux catéchismes ; le grand catéchisme était destiné aux ecclésiastiques, le petit aux prédicateurs et aux fidèles peu instruits. Pour chaque choral, Bach écrit lui aussi deux versions, l'une de grande dimension pour un orgue important (comportant au moins deux claviers et pédalier), l'autre de dimension plus modeste pour un orgue d'un seul clavier. Seul le Gloria sera traité trois fois.

A la quintessence théologique des catéchismes luthériens correspond une synthèse musicale sans précédent dans l'histoire de la musique d'orgue. Trois des plus importantes publications pour orgue du XVII^e siècle peuvent être rapprochées de celle-ci, tant par leur contenu liturgique que par certaines parentés stylistiques. Il s'agit de la troisième partie de la *Tabulatura Nova* de Samuel Scheidt (1624), des *Fiori Musicali* de Girolamo Frescobaldi (1635), et du *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny (paru en 1699 et copié par Bach à Weimar). Chacune de ces œuvres entretient notamment des rapports précis avec les différentes parties de la Messe. L'influence de Scheidt et Frescobaldi est particulièrement nette dans les Kyrie, dont le *stile antico* remonte aux grands polyphonistes flamands et italiens des XV^e et XVI^e siècles. Cette écriture de motet se retrouve également dans le grand choral à 6 voix *Aus tiefer Not* et dans la fugue en mi bémol. Deux chorals importants (*Dies sind die heiligen zehn Gebot* et *Vater unser*) sont écrits à cinq voix, à la manière de Grigny, tandis que le *Prélude en mi bémol* contient les éléments rythmiques caractéristiques de l'Ouverture à la française.

La grande tradition nordique est également présente, même si Bach renonce ici à la fantaisie de choral et au choral orné; mais l'écriture de la partie de pédale est incontestablement héritière des Weckman et Buxtehude, que ce soit dans la fonction de basse continue, d'ostinato, de cantus firmus ou encore dans la double pédale du grand *Aus tiefer Not*. Quant à l'école

d'Allemagne centrale, elle est particulièrement bien représentée par les nombreuses fugues et fuguettes, qui rappellent Johann Pachelbel ou Johann Christoph Bach, l'oncle d'Eisenach. Cette extraordinaire synthèse ne se contente pas de récapituler le passé : on perçoit la modernité des sonates en trio dans le grand *Allein Gott* (BWV 676), et les quatre duetti sont écrits dans un style nouveau, charge de tension et d'expressivité, guère éloigné du style de transition dans lequel va s'illustrer la jeune génération, notamment Carl Philipp Emanuel.

Une œuvre enracinée dans des cultures musicales aussi diversifiées pourrait présenter des aspects disparates. Il n'en est rien : Bach ne cite pas, il ne plagie jamais. Sa rigueur et sa logique sont telles que tout élément assimilé est intégré dans une construction parfaitement cohérente. Le plus souvent, c'est la mélodie toute simple du choral qui fournit les matériaux de base des développements les plus complexes. Les figures expressives et descriptives si largement utilisées dans les chorals de jeunesse jusqu'à l'*Orgelbüchlein*, sont ici considérablement économisées. Certes, les grandes versions du choral des *Dix Commandements* (BWV 678), du *Credo* (BWV 680), du *Notre-Père* (BWV 682) ou du *Baptême* (BWV 684) présentent un certain nombre de figures particulièrement remarquables. Mais l'ampleur de ces compositions interdit toute interprétation picturale ou descriptive, forcément réductrice.

De toute évidence, Bach ne se soucie guère ici de surprendre, de séduire ou de briller. La virtuosité se situe au cœur même de l'écriture polyphonique et non dans ses aspects les plus extérieurs. D'une certaine manière, Bach prend ici quelque distance à l'égard de la tradition rhétorique (sans toutefois s'en écarter complètement) et renforce ses liens avec les conceptions ésotériques et symbolistes qui avaient marqué la fin du Moyen-Âge.

Ce recueil témoigne d'ailleurs d'une virtuosité d'un autre ordre, celle des nombres ! Le chiffre trois, symbole de la Trinité, est au cœur du recueil qui contient 27 pièces au total (3x3x3), 21 préludes de choral (7x3), et trois versions du choral dédié à la Trinité (*Allein Gott*). La tonalité de mi bémol majeur, extrêmement rare dans la littérature d'orgue baroque, pour le Prélude et le Fugue, comporte trois bémols, etc. Le Prélude est basé sur trois motifs thématiques contrastants. La triple Fugue contient trois sections et trois sujets...

En guise de signature, Bach parsème également ses nombres fétiches, 14 (B-A-C-H) et 41 (J-S-B-A-C-H). A la mesure 41 du grand *Vater unser*, le motif très expressif en rythme lombard (triple croche-double croche pointée) apparaît une seule et unique fois au pédalier. On pourrait multiplier les exemples, sans toutefois parvenir à expliquer certaines énigmes laissées par le compositeur.

Les variations canoniques sur «Vom Himmel hoch» BWV 769.

En 1738, un ami de Bach, Lorenz Mizler, avait fondé à Leipzig une Société des Sciences musicales. Bach attendit neuf ans avant d'entrer dans cette Société, dont il devint le quatorzième membre. A cette occasion, il composa et publia les *Variations canoniques sur le choral de Noël Vom Himmel hoch, da komm ich her*.

Nous avons conservé le manuscrit autographe ainsi que l'édition originale (1747) de ces variations. Toutefois, l'ordre des variations diffère entre les deux sources. Pour cet enregistrement, nous avons choisi l'ordre du manuscrit, c'est-à-dire la version BWV 769a.

Il s'agit d'une des œuvres les plus savantes du plus savant des compositeurs. La science du contrepoint atteint ici un sommet qui sera prolongé par *L'Offrande musicale* et *L'Art de la Fugue*. Chacune des cinq variations fait entendre le thème du choral enchâssé dans un tissu contrapuntique et canonique dont la complexité va croissant : canon à l'octave dans la première variation, canon à la quinte dans la deuxième, canon à septième dans la troisième, canon renversé à la sixte, à la tierce, à la seconde et à la neuvième dans la quatrième variation, canon à l'octave et par augmentation dans la dernière. À plusieurs reprises, la signature musicale de Bach (si bémol, la, do, si bécarre) se fait entendre.

La collection Schübler

Les six chorals qui forment la collection Schübler occupent une place à part dans l'œuvre d'orgue de Bach. Ce fut l'un des très rares recueils de Bach publiés de son vivant, dans les toutes dernières années de sa vie. Cinq de ces chorals sont des transcriptions d'airs connus provenant de cantates composées à Leipzig. Leur style se démarque nettement de la plupart des autres chorals et surtout des deux recueils écrits dans cette ville, la *Clavier Übung III* et les *Variations canoniques sur Vom Himmel hoch*. On peut supposer qu'après ces recueils qui s'adressaient surtout aux connaisseurs, Bach ait préféré envoyer à l'éditeur des pièces plus accessibles et plus proches du goût dominant en ce milieu du XVIII^e siècle, qui voyait la mélodie s'affirmer au détriment du contrepoint. Il en résulte six pièces « de diverses sortes » (comme Bach l'indique dans le titre) au sujet desquelles on pourrait paraphraser un auteur qui écrivait en 1776 qu'elles étaient « si belles, si nouvelles, si riches en invention que jamais elles ne passeraient de mode ».

II. Les formes libres

Dans ses toccatas et préludes (deux formes qui sont très proches l'une de l'autre), le jeune Bach s'inspire de la forme nordique du « Praeludium », qui comporte généralement trois ou cinq sections, voire davantage, sur le principe de l'alternance entre « stilus fantasticus » et écriture contrapuntique. Il trouve ses modèles principalement chez Buxtehude, Lübeck et Bruhns. Plusieurs préludes de jeunesse sont contenus dans le Möllersche Handschrift, l'un des deux manuscrits - avec l'Andreas Bach Buch - dont le copiste principal fut Johann Christoph Bach, le frère aîné qui l'avait recueilli à Ohrdruf. Ces deux manuscrits constituent les plus importantes sources pour les œuvres d'orgue et de clavecin du jeune J.S. Bach.

Bach ne va pas tarder toutefois à s'écarter de ce modèle nordique. Plusieurs préludes de Weimar montrent une structure tripartite (prélude - intermède - fugue), une structure de transition qui va

bientôt laisser la place au binôme prélude et fugue. C'est cette forme que Bach va désormais cultiver de manière tout à fait privilégiée, sans doute parce qu'elle lui permet de renforcer l'unité de chacune des deux parties, tout en créant un contraste saisissant entre le prélude et la fugue.

Plutôt que de présenter ici chaque prélude et fugue, nous nous contenterons d'en évoquer quelques-uns des plus remarquables, à titre d'exemples.

Préludes de jeunesse

Le *Prélude en Mi Majeur* BWV 566 constitue sans doute l'un des premiers exemples de l'influence nordique sur le jeune Bach. Le titre de « Toccata » utilisé dans certaines copies de l'œuvre convient parfaitement : c'est d'abord dans le style de la toccata, avec des traits solos du clavier puis du pédalier que se développe la première section. Vient ensuite une première fugue très développée. Après une brève section en style de toccata, apparaît une deuxième fugue sur un motif dansant en trois temps. Un trait de pédalier introduit une brève conclusion.

Le *Prélude en la mineur* BWV 551 est très proche de Buxtehude. La construction en cinq sections est typique : prélude libre sur des motifs conjoints, premier épisode fugué sur un thème partiellement chromatique, brève transition harmonique à cinq voix, second épisode fugué au chromatisme accentué, et postlude reprenant les éléments du prélude en une péroraison virtuose.

Le *Prélude en ut majeur* BWV 531 provient du manuscrit Möller où il porte le titre de « Praeludium pedaliter ». L'absence dans le titre de la mention de la fugue est encore une trace de la tradition de la génération de Buxtehude et Bruhns. C'est d'ailleurs un trait de pédalier qui ouvre ce prélude dans un style dynamique proche de l'esprit de la toccata ; la fugue écrite sur un thème très vif se développe avec aisance pour s'achever, après une pédale de dominante, sur une brève coda.

Le *Prélude et Fugue en sol mineur* BWV 535 est d'une écriture plus accomplie et plus

imaginative. Le prélude est en trois sections. La première annonce certains aspects de l'écriture des futures partitas pour violon seul : polyphonie assumée par une seule ligne mélodique. La section centrale est un grand trait de virtuosité en progressions chromatiques descendantes inspirées de Pachelbel ; sur un instrument à quatre claviers comme celui de la Jacobi Kirche à Hambourg, les répétitions de ces formules peuvent bénéficier d'une spatialisation par l'utilisation en écho des quatre plans sonores. La troisième section est conçue en contrepoint plus rigoureux. La fugue, d'allure grandiose, est assez développée et se réfère aux modèles légués par Buxtehude. Elle s'achève par une éloquente péroraison en style toccata, marquant encore l'influence de ce dernier.

Le Prélude et Fugue en ré mineur BWV 549a existe sous deux versions : celle que nous avons choisie figure dans le manuscrit Möller sous le titre « Praeludium ô Fantasia pedaliter », et une autre version en do mineur (BWV 549) dont les diverses copies sont toujours plus tardives. Tout comme dans le *Prélude et Fugue en do majeur* (se trouvant également dans le Ms. Möller), le prélude commence par un solo de pédalier ; les deux premières mesures répètent un motif interrogatif marqué par des mordants ; vient ensuite le trait, et le prélude se conclut par un passage polyphonique développant le motif interrogatif du début. La fugue à trois voix est limitée au jeu du clavier manuel. Lorsqu'enfin le thème apparaît au pédalier, l'écriture fuguée disparaît au profit d'un passage de fantaisie et la pièce se conclut par un trait de virtuosité.

Parmi les oeuvres de jeunesse, une place à part doit être réservée au grand *Prélude et Fugue en ré majeur* BWV 532. Le prélude, tripartite, commence en style toccata, et se poursuit par un bref épisode en style pointé à la française : l'*Alla breve* central s'achève sur un éloquent passage à cinq voix, inspiré des toccate de « durezze e ligature » chères aux compositeurs italiens. Bach y emploie la double pédale, procédé d'écriture hérité de Weckman et Reinken, et qu'il reprendra encore dans plusieurs compositions de la maturité. Ce passage à cinq voix constitue la conclusion du prélude en ré majeur. Le thème de la fugue, en doubles croches, expose clairement trois fragments : introduction, motif principal et conclusion. Il sert de base à la construction de la plus monumentale fugue de cette période, signe de l'assurance acquise par le compositeur et l'interprète virtuose.

Préludes et Fugues de l'époque de Weimar

Assez vite, Bach va se démarquer de l'influence nordique et adopter un plan binaire « prélude - fugue » qui lui permet de donner à chaque partie de ce diptyque une identité propre.

Le *Prélude et Fugue en do majeur* BWV 545 nous a été transmis par un grand nombre de manuscrits qui en donnent des versions notablement différentes. L'origine pourrait remonter à Arnstadt, mais plusieurs versions correspondant à l'époque de Weimar comportent un mouvement lent (notamment celui de la *Sonate en trio n° 5* BWV 525) destiné à s'intercaler entre le prélude et la fugue. Nous avons choisi pour cet enregistrement la forme binaire « prélude et fugue » telle qu'elle apparaît dans une version de maturité.

Le *Prélude et Fugue en sol majeur* BWV 550 est très caractéristique de la volonté « constructiviste » de Bach à Weimar : le prélude est entièrement construit sur une seule cellule rythmique et mélodique. La fugue s'enchaîne dans un même esprit de continuité rythmique, « *Alla breve e staccato* », sur un sujet fait de notes répétées et de mouvements disjoints. L'ensemble dégage une magnifique impression d'unité et de dynamique.

Le *Prélude en la majeur* BWV 536 et le *Prélude en fa mineur* BWV 534 offrent des exemples similaires d'une très grande économie de matériau : ici aussi, une cellule initiale engendre une texture polyphonique complexe et rigoureuse. Si la fugue en fa mineur est écrite dans le *stile antico* d'origine vocale, la fugue en la majeur est l'une des plus originales que Bach ait écrites : la mesure ternaire ne cesse d'être contrariée par une écriture rythmique capricieuse, riche en contretemps, syncopes et accents déplacés. On ne peut s'empêcher de rapprocher cette pièce de la fugue qui introduit la *Cantate 152 Tritt auf die Glaubensbahn* composée en 1714. Il se dégage de ce prélude et fugue un parfum de quiétude pastorale incomparable.

À partir des années 1713-1714, on perçoit l'influence du concerto italien, sans doute consécutive aux transcriptions de concertos de Vivaldi. Le *Prélude en la mineur* BWV 543, dont une première vision pourrait remonter à Arnstadt, semble constituer une synthèse du style

nordique et italien : long trait monodique initial, progression mélodico-harmonique sur pédale de tonique, entrée du thème initial au pédalier sur la dominante, développement d'un motif en doubles croches qui culmine à quelques reprises en flux de triples croches. La fugue présente un merveilleux exemple de continuité mélodique et de fluidité rythmique, et se termine comme beaucoup d'œuvres de jeunesse par un retour à l'écriture virtuose d'une toccata.

L'influence italienne est encore plus éclatante dans le *Prélude en sol majeur* BWV 541 qui se fonde sur une alternance harmonique « tonique/dominante » très vivaldienne. Le caractère très directionnel du prélude et sa forte cohérence thématique portent bien l'empreinte de Bach, avec une touche « instrumentale » très marquée. Il en va de même dans la fugue, dont le sujet très vivaldien se retrouve presque textuellement (mais en mineur) dans la cantate 21 *Ich hatte viel Bekümmernis*, qui date de 1714.

Les Préludes et Fugues de la période de Leipzig.

Si la plupart des préludes et fugues appartiennent à la période de Weimar (1708-1717), on attribue cinq grands préludes et fugues à la période de maturité, les années de Leipzig (1723-1750). Le *Prélude et Fugue en si mineur* BWV 544 est le plus sombre et le plus véhément. Il a probablement été écrit en 1727 à l'occasion des funérailles de la Princesse Eberhardine de Brandebourg-Bayreuth, épouse du roi de Pologne. Le Prélude et la Fugue semblent avoir été écrits pour encadrer la *Trauer Ode* BWV 198 composée pour l'occasion. Les matériaux thématiques sont puissamment expressifs. Ils s'organisent en une forme concertante alternant les sections A (avec pédalier) et B (présentation fuguée d'un deuxième thème, sans le pédalier). La forme est très régulière : ABABABA. Par opposition au prélude, la fugue présente un sujet de caractère extrêmement linéaire et continu, de nature plus vocale qu'instrumentale. On a mis en lumière récemment l'analogie de ce thème avec celui d'une chanson bohémienne, une chanson triste d'une femme mal mariée, ce qui était le cas de la princesse, qui avait vécu séparée de son époux. Remarquable est la tranquillité avec laquelle l'architecture se déploie, à travers divertissements et rentrées du sujet, pour parvenir sans heurt à toute la puissance de

l'entrée finale du sujet et de ses contresujets. Loin de se déséquilibrer par leur caractère opposé, prélude et fugue se renforcent mutuellement dans leur expression et leur grandeur, et forment ensemble un monument impressionnant.

Le *Prélude et Fugue en mi mineur* BWV 548 rappelle à plus d'un titre celui en si mineur : la tonalité est voisine, la section initiale se confronte pareillement à une puissante pédale de tonique, la forme est également dérivée du concerto, dans ce cas-ci une alternance complexe de sections A, B et C qui s'enchevêtrent littéralement l'une dans l'autre. On ne peut s'empêcher d'évoquer la *Passion selon saint Matthieu*, en particulier sa grandiose introduction, écrite dans la même tonalité. Les figures musicales sont extrêmement diverses et expressives, et constituent un véritable discours sans parole, intensément dramatique. La fugue expose un sujet qui s'ouvre chromatiquement et par mouvement contraire de mi vers si, proposant de la sorte une matière à la fois expressive et dynamique qui sera abondamment travaillée et développée. Après une première section fuguée (A) basée principalement sur un flux régulier de croches, commence un très long épisode central qui tient à la fois de la toccata (avec de nombreux traits en doubles croches) et du concerto (par les épisodes « solo » qui viennent s'y intercaler). La section finale est un « da capo », c'est-à-dire la reprise textuelle de la section A, ce qui renforce le caractère exceptionnel de cette fugue, la plus longue que Bach ait écrite (231 mesures).

Le *Prélude en do mineur* BWV 546 présente de nombreux points de similitude avec ces deux diptyques : le matériau thématique est très riche et abonde en figures expressives et colorées. La construction en forme de ritournelle est particulièrement symétrique : A (24 mesures) + B (24) + ABABA (48) + B (24) + A (24). Ici aussi, la forme s'inspire d'un discours constitué d'une *propositio*, d'une alternance de sections contrastantes (*confutatio*) et de sections basées sur le matériel initial (*confirmatio*), pour se terminer sur une *peroratio*. La fugue à cinq voix n'atteint pas la même densité, mais tisse un contrepoint plutôt archaïque très contrastant par rapport au prélude.

Le *Prélude en do majeur* BWV 547 est particulièrement dynamique, à la fois par le caractère dansant proche d'une gigue, par le dessin des motifs thématiques, par la clarté des zones tonales

stables (do majeur, sol majeur et fa majeur), ainsi que par le jeu des progressions harmoniques. La fugue est l'une des plus complexes que Bach ait écrites : elle enchaîne plusieurs sections qui présentent chacune un aspect nouveau. Le sujet est d'abord exposé à quatre voix « rectus » puis « inversus » (c'est-à-dire inversé), ensuite à la fois « rectus » et « inversus ». Au début de la section finale, le pédalier, resté silencieux jusque là, fait entendre le sujet en augmentation (en valeurs doublées), d'abord « rectus » et finalement « inversus », pour conclure sur une pédale de tonique où toutes les formes du sujet sont superposées. La ressemblance du sujet avec celui de la fughetta sur *Allein Gott* BWV 677 (contenue dans la *Clavierübung III*) ainsi que certains aspects du prélude (motif initial : trois fois trois croches ascendantes) permettent peut-être d'y voir également une dédicace à la Sainte Trinité.

Les Toccatas

Bien qu'elles appartiennent au genre des « pièces libres » et qu'elles soient à ce titre dépourvues de tout référent littéraire, les Toccatas et Fantaisies de Bach sont des œuvres profondément influencées par l'art rhétorique. La plus connue d'entre elles, la *Toccatà en ré mineur* BWV 656 est une œuvre de jeunesse, peut-être dérivée d'une pièce pour violon seul. On n'en a conservé aucune copie ancienne, ce qui a encouragé certains experts à mettre en doute son authenticité. Enchâssant la fugue centrale à la manière nordique, la *Toccatà* et la conclusion finale accumulent les figures rhétoriques telles que les exclamations, le « style récitatif », les silences, les répétitions emphatiques, les effets de surprise. Le choix de ces figures semble être suscité par le souhait de capter l'attention et d'impressionner les auditeurs, parfois au détriment de la cohérence du discours.

La *Toccatà, Adagio et Fugue* BWV 564 est une œuvre plus ample, plus construite et très brillante. C'est l'exemple le plus abouti de la forme tripartite qui semble avoir tenté Bach à plusieurs reprises, probablement sous l'influence du concerto italien. La *Toccatà* est très proche de la structure d'un concerto, à l'exception de son introduction monodique (clavier manuel puis pédalier) qui est plutôt d'esprit nordique. Le très expressif *Adagio* pourrait être écrit pour violon

solo et orchestre à cordes. Il se fonde dans un Grave d'une nature essentiellement harmonique, authentique héritier des « Durezza e Ligature » à la manière de Frescobaldi. La *Fugue* en 6/8 est construite sur un curieux sujet constitué de plusieurs motifs entrecoupés de longs silences. Très brillante et lumineuse, elle clôt parfaitement ce tryptique de grande envergure.

La *Toccatà en ré mineur* BWV 538 (qu'on a appelée tardivement et abusivement « Dorienne ») hérite de la technique de changements de claviers que Bach avait utilisée dans sa transcription BWV 595 du *Concerto en do majeur* (premier mouvement) du Duc Johann Ernst de Saxe-Weimar. L'opposition du « concertino » et du « ripieno » du concerto y était transposée en une opposition de deux claviers (Rückpositiv/Oberwerk) d'une grande efficacité. On retrouve ce même principe dans la *Toccatà* BWV 538, mais dans un contexte considérablement élargi et approfondi : l'écriture est certes moins instrumentale, mais elle gagne en densité et en ampleur. La forme de cette *Toccatà* peut être vue comme un mouvement de type « ritornello », ou encore comme un exemple parfait de construction rhétorique, selon les théories d'un Mattheson. En effet, bien que toute la substance thématique de la pièce soit dérivée du motif initial, et malgré l'imperturbable continuité des doubles croches, on peut y voir un authentique dialogue marqué par les changements de claviers. Le clavier principal (Oberwerk) propose, le deuxième clavier (Rückpositiv) réplique, et le dialogue se poursuit, s'intensifie, gagne en densité et en vivacité jusqu'à la péroraison conclusive. Nul besoin ici de chercher quelque signification extramusicale que ce soit. Les analogies avec la rhétorique (dialogue, controverse, proposition, réponse, antithèse, etc.) sont à prendre ici comme des relations dialectiques qui organisent le flux musical de manière cohérente et dynamique.

La *Toccatà en fa majeur* a très probablement été écrite entre 1713 et 1717. Elle présente une belle synthèse d'éléments germaniques et italiens. L'influence germanique est notamment perceptible dans la rigueur de l'écriture, le caractère de la très longue introduction en quatre sections, les deux solos de pédale sur la tonique et la dominante. Ensuite, la pièce se construit en une alternance de ritournelles et d'épisodes contrastants, qui traduit l'influence du concerto italien. Deux motifs s'opposent ici : le motif initial qui progresse de manière conjointe par mesure et un motif secondaire en forme d'arpège, qui domine dans les ritournelles. Toutefois

ces motifs ont en commun un flux continu de doubles croches, ce qui donne à l'œuvre une extraordinaire cohérence rythmique, interrompue quelquefois par des accords en croches, porteurs d'une tension très concentrée. À cette toccata exceptionnelle, le plus long « prélude » que Bach ait écrit, répond une double fugue dont la qualité de la trame contrapuntique contraste efficacement avec l'aspect dramatique de la toccata.

Fantaisies et autres grandes pièces d'orgue

La *Pièce d'Orgue (Fantaisie en sol majeur)* BWV 572 occupe une place à part dans l'œuvre de J.S. Bach. Le titre suggère une influence de la musique française. Effectivement, la longue section centrale se déroule à la manière d'un grand plein-jeu à la française, majestueux contrepoint dont les cinq voix s'entrelacent en de longues lignes descendantes et ascendantes. Par contre, dans la première section (« Vivement ») et la troisième (« Gravement »), les longs mélismes monodiques sont atypiques tant dans le domaine de la littérature d'orgue française que germanique.

La *Fantaisie en sol mineur* BWV 542 est une œuvre de maturité qui frappe par sa puissance expressive ainsi que par la clarté du discours. Celui-ci s'articule sur deux idées musicales parfaitement contradictoires qui sont proposées à tour de rôle, approfondies, et finalement magistralement synthétisées. La forme suit fidèlement un plan rhétorique classique : *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, *confutatio*, *confirmatio* et *peroratio*. Les recherches harmoniques et enharmoniques dépassent ici tout ce que la littérature d'orgue avait produit avant Bach. Dans de nombreux manuscrits anciens, la fantaisie figure seule. Il n'en reste pas moins que sa relation avec la célèbre fugue construite sur un thème de contredanse fonctionne à merveille.

La *Passacaille en ut mineur* BWV 582 est un autre monument insurpassé. On sait que le jeune Bach copia la *Passacaille* et les deux *Chaconnes* de Buxtehude. Chacune de ces trois pièces a laissé des traces très nettes dans cette grande *Passacaille* où Bach, sans jamais s'écarter de la tonalité d'ut mineur, fait preuve d'une science accomplie dans la progression de la forme, le

travail des motifs, le modelé de la texture polyphonique. Bach rejoint ici la tradition médiévale de l'œuvre musicale conçue comme reflet de la perfection de la Création. La musique est discours, certes, mais ici elle se rapproche davantage de l'architecture : chaque détail nourrit la forme globale, chaque variation est un microcosme qui contient en puissance la matière de l'ensemble, de la même manière que l'œuvre elle-même renvoie à un macrocosme qui nous dépasse infiniment.

Les transcriptions des concertos de Vivaldi

Les concertos de Vivaldi occupent une place prépondérante parmi les œuvres transcrites par J.S. Bach pour l'orgue et le clavecin. Grâce à différentes recherches musicologiques et notamment aux travaux de H.J. Schulze, on peut aujourd'hui avancer l'hypothèse que ces transcriptions datent de la période qui va de juillet 1713 à juillet 1714, et que Bach réalisa ces transcriptions à la demande du jeune Prince Johann Ernst de Saxe-Weimar, neveu du Duc régnant Wilhelm Ernst. On sait que le Prince avait séjourné plus de deux ans en Hollande, où il acheta un certain nombre d'œuvres récemment éditées, et très probablement les *Concertos op. III* de Vivaldi (édités en 1711 à Amsterdam). Il eut également l'occasion d'entendre l'organiste de la Nieuwe Kerk à Amsterdam, J.J. De Graaf, jouer des transcriptions de sonates et concertos. On peut dès lors aisément imaginer que le jeune Prince, rentré à Weimar, incita Bach et J.G. Walther, son professeur de composition, à transcrire pour l'orgue et le clavecin des concertos italiens ainsi que des œuvres de sa main : nous avons conservé deux transcriptions de ses œuvres réalisées par Bach.

La transcription pour orgue des trois concertos de Vivaldi est passionnante à plus d'un titre : elle nous révèle un Bach interprète, opérant des choix ingénieux, subtils, parfois surprenants, dans la répartition des claviers ou la modification de la texture instrumentale. Travail empreint de fidélité au texte de Vivaldi, mais aussi d'invention et d'imagination. Le début du *Concerto en ré mineur* BWV 596 est particulièrement original : la progression instrumentale de Vivaldi (deux violons seuls, rejoints par le violoncelle et le continuo, et enfin par le ripieno) est traduite

par l'opposition de deux « Octava 4' » sur un ostinato d'une « Octava 8' » au pédalier, puis par plusieurs changements de registres que nous a transmis le manuscrit autographe de Bach. Ces indications bien qu'incomplètes nous sont extrêmement précieuses en raison de leur rareté.

Les concertos BWV 593 et 596 sont transcrits des *Concertos grossos op. III n° 8 et 11*. L'opposition du « concertino » (les solistes) et du « ripieno » (l'orchestre) est rendue ici par le contraste de deux claviers dont les sonorités doivent à la fois se distinguer et s'équilibrer. Le pédalier intervient surtout dans les ritournelles du ripieno, et occasionnellement dans les soli. Si ces deux concertos ont été transcrits à partir de l'édition d'Amsterdam, il n'en va pas de même pour le concerto en do majeur : ce n'est pas l'édition du concerto de violon « Grosso Mogul » (Amsterdam 1716-21) qui a servi de base au travail de J.S. Bach, mais une version manuscrite, peut-être une copie de celles conservées à Turin et à Schwerin. Contrairement à ce qu'avaient pensé dans un premier temps les musicologues, les longues cadences violonistiques et le mouvement lent en forme de récitatif n'ont pas été composés par Bach, mais transcrits à partir de l'original vivaldien. Dans l'ensemble, les concertos de Vivaldi ont certainement opéré une influence décisive sur le langage musical de J.S. Bach : on peut aujourd'hui tracer une ligne de démarcation assez nette entre les œuvres qui portent la marque de cette influence et celles qui leur sont antérieures.

Dans le domaine de la transcription du violon vers l'orgue on peut également citer le *Prélude et Fugue en ré mineur* BWV 539. La fugue est une transcription pour orgue de la fugue en sol mineur extraite de la *Sonate n° 1* BWV 1001 pour violon seul, probablement composée à Cöthen entre 1717 et 1720. Le changement de tonalité (de sol vers ré mineur) a été rendu nécessaire par l'étendue de l'orgue, plus grave que celle du violon. Il n'est toutefois pas absolument certain que J.S. Bach soit l'auteur de la transcription, ni du modeste prélude qui la précède. La transcription est cependant très soignée, et présente comme les concertos de Vivaldi une écriture originale, à la fois organistique et violonistique.

Les Sonates en trio

« *Six sonates ou trios pour deux claviers et pédale obligée. Bach les écrivit pour son fils aîné, Wilhelm Friedemann qui devait grâce à elles se préparer à devenir le grand organiste qu'il fut par la suite. On ne peut assez vanter leur beauté. Elles furent écrites à l'époque de la maturité du compositeur, et peuvent être considérées comme son chef-d'œuvre en ce genre.* » (Johann Nikolaus Forkel, Leipzig, 1802).

Vers 1730, Bach réunit ces six sonates pour orgue dans un recueil autographe que nous avons conservé, et qui fut suivi d'une copie de la main de son fils Wilhelm Friedemann et de celle de sa femme Anna Magdalena (vers 1730-1733). Il est toutefois très clair que la composition de ces sonates en trio s'étale sur une période plus longue, pouvant remonter à la période de Weimar.

C'est notamment le cas de la *Sonate n°4* en mi mineur, dont le premier mouvement est une transposition de la Sinfonia pour hautbois d'amour, viole de gambe et continuo qui sert d'ouverture à la seconde partie de la Cantate 76, composée en 1723. Quant au mouvement lent, il existe en deux versions antérieures, de tonalités différentes (ré mineur au lieu de si mineur) et qui remontent probablement aux années 1710. Le troisième mouvement a peut-être été écrit lors de la constitution du recueil.

S'il est difficile de dater avec précision les parties constitutives des autres sonates en trio, on peut estimer que le processus fut similaire, intégrant des pièces préexistantes et des mouvements composés pour compléter la compilation. Ces sonates en trio occupent une place très particulière dans la littérature d'orgue. On doit en chercher l'origine davantage dans la musique instrumentale que dans la musique purement organistique. Certes, le XVII^e siècle est riche de pièces en trio, souvent écrites autour d'un cantus firmus. Ici toutefois, comme dans certains chorals en trio composés à Weimar, Bach intègre la double influence italienne de la sonate en trio et du concerto : les deux voix supérieures sont traitées sur un pied d'égalité, tandis que la basse, confiée au pédalier, reste tantôt confinée dans un rôle de continuo, tantôt se mêle au discours des parties supérieures.

À la différence des sonates instrumentales qui comportent encore le plus souvent quatre mouvements (lent, vif, lent, vif), Bach adopte ici la découpe en trois mouvements des sonates vivaldiennes et qui sera celle du classicisme (vif, lent, vif). Les formes utilisées sont très diverses : formes bipartites et ternaires dominant, mais on trouve aussi la forme « da capo » (Andante de la troisième sonate), l'écriture fuguée « alla breve » (Allegro final de la deuxième sonate), un caractère de danse (le final de la troisième et de la quatrième sonate), ou encore la forme du concerto à l'italienne (mouvement initial des deuxième, cinquième et sixième sonates).

En adaptant ainsi à l'orgue des modèles d'écriture instrumentale qui se démarquent nettement de la tradition organistique du XVII^e siècle, J.S. Bach s'inscrit dans un courant de sensibilité très neuf et ouvre la voie à un style organistique nouveau qui sera largement exploité par ses fils et ses élèves, notamment Krebs. Mozart n'y fut pas insensible, lui qui transcrivit pour cordes certains mouvements de ces sonates en trio.

Bernard FOCCROULLE
(en collaboration avec Jérôme Lejeune et William Hekkers)

Les orgues de J.S. Bach

Nous avons choisi pour cet enregistrement intégral de l'œuvre de Bach des orgues historiques, les plus proches de ceux qu'il a connus en Thuringe, en Allemagne du nord et plus tard en Saxe. Les documents que nous avons conservés de ses expertises nous permettent de nous faire une idée assez précise des qualités que Bach recherchait dans ces instruments : exigence d'une alimentation en vent de qualité et d'un toucher sensible, recherche des registres destinés à l'accompagnement et à la musique concertante, prédilection pour les jeux riches en harmoniques tels que les gambes, recherche de profondeur et de gravité notamment par les jeux de 32 pieds au pédalier.

Nous savons qu'il a gardé toute sa vie le souvenir des orgues exceptionnels d'Allemagne du nord, dont il vantait notamment la précision des jeux de 32'. Il a également fréquenté des facteurs d'orgues de très grand talent tels que Gottfried Silbermann et son disciple Zacharias Hildebrandt, avec lequel il conçut le grand orgue de Naumbourg. Il eut également l'occasion de voyager et de tester de nombreux instruments, en particulier ceux de G.H. Trost, de C. Contius et de J. J. Wagner (Potsdam). Mais des orgues dont il disposait à Leipzig, plus rien ne subsiste.

Durant la période de ces enregistrements (1982-1997 pour l'essentiel), un grand nombre d'orgues historiques ont été restaurés avec soin dans ces différentes régions. Cette série d'enregistrements témoigne de cette renaissance de l'orgue ancien durant la fin du vingtième siècle, marquée notamment par la personnalité exceptionnelle du facteur d'orgues Jürgen Ahrendt, auteur de plusieurs restaurations exemplaires.

Pour les œuvres de jeunesse, nous avons choisi notamment les instruments thuringiens de Bettenhausen et Zella-Mehlis, ainsi que le grand Schnitger de la Jacobikirche à Hambourg, orgue pour lequel Bach avait posé sa candidature en 1720. Les œuvres d'inspiration nordique ont trouvé ici des instruments idéaux ainsi qu'à Norden et Groningen.

Nous n'avons donc pas hésité à nous éloigner quelque peu des lieux où Bach a vécu, lorsque les instruments nous semblaient correspondre à l'esthétique requise. A Ottobeuren, le grand orgue de Riepp convient particulièrement bien aux œuvres influencées par les styles français et italien, et à Neresheim nous avons trouvé une abondance de ces jeux de 8 et 4 pieds que Bach utilisait très volontiers. L'abbaye de Muri en Suisse comporte trois orgues anciens, dont le plus grand présente une composition proche de l'orgue de Bach à Weimar.

En Allemagne centrale, nous avons conservé de Gottfried Silbermann une quarantaine d'orgues d'une qualité exceptionnelle. Nous avons fait logiquement appel à quelques-uns de ses beaux instruments, du petit orgue à un seul clavier de Pfaffroda aux grands instruments de Freiberg (Dom et Petrikirche) en passant par Ponitz.

Enfin, nous avons également choisi un orgue neuf de Dominique Thomas d'après G. Silbermann, à l'abbaye de Leffe en Belgique. Une manière de rappeler que l'art de la facture d'orgues n'est pas éteint, et que, comme les interprètes, les facteurs contemporains les plus créatifs trouvent une inspiration inépuisable dans les modèles du passé.

Le sens en mouvement

La force émotionnelle et spirituelle de la musique de Bach semble avoir traversé les siècles sans rien perdre de sa force : elle nous atteint aujourd'hui de plein fouet. Pourtant, à moins de réaliser le vieux rêve d'une machine à remonter le temps, nous ne pourrons jamais retrouver l'immédiateté du contact avec l'œuvre qui fut le privilège de ses contemporains. Quand la foule des fidèles de St-Thomas à Leipzig entendait Bach commenter à l'orgue le choral qu'ils venaient de chanter, ils partageaient une expérience spirituelle et artistique que nous ne pouvons plus reproduire. Jamais, nous ne retrouverons cette proximité dans le temps et dans l'espace, dans les mêmes valeurs partagées. Et pourtant, combien de ces fidèles de Leipzig ont-ils pris conscience du caractère exceptionnel du génie qu'ils côtoyaient ? Les connaisseurs les plus éclairés ont-ils seulement mesuré la profondeur et la richesse de cette musique ?

Entre-temps, notre perception de l'œuvre de Bach a été altérée, mais aussi enrichie par les siècles et par les générations d'exégètes et d'interprètes qui ont apporté leur vision propre. Il n'y a aucune raison de penser que ce mouvement d'interprétation est arrivé à son terme. Il est plus que probable qu'à leur tour, les générations à venir apporteront leur vision d'une œuvre qui n'a certainement pas fini de surprendre, ni d'émouvoir.

Comment définir le sens de cette musique aujourd'hui ? Plusieurs approches sont possibles, coexistent et, dans une certaine mesure, se complètent. On ne peut qu'être fasciné, dès le premier contact, par la qualité purement musicale, presque abstraite, de ces préludes et fugues, de ces préludes de choral. Même si nous ignorions tout des textes des chorals et de la foi luthérienne, nous ne serions pas insensibles à cette musique, à son expressivité, à la puissance de son architecture.

Mais nous pouvons aussi aller à la rencontre de cette musique à travers le contexte de l'époque qui l'a vu naître, et mieux saisir ce qui relie J.S. Bach aux générations qui l'ont précédé, ainsi qu'à ses contemporains. Nous percevons d'autant mieux ce qui fait la marque de son génie,

sa différence irréductible. Nous comprenons mieux dès lors pourquoi Bach fut fêté par ses contemporains comme un interprète et un improvisateur d'exception, et largement méconnu comme compositeur.

Ce qui rend son œuvre d'orgue particulièrement fascinante, c'est le fait qu'elle se rattache à différentes traditions culturelles, parmi lesquelles la tradition luthérienne à laquelle il a souvent été fait allusion tout au long de cette introduction. Un grand nombre de chorals relèvent de la *Musica Poetica* et dénotent une nette subjectivité tant dans l'approche théologique que dans l'expression musicale. A ce titre, J.S. Bach nous apparaît bien comme un musicien de son temps, un témoin exceptionnel de ce goût pour la rhétorique et pour cette nouvelle sensibilité qui va ouvrir la voie au courant de l'*Empfindsamkeit* et mener progressivement au style classique.

Le goût des nombres et des proportions, la dimension ésotérique et spéculative se fondent davantage sur une tradition beaucoup plus ancienne, qui remonte au Moyen Âge et même à l'Antiquité : une conception de la musique non comme langage, mais comme art qui reflète la perfection de la Création. Cette tradition d'origine pythagoricienne s'est enrichie de la pensée de saint Augustin et de nombreux théoriciens durant le Moyen Age. Elle s'est prolongée au XVII^e siècle, notamment avec les écrits cosmologiques de Kircher et son « Welt-Orgel » décrit dans *Musurgia Universalis*. L'œuvre d'orgue de Bach comprend des compositions qui par leur recherche spéculative appartiennent clairement à cette tradition pré-humaniste, essentiellement théocentrique.

La combinaison de cette sensibilité, de cette subjectivité et de l'abstraction la plus pure contribue probablement à nous donner ce sentiment incomparable de proximité avec cette œuvre plus qu'avec n'importe quelle autre de cette époque. C'est probablement cet ensemble de qualités qui permet de comprendre que le sens de nombreux chorals continue à résonner dans le monde qui est le nôtre. À travers le prisme de la pensée luthérienne, Bach s'est confronté à bien des questions essentielles qui préoccupent l'humanité : la vie, la souffrance, la joie, la mort, le bien et le mal, la quête de transcendance... Comment ne pas être touché aujourd'hui encore par cette attente sereine et joyeuse de la mort, présente dans tant de chorals et de cantates ? Comment

rester insensible à la pesanteur du Mal, si impressionnante dans le choral *Durch Adam's Fall* de l'*Orgelbüchlein* ou dans le choral à six voix *Aus tiefer Not* de la Clavier Übung ? Comment ne pas méditer sur les fautes de l'homme en écoutant *O Mensch, beweine dein' Sünde gross* ?

Les séances d'enregistrement de cette intégrale (1982-1997, pour l'essentiel) ont été contemporaines d'événements tragiques, de guerres, de massacres, de génocides. Des événements historiques majeurs, notamment la chute du Mur de Berlin, ont également marqué de leur empreinte notre itinéraire, nous donnant accès à des instruments autrefois difficilement accessibles, nous rapprochant des lieux où Bach a vécu. Il me semble impossible de décrire précisément la relation entre le monde dans lequel nous vivons et cette musique qui défie le temps. Mais je perçois une relation, une influence, un rayonnement d'une qualité rare.

Le sens de cette musique est tout sauf fermé : il n'est nullement emprisonné dans le passé ou dans les dogmes, il vit, il est constamment en mouvement. L'œuvre de Bach nous invite à l'approcher de manière personnelle, créative, en dehors de la routine et des a priori. Elle nous accompagne, elle nous nourrit, elle nous communique son énergie incomparable et mystérieuse. C'est le sens de sa force et de sa vitalité.

Bernard FOCCROULLE



A general chronological survey

J.S. Bach composed for the organ for more than fifty years, from his adolescent years until his death. We can fix the composition dates of the majority of the cantatas extremely precisely, although any such chronology for the organ works can only remain approximate. For this recording, we have divided Bach's organ works into three categories: the youthful works, those of his Weimar period and those of his Leipzig period. Such a division can of course be considered open to discussion or purely arbitrary, notably for the works that we know in several successive versions: the 18 chorale preludes in the Leipzig autograph manuscript were actually composed in Weimar, with some of them having been composed even earlier. The same is true for the many youthful preludes and fugues that Bach reworked during his time in Weimar.

The three last decades have seen the discovery of sources unknown until now, sources that have helped us to a better understanding of the development of the young J.S. Bach. Born in Eisenach in Thuringia in 1685, J.S. Bach grew up in a family that was immersed in music. After the death of his parents in 1695 he was taken in by his eldest brother in Ohrdruf, where he lived in a musical world dominated by Italian influences — Frescobaldi, whose *Fiori musicali* he copied out, Froberger and others — and by the composers of central Germany, notably Kerll, Pachelbel and his uncle Johann Christoph Bach. His first compositions in this style could well date back to 1695-1697, although there are no formal proofs for this. The Fantasia and Fugue in A minor BWV 561, the Fantasia in C major BWV 570, the chorale preludes of the Rudorff collection and a section of the Neumeister volume all belong to this first phase of his apprenticeship. Many of these pieces are written for one keyboard only and often without pedals.

At the age of thirteen or fourteen he began to copy the great chorale fantasias of Buxtehude and Reincken and to assimilate the North German style. The most expressive chorale preludes

of the Neumeister collection demonstrate this influence, as does the Toccata in E major BWV 566; in these works we see virtuoso passages beginning to appear, the pedal board gaining more autonomy and the development of a definite style of composition for two manuals.

He travelled to Luneburg in 1700 to work with Georg Böhm, whose influence can be felt in the chorale partitas BWV 770, 766, 767 and 768; each of these works marks an important development in relationship to the one that preceded it. From Luneburg Bach then went to Hamburg to hear Reincken and to Celle to hear French music. His knowledge of the North German style became deeper: the Prelude and Fugue in D minor BWV 549 could well date from this period, as could the Fantasia on the chorale *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* that was rediscovered in 2008.

Engaged as organist in Arnstadt at the age of eighteen, the young musician was already most probably a virtuoso performer, a good improviser and a gifted composer as well as possessing a great deal of knowledge about organ building. He travelled to Lübeck to hear Buxtehude during the winter of 1704-1705 and remained there for four months. This meeting almost certainly marked a crucial stage in his musical and intellectual development, even though Bach would rapidly follow a path very different to Buxtehude's. We need only look how his Passacaglia, inspired by the chaconnes and passacaglie of Buxtehude, surpasses the earlier works in breadth, coherence and expressive power.

Bach left Arnstadt for Mühlhausen in 1707, where he was to remain less than two years: just enough time to initiate, advise upon and oversee the restoration and enlargement of the organ there. He arrived in Weimar in 1708 at the age of 23 and spent nine years there, the most fruitful period of his career for the composition of organ works. It was here that he composed the majority of his preludes and fugues and a great number of chorale preludes.

He discovered and transcribed concertos by Vivaldi for organ and harpsichord in 1713; these pieces were to have a decisive influence on his later works, as can be seen in the 'Dorian' Toccata and Fugue in D minor BWV 538 and in the Prelude and Fugue in G major BWV 541,

to give but two examples. The majority of the chorale preludes in the *Orgelbüchlein* date from Bach's final years in Weimar.

Leaving Weimar for Cöthen, Bach gave up specific employment as an organist; this, however, was not to separate him from the instrument itself, which he would continue to play frequently, principally for concerts and on occasions when a new instrument was inaugurated. The works for organ that he composed in Leipzig bear witness to this sovereign maturity and to his unheard-of capacity for synthesizing every compositional style of the time, including chamber music as we can see from the six Trio Sonatas. The third part of the *Clavier-Übung* (1739) is the undoubted masterpiece of this period, alongside the five great Preludes and Fugues and the *Canonic Variations* (1747); these form a return to the cycles of chorale variations, a form that Bach had much favoured during his youth.

I. The chorale preludes and chorale fantasias

J.S. Bach left more than two hundred compositions based on chorales. The majority of these have survived thanks to their collection into various volumes, although a certain number have come to light individually. A survey of the main cycles now follows, in as close as we can ascertain to a chronological order.

The chorales of the Rudorff collection

A collection of manuscripts that had belonged to the Leipzig composer Ernst Friedrich Rudorff (1840-1916) came to light in 1994. Amongst these was a manuscript containing unpublished chorale preludes by J.S. Bach. This manuscript has been traced back as far as Wilhelm Friedmann Bach and Mendelssohn. These chorales are still quite archaic in style and simply constructed; they are very close to Pachelbel's style. There are two versions of the chorale *Herr Jesu Christ war Mensch und Gott*: the first is in four-part fugato style, whilst the second is just as strict

contrapuntally but places the chorale cantus firmus in the soprano. The chorale *Es spricht der Unweisen Mund* also has the chorale cantus firmus in the soprano. The Christmas chorale *Der Tag ist so freudenreich* is much more imaginative in style and more instrumental in character for the keyboards, the chorale theme being enounced as a cantus firmus on the pedals.

The chorales of the Neumeister collection

Christoph Wolff and Wilhelm Krumbach discovered a valuable manuscript in the library of Yale University in late 1984 that revealed a collection of chorales for organ dating from Bach's youth to the musical world. Christoph Wolff's studies have led him to the conclusion that this manuscript was copied out by Neumeister during the 1790s.

The music that it contains therefore predates it considerably and reaches back as far as the end of the 17th century with compositions by two of J.S. Bach's uncles, Johann Christian Bach and Johann Michael Bach (Johann Michael Bach was also the father of Barbara, J.S. Bach's first wife), as well as works by their contemporaries Pachelbel and Zachow; the last-composed of the works included are by Sorge. J.S. Bach nevertheless takes the lion's share of the manuscript with thirty-eight pieces. The chorales are arranged in liturgical order, according to their place in the Church's year. It is possible that J.S. Bach himself assembled this large collection of chorale preludes by various composers with a view to their possible use in church services in Arnstadt. Other sources also exist for many of these compositions and thus supply confirmation of the collection's authenticity. This collection provides us with a sample of the first attempts at the chorale prelude for organ by an extremely young musician who showed himself to be highly attentive to the meaning of the liturgical texts, much more so than Pachelbel and other musicians of Central Germany at that time.

Two examples amongst many others demonstrate this attention to the chorale text: in the Christmas chorale *Wir Christenleut* BWV 1090 the first lines of the hymn evoke the coming of Christ born as man for the consolation and joy of the faithful. The Christians' happiness is

depicted by a continuous line of semiquavers. The change of time-signature from 4/4 to 12/8 that occurs towards the end of the chorale is a commentary on the words ‘He has ransomed us; all who trust in him and firmly believe in him will not be lost’. The trust of those so ransomed is portrayed here by a gigue rhythm, whilst the steadfastness of faith is shown in a homorhythmic passage in persuasive dotted rhythms.

The chorale *Alle Menschen müssen sterben* BWV 1117 is a fine example of figurative writing that is transformed progressively: the third line ‘the body must die to be reborn into supreme glory’ is the object of a garland of demisemiquavers that blossoms over the entire keyboard and ends with an astonishing *Adagio*, a short succession of notes linked in pairs (*suspiratio*) that evokes the waiting for death.

The partitas

We should first remember that the word *partita* signifies a series of variations on a theme — a chorale, to be specific. The number of variations often but not always corresponds to the number of verses of the hymn that is used. The first part is always a harmonisation of the chorale that is then varied in multiple ways in two, three, four or more voices.

The chorale *Ach, was soll ich Sünder machen* appears in two chorale partitas of very different dimensions. The first (without BWV number) consists of an exposition of the chorale with an ornamented bass line and three variations in the style of Pachelbel. The *Partita* BWV 770 appears here as a fully completed work, unfinished no longer. The unfinished version was composed in D minor, whilst the completed chorale and its variations are transposed into E minor. The variations now number ten in all and demonstrate all of the characteristics of the Pachelbel *partita* style: the soprano line or the bass line is ornamented, there is a variation in gigue rhythm and a variation in slower tempo. The slow variation is also noteworthy for its indications of piano and forte, whilst the *bicinia* recall the work of Böhm. The final variation is exceptionally long and has links with the fantasia form; its several contrasted sections with tempo indications give clear implications of changes of keyboard.

The partita *Christe, du bist der helle Tag* BWV 766 is made up of seven sections, these corresponding to the seven verses of the chorale itself. The first is a simple chorale harmonisation, the second a *bicinium* in keeping with the tradition of Sweelinck and Scheidt that had been passed on to Bach by Böhm. The sixth section betrays the influence of the harpsichord suite, given that it is a Gigue. The seventh and final section is the only one that requires the use of the pedal board.

The partita BWV 767 uses the chorale *O Gott, du frommer Gott* as its base. It comprises nine sections and is clearly a more evolved work than the above partita BWV 766. The opening phrase of the chorale gives rise to a sort of counter-subject in diminution in the partita II, whilst the penultimate variation explores a highly expressive chromatic style. The final variation is, as was already the case in the partita BWV 770, much more developed; it also makes use of changes of tempo and contrasting registrations with many changes of keyboard. The prevalence of such structural elements throughout the work confers a real formal unity upon it.

The partita on the chorale *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768 is by far the most accomplished. Several versions of this partita have survived; it seems that Bach worked on the piece at different periods of his life, which would explain the exceptional quality of the piece as a whole. The initial statement of the chorale is followed by a first variation on two manuals, a *bicinium* in which the right hand delivers ornamentation that is particularly flexible and expressive. The following variations are intended for one or two manuals without pedal board and remain in the style of Pachelbel and Böhm. They are ideal for displaying the flute, quintaton, viola da gamba and all the other subtly coloured 8' and 4' stops that the organists and organ builders of Thuringia so loved. The pedals return to join the manuals from variation 7 onwards, giving rise to a highly interesting and varied three-part style. The penultimate variation is for two manuals and pedals and returns to four-part polyphony with the cantus firmus in the right hand; it attains an exceptional breadth and power of expression. Variation 11 closes the cycle with a magnificent five-part harmonisation of the chorale. The symmetrical architecture of the cycle is also stressed with correspondences between variations 1 and 10 and between the chorale and the final variation.

The chorale fantasias

It has often been written that the chorale fantasias — a form in which the North German composers excelled — were composed between 1705, the period of Bach's time with Buxtehude, and 1710. The recent discovery, however, of two manuscripts copied out by the young Bach between 1698 and 1700 that contain two of the greatest chorale fantasias by Reincken and Buxtehude proves that the young Bach had known this music from his adolescence. It is therefore highly possible, if not probable that several of the chorale fantasias were composed somewhat earlier, at the beginning of the 1700s.

The opening bars of *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* were all that we knew of the score until recently, given that a fair copy of the complete score only came to light in a public auction in March 2008. The manuscript dates from 8 September 1877 and had been copied out by Wilhelm Rust, who had led the *Bach-Gesamtausgabe* before becoming organist of the Thomaskirche in Leipzig. Rust most probably had copied an 18th century manuscript of the piece that had passed through several hands before it ended up in the Königsberg library in Eastern Prussia. Strangely enough, the discovery of Rust's copy also caused the rediscovery of another late 19th century copy of the same piece in the Bach-Archiv in Leipzig; the future undoubtedly still holds many surprises and discoveries connected with the works of Bach and his family in store for us!

The chorale text is sombre in character and describes God's possible abandonment of Man, a subject rarely treated in Lutheran chorales. This chorale prelude requires two keyboards and pedal. In the first part, corresponding to the first four lines of the chorale text, an intensely expressive theme is heard on the solo keyboard; its descending semitones symbolise human distress. The same theme is later taken up by the pedals. The second section *Wo er Israels Schutz nicht ist* makes use of dialogue effects between the keyboards in the style of Tunder and Buxtehude, finishing with a particularly evocative phrase consisting of the solo line descending three octaves in counterpoint to an ascending line on the pedals followed by a triple fall. This is clearly intended to represent the fall of sinful man — the Fall of Adam and of all humanity in his train. The following line *Und selber bricht der Feinde List* then inspires highly characteristic

descending melodic phrases that four times finish with a drop of an octave to the low D. The anguish implicit in the final line *So ists mit uns verloren* is expressed by a chromatic inflexion imparted to the chorale melody, a syncopated rhythm and a succession of dissonances. In the final twenty-five bars we hear the chorale melody in the right hand from the highest notes of the *Rückpositiv* to its low G in a crescendo of intensity and expression. This incredibly striking gesture utilises the entire compass of the solo keyboard from top to bottom four times and is without parallel in Bach's organ works.

The fantasia on the chorale *Valet will ich dir geben* BWV 735 explores the same theme but from a different viewpoint: the first part of the text describes the soul's desire to bid this cruel, false and sinful world farewell. In opposition to this hateful world stands heaven, 'where it is good to live and where God will reward his faithful servants': this is depicted in the second part.

In the Easter chorale prelude *Christ lag in Todesbanden* BWV 718, the innate contradiction of death and resurrection is clearly expressed by the contrasts between the first and the second sections. Bach depicts Christ's death and possibly his laying-out in the tomb with a slow and sorrowful descending theme that accompanies the chorale melody, itself ornamented in a highly expressive manner. On the words *Des wir sollen fröhlich sein* ('And for this reason we shall rejoice') the tempo accelerates and the melodic line is now inflected upwards. The line *Gott loben und ihm dankbar sein* is set as a gigue, whilst *Und singen halleluja* inspires an animated and joyous dialogue between the two keyboards, a dialogue that recalls the eponymous chorale prelude composed by Tunder. In the coda we hear the chorale theme corresponding to the word *halleluja* sounded three times in an atmosphere of celebration.

The chorale prelude *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 720 takes as its base the feeling of strength and solidity that flows directly from Luther's text 'A mighty fortress is our God'. It is highly possible that Bach performed this chorale prelude in 1709 for the inauguration of the Mühlhausen organ whose restoration and extensions he had masterminded. A manuscript in J.G. Walther's handwriting provides a list of registrations (Fagotto, Sesquialtera, ...) that corresponds to the new stops that Bach had wished to have installed; the chorale melody played

as cantus firmus on the pedals would also have shown off the depth of sound provided by the new *Untersatz 32'* stop, such a registration being taken directly from the larger instruments in Hamburg and Lübeck that Bach so much admired.

The Orgelbüchlein

A Little Organ Book in which guidance is given to an inquiring organist in how to accomplish a chorale in all kinds of ways, and at the same time to become practised in the study of pedalling, since in the chorales found therein the pedal is treated completely obbligato. For the highest God alone Honour. For my neighbour, that he may instruct himself from it. Autore Joanne Sebast. Bach p.t. Capellae Magistri S.P.R. Anhaltini-Cotheniensis.

This is the title, as Bach wrote it, on the first page of the manuscript which today resides in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin; it contains 45 chorale preludes. In fact, the manuscript bears the titles of 164 chorales, set out in the liturgical order of the hymn books of Thuringia; more than two-thirds of the pages thus contain only empty staves.

It seems that Bach worked on the *Orgelbüchlein* at different times during the end of his stay in Weimar, from 1714 to 1717. Certain chorales have been carefully recopied, others more hastily transcribed, whilst others were probably notated without any first draft. On a number of occasions, when the space originally provided turned out to be insufficient, Bach finished noting the piece at the bottom of the page in tablature.

These 45 chorales make up an extraordinarily homogeneous but remarkably diverse collection. A general characteristic is concision, which is mainly due to the fact that the cantus firmus (the chorale melody) is only heard one time and without interruptions between the phrases; BWV 615 is the only exception to this. Most often the writing is in four parts, with the bass line for the pedals and the cantus firmus in the soprano voice. Thirty-two chorales are written for one keyboard and pedals with eleven being marked for two keyboards and pedals. There are no

indications of registration except in the second chorale (BWV 600) which carries the inscription Principal 8 (man.), Trompete 8 (ped.) in the tenor voice. One of the most fascinating aspects of the *Orgelbüchlein* is its treatment of the various themes or figures. Instead of reducing the secondary parts to a simple role of accompaniment of the cantus firmus, Bach accords them one or more motifs which give each chorale its specific character in relation to the meaning of the text: joyful motifs in the Christmas and Easter chorales, suggestions of suffering in the Passion chorales etc. Sometimes, the role of each part is quite distinct, as in *Ich ruf zu dir* BWV 639 or *Der Tag ist so freudenreich* BWV 605. In other cases, a single motif, sometimes derived from the cantus firmus itself (BWV 613 and 643) is frequently heard in all of the voices.

Occasionally Bach indulges himself in descriptive word painting, portraying the descent of angels from heaven in *Vom Himmel kam der Engel Schar* BWV 607) and the ascending movement of the Resurrection in *Erstanden ist der heilige Christ* BWV 628. It would, however, be vain to seek such literalism in every motif: it is rather within the joint context of the Lutheran and rhetorical traditions that the roots and specificity of the *Orgelbüchlein* are to be found and through them that we may approach its deeper meaning. No collection of organ chorales before the *Orgelbüchlein* was characterised by such imagination in the choice of motifs, by such logic in the development of the musical discourse, by such a unique sense of spirituality infusing every page, nor by the sense of structure and form which will later be made manifest in the great Leipzig collections. One can only wonder at the rapidity with which the young organist from Arnstadt assimilated styles from the North and South; what a distance — and what progress — between his earliest compositions and these forty-five chorales, written only ten years later. It is undeniable that the road from the *Orgelbüchlein* to the *Art of Fugue* is long and rich, but this ‘little organ book’ alone would suffice to demonstrate that J.S. Bach was in truth the greatest organist and composer of his time when he left Weimar at the age of 32.

This ‘little organ book’ contains some of Bach’s most moving compositions, notably the famous Passion chorale *O Mensch, bewein dein’ Sünde gross* (O man, bewail your grievous sin), in which Bach’s ornamentation reaches new heights of expression.

The eighteen Leipzig chorales

J.S. Bach began the task of assembling the chorale preludes that he had written thirty years before into one volume around the year 1744. He was to work on this manuscript (nowadays classed as P 271) until his death, but his manner of working makes it almost impossible for us to be sure of either exactly how many chorale preludes were planned for the collection or, indeed, for what purpose such a collection was intended.

Happily, an earlier version of each of these chorale preludes is also extant, allowing us to examine the rather minor changes that Bach was to make to these chorales in his Leipzig versions. Certain chorale preludes are lengthened by a few bars (BWV 652, 653, 656), or by an entire section (BWV 651); we may also note numerous minor changes to decorations that he employed and also to certain rhythmic and thematic passages. The chorales of the *Orgelbüchlein* were also composed in Weimar, and a comparison between the two collections allows us to note that here there is much greater diversity and even true heterogeneity.

Eleven of the chorales are built on a cantus firmus and are frequently derived from it, while six others present the chorale melody in an ornamented form. The majority of the chorales are written in four parts, except for three that are in three. Two chorales (BWV 656 and 665) are constructed from several sections that closely follow the liturgical text; it seems that this is a characteristic of the young Bach, one that he would abandon in his later chorales in favour of a more general and unified meaning for each piece.

In the first and largest group of chorales we can easily trace the influence of Pachelbel, Böhm, Reincken and Buxtehude - the young J.S. Bach's reference points and the best representatives of the central and Northern German schools. These chorales were probably written during Bach's first years in Weimar, between 1708 and 1713. A second group of chorales bears an Italian influence that affects all Bach's works after 1713-14, this influence most likely following on from his transcriptions of concerti by Vivaldi and other composers of the time.

This instrumental influence can most notably be found in the three-part works BWV 655 and 664, works that open a path to the trio sonatas, as well as in several highly ornamented chorales.

From this date onwards we can trace a certain recapitulation, not only in the art of Bach himself, but also in the sense of a synthesis of the traditions of the chorale and of the chorale fantasia from the 17th to the beginning of the 18th centuries. This type of reference to the past is not without relevance to the compositional process that underpins the *Musical Offering* and the *Art of Fugue*.

The numbering and the ordering of the chorales at the heart of the collection must remain hypothetical. Bach himself copied out seventeen of the chorales, the eighteenth (BWV 668) being transcribed by an anonymous hand. It is, however, highly unlikely that the order of the chorales as they appear in the autograph manuscript reflects a definitive plan similar to the one that is to be found in the Dogma Chorales of the third part of the *Clavier-Übung*. Given the absence of any decisive elements, it is today left to the performer to decide whether he should follow the order laid down in the manuscript or whether to adopt a different layout. The chorales *Komm, Heiliger Geist* and *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* have always kept their original places of first and last in the volume; the *Heiliger Geist* is also evoked by several other chorales in this collection and it is therefore not beyond the bounds of possibility that Bach had imagined the whole volume to lie under the blazon of the Holy Spirit, the third member of the Trinity. It is this idea that provides our justification for the central position that we have accorded to the chorale *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* and to the second version of *Komm, Heiliger Geist*. The chorales *Nun Komm der Heiden Heiland* and *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* are each treated three times in this volume, and we have placed them symmetrically with respect to the playing order that we have chosen. We have also included *Vor deinen Thron tret ich* BWV 668, even though it was not one of the seventeen chorales copied out by J.S. Bach himself. Legend states that Bach dictated the chorale as he lay on his deathbed.

Third Part of the Keyboard Practice,

Consisting of various preludes, on the Catechism and other hymns, for the organ. prepared for music-lovers and particularly for connoisseurs, of such work, for the recreation of the spirit
By Johann Sebastian Bach, Royal Polish And Electoral Saxon Court Composer, Kapellmeister
and Director of the chorus musicus, Leipzig. Published by the Author.

Nearly a quarter of a century after having composed the *Orgelbüchlein*, J .S. Bach published the third part of his *Clavier-Übung*; the first two parts of which contained works intended for the harpsichord. This third section of the work was the first and the most important of his organ works to be published. The year of its publication, 1739, was of particular importance in Leipzig, as it was the bicentenary both of Luther's preaching at the Thomaskirche and of the acceptance of the Augsburg Confession. The third part of the *Clavier-Übung* is closely linked to the liturgy and the doctrine of the Reformation: its twenty-one chorales are related, in order, to the Mass (Kyrie, Gloria), to the three essential features of the Lutheran creed (Law, Faith and Prayer), and to the three Sacraments of the reformed religion (Baptism, Confession and Communion). In addition, there are four duetti as well as the grandiose Prelude and Fugue which stands like a monumental gateway to the entire work.

Luther had been conscious of the need to give people a brief summary of the Christian faith: in 1529 he wrote two catechisms, the Large Catechism for ecclesiastics and the Small Catechism for preachers and the lesser-educated faithful. Bach similarly wrote two versions of each chorale, one of ample proportions for a large organ with at least two keyboards and pedal and another of more modest dimensions for a single-keyboard organ. Only the Gloria has three versions.

A musical synthesis unprecedented in the history of organ music thus corresponds to the theological quintessence of the Lutheran catechism. Three of the most important publications for organ in the 17th century can be compared to Bach's, however, both for their liturgical content and for certain stylistic similarities. They are the third part of the *Tabulatura Nova*

by Samuel Scheidt (1624), the *Fiori Musicali* by Girolamo Frescobaldi (1635), and the *Livre d'Orgue* by Nicolas de Grigny (published in 1699 and copied out by Bach at Weimar). In particular, each of these works has specific relationships to the different sections of the Mass. The influence of Scheidt and Frescobaldi is particularly clear in the Kyrie, whose *stile antico* can be traced back to the great Flemish and Italian polyphonists of the 15th and 16th centuries. This motet style can also be found in the great 6-part chorale *Aus tiefer Not* and in the E-flat fugue. Two important chorales (the Ten Commandments and the Lord's Prayer) are written in 5 parts in a style reminiscent of de Grigny, and the E-flat prelude contains rhythmic elements characteristic of the French overture.

The great Northern German heritage is also present, even if Bach here foregoes the chorale fantasia and the ornamented chorale. The pedal parts are clearly in the tradition of Weckmann, Reincken and Buxtehude, whether they are conceived as basso continuo, ostinato or cantus firmus, or again as the double pedal of the great *Aus tiefer Not*. As for the central German school, it is especially well represented by the numerous fugues and fughetts which remind one of Johann Pachelbel or of Johann Christoph Bach, J.S. Bach's uncle from Eisenach. This extraordinary synthesis is not just a recapitulation of the past; the modernity of the trio sonatas can be found in the great *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (BWV 676), whilst the four duetti are written in a new style characterized by a tenseness and an expressiveness that is not far removed from the transitional style in which the younger generation, Carl Philipp Emanuel Bach in particular, would soon shine.

A work based on such diverse musical traditions could easily seem uneven. That it does not appear so is due to the fact that Bach neither quotes nor plagiarises. His strictness and sense of logic are such that every assimilated element is integrated into a perfectly coherent structure. Most often, it is the simple chorale melody itself that forms the basis for more complex developments. The expressive and descriptive figures so widely used in the chorales of his early period — up until the *Orgelbüchlein* — are utilised more frugally here. Of course the major versions of the chorales of the Ten Commandments (BWV 678), the Credo (BWV 680), the *Vater unser* (BWV 682) and the Baptism (BWV 684) contain a certain number of particularly remarkable figures;

the dimensions, however, of these works forbid a purely pictorial or descriptive interpretation, for this could only be reductionist.

Bach is quite clearly not concerned with surprising, seducing or impressing the listener. His virtuosity is situated at the heart of the polyphonic writing and not in its more exterior aspects. In a sense Bach here distances himself somewhat from the rhetorical tradition and reinforces his ties with the esoteric and symbolic concepts that marked the end of the Middle Ages.

This collection displays a quite different type of virtuosity – numerical virtuosity! The number three, the symbol of the Trinity, is at the heart of this volume that contains a total of 27 pieces (3x3x3), 21 chorale preludes (7x3), and three versions of the chorale dedicated to the Trinity (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*). The key of E flat major for the Prelude and Fugue, extremely rare in baroque organ works, contains three flats; the prelude is based on three contrasting motives and the triple Fugue is constructed in three sections and has three subjects.

Bach scatters his favourite numbers, 14 (B-A-C-H) and 41 (J-S-B-A-C-H) as a type of musical signature throughout his compositions. At bar 41 of the great *Vater unser*, the highly expressive motif in Lombard rhythm (demisemiquaver – dotted semiquaver) appears once and once only in the pedals. We could quote many more such examples, although without, however, resolving certain enigmas left by the composer.

The canonic variations on Vom Himmel hoch (BWV 769)

Lorenz Mizler was a friend of J.S. Bach and the founder of a Society of Musical Science in Leipzig in 1738; Bach had to wait nine years before being admitted this society, even though he had every reason to be its leading member. At the time of his joining he became its fourteenth member (B+A+C+H=14), and for the occasion he composed and published the Canonic Variations on the Christmas carol *Vom Himmel hoch da komm' ich her*.

The autograph manuscript and the first edition (1747) of these variations have been preserved, although the order of the variations is curiously different in the two sources. We have chosen the order of the autograph manuscript (BWV 769a) for this recording.

This is one of the most learned works by one of the most learned of composers; the science of counterpoint here reaches a summit that will be matched, but not surpassed, by the *Musical Offering* and the *Art of Fugue*. Each of the five variations displays the chorale theme embedded in a contrapuntal and canonic web whose complexity grows ever greater. Bach's musical signature (B flat, A, C, B natural) can also be heard several times.

The Schübler Chorales

Among Bach's works, the six chorales in the Schübler Collection are in a group of their own, for they were one of the rare collections to be published during Bach's lifetime, during his last years in Leipzig. Five of the chorales are transcriptions of melodies from cantatas composed in Leipzig and their style is very different from most of the other chorales and in particular from the chorales of the two other Leipzig collections, the *Clavier-Übung III* and the *Canonic Variations on Vom Himmel hoch*. One can easily imagine that after those collections, destined for connoisseurs as they were, Bach wanted to send his publisher some pieces that were more accessible to the prevailing taste of the mid-18th century, when melody began to supplant counterpoint in importance. The result is six charming little pieces 'von verschiedener Art' as Bach indicates on the title page; to them we may apply the words of an author who, writing about the Six Sonatas BWV 525–530 in 1776, said 'they are so beautiful, so new, so rich in invention, that they never will go out of style'.

II. The pieces in free forms

In his toccatas and preludes, two closely-related forms, the young Bach took his inspiration from the Northern German form of the Praeludium with its customary three or five sections if not more, and that was based on the principle of alternating passages in *stilus fantasticus* with contrapuntal passages. His principal models for this were Buxtehude, Lübeck and Bruhns. Several youthful preludes are included in the *Möllersche Handschrift*, one of the two manuscripts — the other being the *Andreas Bach Buch* — whose principal copyist was Johann Christoph Bach, J.S. Bach's elder brother who had taken him in to his house in Ohrdruf. These two manuscripts form the most important sources for the organ and harpsichord works composed by the young J.S. Bach.

Bach, however, was not slow to depart from this North German model. Several preludes from his Weimar period demonstrate a three-part form (prelude – intermezzo – fugue), a transitional form that was soon to give way to the two-part prelude and fugue. It was this form that Bach was to develop beyond any other, undoubtedly because it allowed him to emphasise the unity of each of its two sections whilst still creating a striking contrast between the prelude and the fugue.

Rather than providing an introduction to each individual prelude and fugue, we will limit ourselves to a discussion of a few of the most remarkable of these works by way of example.

The early preludes

The Prelude in E flat major BWV 566 is clearly one of the first examples of the North German influence on the young J.S. Bach. The title of Toccata that it is given in various copies fits it perfectly: the first section of the piece is developed in toccata style with solo passages first for the manual and then for the pedals. A highly-developed first fugue then follows; after a short

passage in toccata style, a second fugue begins with a dance-like theme in triple time. A passage on the pedals introduces a short coda.

The Prelude in A minor BWV 551 is very close to Buxtehude's style. Its structure in five sections is characteristic: a free-form prelude on linked themes, a first fugal episode on a partially chromatic theme, a short harmonic transition for five voices, a second and more chromatic fugal episode and a postlude that takes up the various elements of the prelude in a virtuoso peroration.

The Prelude and Fugue in C major BWV 531 can be found in the Möller manuscript where it bears the title of *Præludium pedaliter*. The absence of any mention of the fugue in the title is a last remnant of the style of Buxtehude's generation. A pedal passage nevertheless begins this prelude that is close in spirit to a toccata; the fugue is composed to a theme in the Italian concertato style and develops freely before concluding with a brief coda after a dominant pedal.

The *Prelude and Fugue in G minor* BWV 535 is composed with much more accomplishment and imagination. The Prelude is in three sections, the first pre-echoing certain aspects of the style that Bach would employ in the partitas for solo violin, with its polyphony implicit in a single melodic line. The middle section is a long virtuoso passage of descending chromatic progressions in the style of Pachelbel; we should note that the repetitions of these formulas on an organ like that of the Jakobikirche benefit from being separated in space by the use of the four keyboards to create echo effects. The third section employs counterpoint that is more strictly written than in the two previous sections. The fugue is of grandiose cut; it is well developed and refers back to models inherited from Buxtehude. It ends with an eloquent peroration in toccata style, demonstrating Buxtehude's influence once again.

The *Prelude and Fugue in D minor* BWV 594a exists in two transposed versions, one that appears in the Möller manuscript as *Præludium o Fantasia pedaliter* and a second in C minor (BWV 549) whose various copies all date from a later period. The Prelude begins with a pedal solo just as did the Prelude and Fugue in C; the first two bars repeat an interrogative theme

that is marked out with mordents, followed by the pedal solo and finishing with a polyphonic passage that develops the interrogative theme heard at the beginning. The three-part fugue is limited to the keyboards; fugal writing gives way to a passage in fantasia style when the theme finally is heard on the pedals and the piece ends with brilliant passage-work.

The great Prelude and Fugue in D major BWV 532 occupies a very special place amongst Bach's youthful works. The three-part prelude begins in toccata style and very much under Buxtehude's influence, continuing with a short passage in French dotted rhythms. The central *Alla breve* finishes with an eloquent passage for five parts that was inspired by Frescobaldi's *Toccate de durezze e ligature*. Bach here uses a double pedal, a style of writing that he had learnt from Reincken in Hamburg and that he would also use in later compositions in his full maturity. This five-part passage marks the end of the prelude.

Preludes and Fugues from the Weimar period

The Prelude and Fugue in C major BWV 545 has survived in a large number of manuscripts, all of which differ in many respects. The original could well go back as far as Arnstadt, although several versions that date from the Weimar period include a slow movement (that of the Trio Sonata no. 5 BWV 525) that was intended to be performed between the prelude and the fugue. For this recording we have chosen the binary form of prelude and fugue as it appears in a later version dating from Bach's maturity.

The Prelude and Fugue in G major BWV 550 is highly typical of Bach's 'constructivist' state of mind in Weimar: the prelude is built upon a single rhythmic and melodic cell. The fugue is linked to it in the same spirit of rhythmic continuity, *alla breve e staccato*, on a subject formed from repeated notes and disjunct movement. The work as a whole radiates a magnificent feeling of unity and dynamism.

The preludes in A major BWV 536 and F minor BWV 534 provide similar examples of a great

economy of material: here too, a primary cell gives rise to a polyphonic texture that is both strict and complex. The Fugue in F minor is composed in the *stile antico* that was vocal in origin, although the Fugue in A major is one of the most original that Bach ever wrote: the triple measure is continuously contradicted by a capricious rhythmic style that is rich in off-beat rhythms, syncopation and displaced accents. It is impossible not to draw a link between this piece and the fugue that introduces Cantata 152 *Tritt auf die Glaubensbahn* that was composed in 1714 (cf. RIC 061041). This prelude and this fugue both radiate an incomparable air of pastoral tranquillity.

We can trace the influence of the Italian concerto from 1713-1714 onwards, presumably as a result of Bach's transcriptions of concertos by Vivaldi. The Prelude in A minor BWV 543, a first version of which could well date back to Bach's Arnstadt period, seems to be a synthesis of the North German and the Italian styles, with a long introductory monodic passage, a melodic and harmonic progression over a tonic pedal, the entry of the first theme over a dominant pedal and the development of a motif in semiquavers that culminates in several spates of demisemiquavers. The fugue provides us with a marvellous example of melodic continuity and rhythmic fluidity, finishing like many of Bach's youthful works with a return to the virtuoso toccata style.

This Italian influence is even more striking in the Prelude in G major BWV 541, based on a very Vivaldian alternation between tonic and dominant. The highly directional character of the Prelude and its strong thematic coherence show Bach's fingerprints clearly, with a very marked instrumental character. The same is true for the Fugue, whose quite Vivaldian subject is echoed almost literally — although in the minor key — in Cantata 21 *Ich hatte viel Bekümmernis* from 1714.

The Preludes and Fugues of the Leipzig period.

Even though the majority of the preludes and fugues belong to Bach's Weimar period (1708-1717), five great preludes and fugues are generally attributed to his Leipzig period (1723-1750), the time of Bach's full artistic maturity.

The Prelude and Fugue in B minor BWV 544 is the darkest and the most vehement of the five and was probably composed for the funeral of Princess Eberhardine of Brandenburg-Bayreuth, the wife of the King of Poland, in 1727. The Prelude and the Fugue seem to have been written to act as a frame for the Funeral Ode BWV 198 that was composed for the same occasion. The thematic material used is powerfully expressive, being organised into a concertante form in which sections A (with pedals) and B (a fugato presentation of a second theme, without pedals) alternate. The form is also highly regular: ABABABA. In contrast to the Prelude, the Fugue introduces a subject that is extremely linear and unbroken, by its nature more vocal than instrumental. An analogy has recently been drawn between this theme and that of a gipsy song, a sad song of a woman in a loveless marriage — as was indeed the case with the Princess, who lived apart from her husband. It is remarkable how tranquilly the architecture of the piece unfolds, passing through various diversions and new entries of the subject to arrive smoothly at the full power of the final entry of the subject and its counter-subjects. Far from being unbalanced by their dissimilar character, the Prelude and the Fugue draw mutual strength from their musical expression and their grandeur, uniting to form a striking monument.

The Prelude and Fugue in E minor BWV 548 is reminiscent of BWV 544 in more than one respect; their keys are related and the first section of BWV 548 also uses a powerful tonic pedal. Its form is also derived from the concerto form, although here there is a complex alternation of the A, B and C sections; there is no regular alternating pattern as there was in BWV 544 but rather a tangled interweaving of the various themes. We can also draw a comparison between this piece and the St. Matthew Passion and with its grandiose E minor introduction in particular. The musical figuration is extremely diverse and expressive, forming an intensely dramatic peroration without words. The fugue states a highly original subject that begins chromatically and in contrary motion from E to B, thus stating thematic material that is at once both expressive and dynamic and which will be greatly developed and worked out. After a contrapuntal first section based principally on a regular flow of quavers, the work enters a long central section that resembles a toccata with its many passages of semiquavers as well as a concerto interspersed with solo episodes. The final section is a *da capo*, a complete repetition of the first section; this only serves to reinforce the totally exceptional character of this fugue, spanning 231 bars and the longest that Bach was to write.

The Prelude in C minor BWV 546 presents many points of resemblance with BWV 544 and 548, its probable contemporaries; the thematic material is very rich and abounds with expressively coloured figures. The ritornello form of the work is particularly symmetrical: A (24 bars) + B (24 bars) + ABABA (48 bars) + B (24 bars) + A (24 bars). Here too, the structure of the piece takes its inspiration from a discourse that consists of a *propositio*, an alternance of contrasted sections (*confutatio*) and sections based on the initial themes (*confirmatio*) before ending with a *peroratio*. The fugue in five parts does not reach the same density, but weaves a web of counterpoint that is somewhat archaic in style but nonetheless contrasts well with the Prelude

The prelude in C major BWV 547 is particularly dynamic, this dynamism being created as much by the cut of the themes as by the clarity of the music's stable tonal regions (C major, G major and F major) and by the interplay of the harmonic progressions used. The fugue is one of the most interesting that Bach wrote, linking several sections that each introduce a new aspect of the theme. The subject is stated in four parts, first *rectus* and then *inversus* and then in both forms simultaneously. At the start of the final section, the pedals, until now silent, state the subject in augmented form (doubled note values), first *rectus* and then *inversus*, ending finally on a tonic pedal above which all the forms of the subject are superimposed. The resemblance of the subject with that of the fughetto on *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 677 (in the Clavier-Übung III) as well certain aspects of the Prelude such as its initial motif of three ascending quavers played three times is a possible indication that this piece was also dedicated to the Holy Trinity.

The Toccatas

Although they are classed as independent pieces and as such have no literary references, Bach's Toccatas and Fantasias were deeply influenced by the art of rhetoric. The most well-known of them all, the Toccata in D minor BWV 656 is a youthful work and is possibly derived from an earlier work for solo violin. No copy of the work from the period has survived, leading certain experts to doubt its authenticity. Framing the central fugue in the North German manner, the

Toccatà and its final ending bring together such rhetorical figures as exclamations, recitative, silences, repetitions for emphasis and surprise effects. The choice of these figures seems to have been inspired by Bach's wish to attract attention and impress his listeners, sometimes to the cost of the coherence of the musical line.

The Toccatà, Adagio and Fugue BWV 564 is a less dense work but it is much more brilliant; it is the most successful example of the tripartite form which seems to have tempted Bach on several occasions, probably while he was still influenced by the Italian concerto form. The Toccatà is very close to a concerto in structure, with the exception of its monodic introduction (manuals then pedals) which is more Northern in spirit. The highly expressive Adagio could well have been written for solo violin and string orchestra and is based on a Grave of an essentially harmonic nature, a true descendant of Frescobaldi's *Durezza e Ligature*. The fugue in 6/8 is constructed on a strange subject assembled from several motifs that are broken up by long silences; very brilliant and luminous, it is a perfect finish to this ambitiously-scaled trilogy.

The Toccatà in D minor BWV 538 (later and incorrectly entitled the 'Dorian') inherited the technique of changing manuals that Bach had used in his transcription BWV 595 of the first movement of the Concerto in C major by Duke Johann Ernst von Saxe-Weimar. The contrast of the concertino and the ripieno in the concerto becomes a highly effective contrast between the two manuals (Rückpositiv and Oberwerk) in the transcription.

The same principle is applied to the Toccatà BWV 538, but in a considerably broader and deeper context: the style of writing is certainly less instrumental in character, but it also gains in density and in fullness. The form of this Toccatà can be seen as a movement in ritornello style or even as a perfect example of rhetorical construction in accordance with Mattheson's theories. In fact, even though the entire subject matter of the piece is derived from an initial motif, and despite the undisturbed continuity of the semiquavers, we can nonetheless distinguish a real dialogue that is defined by the alternation of the manuals. The primary manual (the Oberwerk) proposes and the secondary manual (the Rückpositiv) replies; the dialogue continues, intensifies and

gains in density and liveliness until the concluding peroration. There is no need here to seek any meaning beyond the music itself: such analogies with rhetoric as dialogue, debate, proposition, answer, and antithesis are here to be taken as dialectical links that organise the musical flow in a coherent and dynamic manner.

The Toccata in F major was most probably written at some time between 1713 and 1717; it shows a fine synthesis of Germanic and Italian elements, with the Germanic influence apparent in the strictness of the writing, in the character of the long four-section introduction and in the two pedal solos on the tonic and the dominant. The piece is constructed around alternating ritornelli and contrasting episodes, betraying the influence of the Italian concerto grosso; two contrasting motives are presented, with an initial motive progressing bar by bar and a secondary arpeggio motive dominating the ritornelli. Those motives do, however, have a common ground in their continual semiquaver flow, which gives an extraordinary rhythmic coherence to the work. This flow is interrupted from time to time by highly tense quaver-length chords. This exceptional toccata, the longest ‘prelude’ that Bach ever wrote, is paired with a double fugue whose superb contrapuntal framework is in felicitous contrast with the toccata’s dramatic character.

Fantasias and other large-scale works for organ

The *Pièce d’Orgue* BWV 572 has a place apart in J.S. Bach’s work; its title suggests that the piece was influenced by French music and indeed the extended central section unfolds like a great *Plein-Jeu à la française*, a majestic contrapuntal passage in which the five parts intertwine in long ascending and descending lines. In contrast, the first section (*Vitement*) and the third (*Gravement*) consist of long monodic melismas and are just as foreign to the French organ style as they are to the Germanic.

The Fantasia in G minor BWV 542, however, is a mature work that is striking in its expressive power and in the clarity of its musical argument. This is expressed by two musical ideas in complete contradiction with each other that are presented in alternation, developed and finally

masterfully synthesised. Bach's harmonic and enharmonic experiments here surpass anything that had previously existed in organ literature. The Fantasia appears alone in several manuscripts of the period, although this does not make its wonderful relationship with the celebrated Fugue set to a contredanse theme any less real.

The Passacaglia in C minor BWV 582 is another peerless monument. We know that the young Bach copied out a Passacaglia and two Chaconnes by Buxtehude and that each of these three pieces left clearly-defined traces in this great Passacaglia. Bach displays his great skills in his development of form, his working-out of his themes and his shaping of the polyphonic texture without ever leaving the key of C minor. In this piece he allies himself once more with the mediaeval tradition of a musical work being conceived as a reflection of the perfection of Creation. Music is indeed a discourse, but in this case it seems to come closer to architecture: each detail strengthens the form as a whole, each variation is a microcosm that contains the material of the work as a whole *in potentia*, in the same way that the entire work is a reference to a macrocosm that is infinitely greater than ourselves.

Transcriptions of concertos by Vivaldi

The concerti by Vivaldi dominate all the other pieces that J.S. Bach transcribed for organ or harpsichord; Bach realised these transcriptions at the request of the young Prince Johann Ernst von Saxe-Weimar, a nephew of the reigning Duke Wilhelm Ernst; it is thanks to various works of musicological research, notably those carried out by H.J. Schulze, that we can now put forward the theory that these transcriptions date from between July 1713 and July 1714. We also know that the Prince had spent more than two years in Holland where he had purchased a certain number of recently-published works, and that amongst them were very probably the Concerti Op. 111 by Vivaldi, published in Amsterdam in 1711. He would also have had the opportunity of hearing J.J. De Graaf, the organist of the Nieuwe Kerk in Amsterdam, play transcriptions of sonatas and concerti.

The organ transcriptions of the three Vivaldi concerti are highly interesting on more than one account, for they show us Bach as a performer, making ingenious, subtle and sometimes surprising choices in the division of the parts between the keyboards and in the adaptation of the instrumental texture to the keyboard. Bach's work is not only remarkable in its fidelity to Vivaldi's originals but also in its own invention and imagination, with the beginning of the Concerto in D minor BWV 596 being particularly original in this respect: Vivaldi's progressive addition of instruments (two solo violins which are then joined by the 'cello and the continuo, and then by the ripieno group) is conveyed by the opposition of two Octava four-foot stops above an ostinato Octava eight-foot stop on the pedal board, followed by several registration changes which are marked in Bach's autograph manuscript. These markings are not complete, but are extremely valuable because of their rarity.

The concerti BWV 593 and BWV 596 are transcriptions of concerti grossi nos. 8 and 11 of Vivaldi's opus 111. The contrast between the solo concertino forces and the orchestral ripieno is conveyed by the opposition of the two manuals whose tone-colours must simultaneously be differentiated and yet balanced. The pedal board comes into play mainly in the ritornelli of the ripieno part, although it is occasionally present in the solo passages. Even if the transcriptions of these two concerti had been based on the Amsterdam edition, the same does not apply to the C major concerto; the basis for Bach's transcription of the Grosso Mogul concerto was not the Amsterdam edition of 1716-21, but rather a manuscript copy — possibly a copy of the concerto preserved in Turin or in Schwerin. The long violinistic cadenzas and the slow movement in recitative form were not especially composed by Bach, as musicologists have long believed, but are a direct transcription from Vivaldi's original. In general, these concerti by Vivaldi were indeed a decisive influence on J.S. Bach's musical language; it is easy today to mark a clear line of demarcation between the works that bear the imprint of this influence and those which precede it, although we should also not exclude the possibility that Bach's discovery of Vivaldi had been preceded by a knowledge of other Italian composers such as Torelli.

From the transcriptions of violin music for organ we should also mention the Prelude and Fugue in D minor BWV 539. The fugue is a transcription for organ of the Fugue in G minor

from the Sonata no. 1 for solo violin BWV 1001 that was most probably composed in Cöthen between 1717 and 1720. The change of key from G minor to D minor was made necessary given that the range of the organ is lower than that of the violin. It is not completely certain that J.S. Bach was the author either of this transcription nor of the modest prelude that precedes it. The transcription is nonetheless carefully done and, like the transcriptions of Vivaldi, presents an original style of writing, one that exhibits characteristics of both the organ and the violin.

The Trio Sonatas

“Six sonatas or trios for two keyboards and obbligato pedal. Bach wrote them for his eldest son Wilhelm Friedemann, who used these very pieces to train himself to become the great organist that he later was. Their beauty cannot be praised enough; they were written during the composer’s full maturity and can be considered as his greatest contribution to the genre.”

(Johann Nikolaus Forkel, Leipzig, 1802)

Around 1730 Bach assembled these six organ sonatas into one autograph volume that has survived until the present day; a second and later copy of this collection (1730-1733) is also extant, transcribed by his son Wilhelm Friedemann and his wife Anna Magdalena. It is nevertheless clear that the composition of these trio sonatas took place over a much longer span of time, possibly even going back as far as Bach’s Weimar period.

Such is the case with the Sonata no.4 in E minor. The first movement is a transcription of the Sinfonia for oboe d’amore, viola da gamba and continuo that acts as an overture to Cantata 76 (1723), while the slow movement also has two earlier versions that are in D minor rather than E minor and that most probably date back to the 1710s. The third movement was perhaps written only when Bach came to assemble the sonatas. Given that it is hard to date the various movements of the other trio sonatas with any precision, we may assume that their compositional process was similar, with Bach integrating movements that he had newly composed with pre-existing music in order to complete the sonatas.

These trio sonatas occupy a very special place in organ music, a place whose origin is more to be found in instrumental music than in music written specifically for the organ. It is true that the 17th century is rich in works in trio form, and that these works were often based on a cantus firmus, but Bach here integrates the Italianate influences of the trio sonata and the concerto, as he does in certain three-part chorale preludes composed during his Weimar period; the two upper voices are treated on an equal footing, while the bass line, played on the pedals, is at times treated only as part of the continuo whilst in others it joins the counterpoint of the upper parts.

In contrast with instrumental sonatas that most frequently number four movements (slow, fast, slow, fast), Bach here adopts the three-movement form (fast, slow, fast) that would later be used by Classical composers. Many diverse structural forms are used: bipartite and ternary forms dominate, but we can also find examples of the da capo form (andante of the third sonata), *alla breve* fugal writing (allegro finale of the second sonata), dance rhythms (finales of the third and fourth sonatas) and even the form of the Italian concerto grosso (opening movements of the second, fifth and sixth sonatas).

It was by means of such an adaptation of this instrumental style of writing for the organ, a style that marked the boundaries of 17th century organ music, that J.S. Bach developed a totally new style of writing and opened the way to a new way of composing for the organ that would be exploited extensively by his sons and his pupils. It is for this reason that we can state that these six sonatas represent the more forward-looking part of his output for organ. Mozart was not insensitive to these pieces, and transcribed various movements from them for string trio.

Bernard FOCCROULLE
(in collaboration with Jérôme Lejeune and William Hekkers)

J.S. Bach and the organs he played

We have chosen to use historical organs for this recording of the complete organ works of Bach, instruments that are as close as possible to those that he knew in Thuringia, in North Germany and later in Saxony. The documents that have come down to us concerning his surveys of various instruments give us an extremely clear idea of the qualities that Bach sought in his instruments: he demanded a first-class wind supply, he sought stops that were suitable for accompaniment and for playing together with other instruments, he favoured the richly harmonic stops such as the gambas and sought depth and gravity in the 32' pedal stops in particular.

We know that he remembered the exceptional organs of North Germany throughout his life, always praising the precision of their 32' stops. He also visited highly talented organ builders such as Gottfried Silbermann and his pupil Zacharias Hildebrandt, with whom he designed the great organ in Naumburg. He also had the opportunity to travel and to test many instruments, in particular those built by G.H. Trost, C. Contius and J.J. Wagner (Potsdam). No trace remains, however, of any of the organs on which he played in Leipzig.

During the period that these recordings were made (essentially between 1982-1997), a great number of historical organs were carefully restored in the above-mentioned regions. This series of recordings bears witness to the renaissance of the old-style organ towards the end of the 20th century, the rebirth that was marked by the exceptional personality of organ builder Jürgen Ahrendt, himself the author of several exemplary restorations.

For the works of Bach's youth we have chosen the instruments of Bettenhausen and Zella-Mehlis in Thuringia, as well as the great Schnitger organ in the Jakobikirche in Hamburg; Bach had applied for the post of organist of this instrument in 1720. The works of North German inspiration also found their ideal instruments in these instruments as well as in those of Norden and Groningen.

We have therefore not hesitated to search beyond the places where Bach lived and worked when we felt that the instruments available seemed to correspond best to the aesthetic that we required. The great Riepp organ in Ottobeuren was particularly suited to the works influenced by French and Italian styles, whilst at Neresheim we found an abundant supply of the 8' and 4' stops that Bach used so gladly. The abbey of Muri in Switzerland possesses three historical organs, of which the largest closely resembles the organ that Bach played in Weimar.

Approximately forty Gottfried Silbermann organs of exceptional quality have been preserved in Central Germany. We have of course made use of several of these fine instruments, from the small organ with one manual in Pfaffroda to the large instruments in the Cathedral and the Petrikirche in Freiburg as well as the instrument in Ponitz.

Finally, we also chose a new instrument built by Dominique Thomas according to the Silbermann model at the Leffe Abbey in Belgium. Here, we have a timely reminder that the art of organ building is not extinct and that, like performers, today's most creative organ builders also draw unceasing inspiration from models that were created in times long gone.

The search for meaning

The emotional and spiritual strength of Bach's music seems to have survived the centuries without losing anything of its power: it still strikes us today at full force. However, unless we can bring about the old idea of a time machine, we will never be able to recover the immediacy of contact with the work that was the great privilege of Bach's contemporaries. When the crowd of the faithful in St. Thomas' in Leipzig heard Bach performing a commentary on the organ upon the chorale that they had just sung, they shared a spiritual and artistic experience that we can never reproduce. We will never again experience this closeness in time and space, the same shared values. And what is more, how many of those faithful in Leipzig had recognised the exceptional character of the genius whom they saw every day? Was it only the most enlightened connoisseurs who could measure the depths and the richness of this music?

Our perception of Bach's music has been meanwhile altered and as enriched by the passage of the centuries and by the generations of commentators and performers who have all brought their own vision to the music. There is no reason to believe that this movement has ceased: it is more than likely that future generations will in their turn also provide their own vision of a body of work that has certainly neither ceased to surprise nor to move us.

After all, the strength of this music has not diminished one iota — indeed, the opposite is true. Each year it touches a greater number of listeners throughout the world than Bach ever would have reached during his lifetime. How can we define the meaning of this music today? Several approaches are possible; they coexist and also complement each other to a certain extent. We can only be fascinated with the pure and almost abstract musical quality of the preludes and fugues and of the chorale preludes when we hear them for the first time. Even if we do not know anything about the texts of the chorales or of the Lutheran faith, we cannot remain unmoved by this music, by its expression and by the power of its architecture.

We can, however, also approach this music from the context of the period during which it was composed and thus come to a better understanding of what linked J.S. Bach to the generations that preceded him as well to his contemporaries. We can then see the mark of his genius all the better in all its unwavering otherness; as a result we understand better why Bach was acclaimed as a performer and improviser and yet largely ignored as a composer by his contemporaries.

What makes his organ works particularly fascinating is the fact that they are linked to different cultural traditions, one of which is the Lutheran tradition that has often been mentioned during this introduction. A large number of chorales are connected with the *Musica Poetica* and display a clear subjectivity both in their theological approach and in their musical expression. On this account, J.A. Bach appears to us as a musician of his time, an exceptional witness to the taste for rhetoric and to the new sensitivity that would open the door to the new currents of *Empfindsamkeit* and lead progressively to the Classical style.

Bach's taste for numbers and proportions and his esoteric and speculative dimension are very

much based on a much older tradition that dates back to the Middle Ages and even to Classic antiquity: this is a conception of music not as a language, but as an art that reflects the purity of the Creation. This tradition originated with Pythagoras and was strengthened by the ideas of St. Augustine of Hippo and of many theoreticians during the Middle Ages. It continued into the 17th century, notably in Kircher's cosmological writings and in his *Welt-Organ* that is described in the *Musurgia Universalis*. Bach's organ works include compositions that in their speculative searching clearly belong to this tradition that was already over one thousand years old.

The combination of this sensitivity, subjectivity and abstraction taken to the extreme is the most probable reason why we have such an incredible feeling of proximity to this music, more so than with any other music of the same period. It is most likely this combination of qualities that allows us to understand why the meaning of many of the chorales continues to resonate in a world such as ours. Seen from a Lutheran viewpoint, Bach was confronted with many of the questions that have always preoccupied the human race: life, suffering, joy, death, good and evil and the search for transcendence. How can we not be touched today by the serene and joyous waiting for death that is introduced in so many chorales and cantatas? How can we remain unfeeling towards the weight of evil that is so clearly described in the chorale *Durch Adams Fall* from the *Orgelbüchlein* and in the six-part chorale *Aus tiefer Not* from the *Clavier-Übung*? How can we not meditate on the faults of mankind as we listen to *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross*?

The recording sessions of this complete recording took place whilst many tragic events occurred throughout the world, from the massacres of Sabra and Chatilla to the siege of Sarajevo to the genocide carried out in Rwanda. Other and happier events such as the fall of the Berlin Wall left their mark on our musical and spiritual itinerary and gave us the possibility of using instruments that were otherwise much more difficult to reach. I find it impossible to describe the relationship between the world in which we live and this music that defies time itself, except to say that such a relationship, influence or imprint indeed exists.

This music lives and is in constant flux; it represents everything except inaccessibility, everything except being imprisoned in the past or being restricted by dogma. Bach's work

invites each of us to approach it in our own way, creatively, not trammelled by routine and with an open mind. It accompanies, nourishes and communicates its incomparable and mysterious energy to us. This is the real meaning of its strength and of its vitality.

Bernard FOCCROULLE
Translations: Peter LOCKWOOD



Chronologischer Überblick

J.S. Bach komponierte mehr als ein halbes Jahrhundert lang für Orgel, von seinen Jugendjahren bis zu seinem Tod. Während wir aber bei den meisten seiner Kantaten das Kompositionsdatum ganz genau kennen, ist die Chronologie der Orgelwerke bis heute approximativ. Für diese Aufnahme teilten wir Bachs Orgelwerk in drei große Kategorien auf: die Jugendwerke, die Weimarer Periode und die Leipziger Zeit. Diese Einteilung kann sich als anfechtbar und willkürlich erweisen, vor allem für die Werke, von denen mehrere aufeinander folgende Fassungen bekannt sind: Die 18 Choräle des Autographs von Leipzig wurden in Weimar geschrieben oder einige darunter sogar früher. Dasselbe gilt für viele Präludien und Fugen aus der Jugendzeit, die Bach in Weimar überarbeitete.

In den letzten drei Jahrzehnte wurden bis dahin unbekannte Quellen entdeckt, die uns helfen, die Entwicklung des jungen Bachs besser zu erfassen. Bach wurde 1685 in Eisenach (Thüringen) geboren und wuchs in einem stark von der Musik geprägten Familienkreis auf. Beim Tod seiner Eltern im Jahre 1695, nahm ihn sein älterer Bruder in Ohrdruf auf, wo er in einem musikalischen Umfeld lebte, das von Italien geprägt war (Frescobaldi, dessen „*Fiori Musicali*“ er kopierte, Froberger usw.), aber auch von den Komponisten Mitteldeutschlands, besonders von Kerll, Pachelbel und von seinem Onkel Johann Christoph Bach. Seine ersten Kompositionen in diesem Stil könnten auf die Jahre 1695-1697 zurückgehen, doch haben wir dafür bis jetzt keine eindeutigen Beweise. Die Fantasie und Fuge in a-Moll BWV 561, die Fantasie in C-Dur BWV 570, die Choräle der Rudorff-Sammlung und ein Teil der Neumeister-Sammlung gehören in diese erste Ausbildungsphase. Viele Stücke sind für ein einziges Manual geschrieben, oft auch ohne Pedal.

Mit dreizehn oder vierzehn Jahren beginnt Bach die großen Choralfantasien Buxtehudes oder Reinkens zu kopieren und den norddeutschen Stil zu erfassen. Die ausdrucksvollsten Choräle der Neumeister-Sammlung zeugen von diesem Einfluss ebenso wie die Toccata in E-Dur

BWV566. Hier gibt es erste Ansätze zur Virtuosität, das Pedal erlangt größere Autonomie, die Kompositionsweise „für zwei Manuale“ entwickelt sich.

Im Jahre 1700 geht Bach nach Lüneburg, um mit Georg Böhm zu arbeiten. Dessen Einfluss ist in den Partitas auf Choräle BWV 770, 766, 767, 768 spürbar, von denen jede eine wichtige Etappe gegenüber der vorhergehenden darstellt. Von Lüneburg begibt er sich nach Hamburg, um Reinken zu treffen, und nach Celle, um französische Musik zu hören. Den norddeutschen Stil beherrscht er unterdessen immer besser. Das Präludium und die Fuge in d-Moll BWV 549 sowie die 2008 wiederentdeckte Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ könnten aus diesen Jahren stammen

Der junge Musiker wird mit achtzehn Jahren in Arnstadt als Organist engagiert. Er ist damals wahrscheinlich bereits ein virtuoser Interpret, guter Improvisateur, sehr begabter Komponist und auch ein guter Kenner des Orgelbaus. Im Winter 1704-1705 begibt er sich zu Buxtehude nach Lübeck, wo er sich vier Monate lang aufhält. Diese Begegnung war sicher eine entscheidende Etappe in seinem musikalischen und intellektuellen Werdegang, auch wenn Bach sehr bald einen anderen Weg als Buxtehude einschlagen sollte. Denken wir zum Beispiel an die Art, in der sich seine Passacaglia von den Chaconnes und den Passacaglien Buxtehudes inspirieren lässt, sie aber in ihrem Ausmaß, aber auch an Kohärenz und Ausdrucksstärke übertrifft.

1707 verlässt Bach Arnstadt für Mühlhausen, wo er weniger als zwei Jahre bleibt, gerade die nötige Zeit, um die Restauration und die Vergrößerung der Orgel in die Wege zu leiten und daran beratend und überwachend teilzunehmen. Er trifft 1708 im Alter von dreiundzwanzig Jahren in Weimar ein und verbringt dort neun Jahre, die in Hinblick auf die Orgel seine fruchtbarsten sind. Hier schreibt er die meisten seiner Präludien und Fugen und sehr viele Choräle.

1713 entdeckt er Vivaldis Concerti und bearbeitet sie für Orgel und Cembalo. Sie üben auch auf sein späteres Werk einen entscheidenden Einfluss aus, wovon zum Beispiel die „Dorische“ Toccata und Fuge in d-Moll BWV 538 oder Präludium und Fuge in G-Dur BWV 541 zeugen. Die meisten der Choräle des „*Orgelbüchleins*“ stammen aus den letzten Weimarer Jahren.

Als Bach Weimar für Köthen verlässt, gibt er seinen „Beruf“ als Organist endgültig auf, doch spielt er weiterhin zu sehr häufigen Anlässen da und dort Orgel, vor allem bei Konzerten und Einweihungen neuer Instrumente. Die in Leipzig komponierten Orgelwerke zeugen von dieser überlegenen Reife, der unerhörten Fähigkeit, alle Kompositionsstile zusammenzufassen, darunter auch die Kammermusik in den sechs Triosonaten. Der dritte Teil der Clavier Übung (1739) ist das Meisterwerk schlechthin dieser Periode neben den fünf großen Präludien und Fugen und den Kanonischen Variationen (1747), die eine Rückkehr zu den Variationszyklen auf einen Choral darstellen, also einer Lieblingsform seiner Jugendjahre.

I. Die Präludien und Choralfantasien

J.S. Bach hinterließ uns mehr als 200 Kompositionen, die auf Chorälen aufbauen. Die meisten sind uns in Zyklen erhalten, einige sind Einzelwerke. Hier ein Überblick über die wichtigsten Zyklen in einer Ordnung, die der von uns vermuteten Chronologie entspricht.

Die Choräle der Rudorff-Sammlung

Im Jahre 1994 wurde eine Handschriftensammlung aktualisiert, die dem Leipziger Komponisten Ernst Friedrich Rudorff (1840-1916) gehörte. Eine Handschrift davon enthielt unveröffentlichte Choräle von J.S. Bach. Der Ursprung dieses Manuskripts geht auf Wilhelm Friedemann Bach und Mendelssohn zurück. Diese Choräle sind Werke von recht archaischem Stil sowie von einfacher Struktur und sind denen Pachelbels verwandt. Man findet darin zwei Fassungen des Chorals „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“. Die erste ist vierstimmig fugiert geschrieben, während die zweite mit einem ebenso strengen Satz die Melodie als Cantus firmus in den Sopran setzt. „Der Tag ist so freudenreich“, ein Weihnachtschoral, hat einen phantasiereicheren, instrumentaleren Satz im Manual, während sich das Choralthema als Cantus firmus im Pedal befindet.

Die Choräle der Neumeister-Sammlung

In der Bibliothek der Yale University entdeckten Christoph Wolff und Wilhelm KrumBach kurz vor 1985 ein kostbares Manuskript, durch das der Musikwelt eine Reihe Orgelchoräle aus Johann Sebastian Bachs Jugendzeit bekannt wurde. Die von Christoph Wolff durchgeführte Studie kommt zum Ergebnis, dass dieses Manuskript in den Jahren 1790 von Neumeister kopiert wurde.

Die Musik, die sie enthält, entstand weit früher, ja geht bis ins ausgehende 17. Jh. zurück, da sie auch Kompositionen der beiden Onkel J.S. Bachs, Johann Christoph und Johann Michael (des Vaters der Maria Barbara, der ersten Frau Johann Sebastians) sowie einiger Zeitgenossen wie Pachelbel oder Zachow enthält. Die spätesten Kompositionen sind die Sorges. Doch Johann Sebastian Bachs Werke sind die zahlreichsten in diesem Manuskript von 38 Stücken. Die Choräle sind in liturgischer Reihenfolge kopiert. Es ist möglich, dass J.S. Bach diesen wichtigen Choralband verschiedener Komponisten selbst für die Gottesdienste zusammenstellte, und zwar vielleicht in Arnstadt. Für viele der darin enthaltenen Kompositionen gibt es andere Quellen, die es erlauben, die Authentizität des Bandes zu bestätigen.

Man findet darin eine Auswahl der ersten Versuche eines sehr jungen Musikers, Orgelchoräle zu schreiben, wobei dieser dem liturgischen Text größte Aufmerksamkeit schenkt, weit mehr als Pachelbel und die Komponisten Mitteldeutschlands.

Zwei Beispiele von vielen anderen für diese Aufmerksamkeit dem Sinn des Textes gegenüber: im Weihnachtschoral „*Wir Christenleut*“ (BWV 1090), erwähnen die ersten Verse des Liedes die Ankunft des als „Mensch geborenen“ Christus zum Trost und zur Freude der Christen. Der Jubel der Gläubigen wird durch eine kontinuierliche Sechzehntelbewegung wiedergegeben. Der Taktwechsel am Ende des Chorals (von C auf 12/8) ist ein Kommentar folgender Worte: „(Er) hat uns erlöst; wer sich dess tröst't und gläubet fest, soll nicht werden verloren“. Das Vertrauen der Erlösten wird hier durch einen Gigue-Rhythmus ausgedrückt, der feste Glauben hingegen durch einen homorhythmischen Diskurs in überzeugenden punktierten Rhythmen.

Der Choral *Alle Menschen müssen sterben* (BWV 1117) ist ein schönes Beispiel für einen figurativen Satz, der sich langsam verändert: im dritten Vers „Dieser Leib der muss verwesen, wenn er ewig soll genesen der so großen Herrlichkeit“ zieht sich eine Zweiunddreißigstel-Girlande über das ganze Manual und endet in einem erstaunlichen *Adagio*, einer kurzen Aufeinanderfolge von je zwei gebundenen Noten (*suspiratio*) als Ausdruck der Todeserwartung.

Die Partiten

Zunächst möchten wir daran erinnern, dass der Titel « Partita » eine Reihe von Variationen über ein Thema bezeichnet, in diesem Fall ein Choralthema. Die Zahl der Variationen entspricht manchmal – nicht immer – der Anzahl der Strophen des benutzten Liedes. Der erste Teil ist systematisch eine Harmonisierung des Chorals, die danach auf verschiedenste Art mit 2, 3, 4 oder mehr Stimmen variiert wird.

Das Kirchenlied „Ach was soll ich Sünder machen“ findet sich in zwei Partiten von ganz verschiedenen Ausmaßen wieder. Das erste (ohne BWV-Nummer) enthält außer dem Choral mit seinem verzierten Bass drei Variationen im Stil Pachelbels. Die Partita BWV 770 erscheint hier als ein vollendetes und nicht mehr fragmentarisches Werk. Während die kleine Fassung in d-Moll stand, sind der Choral und seine Variationen hier nach e-Moll transponiert. Diese Partita, die alle Merkmale der Gattung aufweist, so wie sie bei Pachelbel zu finden ist, hat zehn Variationen: Verzierungen im Sopran oder im Bass, Variation im Gigue-Rhythmus und langsame Variation. Letztere ist auch durch ihre „piano“ und „forte“ Angaben bemerkenswert. Was die „Bicinien“ betrifft, so erinnern sie eher an Böhm. Die letzte Variation schließlich hat außergewöhnliche Ausmaße und ist der Fantasie verwandt. Sie besteht aus mehreren kontrastierten Abschnitten (mit Tempoangabe) und fordert zahlreiche Manualwechsel.

Wie der Choral, der aus sieben Strophen besteht, so hat auch die Partita „*Christe, du bist der helle Tag*“ BWV 766 sieben Teile. Der erste ist eine einfache Choralharmonisierung; der zweite,

ein „Bicinium“ gemäß der Tradition von Sweelinck und Scheidt, die durch Böhm überliefert wurde. Die Nummer 6 zeugt vom Einfluss der Cembalosuite: es handelt sich um eine Gigue. Der siebente Teil ist der einzige, der eine Pedalklavatur erfordert.

Die Partita BWV 767 benutzt als Ausgangsmaterial den Choral „*O Gott, du frommer Gott*“. Sie besteht aus neun Strophen. Diese Reihe von Variationen stellt eine deutliche Entwicklung gegenüber der Partita BWV 766 dar. Das Incipit des Chorals ist in der Partita II Anlass zu einer Art diminuiertem Gegenthema. Die vorletzte Variation bedient sich einer sehr ausdrucksstarken Chromatik. Die letzte Variation ist, wie bereits in der Partita BWV 770 weiter entwickelt und verwendet Tempowechsel und Registraturkontraste durch häufige Manualwechsel. Die regelmäßige Wiederkehr der strukturellen Elemente das ganze Werk hindurch verleiht der Komposition große Einheitlichkeit.

Die Partita auf den Choral „*Sei gegrüßet, Jesu gütig*“ BWV 768 ist die weitaus vollkommenste. Von ihr sind mehrere Fassungen erhalten. Anscheinend hat Bach in verschiedenen Perioden seines Lebens daran gearbeitet, was die außergewöhnliche Qualität des gesamten Werkes erklären könnte. Nachdem der Choral vorgestellt wurde, ist die erste Variation für zwei Manuale zu hören, ein *Bicinium*, bei dem die rechte Hand eine besonders flexible, ausdrucksstarke Verzierung spielt. Die folgenden Variationen sind für ein oder zwei Manuale ohne Pedal geschrieben und bleiben im Stil Pachelbels und Böhms. Sie sind ideal, um die Flötenstimmen, die Quintatöne, die Gamben und alle Register von 8' und 4' mit subtilen Klangfarben, die von den Organisten und Orgelbauern Thüringens besonders geschätzt wurden, zur Geltung zu bringen. Ab der 7. Variation kommt das Pedal zu den Manualen hinzu, wodurch ein sehr interessanter, abwechslungsreicher Triosatz entsteht. Die vorletzte Variation für zwei Manuale und Pedal kehrt zu einer vierstimmigen Polyphonie mit dem Cantus firmus in der rechten Hand zurück und ist sowohl in Hinsicht auf ihr Ausmaß als auch auf ihre Ausdruckskraft außergewöhnlich. Die 11. Variation beendet den Zyklus mit einer majestätischen, fünfstimmigen Harmonisierung. Die symmetrische Architektur dieses Zyklus wird durch die Entsprechungen zwischen den Variationen 1 und 10 sowie zwischen dem Choral und der letzten Variation betont.

Die Choralfantasien

Oft wurde geschrieben, dass die Choralfantasien – eine Gattung, mit der die norddeutschen Komponisten glänzten – zwischen 1705 (d.h. J.S. Bachs Aufenthalt bei Buxtehude in Lübeck) und 1710 komponiert wurden. Doch die kürzlich erfolgte Entdeckung zweier vom jungen Bach 1698-1700 kopierter Manuskripte, die zwei der größten Choralfantasien Reinkens und Buxtehude enthalten, beweist, dass diese Musik dem Musiker schon in seiner Jugend bekannt war. Es ist daher durchaus möglich, wenn nicht wahrscheinlich, dass mehrere seiner Choralfantasien früher entstanden sind, d.h. ab dem Beginn der Jahre 1700.

Bis vor kurzem war die Komposition von „*Wo Gott der Herr nicht bey uns hält*“ bis auf die ersten Takte unbekannt. Erst im März 2008 wurde eine gute Kopie davon bei einer öffentlichen Versteigerung entdeckt. Diese Handschrift ist auf den 8. September 1877 datiert und stammt aus der Feder von Wilhelm Rust, der die Bach-Gesamtausgabe leitete, bevor er Organist an der Thomaskirche in Leipzig wurde. Rust hat höchstwahrscheinlich ein Manuskript aus dem 18. Jahrhundert (ein Autograph? eine Kopie?) kopiert, die durch verschiedene Hände ging, bevor sie in die Königsberger Bibliothek in Ostpreußen gelangte. Merkwürdigerweise zog die Entdeckung von Rusts Kopie das Auftauchen einer anderen Kopie aus dem Ende des 19. Jh. nach sich, die im Bach-Archiv von Leipzig aufbewahrt wurde ... Die Zukunft wird uns hinsichtlich der Werke Bachs und seiner Familie sicher noch viele Überraschungen und Entdeckungen bringen.

Der Text des Chorals ist düster, er schildert die Möglichkeit, dass Gott den Menschen verlässt, ein Thema, das in den lutherischen Chorälen ziemlich selten angeschnitten wird. Diese Choralfantasie erfordert zwei Manuale und ein Pedal. Im ersten Teil (der den ersten vier Versen entspricht), spielt das Solomanual ein sehr ausdrucksvolles Motiv, das als Zeichen der menschlichen Not viele absteigende Halbtöne enthält. Dieses Motiv wird später im Pedal wieder aufgegriffen. Im zweiten Teil („*Wo er Israels Schutz nicht ist*“) führen die Manuale einen Dialog in Art der Choralfantasien von Tunder und Buxtehude. Dieser Abschnitt endet mit einer besonders anschaulichen Phrase der über drei Oktaven hinabsteigenden Solistenstimme

im Kontrapunkt zu einer aufsteigenden Phrase im Pedal, die mit einem dreifachen Fall endet. Es handelt sich hier eindeutig um eine Darstellung des Falls des sündigen Menschen (den Fall Adams und im Anschluss daran den der ganzen Menschheit). Der folgende Vers „Und selber bricht der Feinde List“ bringt seinerseits sehr charakteristische absteigende Tonfolgen zu Gehör, die viermal in einen Oktavsprung auf dem tiefen d münden. Die durch den letzten Vers „So ists mit uns verlohren“ ausgedrückte Angst wird durch eine chromatische Modulation der Choralmelodie, ein Motiv in synkopierten Rhythmen und eine Aufeinanderfolge von Dissonanzen wiedergegeben. In den fünfundzwanzig letzten Takten ist die Choralmelodie der rechten Hand von den höchsten Tönen des Rückpositivs bis zum tiefen g mit einem Crescendo von expressiver Intensität zu hören. Viermal wird das solistische Manual so in einer absolut erschütternden Geste, die in Bachs Orgelwerk nicht ihresgleichen kennt, von oben bis unten durchlaufen.

Die Choralfantasie „*Valet will ich dir geben*“ BWV 735 setzt sich mit derselben Thematik auseinander, jedoch unter einem anderen Gesichtspunkt: Der erste Teil des Textes handelt von dem Verlangen, von dieser grausamen, falschen und sündigen Welt Abschied zu nehmen. Dieser hassenswerten Welt steht im zweiten Teil der Himmel gegenüber, wo „... ist gut wohnen, [...], Da wird Gott herrlich lohnen Dem, der ihm dient allhier“.

In der Fantasie über den Osterchoral „*Christ lag in Todesbanden*“ BWV 718 wird die Dialektik zwischen Tod und Auferstehen deutlich durch den Gegensatz zwischen dem ersten und dem zweiten Teil. Um den Tod Christi (und besonders die Grablegung) darzustellen, beginnt Bach mit einem absteigenden, langsamen und schmerzlichen Motiv, das die sehr ausdrucksstark verzierte Choralmelodie begleitet. Auf die Worte „Des wir sollen fröhlich sein“ wird das Tempo danach rasch und die Melodieführung aufsteigend. Der Vers „Gott loben und dankbar sein“ ist in Art einer Gigue bearbeitet; „und singen Halleluja“ besteht aus einem belebten, fröhlichen Dialog zwischen den beiden Manualen, wobei dieses Zwiegespräch in Echoform an Tunders Fantasie über denselben Choral erinnert. In der Coda ist das dem Wort „Halleluja“ entsprechende Choralthema dreimal in einer Atmosphäre des Jubels zu hören.

Die Fantasie über „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ BWV 720 entwickelt hauptsächlich ein Gefühl der Stärke und der Festigkeit, das direkt aus Luthers Text hervorgeht. Es ist gut möglich, dass Bach diese Fantasie 1709 bei der Einweihung der Orgel von Mühlhausen spielte, deren Restaurierung und Vergrößerung er geleitet hatte. Eine Handschrift von J.G. Walther zeigt Hinweise auf die Registraturen (Fagotto, Sesquialtera usw.), die den neuen, von Bach gewünschten Registern entsprechen. Außerdem hätte der als Cantus firmus dem Pedal anvertraute Choral bestens erlaubt, die tiefen Klänge zu bewundern, die der neue Untersatz 32' nach dem Vorbild der großen in Hamburg und Lübeck bewunderten Instrumente hinzufügte.

Das Orgelbüchlein

Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird. Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nechsten, drauss sich zu belehren. Autore Joanne Sebast: Bach p.t. Capellae Magistri S. P. R. Anhaltini-Cotheniensis.

Dies ist der von Bach auf die erste Seite geschriebene Titel der Handschrift, die sich heute in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin befindet. Sie enthält fünfundvierzig Choralvorspiele (2) und besteht eigentlich aus den Titeln von hundertvierundsechzig Chorälen, die in liturgischer Weise angeordnet sind, so wie in den Kirchenliederbüchern von Thüringen. Mehr als zwei Drittel dieser Seiten enthalten daher nur leere Notenlinien. Es scheint, dass Bach am Ende seines Aufenthalts in Weimar von 1714-1717 periodisch am Orgelbüchlein arbeitete. Einige Choräle, sorgfältig ins reine geschrieben, andere schneller kopiert, wurden wahrscheinlich ohne vorherige Skizze notiert. Wenn der vorgesehene Platz nicht ausreichte, ergänzte Bach mehrmals unten auf dem Blatt in Tabulaturchrift.

Diese fünfundvierzig Choräle bilden ein sehr homogenes Ganzes und sind dennoch von einer bemerkenswerten Mannigfaltigkeit. Eine allgemeine Charakteristik ist die Prägnanz, die unter

anderem darauf zurückzuführen ist, dass der Cantus firmus (die Melodie des Chorals) nur einmal und ohne Unterbrechung zwischen den Versen zu hören ist (mit einer einzigen Ausnahme: BWV 615). Meistens ist der Satz vierstimmig, der Bass ist den Pedalen anvertraut, während der Cantus firmus dem Sopran zukommt. Zweiunddreissig Choräle sind für ein Manual und Pedal bestimmt, elf tragen die Bezeichnung «für zwei Manuale und Pedal». Es gibt keinen Hinweis für die Registrierung, außer für den zweiten Choral (BWV 600), der folgende Anmerkung trägt: Prinzipal 8 (man), Trompete 8 (ped) für die Tenorstimme.

Eines der schönsten Merkmale des Orgelbüchleins liegt in der Behandlung der Motive und Figuren. Anstatt die Zweitstimmen zu einer Begleiterrolle des Cantus firmus zu reduzieren, vertraut ihnen Bach nämlich ein oder zwei Motive an, die jedem Präludium einen eigenen Ausdruck gemäß dem Inhalt des Textes verleihen: Motive des Jubels in den Weihnachts- und Osterchorälen, Motive des Schmerzes in den Passionschorälen. Manchmal ist diese Rolle bei jeder Stimme sehr unterschiedlich, wie in „*Ich rufe zu Dir*“ (BWV 639) oder „*Der Tag ist so freudreich*“ (BWV 605) Andererseits verbreitet sich ein einziges Motiv, das manchmal aus dem Cantus firmus selbst hervorgeht (BWV 613 und 643), in allen Partien des Kontrapunkts.

In gewissen Fällen lässt sich Bach zu einer beinahe malerischen Darstellung verleiten, etwa um das Herabsteigen der Engel vom Himmel zu beschreiben („*Vom Himmel kommt der Engel Schar*“, BWV 609) oder im aufstrebenden Satz der Wiederauferstehung. („*Erstanden ist der heilige Christ*“, BWV 628). Trotzdem ist es vergeblich, für jedes Motiv einen Ursprung finden zu wollen: Vielmehr konnte man die Wurzeln und Zugehörigkeit des Orgelbüchleins am besten erfassen und seiner Bedeutung näher kommen, indem man es seiner doppelten lutherischen und rhetorischen Tradition zuordnete. Dieses Orgelbüchlein enthält einige der ergreifendsten Werke Bachs, darunter vor allem den berühmten Passionschoral „*O Mensch, beweine deine Sünde gross*“, in dem die Verzierungskunst einen Gipfel an Expressivität erreicht.

Die achtzehn Choräle aus Leipzig

Um 1744 beginnt J.S.Bach eine Sammlung von Chorälen zusammenzustellen, die er etwa dreißig Jahre früher komponiert hat. Er arbeitet an diesem Manuskript (das heute die Werknummer P271 trägt) bis zu seinem Tod, so dass wir weder die Anzahl der für das Gesamtprojekt geplanten Choräle noch die Absicht dieser Zusammenstellung genau kennen.

Glücklicherweise ist uns von jedem Choral eine frühere Fassung erhalten, was uns ermöglicht, die - ziemlich oberflächlichen - Änderungen, die Bach in Leipzig daran vornimmt, zu untersuchen. Einige Choräle wurden dabei um ein paar Takte (BWV 652, 653, 656) oder ganze Teile (BWV 651) verlängert. Außerdem kann man zahlreiche kleinere Änderungen feststellen, die Verzierungen oder gewisse rhythmische bzw. motivische Aspekte betreffen.

Vergleicht man diese Sammlung mit der des Orgelbüchleins, dessen Choräle ebenfalls in Weimar komponiert wurden, so stellt man hier eine weit größere Verschiedenartigkeit fest, ja sogar echte Heterogenität.

Elf Choräle bauen auf dem Cantus firmus auf und sind oft auch von ihm abgeleitet; sechs geben die Melodie ornamentiert wieder. Abgesehen von drei dreistimmigen Chorälen sind die meisten vierstimmig. Zwei Choräle (BWV 656 und 665) bestehen aus mehreren Teilen, die sich eng an den Sinn der Liturgie halten : Das ist anscheinend für den jungen Bach charakteristisch, denn später verzichtet der Komponist in seinen Orgelchorälen darauf und gibt jedem Werk eine allgemeinere, einheitlichere Bedeutung.

In einer Gruppe dieser Choräle (die die umfangreichere ist) kann man leicht den Einfluß Pachelbels, Böhms, Reinckens und Buxtehudes erkennen, also der Autoren, die für den jungen Bach Vorbilder und die besten Vertreter der mittel- und norddeutschen Schulen sind. Diese Choräle wurden wahrscheinlich im Laufe der ersten Jahre von Bachs Aufenthalt in Weimar, d.h. zwischen 1708 und 1713, geschrieben.

Eine zweite Gruppe von Chorälen deutet auf italienischen Einfluß hin, der ab 1713-1714 wahrscheinlich infolge der Transkriptionen von Vivaldis Concerti und anderer zeitgenössischer Komponisten im gesamten Werk Bachs spürbar ist. Dieser Instrumentaleinfluß ist vor allem in den Trios BWV 655 und 664 zu finden, die den Weg zu den Triosonaten sowie zu mehreren verzierten Chorälen bereiten.

Man kann also in dieser Sammlung eine rekapitulierende Absicht erkennen, und zwar nicht nur, was J.S.Bachs Kunst selbst betrifft, sondern auch eine Synthese der Choraltradition (und der Choralfantasie) im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Dieser Rückblick in die Vergangenheit erinnert auch an die Vorgangsweise, die dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge zugrunde liegt.

Über die Anzahl und die Anordnung der Choräle dieser Sammlung kann man nur Hypothesen aufstellen. Bach hat 17 Choräle eigenhändig kopiert, der 18. (BWV 668) wurde von einem anonymen Kopisten abgeschrieben. Es ist jedoch sehr unwahrscheinlich, dass die Choralreihenfolge im Manuskript einem endgültigen Plan entspricht, der ebenso sorgfältig durchdacht ist wie der der Clavierübung III (der "Dogmachoräle"). Da beweiskräftige Elemente fehlen, ist es heute Sache des Interpreten, entweder die Reihenfolge der Handschrift zu befolgen, oder sich eine andere zusammenzustellen. Die hier dargebotene ist von der des Manuskripts sehr verschieden. Der Choral „*Komm Heiliger Geist*“ und der Schlußchoral „*Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist*“ haben ihren ursprünglichen Platz beibehalten. Der Heilige Geist wird übrigens in mehreren Chorälen dieses Bands angerufen; es ist daher nicht ausgeschlossen, dass Bach diese Choralsammlung unter dem Zeichen der dritten Person der Heiligen Dreifaltigkeit konzipiert hat. Das rechtfertigt auch die zentrale Stellung, die wir dem Choral „*Herr Jesu Christ dich zu uns wend*“ und der zweiten Fassung von „*Komm, Heiliger Geist*“ zugeordnet haben. Die Choräle „*Nun komm der Heiden Heiland*“ und „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“ werden jeder dreimal in diesem Band behandelt und in der von uns vorgeschlagenen Reihenfolge symmetrisch angeordnet. Wir haben ebenfalls „*Vor deinen Thron tret ich*“ BWV 668 eingefügt, obwohl sich dieses Werk nicht unter den 17 Chorälen befindet, die J.S. Bach selbst kopierte. Einer Legende nach soll es Bach auf seinem Totenbett diktiert haben.

W. Cl.

Dritter Theil
der
Clavier Übung
bestehend
in
verschiedenen Vorspielen
über die
Catechismus und andere Gesänge,
vor die Orgel.

Denen Liebhabern, und besonders denen Kindern
von dergleichen Arbeit, zur Gemuths Ergezung
verfertigt von

Johann Sebastian Bach,

Königl. Pohlnischen, und Churfürstl. Sächsl.
Hoff-Compositeur, Capellmeister, und
Directore Chori Musici in Leipzig.

In Verlegung des Authoris

N^o.



Der dritte Teil der „Clavier Übung“

„Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus - und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertiget von Johann Sebastian Bach.“

Fast ein Vierteljahrhundert nach der Komposition seines Orgelbüchleins veröffentlicht J.S. Bach den dritten Teil seiner Clavier Übung, der als erstes und wichtigstes seiner Orgelwerke herausgegeben wird (die ersten beiden Teile waren für Cembalo bestimmt). Das Erscheinungsjahr 1739 ist aufgrund zweier Zweihundertjahrfeiern für Leipzig von besonderer Bedeutung: Die eine ist die der Predigt Luthers in der Thomaskirche, die andere die der Einführung der Augsburger Bekenntnisse. Der dritte Teil der Clavier Übung ist eng an die Liturgie und an die reformierte Lehre gebunden. Die einundzwanzig Choräle stehen jeweils mit der Messe (Kyrie und Gloria), mit den drei Hauptpunkten der Lutherischen Lehre (das Gesetz, der Glaube, das Gebot) sowie mit den drei Sakramenten der Reformkirche (der Taufe, dem Bekenntnis, dem Abendmahl) in Zusammenhang. Außerdem enthält dieser Teil vier Duette sowie das grandiose Präludium und die Fuge, die dem ganzen Werk als monumentales Portal dienen.

Luther, der sich der Notwendigkeit bewusst war, dem Volk eine Zusammenfassung des christlichen Glaubens vorzulegen, hatte im Jahre 1529 zwei Katechismen geschrieben: Der große Katechismus war für die Kleriker bestimmt, der kleine für die Prediger und die wenig gebildeten Gläubigen. Auch Bach schrieb für jeden Choral zwei Fassungen, jeweils eine von beträchtlichem Ausmaß für eine große Orgel (mit mindestens zwei Manualen und Pedal), die andere von bescheidenerem Ausmaß für eine Orgel mit nur einem Manual. Einzig das Gloria hat Bach dreimal vertont.

Der theologischen Quintessenz der lutherischen Katechismen entspricht eine musikalische Synthese, die in der Geschichte der Orgelmusik keine Vorläufer hat. Drei der wichtigsten Veröffentlichungen für Orgel des 17. Jahrhunderts können hier angeführt werden, und zwar sowohl, was ihren liturgischen Inhalt als auch gewisse stilistische Verwandtschaften betrifft.

Es handelt sich um den dritten Teil der „*Tabulatura Nova*“ von Samuel Scheidt (1624), um die „*Fiori Musicali*“ von Girolamo Frescobaldi (1635) und um das Orgelbuch von Nicolas de Grigny (1699 erschienen und von Bach in Weimar kopiert). Jedes dieser Werke unterhält ganz bestimmte Beziehungen zu den verschiedenen Messteilen.

Der Einfluss Scheidts und Frescobaldis wird besonders im Kyrie deutlich, dessen Antico-Stil auf die großen flämischen und italienischen Polyphoniker des 15. und 16. Jh. zurückgeht. Diese motettenartige Kompositionsweise findet sich ebenfalls im großen sechsstimmigen Choral „*Aus tiefer Not*“ und in der Es-Dur-Fuge.

Zwei wichtige Choräle (die „*Zehn Gebote*“ und das „*Vater unser*“ sind nach der Art Grignys fünfstimmig geschrieben, während das Präludium in Es-Dur für die Ouvertüren im französischen Stil charakteristische rhythmische Elemente enthält. Die große norddeutsche Tradition ist ebenfalls vertreten, auch wenn Bach hier auf die Choralfantasie sowie auf den ornamentierten Choral verzichtet; die Komposition der Pedalstimme ist aber ohne Zweifel ein Erbe Weckmans, Reinckens und Buxtehudes, sei es in der Funktion des Basso continuo, des Basso ostinato, des Cantus firmus oder in dem doppelten Pedal des großen „*Aus tiefer Not*“. Was die mitteldeutsche Schule betrifft, so ist sie durch zahlreiche Fugen und Fugetten vertreten, die an Johann Pachelbel oder Johann Christoph Bach, den Onkel aus Eisenach, erinnern. Diese außerordentliche Synthese begnügt sich nicht damit, die Vergangenheit zu rekapitulieren: Bemerkenswert sind die Modernität der Triosonaten im großen „*Allein Gott*“ (BWV 676) und die vier Duette in ihrem neuen, mit Spannung und Ausdruckskraft geladenen Stil, der sich kaum vom Übergangsstil unterscheidet, in dem sich die junge Generation - vor allem Carl Philipp Emanuel – ausdrücken sollte.

Ein in so verschiedenartigen musikalischen Kulturen wurzelndes Werk könnte heterogene Aspekte aufweisen. Das ist jedoch nicht der Fall: Bach zitiert nicht, er plagiiert nie. Seine Strenge und seine Logik sind so beschaffen, dass jedes assimilierte Element in eine vollkommen kohärente Konstruktion integriert wird. Am öftesten ist es die ganz einfache Choralmelodie, die das Basismaterial für die vielschichtigsten Verarbeitungen liefert. Mit den ausdrucksvollen,

beschreibenden Figuren, die Bach von seinen Chorälen der Jugendzeit an bis zum Orgelbüchlein so oft verwendete, spart er hier beträchtlich. Gewiss zeigen die großen Fassungen des Chorals „*Die zehn Gebote*“ (BWV 676), des „*Credo*“ (BWV 680), des „*Vater unser*“ (BWV 682) oder der Taufe (BWV 684) eine gewisse Anzahl besonders bemerkenswerter Figuren. Aber das Ausmaß dieser Kompositionen verbietet jede malerische oder beschreibende Interpretation, die gezwungenermaßen reduzierend wäre. Offensichtlich versucht Bach hier kaum zu überraschen, zu bezaubern oder zu glänzen. Die Virtuosität befindet sich vielmehr im Herzen der polyphonen Kompositionsweise selbst und nicht in ihren äußerlichen Aspekten. In gewisser Hinsicht distanziert sich Bach hier von der rhetorischen Tradition (ohne sich jedoch völlig davon zu entfernen) und verstärkt seine Bindung an die esoterischen und symbolischen Konzeptionen, die das Ende des Mittelalters gezeichnet hatten.

Diese Sammlung zeugt übrigens von Virtuosität einer anderen Art: der der Zahlen! Die Zahl *drei*, das Symbol der Dreifaltigkeit, steht im Zentrum dieses Zyklus, der 27 Stücke enthält, d.h. im Ganzen (3x3x3), 21 Choralvorspiele (7x3), 3 Fassungen des der Dreifaltigkeit gewidmeten Chorals („*Allein Gott*“). Die in der barocken Orgelliteratur äußerst seltene Tonart Es-Dur für das Präludium und die Fuge hat drei b usw. Das Präludium baut auf drei thematisch kontrastierenden Motiven auf. Die Tripelfuge besteht aus drei Abschnitten und drei Themen ...

Als Signatur hinterlässt Bach auch seine Lieblingszahlen: 14 (B-A-C-H) und 41 (J-S-B-A-C-H). Im Takt 41 des großen „*Vater Unser*“ erscheint das sehr ausdrucksstarke Motiv im lombardischen Rhythmus (Zweiunddreißigstelnote-punktierte Achtelnote) nur ein einziges Mal im Pedal. Es gäbe noch viele andere derartige Beispiele, doch kann man gewisse, vom Komponisten hinterlassene Rätsel nicht erklären.

Einige kanonische Variationen über... „Vom Himmel hoch...“ BWV 769

Im Jahre 1738 hatte ein Freund Bachs, Lorenz Mizler, in Leipzig eine „Korrespondierende Societät der musikalischen Wissenschaften“ gegründet. Bach wartete neun Jahre bevor er in

diese Gesellschaft eintrat, obwohl er darin aus gutem Grund eine dominierende Rolle spielen konnte. Die Wartezeit erlaubte ihm aber, das vierzehnte Mitglied der Gesellschaft zu werden (B+A+C+H=14), und zu dieser Gelegenheit komponierte und veröffentlichte er die kanonischen Variationen über den Weihnachtschoral *„Vom Himmel hoch, da komm ich her“*.

Es handelt sich um eines der kunstvollsten Werke des Komponisten. Die „Wissenschaft“ des Kontrapunkts erreicht hier ihren Höhepunkt und wird später durch das *„Musikalische Opfer“* und die *„Kunst der Fuge“* weitergeführt aber nicht überboten. In jeder der fünf Variationen erklingt das Choralthema, jedoch in einem immer komplexer werdenden kontrapunktischen, kanonischen Gewebe. Mehrmals ist dabei die musikalische Unterschrift Bachs (B-A-C-H) zu hören.

Von diesen Variationen ist sowohl die Handschrift als auch die Originalausgabe (1747) erhalten. Merkwürdigerweise ist die Reihenfolge der Variationen in den beiden Quellen verschieden. Für diese Aufnahme wählten wir die Reihenfolge des Manuskripts, d.h. die Fassung BWV 769a.

Die Schübler-Choräle

Die sechs Schübler-Choräle nehmen eine besondere Stellung in den Orgelwerken Bachs ein. Sie bilden eine der seltenen Sammlungen Bachs, die zu seinen Lebzeiten, u. zw. in den letzten Jahren in Leipzig, veröffentlicht wurden. Fünf dieser Choräle sind Transkriptionen bekannter Melodien, die aus in Leipzig komponierten Kantaten stammen. Ihr Stil unterscheidet sich deutlich von den meisten der anderen Choräle, vor allem der zwei Leipziger Sammlungen, der *„Clavier Übung III“*, und den *Kanonischen Variationen über „Vom Himmel hoch“*. Nach diesen Sammlungen, die hauptsächlich für Kenner bestimmt sind, kann man annehmen, dass es Bach vorzog, seinem Verlag Stücke zu senden, die dem vorherrschenden Geschmack der Mitte des 18. Jh. zugänglicher und näher standen und die Melodie auf Kosten des Kontrapunkts betonten. Hieraus entstanden sechs charmante kleine Stücke „von verschiedener Art“ (wie Bach sie im Titel bezeichnet). wozu man einen Autor zitieren könnte, der 1776 schrieb, dass sie „so

schön, so neu, erfindungsreich“ seien, „dass sie nie veralten, sondern alle Moderevolutionen in der Musik überleben werden“.

II. Die freien Formen

In seinen Toccaten und Präludien (zwei Formen, die einander sehr ähnlich sind), lässt sich der junge Bach von der norddeutschen Form des „Präludiums“ inspirieren, die im allgemeinen drei oder fünf, wenn nicht mehr, Teile hat und das Prinzip einer Abwechslung zwischen dem „Stilus fantasticus“ und dem Kontrapunkt befolgt. Seine Vorbilder findet Bach vor allem bei Buxtehude, Lübeck und Bruhns. Mehrere Präludien aus der Jugendzeit sind in der *Möllerschen Handschrift* enthalten, also in einem von zwei Manuskripten – das andere ist das *Andreas-Bach-Buch* – dessen Hauptkopist Johann Christoph Bach war, d.h. der ältere Bruder, der ihn in Ohrdruf aufgenommen hatte. Diese beiden Handschriften bilden die wichtigsten Quellen für das Orgel- und Cembalowerk des jungen J.S. Bach.

Doch Bach sollte sich bald von den norddeutschen Vorbildern distanzieren. Mehrere Präludien aus Weimar weisen eine dreiteilige Struktur auf (Präludium – Zwischenspiel – Fuge). Dieser Übergangsaufbau sollte aber bald der zweiteiligen Struktur von Präludium und Fuge weichen. Von da an pflegte Bach diese Form ganz besonders, zweifellos weil sie ihm erlaubt, die Einheit jeder der beiden Teile zu stärken, gleichzeitig aber zwischen Präludium und Fuge einen auffallenden Kontrast zu schaffen. Anstatt hier jedes Präludium und jede Fuge zu interpretieren, begnügen wir uns damit, einige der bemerkenswertesten als Beispiel anzuführen.

Präludien aus der Jugendzeit

Das Präludium in E-Dur BWV 566 bildet sicher eines der ersten Beispiele für den norddeutschen Einfluss auf den jungen Bach. Der in einigen Kopien des Werkes verwendete Titel „Toccata“ passt bestens: Der erste Abschnitt wird im Toccatenstil mit Sololäufen im Manual und danach

im Pedal durchgeführt. Darauf folgt eine erste, stark ausgearbeitete Fuge. Nach einem kurzen Abschnitt im Toccatenstil taucht eine zweite Fuge mit einem tänzerischen dreizeitigen Motiv auf. Ein Lauf im Pedal leitet zu einer kurzen Schlußgruppe über.

Das Präludium in a-Moll BWV 551 steht Buxtehudes Stil sehr nahe. Der Aufbau in fünf Abschnitten ist typisch: ein freies Präludium auf miteinander verbundenen Motiven, eine erste fugierte Episode auf ein teilweise chromatisches Thema, ein kurzer, fünfstimmiger, harmonischer Übergang, eine zweite fugierte Episode mit betonter Chromatik und ein Postludium, das die Elemente des Präludiums in einer virtuosen Peroration wieder aufnimmt.

Präludium und Fuge in C-Dur BWV 531 stammen aus der Möllerschen Handschrift, wo sie den Titel „Praeludium pedaliter“ tragen. Dass der Fugentitel fehlt, entspricht der Tradition von Buxtehudes Generation. Das Präludium beginnt mit einem Lauf im Pedal und ist in seinem Stil dem Geist der Toccata verwandt; die Fuge, die auf ein Thema mit recht italienischem, konzertantem Charakter geschrieben ist, entwickelt sich leicht und endet nach einem Orgelpunkt auf der Dominante mit einer kurzen Coda.

Präludium und Fuge in g-Moll BWV 535 sind gewiss vollendetere, einfallsreichere Kompositionen. Das Präludium besteht aus drei Abschnitten. Der erste kündigt von fern bereits einige Aspekte der Kompositionsweise der zukünftigen Solo-Partiten für Violine an: Die Polyphonie wird hier von einer einzigen Melodiestimme getragen. Der zentrale Abschnitt ist ein großer Lauf voll Virtuosität, der, von Pachelbel inspiriert, fortschreitend chromatisch absteigt. Auf einem Instrument wie dem der Jacobi-Kirche können die Wiederholungen dieser Formeln durch die Benutzung der vier Manuale mit Echoeffekt eine Raumwirkung erzielen. Der dritte Abschnitt ist streng kontrapunktisch aufgebaut. Die Fuge mit ihrem grandiosen Gebaren ist recht weit ausgearbeitet und beruft sich auf Modelle von Buxtehude. Sie endet mit einer beredten Peroration im Toccatenstil und weist nochmals auf Buxtehudes Einfluss hin.

Präludium und Fuge in d-Moll BWV 549a sind in zwei transponierten Fassungen erhalten: die hier unter dem Titel „Praeludium ô Fantasia, Pedaliter“ aus der Möllerschen Handschrift

aufgenommene sowie die andere Fassung in c-Moll (BWV 549), deren verschiedene Kopien alle aus späterer Zeit stammen. Genau wie das Präludium und die Fuge in C-Dur (auch aus der Möllerschen Handschrift) beginnt dieses Präludium mit einem Solo im Pedal; die ersten zwei Takte wiederholen das fragende Motiv, das mit „mordente“ gekennzeichnet wird; darauf folgt ein Lauf, und schließlich endet das Präludium mit einer polyphonen Passage, die das fragende Motiv des Beginns ausarbeitet. Die dreistimmige Fuge beschränkt sich auf das Manual; wenn danach das Thema im Pedal auftaucht, verschwindet der fugierte Satz und lässt einer Fantasiepassage Raum. Das Stück endet mit einem virtuosen Lauf.

Unter den Jugendwerken muss der großen Fassung von Präludium und Fuge in D-Dur BWV 532 eine eigene Stellung eingeräumt werden. Das dreiteilige Präludium beginnt im Toccatenstil und ist stark von Buxtehude beeinflusst. Es wird von einer kurzen Episode im punktierten Stil französischer Art fortgesetzt. Der zentrale „Alla breve“-Teil endet mit einer beredten fünfstimmigen Passage, die von den „Toccate de durezze e ligature“ beeinflusst ist. Diese fünfstimmige Passage bildet den Abschluss des Präludiums in D-Dur. Das Fugenthema (auf Sechzehntelnoten) zeigt deutlich drei Abschnitte: die Einführung, das Hauptthema und die Schlussgruppe. Es dient als Grundlage für die monumentalste Fuge dieser Periode und beweist, welche Sicherheit der Komponist und virtuose Interpret damals bereits erreicht hatte.

Präludien und Fugen aus der Weimarer Zeit

Bach distanzierte sich ziemlich bald vom norddeutschen Einfluss und entschied sich für den binären Aufbau „Präludium – Fuge“, der es ihm ermöglichte, jedem Teil dieses Diptychons eine eigene Identität zu verleihen.

Präludium und Fuge in C-Dur BWV 545 sind uns in vielen Handschriften erhalten, allerdings in beträchtlich unterschiedlichen Fassungen. Der Ursprung des Werks könnte auf Arnstadt zurückgehen, doch mehrere Fassungen aus der Weimarer Zeit besitzen einen langsamen Satz (besonders der der Triosonate Nr. 5 BWV 525), der dazu bestimmt ist, zwischen Präludium

und Fuge eingefügt zu werden. Wir haben für diese Aufnahme die binäre Form „Präludium und Fuge“ gewählt, wie sie in einer Fassung aus der Reifezeit aufscheint.

Präludium und Fuge in G-Dur BWV 550 sind sehr charakteristisch für die „konstruktivistische“ Absicht Bachs in Weimar: das Präludium baut zur Gänze auf einer einzigen rhythmisch-melodischen Zelle auf. Die Fuge schließt daran im selben Geist der rhythmischen Kontinuität „*Alla breve e staccato*“ an, u. zw. auf einem Thema aus wiederholten Noten und getrennten Bewegungen. Das ganze Werk erweckt einen wunderbaren Eindruck von Einheitlichkeit und Dynamik.

Die Präludien in A-Dur BWV 536 und in f-Moll BWV 534 sind ähnliche Beispiele für eine große Sparsamkeit in Hinsicht auf das Material. Auch hier bringt eine Anfangszelle eine komplexe, strenge polyphone Textur hervor. Während die Fuge in f-Moll im ursprünglich vokalen *Sile antico* komponiert ist, so gehört die Fuge in A-Dur zu den originellsten, die Bach je geschrieben hat: Der dreizeitige Takt wird unaufhörlich durch eine rhythmisch kapriziöse Komposition voll von Contrattempi, Synkopen und verschobenen Akzenten durchkreuzt. Bei diesem Stück muss man unwillkürlich an die Fuge denken, die zu Beginn der 1714 komponierten Kantate 152 „*Tritt auf die Glaubensbahn*“ steht (siehe CD Ric. 061041). Von diesem Präludium und dieser Fuge geht eine unvergleichliche pastorale Ruhe aus.

Ab den Jahren 1713-1714 wird der Einfluss des italienischen Concerto spürbar, u. zw. sicher als Folge der Transkriptionen von Vivaldis Concerti. Das Präludium in a-Moll BWV 543, von dem eine erste Fassung auf Arnstadt zurückgehen könnte, scheint eine Synthese des norddeutschen und des italienischen Stils zu sein: zu Beginn ein langer monodischer Lauf, eine melodisch-harmonische Entwicklung auf einen Orgelpunkt in der Tonika, Einsatz des Anfangsthemas im Pedal auf der Dominante, Durchführung eines Motivs in Sechzehntelnoten, die mehrmals in einer Flut von Zweiunddreißigstelnoten gipfelt. Die Fuge ist ein wunderbares Beispiel für melodische Kontinuität sowie fließende Rhythmen und endet wie viele Jugendwerke mit einer Rückkehr zur virtuosen Kompositionsweise der Toccata.

Der italienische Einfluss wird noch offensichtlicher im Präludium in G-Dur BWV 541, der in ganz Vivaldischer Art auf einem harmonischen Wechsel „Tonika/Dominante“ aufbaut. Der stark in eine Richtung verlaufende Charakter des Präludiums und seine große thematische Kohärenz tragen Bachs Stempel, wobei es eine stark ausgeprägt „instrumentale“ Note aufweist. Dasselbe gilt für die Fuge, deren Thema sehr an Vivaldi erinnert und fast identisch (allerdings in Moll) in der Kantate 21 „*Ich hatte viel Bekümmernis*“ aus dem Jahre 1714 zu finden ist.

Die Präludien und Fugen der Leipziger Zeit

Wenn auch die meisten Präludien und Fugen aus der Weimarer Zeit (1708-1717) stammen, so werden fünf große Präludien und Fugen der Reifezeit aus den Leipziger Jahren (1723-1750) zugeschrieben.

Präludium und Fuge in h-Moll BWV 544 ist das düsterste und ungestümste Werk. Es wurde wahrscheinlich 1727 zum Anlass des Begräbnisses der Prinzessin Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, der Gattin des Königs von Polen, geschrieben. Das Präludium und die Fuge scheinen als Umrahmung der Trauerkantate BWV 198 für diese Gelegenheit komponiert worden zu sein. Das Themenmaterial ist sehr expressiv. Es ist in konzertanter Form organisiert, wobei die Abschnitte A (mit Pedal) und B (fugiertes Auftreten eines zweiten Themas ohne Pedal) abwechseln. Die Form ist sehr regelmäßig: ABABABA. Im Gegensatz zum Präludium hat die Fuge ein Thema mit einem äußerst linearen, kontinuierlichen Charakter, der eher vokal als instrumental ist. Erst vor kurzem wurde auf die Analogie zwischen diesem Thema und dem eines böhmischen Liedes hingewiesen – dem traurigen Lied einer unglücklich verheirateten Frau, was der Situation der Prinzessin entsprach, die getrennt von ihrem Mann gelebt hatte. Bemerkenswert ist die Ruhe, mit der sich die Architektur über Zwischenspiele und Einsätze des Themas hinweg entfaltet, um schließlich reibungslos die Klangfülle des Schlusseinsatzes des Themas und seiner Gegenthemen zu erreichen. Der gegensätzliche Charakter von Präludium und Fuge führt jedoch keineswegs zu einer Unausgewogenheit, sondern beide Teile stärken einander gegenseitig in Ausdruck und Größe, so dass sie gemeinsam ein eindrucksvolles Monument bilden.

Das Präludium und die Fuge in e-Moll BWV 548 erinnern mehrfach an die in h-Moll: Die Tonart ist benachbart, der Anfangsteil wird ebenso mit einem mächtigen Orgelpunkt auf der Tonika konfrontiert, die Form ist auch vom Concerto abgeleitet, doch in diesem Fall wechseln die Teile A, B und C in komplizierter Weise und nicht so regelmäßig wie bei BWV 544, sondern sie sind ineinander verschlungen. Auch hier kann man berechtigterweise auf die Matthäuspassion hinweisen, vor allem durch die großartige Einleitung (in derselben Tonart!). Die musikalischen Figuren sind äußerst verschiedenartig sowie expressiv und bilden ohne Worte eine wahre, intensiv dramatische Aussage. Die Fuge hat ein sehr originelles Thema, das sich chromatisch und in einer Gegenbewegung von E zu H entwickelt und so eine gleichzeitig ausdrucksstarke und dynamische Materie bietet, die ausführlich bearbeitet und durchgeführt wird. Nach einem ersten fugierten Teil (A), der vor allem auf einem regelmäßigen Achtelfluss aufbaut, beginnt eine sehr lange zentrale Episode, die gleichzeitig Züge der Toccata (mit zahlreichen Sechzehntelläufen) und des Concerto (mit eingeschalteten Soloepisoden) aufweist. Der Schlussteil ist ein *Dacapo*, d. h. eine genaue Reprise von Teil A, was den außergewöhnlichen Charakter dieser Fuge verstärkt, die die längste ist, die Bach je geschrieben hat (231 Takte).

Das Präludium in c-moll BWV 546 weist zahlreiche Ähnlichkeiten mit den wahrscheinlich zur gleichen Zeit entstandenen Werken BWV 544 und 548 auf: Das Themenmaterial ist sehr reichhaltig und enthält viele ausdrucksstarke, farbige Figuren. Der Aufbau in Ritornellform ist besonders symmetrisch: A (24 Takte) + B (24) + ABABA (48) + B (24) + A (24). Auch hier ließ sich die Form von einem Diskurs inspirieren, der aus einer *Propositio* in Abwechslung mit kontrastierenden Abschnitten (*Confutatio*) besteht, sowie aus Abschnitten, die auf dem Anfangsmaterial (*Confirmatio*) aufbauen, um mit einer *Peroration* zu enden. Die fünfstimmige Fuge erreicht nicht die gleiche Dichte, doch webt sie einen eher archaischen Kontrapunkt, der zum Präludium in starkem Kontrast steht.

Das Präludium in C-Dur BWV 547 ist durch seine Zeichnung der thematischen Motive, durch die Klarheit der stabilen tonalen Zonen (C-Dur, G-Dur und F-Dur) sowie durch das Spiel der Akkordfortschreitung besonders dynamisch. Die Fuge ist eine der interessantesten, die Bach je geschrieben hat: Sie reiht mehrere Teile aneinander, von denen jeder einen neuen Aspekt

besitzt. Das Thema wird zuerst vierstimmig “rectus” dann “inversus” (das heißt “umgekehrt”) exponiert, dann gleichzeitig “rectus” und “inversus”. Zu Beginn des Schlußteils läßt das bis dahin still gebliebene Pedal das Thema vergrößert (d.h. mit verdoppelten Werten) erklingen, und zwar zuerst “rectus” und schließlich “inversus”, um auf einem Orgelpunkt in der Tonika zu enden, in dem alle Formen des Themas übereinandergelagert sind. Die Ähnlichkeit des Themas mit dem der (in der Clavier Übung III enthaltenen) *Fughetta* über *Allein Gott* BWV 677 sowie einige Aspekte des Präludiums (Anfangsmotiv: dreimal drei aufsteigende Achtelnoten) erlauben vielleicht ebenfalls darauf zu schließen, dass das Werk der Dreifaltigkeit gewidmet ist.

Die Toccaten

Obwohl die Toccaten und Fantasien Bachs zur Gattung der « freien Stücke » gehören und sich daher auf nichts Literarisches beziehen, sind diese Werke dennoch zutiefst von der Rhetorik beeinflusst. Das bekannteste unter ihnen, die Toccata in d-Moll BWV 656, ist ein Jugendwerk, das vielleicht aus einem Stück für Solovioline abgeleitet wurde. Davon ist keine alte Kopie erhalten, was einige Fachleute dazu ermutigte, seine Authentizität in Zweifel zu ziehen. Die Toccata und die Schlussgruppe, die nach norddeutscher Art die zentrale Fuge umgeben, enthalten rhetorische Figuren wie etwa Ausrufe, den „Rezitativ-Stil“, Pausen, emphatische Wiederholungen und Überraschungseffekte. Die Wahl dieser Figuren scheint vom Wunsch bestimmt, die Aufmerksamkeit zu fesseln und die Zuhörer zu beeindrucken - manchmal zum Nachteil der Kohärenz des Diskurses.

Toccata, Adagio und Fuge BWV 564 bilden ein weniger dichtes aber sehr brillantes Werk. Es handelt sich um das gelungenste Beispiel einer dreiteiligen Form, die Bach anscheinend mehrmals gereizt hat, und zwar wahrscheinlich unter dem Einfluss des italienischen Concerto. Die Toccata ist der Concertostruktur sehr ähnlich mit Ausnahme seiner monodischen Einleitung (Manual, dann Pedal), die eher von norddeutschem Geist zeugt. Das sehr ausdrucksvolle Adagio könnte für Solovioline und Streichorchester komponiert worden sein. Es löst sich in ein Grave von hauptsächlich harmonischer Art auf und ist ein echtes Erbe der „Durezza e Ligature“ eines

Frescobaldis. Die Fuge im 6/8-Takt basiert auf einem eigenartigen Thema, das aus mehreren, durch lange Pausen getrennten Motiven besteht. Durch ihre Brillanz und Leuchtkraft beendet sie in vollendeter Weise diese groß angelegte Trilogie.

Die Toccata in d-Moll BWV 538 (der man später fälschlich den Namen „Dorisch“ gab) erbt die Technik der Manualwechsel, die Bach bei seiner Übertragung BWV 595 des (ersten Satzes des) Concerto in C-Dur von Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar verwendet hatte. Der Gegensatz von „Concertino“ und „Ripieno“ des Concerto war dort in einen wirkungsvollen Gegensatz der beiden Manuale (Rückpositiv/Oberwerk) transponiert.

Dasselbe Prinzip findet sich in der Toccata 538 wieder, doch in einem sehr erweiterten, vertieften Kontext: Die Komposition ist zwar weniger instrumental, doch gewinnt sie an Dichte und Ausmaß. Die Form dieser Toccata kann als ein Satz in „Ritornello“-Art betrachtet werden oder auch als ein vollkommenes Beispiel für eine rhetorische Konstruktion gemäß den Theorien eines Mattheson. Obwohl nämlich das gesamte Themenmaterial des Stücks vom Anfangsmotiv abgeleitet ist und trotz der unerschütterlichen Kontinuität der Sechzehntelnoten, kann man im Wechsel der Manuale einen echten *Dialog* erkennen. Das Hauptmanual (Oberwerk) schlägt vor, das zweite Manual (Rückpositiv) antwortet, das Zwiegespräch setzt sich fort, wird intensiver, gewinnt an Dichte und Lebhaftigkeit bis zur abschließenden Peroration. Hier ist es keineswegs nötig, irgendeine außermusikalische Bedeutung zu suchen. Die Analogien mit der Rhetorik (Dialog, Kontroverse, Proposition, Antwort, Antithese usw.) sind hier als dialektische Beziehungen zu begreifen, die den musikalischen Fluss kohärent und dynamisch organisieren.

Die Toccata in F-Dur entstand höchstwahrscheinlich zwischen 1713 und 1717. Sie bildet eine gelungene Synthese zwischen deutschen und italienischen Stilelementen. Deutsch ist die Strenge der Komposition, die Art der sehr langen Einleitung in vier Abschnitten und die beiden Pedalsoli auf der Tonika und der Dominante. Anschließend alternieren Ritornelle mit kontrastreichen Episoden, was auf den Einfluss des italienischen Concerto verweist. Zwei Motive stehen hier einander gegenüber: Das Anfangsmotiv entwickelt sich in Taktgruppen, während in den Ritornellen ein Seitenmotiv in Arpeggioform vorherrscht. Beide Motive haben

aber kontinuierliche Sechzehntelläufe, was diesem Werk eine ungewöhnliche rhythmische Kohärenz verleiht, die jedoch manchmal, um die Spannung zu erhöhen, von Achtel-Akkorden unterbrochen wird. Dieser aussergewöhnlichen Toccata, mit der Bach sein längstes « Präludium » geschrieben hat, antwortet eine Doppelfuge, in der die kontrapunktische Stimmführung meisterlich den Gegensatz zur dramatisch konzipierten Toccata herausarbeitet.

Fantasien und andere große Orgelstücke

Die „*Pièce d'Orgue*“ BWV 572 nimmt in J.S. Bachs Schaffen eine besondere Stellung ein. Der Titel lässt auf einen Einfluss der französischen Musik schließen. Tatsächlich verläuft der lange Mittelteil in Art eines großen „*Plein-Jeu à la française*“, ein majestätischer Kontrapunkt, dessen fünf Stimmen sich in langen ab- und aufsteigenden Linien umschlingen. Dagegen sind der erste Teil („*Vivement*“) und der dritte („*Gravement*“) lange monodische Melismen, was sowohl für die französische als auch für die deutsche Orgelliteratur atypisch ist.

Die Fantasie in g-Moll BWV 542 ist hingegen ein Werk der Reifezeit, das durch seine expressive Kraft sowie die Klarheit des Diskurses besticht. Letzterer gliedert sich um zwei vollkommen widersprüchliche musikalische Ideen, die hintereinander zu hören sind, dann vertieft und schließlich meisterhaft zusammengefasst werden. Die harmonischen und enharmonischen Mittel übertreffen hier alles, was die Orgelliteratur vor Bach hervorbrachte. In vielen alten Handschriften scheint die Fantasie alleine auf. Dennoch funktioniert ihre Beziehung zur berühmten Fuge, die auf ein Kontertanzthema aufbaut, bestens.

Die Passacaglia in d-Moll BWV 582 ist ein anderes unübertroffenes Monument. Man weiß, dass der junge Bach Buxtehudes Passacaglia und die beiden Chaconnes kopiert hatte. Jedes dieser drei Stücke hinterließ sehr deutliche Spuren in der großen Passacaglia, in der Bach, ohne sich je von der Tonart c-Moll zu entfernen, seine vollendete Meisterschaft in der Entwicklung der Form, der motivischen Arbeit und dem Modell der polyphonen Textur unter Beweis stellt. Bach stimmt hier mit der mittelalterlichen Tradition überein, nach der das musikalische Werk

als Spiegelbild der Vollkommenheit der Schöpfung konzipiert ist. Die Musik ist zwar gewiss ein Diskurs, doch steht sie hier der Architektur näher: Jede Einzelheit trägt zur Gesamtform bei, jede Variation ist ein Mikrokosmos, der potenziell die Materie des Ganzen enthält, ebenso wie das Werk selbst auf einen Makrokosmos verweist, der unendlich über uns hinausgeht.

Die Transkriptionen der Concerti von Vivaldi

Die Concerti Vivaldis bilden den wichtigsten Teil der für Orgel und Cembalo transkribierten Werke Bachs. Dank verschiedener musikwissenschaftlicher Untersuchungen – vor allem der Arbeit von H.-J. Schulz – kann man heute davon ausgehen, dass diese Transkriptionen zwischen Juli 1713 und Juli 1714 entstanden und dass Bach sie im Auftrag des jungen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar schrieb, dem Neffen des Fürsten Wilhelm Ernst. Im April 1713 hatte nämlich P.D. Kräuter, ein Schüler Bachs, die kirchlichen Behörden von Augsburg angeschrieben und bat um die Verlängerung seines Studiums in Weimar mit der Begründung, dass der Prinz, der „selbst eine unvergleichliche Violin spielen soll, nach Ostern aus Holland nach Weimar kommen und den Sommer über da verbleiben wird, kunte also noch manche schöne Italienische und Frantzösische Music hören, welches mir dann absonderlich in Componirung der Concerten und Ouverturen sehr profitabel seyn würde... Nun weiss ich auch, dass Herr Bach nach Verfertigung dieser neuen Orgel in Weimar absonderlich anfänglich gwiss unvergleichliche Sachen darauf spielen wird...“. Außerdem ist bekannt, dass der Prinz sich mehr als zwei Jahre in Holland aufgehalten hatte, wo er neu erschienene Werke kaufte; darunter sehr wahrscheinlich auch die Concerti op. III von Vivaldi (1711 in Amsterdam erschienen). Er hatte auch Gelegenheit, den Organisten der Nieuwe Kerk in Amsterdam, J. J. De Graaf, zu hören, der transkribierte Sonaten und Concerti aufführte. Man kann sich daher gut vorstellen, dass der junge Prinz, sobald er wieder in Weimar war, Bach und J.G. Walther, seinen Kompositionslehrer, dazu veranlasste, italienische Concerti sowie eigene Werke für Orgel und Cemballo zu transkribieren. Zwei dieser von Bach transkribierten Stücke sind uns erhalten (vgl. unsere Aufnahmen von Ottobeuren und Amsterdam).

Die Orgeltranskriptionen der drei Concerti von Vivaldi sind in vielerlei Hinsicht sehr interessant, denn sie zeigen uns Bach als Interpreten, seine geniale, subtile und manchmal überraschende Auswahl im Einsatz der Manuale und der geänderten Instrumentierung, eine Arbeit, die von der Treue zur Partitur Vivaldis getragen, aber auch von Erfindungsreichtum und Phantasie gezeichnet ist. Besonders originell ist zum Beispiel der Anfang des Concerto in d-Moll, BWV 596: Die dynamische Instrumentierung Vivaldis [zunächst zwei Geigen, zu denen dann das Cello und Continuo und am Ende auch noch das Ripieno (= Tutti) hinzukommt] wird durch den Gegensatz von zwei « Octava 4' » auf ein Ostinato einer « Octava 8' » im Pedal ausgedrückt und danach durch mehrere Registerwechsel, die uns Bachs Autograph überliefert. Obwohl diese Angaben nicht vollständig sind, haben sie großen Wert für uns, da solche Hinweise in dieser Epoche selten sind.

Die Konzerte BWV 593 und 596 sind Transkriptionen der Concerti grossi op. III Nr. 8 und 11. Der Gegensatz zwischen dem Concertino (den Solisten) und dem Ripieno (dem Orchester) wird hier durch den Kontrast zweier Manuale wiedergegeben, deren Klangfarben sich von einander abheben, sich aber gleichzeitig die Waage halten sollen. Das Pedal kommt vor allem in den Ritornellen des Ripienos und nur gelegentlich in den Soli vor. Diese zwei Concerti wurden nach der Amsterdamer Ausgabe transkribiert. J.S. Bachs Arbeitsbasis für das Concerto in C Dur war jedoch nicht die Ausgabe des Violinkonzerts „Grosso Mogul“ (Amsterdam 1716-21), sondern eine handschriftliche Fassung, möglicherweise eine der Kopien, die in Turin und in Schwerin aufbewahrt werden. Im Gegensatz zu der von den meisten Musikwissenschaftlern lange gehegten Auffassung komponierte Bach die ausgedehnten Geigenkadenzen und den in Rezitativform geschriebenen langsamen Satz nicht, sondern transkribierte nur das Vivaldische Original. Allgemein gesehen übten Vivaldis Concerti zweifellos einen entscheidenden Einfluss auf die musikalische Sprache J.S. Bachs aus: So kann man heute eine ziemlich deutliche Trennungslinie zwischen den Werken, die unter diesem Einfluss stehen, und den vorher entstandenen ziehen.

Unter den Transkriptionen von Geigenwerken für Orgel kann man auch Präludium und Fuge in d-Moll BWV 539 nennen. Die Fuge ist eine Transkription für Orgel der wahrscheinlich in

Köthen zwischen 1717 und 1720 komponierten Fuge in g-Moll aus der Sonate Nr. 1 BWV 1001 für Solovioline. Die Änderung der Tonart (von g- nach d-Moll) erwies sich durch den Tonumfang der Orgel als notwendig, der tiefer als der der Geige ist. Es ist allerdings nicht vollkommen sicher, dass J.S. Bach der Autor dieser Transkription sowie des ihr vorangehenden, bescheidenen Präludiums ist. Die Transkription wurde aber mit großer Sorgfalt geschrieben und weist wie die Concerti Vivaldis eine sowohl organistisch als geigerisch originelle Kompositionsweise auf.

Die Triosonaten

„Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal. Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden.“ (Johann Nikolaus Forkel, Leipzig, 1802).

Um 1730 stellt Bach diese sechs Sonaten für Orgel in einem uns erhaltenen handschriftlichen Band zusammen, von dem es auch eine Kopie seines Sohns Wilhelm Friedemann und seiner Frau Anna Magdalena (um 1730-1733) gibt. Es ist allerdings ganz offensichtlich, dass sich die Komposition dieser Triosonaten über eine längere Zeitspanne erstreckt und bis auf die Weimarer Periode zurückgehen könnte.

Das ist vor allem für die Sonate Nr. 4 in e-Moll der Fall, deren erster Satz eine Transkription der Sinfonia für Oboe d'amore, Viola da gamba und Continuo ist, die dem zweiten Teil der 1723 komponierten Kantate 76 als Ouvertüre dient. Was den langsamen Satz betrifft, so gibt es ihn in zwei früheren Fassungen von unterschiedlicher Tonart (d-Moll anstatt h-Moll), die wahrscheinlich auf die Jahre um 1710 zurückgehen. Der dritte Satz wurde möglicherweise erst bei der Zusammenstellung des Bandes geschrieben. Wenn es auch schwer ist, die Teile der anderen Triosonaten genau zu datieren, so kann man annehmen, dass die Methode ähnlich

war und bereits bestehende Stücke mit eigens zur Vervollständigung des Bandes komponierten Sätzen kombiniert wurden.

Diese Triosonaten nehmen in der Orgelliteratur eine ganz besondere Stellung ein. Man muß ihren Ursprung eher in der Instrumentalmusik als in der reinen Orgelmusik suchen. Gewiss ist das 17. Jh. reich an Triowerken, die oft um einen Cantus firmus komponiert wurden. Hier verarbeitet jedoch Bach wie in gewissen in Weimar komponierten Triochorälen den zweifachen italienischen Einfluss der Triosonate und des Concerto: Die zwei Oberstimmen werden gleich behandelt, während der dem Pedal anvertraute Bass sich bald auf die Rolle des Continuos beschränkt, bald unter die Oberstimmen mischt.

Im Unterschied zu den Instrumentalsonaten, die meistens noch aus vier Sätzen (langsam, lebhaft, langsam, lebhaft) bestehen, zieht Bach hier eine Struktur aus drei Sätzen (lebhaft, langsam, lebhaft) vor, wie sie in der Klassik üblich werden sollte. Die verwendeten Formen sind sehr verschiedenartig; zwei- und dreiteilige sind vorherrschend, doch findet man auch die Dacapo-Form (Andante der dritten Sonate), eine fugierte Alla-breve-Kompositionsweise (Schlussallegro der zweiten Sonate), einen Tanzcharakter (Finale der dritten und vierten Sonaten) oder aber die Konzertform nach italienischer Art (Anfangssatz der zweiten, fünften und sechsten Sonate).

Bach passt der Orgel also instrumentale Kompositionsmodelle an, die sich deutlich von der Orgeltradition des 17. Jh. unterscheiden. Er folgt damit einer ganz neuen Sensibilitätsströmung und stellt die Weichen für einen neuen Orgelstil, den sich seine Söhne und Schüler sehr zunutze machen sollten. Daher kann man sagen, dass diese sechs Sonaten den „fortschrittlichsten“ Teil seines Orgelwerks darstellen. Mozart stand diesen Werken nicht gleichgültig gegenüber und transkribierte einige Sätze dieser Triosonaten für Streicher.

Bernard FOCCROULLE

(in Zusammenarbeit mit Jérôme Lejeune und William Hekkers)

Die Orgeln J.S. Bachs

Wir wählten für diese Gesamtaufnahme von Bachs Orgelschaffen historische Instrumente, die denen möglichst ähnlich sind, die er in Thüringen, Norddeutschland und später in Sachsen gekannt hatte. Die Unterlagen, die uns von seinen Gutachten erhalten sind, vermitteln uns eine recht genaue Idee der Eigenschaften, die Bach für diese Instrumente anstrebte: Er forderte eine gute Winderzeugung und ein sensibles Tastengefühl, Register für die Begleitung sowie für konzertante Musik; außerdem hatte er eine Vorliebe für Register mit reichen Obertönen wie etwa das Geigenprinzipal und legte Wert auf die tiefen Tonlagen durch die 32-Fuß-Register im Pedal.

Wir wissen, dass sich Bach sein ganzes Leben lang an die außergewöhnlichen Orgeln Norddeutschlands erinnerte, bei denen er besonders die Präzision der 32'-Register lobte. Außerdem hatte er Kontakte mit sehr begabten Orgelbauern wie Gottfried Silbermann und dessen Schüler Zacharias Hildebrandt, mit dem er die große Orgel von Naumburg entwarf. Auf seinen Reisen bot sich ihm auch die Gelegenheit, viele Instrumente auszuprobieren, darunter besonders die von G.H. Trost, C. Contius und J. J. Wagner (Potsdam). Doch von den Orgeln, über die er in Leipzig verfügte, ist nichts mehr erhalten.

In der Zeit dieser Aufnahme (im Wesentlichen 1982-1997) wurden in diesen verschiedenen Regionen zahlreiche historische Orgeln sorgfältig restauriert. Diese Reihe von Aufnahmen zeugt von der Wiederbelebung der alten Orgel am Ende des 20. Jh., was ganz besonders der außergewöhnlichen Persönlichkeit des Orgelbauers Jürgen Ahrendt zu verdanken ist, der mehrere Instrumente beispielhaft restaurierte.

Für die Jugendwerke wählten wir vor allem die thüringischen Instrumente von Bettenhausen und Zella-Mehlis sowie die große Schnitger-Orgel der Jacobikirche in Hamburg, für die sich Bach 1720 bewarb. Für die Werke mit norddeutschem Einfluss waren diese Instrumente, aber auch die von Norden und von Groningen ideal.

Wir zögerten also nicht, uns ein wenig von den Orten zu entfernen, in denen Bach gelebt hatte, wenn die Instrumente unserer Meinung nach der erforderlichen Ästhetik entsprachen. In Ottobeuren eignet sich die große Orgel von Riepp besonders gut für die Werke, die unter dem Einfluss des französischen und italienischen Stils stehen, während wir in Neresheim eine Überfülle an 8'- und 4'-Registern fanden, die Bach gerne einsetzte. Die Abtei von Muri in der Schweiz besitzt drei alte Orgeln, deren größte in ihrem Aufbau Bachs Weimarer Orgel ähnelt.

In Mitteldeutschland sind an die vierzig außergewöhnlich gute Orgeln von Gottfried Silbermann erhalten. Logischerweise griffen wir auf einige dieser schönen Instrumente zurück: von der kleinen Orgel mit ihrem einzigen Manual in Pfaffroda über die von Ponitz bis zu den großen Instrumenten in Freiberg (Dom und Petrikirchi).

Schließlich wählten wir aber auch eine neue Orgel von Dominique Thomas nach G. Silbermann in der Abtei von Leffe in Belgien, womit wir daran erinnern, dass die Kunst des Orgelbaus nicht erloschen ist und die kreativsten zeitgenössischen Orgelbauer wie die Interpreten eine unerschöpfliche Inspiration in den Modellen der Vergangenheit finden.

De Sinn in ständiger Bewegung

Die emotionale und geistige Stärke von Bachs Musik scheint die Jahrhunderte überdauert zu haben, ohne an Kraft zu verlieren: Sie trifft uns auch heute noch mit voller Wucht. Wenn wir den alten Traum einer Zeitmaschine nicht wahr machen können, werden Hinsich wir dennoch zu diesem Werk nie mehr einen unmittelbaren Kontakt herstellen, denn der war ein Privileg der Zeitgenossen. Als die Menge der Gläubigen in der Thomaskirche in Leipzig hörte, wie Bach auf der Orgel den Choral kommentierte, den sie eben gesungen hatten, teilten sie eine geistliche und künstlerische Erfahrung, die wir nicht mehr nachvollziehen können. Nie werden wir die zeitliche und örtliche Nähe und die ihnen gemeinsamen Werte wiederfinden. Wie viele unter den Gläubigen in Leipzig waren sich allerdings des außergewöhnlichen Genies bewusst, mit dem sie dort in Berührung kamen? Konnten zumindest die aufgeklärtesten Kenner die Tiefe und den Reichtum dieser Musik ermessen?

In der Zwischenzeit hat sich unsere Wahrnehmung von Bachs Werk durch die Jahrhunderte sowie durch Generationen von Exegeten und Interpreten geändert, die ihre eigene Auffassung des Werkes beisteuerten. Es gibt keinen Grund zu denken, dass diese Interpretationsentwicklung ihr Ende erreicht habe. Viel wahrscheinlicher ist, dass die künftigen Generationen ihrerseits eigene Interpretationen eines Werkes hervorbringen werden, das weiterhin Erstaunen auslöst und ergreift.

Wie kann man den Sinn dieser Musik heute definieren? Mehrere Ansätze sind möglich, bestehen nebeneinander und ergänzen sich in gewisser Hinsicht. Vom ersten Kontakt an kann man von der rein musikalischen, fast abstrakten Qualität dieser Präludien und Fugen sowie dieser Choralvorspiele nur fasziniert sein. Selbst wenn man gar nichts über die Choraltexpte und den Lutherischen Glauben weiß, wird man dieser Musik gegenüber, ihrer Ausdrucksstärke und der Gewalt ihres Aufbaus gegenüber nicht unempfindlich bleiben.

Doch wir können dieser Musik auch durch den Kontext der Zeit entgegenkommen, in der sie entstanden ist, und daher besser begreifen, was J.S. Bach mit den ihm vorangehenden Generationen sowie mit seinen Zeitgenossen verbindet. Dadurch erkennen wir umso besser, was das Eigentliche seines Genies, seines unbeugsamen Unterschieds ausmacht. Folglich verstehen wir auch besser, warum Bach von seinen Zeitgenossen als ein außergewöhnlicher Interpret und Improvisateur gefeiert, als Komponist aber weitgehend verkannt wurde.

Was sein Werk besonders faszinierend macht, ist, dass es an verschiedene kulturelle Traditionen anschließt, darunter an die Lutherische, die im Laufe dieser Einführung oft erwähnt wurde. Ein Großteil der Choräle gehört in den Bereich der *Musica Poetica* und zeugt von einer deutlichen Subjektivität, sowohl im theologischen Ansatz als im musikalischen Ausdruck. In dieser Hinsicht erscheint uns J.S. Bach als ein typischer Musiker seiner Zeit, als ein außergewöhnlicher Zeuge für den Hang zur Rhetorik und zur neuen Sensibilität, die der *Empfindsamkeit* den Weg bereiten und nach und nach zum klassischen Stil führen sollte.

Die Vorliebe für Zahlen und Proportionen, die esoterische und spekulative Dimension fußen dagegen eher auf einer weit älteren Tradition, die aufs Mittelalter, ja sogar auf die Antike zurückgeht: eine Auffassung der Musik nicht als Sprache, sondern als Kunst, die die Vollkommenheit der Schöpfung widerspiegelt. Diese Tradition pythagoreischer Herkunft wurde durch die Philosophie des Heiligen Augustinus und vieler anderer Theoretiker im Mittelalter bereichert. Sie setzte sich im 17. Jh. vor allem in den kosmologischen Schriften Kirchers und seiner in „*Musurgia Universalis*“ beschriebenen „Welt-Orgel“ fort. Bachs Orgelwerk enthält Kompositionen, die durch ihre spekulative Suche deutlich dieser prähumanistischen, im Wesentlichen theozentrischen Tradition angehören.

Die Kombination dieser Empfindsamkeit, dieser Subjektivität mit der reinsten Abstraktion trägt wahrscheinlich dazu bei, dass wir uns diesem Werk unvergleichlich näher fühlen als jedem anderen derselben Zeit. All diese Eigenschaften gemeinsam erlauben es wohl zu verstehen, warum der Sinn vieler Choräle in einer Welt wie der unseren weiterhin Resonanz findet. Durch das Prisma des Lutherischen Denkens setzte sich Bach mit vielen wesentlichen Fragen der

Menschheit auseinander: mit dem Leben, dem Leiden, der Freude, dem Tod, Gut und Böse, der Suche nach Transzendenz usw. Wie sollte man nicht auch heute noch von der gelassenen, frohen Todeserwartung ergriffen sein, die in so vielen Chorälen und Kantaten gegenwärtig ist? Wie könnte man unempfindlich bleiben der Last des Bösen gegenüber, die im Choral „*Durch Adam's Fall*“ des Orgelbüchleins oder im sechsstimmigen Choral „*Aus tiefer Not*“ der Clavier Übung so eindrucksvoll geschildert wird? Wie sollte man nicht über die Fehler des Menschen meditieren, wenn man sich „*O Mensch, beweine dein' Sünde gross*“ anhört?

Die Aufnahmen für diese Gesamtausgabe (im Wesentlichen zw. 1982 und 1997) waren zeitgleich mit tragischen Geschehnissen, Kriegen, Massakern, Völkermorden. Bedeutende historische Ereignisse, vor allem der Fall der Berliner Mauer, prägten ebenfalls unseren Weg, gewährten uns Zugang zu früher schwer erreichbaren Instrumenten, so dass wir uns den Orten, an denen Bach gelebt hatte, nähern konnten. Es scheint mir unmöglich, die Beziehung zwischen der Welt, in der wir leben, und dieser Musik, die der Zeit trotzt, genau zu beschreiben. Doch sehe ich einen Zusammenhang, einen Einfluss, eine Ausstrahlung von seltener Güte.

Der Sinn dieser Musik ist alles andere als abgeschlossen: Er ist keineswegs in der Vergangenheit oder in Dogmen verhaftet, er lebt und ist in ständiger Bewegung. Bachs Werk fordert uns auf, daran in persönlicher, kreativer Art, jenseits von Routine oder Vorurteilen heranzutreten. Es begleitet, bereichert und überträgt uns seine unvergleichliche, geheimnisvolle Energie. Darin liegt der Sinn seiner Kraft und Vitalität.

Bernard FOCCROULLE
Übersetzung : Sylvia RONELT



Tittel	BWV	Sammlung	CD
Allabreve D-Dur	589		VI, 10
Aria F-Dur	587		X, 18
Canzona d-moll	588		IX, 6
Duetto e-moll	802	Clavier Übung	XII, 4
Duetto F-Dur	803	Clavier Übung	XII, 5
Duetto G-Dur	804	Clavier Übung	XII, 6
Duetto a-moll	805	Clavier Übung	XII, 7
Fantasia con imitazione h-moll	563		V, 2
Fantasia C-Dur	570		I, 11
Fantasia G-Dur	571		III, 8
Fantasia G-Dur	572		VI, 1
Fantasia g-moll	917		IV, 18
Fantasia und Fuge c-moll	537		VI, 3
Fantasia und Fuge g-moll	542		XII, 12
Fantasia und Fuge a-moll	561		III, 1
Fantasia und Fuge c-moll	562		VI, 9
Fantasie und Fuge a-moll	904		IV, 25
Fuge «Legrenzi» c-moll	574		V, 7
Fuge c-moll	575		V, 10
Fuge G-Dur	576		XVI, 19
Fuge G-Dur (Gigue)	577		V, 12
Fuge g-moll	578		IX, 8
Fuge «Corelli» h-moll	579		VI, 2

Tittel	BWV	Sammlung	CD
Fuge e-moll	945		IV, 13
Fuge C- Dur	946		IV, 12
Fuge C-Dur	953		IV, 21
Fuge e-moll	956		IV, 19
Kleine harmonisches Labyrinth	591		V, 19
Kleine Praeludium und Fuge C-Dur	553		XVI, 10
Kleine Praeludium und Fuge d-moll	554		XVI, 11
Kleine Praeludium und Fuge e-moll	555		XVI, 12
Kleine Praeludium und Fuge F-Dur	556		XVI, 13
Kleine Praeludium und Fuge G-Dur	557		XVI, 14
Kleine Praeludium und Fuge g-moll	558		XVI, 15
Kleine Praeludium und Fuge a-moll	559		XVI, 16
Kleine Praeludium und Fuge B-Dur	560		XVI, 17
Konzert G-Dur (nach G.E. Ducca di Sassonia)	592		X, 14-16
Konzert a-moll (nach Vivaldi)	593		X, 1-3
Konzert C-Dur (nach Vivaldi)	594		X, 4-6
Konzert C-Dur (nach G.E. Ducca di Sassonia)	595		VI, 4
Konzert d-moll (nach Vivaldi)	596		X, 7-9
Passacaglia c-moll	582		XI, 15
Pastorale F-Dur	590		VI, 5-8
Pedal- Exercitum	598		I, 18
Praeludium und Fuge C-Dur	531		I, 7
Praeludium und Fuge D-Dur	532		I, 1
Praeludium und Fuge e-moll	533		V, 1

Tittel	BWV	Sammlung	CD
Praeludium und Fuge f-moll	534		IX, 7
Praeludium und Fuge g-moll	535		I, 19
Praeludium und Fuge A-Dur	536		IX, 5
Praeludium und Fuge d-moll	539		X, 11-12
Praeludium und Fuge G-Dur	541		VIII, 10
Praeludium und Fuge a-moll	543		IX, 1
Praeludium und Fuge h-moll	544		XV, 1
Praeludium und Fuge C-Dur	545		VIII, 7
Praeludium und Fuge c-moll	546		XIV, 4
Praeludium und Fuge C-Dur	547		XIV, 10
Praeludium und Fuge e-moll	548		XV, 11
Praeludium und Fuge d-moll	549a		I, 13
Praeludium und Fuge G-Dur	550		IX, 3
Praeludium und Fuge a-moll	551		VIII, 4
Praeludium Es-Dur	552	Clavier Übung	XI, 1
und Fuge Es-Dur	552	Clavier Übung	XII, 8
Praeludium und Fuge E-Dur (Toccatà E-Dur)	566		III, 12
Praeludium G-Dur	568		XVI, 18
Praeludium und Fuge a-moll	569/947		III, 10
Praeludium C-Dur	943		IV, 20
Praeludium und Fughetta d-moll	899		IV, 22
Praeludium und Fughetta F-Dur	901		IV, 23
Praeludium und Fughetta G-Dur	902		IV, 24
Toccatà und Fuge «Dorish» d-moll	538		VIII, 12
Toccatà und Fuge F-Dur	540		IX, 9
Toccatà, adagio und Fuge C-Dur	564		VIII, 1
Toccatà und Fuge d-moll	565		XII, 10

Tittel	BWV	Sammlung	CD
Trio d-moll	583		V, 18
Trio c-moll	585		X, 17
Trio G-Dur	586		X, 19
Trio Sonate Es-Dur	525		XV, 5-7
Trio Sonate c-moll	526		XV, 2-4
Trio Sonate d-moll	527		XVI, 7-9
Trio Sonate e-moll	528		XVI, 4-6
Trio Sonate C-Dur	529		XV, 8-10
Trio Sonate G-Dur	530		XVI, 1-3
Ach bleib bei uns	649	Schübler	XIV, 15
Ach Gott, tu dich erbarmen	1109	Neumeister	II, 20
Ach Gott und Herr	714	Neumeister	I, 4
Ach Herr, mich armen Sünder	742	Neumeister	I, 3
Ach was ist doch unser Leben	743		III, 2
Ach was soll ich Sünder machen (Partita)	770		III, 11
Ach was soll ich Sünder machen (Partita)	ohne BWV		III, 7
Ach, was ist doch unser Leben	743		II
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	644	Orgelbüchlein	VII, 47
Alle Menschen müssen sterben	643	Orgelbüchlein	VII, 46
Alle Menschen müssen sterben	1117	Neumeister	II, 28
Allein Gott in der Höh sei Ehr	662	Leipzig	XIII, 13
Allein Gott in der Höh sei Ehr	663	Leipzig	XIII, 14
Allein Gott in der Höh sei Ehr (Trio)	664	Leipzig	XIII, 15
Allein Gott in der Höh sei Ehr	675	Clavier Übung	XI

Tittel	BWV	Sammlung	CD
Allein Gott in der Höh sei Ehr	676	Clavier Übung	XI, 9
Allein Gott in der Höh sei Ehr (Fughetta)	677	Clavier Übung	XI, 10
Allein Gott in der Höh sei Ehr	711		I, 10
Allein Gott in der Höh sei Eht	715		I, 9
Allein Gott in der Höh sei Ehr (Fuge)	716		IV, 10
Allein Gott in der Höh sei Ehr	717		IX, 2
Allein zu dir, Herr Jesu Christ	1100	Neumeister	II, 12
Als Jesus Christus in der Nacht	1108	Neumeister	II, 19
An Wasserflüssen Babylon	653	Leipzig	XIII, 11
An Wasserflüssen Babylon	653 b		VIII, 11
Auf meinen lieben Gott	ohne BWV		IV, 15
Auf meinen lieben Gott	744		IV, 14
Aus der Tiefe (Partita)	745		V, 14
Aus tiefer Not, schrei ich zu dir	686	Clavier Übung	XI, 18
Aus tiefer Not, schrei ich zu dir	687	Clavier Übung	XII, 2
Aus tiefer Not, schrei ich zu dir	1099	Neumeister	II, 11
Christ, der du bist der helle Tag	1120	Neumeister	II, 32
Christ, der du bist der helle Tag (Partita)	766		IV, 26
Christ ist erstanden	627	Orgelbüchlein	VII, 29-31
Christ lag in Todesbanden	625	Orgelbüchlein	VII, 27
Christ lag in Todesbanden (Fantasia)	695a		IV, 16
Christ lag in Todesbanden	718		XII, 9
Christ unser Herr zum Jordan kam	684	Clavier Übung	XI, 17
Christ unser Herr zum Jordan kam	685	Clavier Übung	XII, 1
Christe, aller Welt Trost	670	Clavier Übung	XI, 3
Christe, aller Welt Trost	673	Clavier Übung	XI, 6
Christe, du Lamm Gottes	619	Orgelbüchlein	VII, 21

Tittel	BWV	Sammlung	CD
Christe der du bist Tag und Licht	1096	Neumeister	II, 8
Christum wir sollen loben schon	611	Orgelbüchlein	VII, 13
Christum wir sollen loben schon	696	Kirnberger	IV, 6
Christus, der uns selig macht	620	Orgelbüchlein	VII, 22
Christus, der uns selig macht	747		V, 16
Christus der ist mein leben	1112	Neumeister	II, 23
Da Jesus an dem Kreuze stund	621	Orgelbüchlein	VII, 23
Das alte Jahr vergangen ist	614	Orgelbüchlein	VII, 16
Das alte Jahr vergangen ist	1091	Neumeister	II, 3
Das Jesulein soll doch mein Trost (Fughetta)	702		V, 5
Der Tag, der ist so freudenreich	605	Orgelbüchlein	VII, 7
Der Tag, der ist so freudenreich	719	Neumeister	II, 1
Der Tag, der ist so freudenreich	ohne BWV	Ruddorf	III, 6
Dies sind hier die heil'gen zehn Gebot'	635	Orgelbüchlein	VII, 38
Dies sind die heiligen zehen Gebot	678	Clavier Übung	XI, 11
Dies sind die heiligen zehen Gebot (Fughetta)	679	Clavier Übung	XI, 14
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	1102	Neumeister	I, 2
Durch Adam's Fall ist ganz verderbt	637	Orgelbüchlein	VII, 40
Durch Adam's Fall ist ganz verderbt	705		I, 12
Durch Adams Fall ist ganz verderbt	1101	Neumeister	II, 13
Eine feste Burg ist unser Gott	720		VIII, 3
Erbarm dich mein, O Herre Gott	721		X, 10
Erhalt uns, Herr, bein deinem Wort	1103	Neumeister	II, 14
Ehre sei dir, Christe , der du leidest Not	1097	Neumeister	II, 9
Erschienen ist der herrliche Tag	629	Orgelbüchlein	VII, 33
Erstanden ist der heil'ge Geist	628	Orgelbüchlein	VII, 32

Tittel	BWV	Sammlung	CD
Es ist das Heil uns kommen her	638	Orgelbüchlein	VII, 41
Es spricht der unweisen Mund	ohne BWV	Ruddorf	III, 3
Gelobet seist du, Jesu Christ	604	Orgelbüchlein	VII, 6
Gelobet seist du, Jesu Christ	697	Kirnberger	IV, 3
Gelobet seist du, Jesu Christ	722		I, 15
Gelobet seist du, Jesu Christ	723		I, 16
Gott Sohn ist kommen	600	Orgelbüchlein	VII, 2
Gott durch deine Güte	724		I, 8
Gott ist mein Heil	1106	Neumeister	II, 17
Gottes Sohn sit kommen (Fughetta)	703	Kirnberger	IV, 5
Helf mir Gottes güte preisen	613	Orgelbüchlein	VII, 15
Herr Christ, der eing Gottes Sohn	601	Orgelbüchlein	VII, 3
Herr Christ der einig Gottes Sohn	698	Kirnberger	IV, 4
Herr Christ der einig Gottes Sohn	Anh. 55		V, 15
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	632	Orgelbüchlein	VII, 36
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (Trio)	655	Leipzig	XIII, 9
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	709		VIII, 9
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	726		IV, 11
Herr Jesu Christ du höchstes Gut	1114	Neumeister	II, 25
Herr Jesu Christ war Mensh und Gott I	ohne BWV	Ruddorf	III, 4
Herr Jesu Christ war Mensh und Gott II	ohne BWV	Ruddorf	III, 5
Herr Gott dich loben wir (Te Deum)	725		I, 20
Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	617	Orgelbüchlein	VII, 19
Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	1092	Neumeister	II, 4
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	1115	Neumeister	II, 26
Herzlich tut mich verlangen	727		XII, 11

Tittel	BWV	Sammlung	CD
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	1093	Neumeister	II, 5
Hilf Gott, dass mir's gelinge	624	Orgelbüchlein	VII, 26
Heut triomphiert Gottes Sohn	630	Orgelbüchlein	VII, 34
Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	1113	Neumeister	II, 24
Ich ruf zu dir, Herr Jesus Christ	639	Orgelbüchlein	VII, 42
In dich hab' ich gehoffet, Herr	640	Orgelbüchlein	VII, 43
In dich hab ich gehoffet, Herr	712		V, 9
In dir ist Freude	615	Orgelbüchlein	VII, 17
In dulci jubilo	608	Orgelbüchlein	VII, 10
In dulci jubilo	729		V, 4
In dulci jubilo	751		I, 6
Jesus Christus unser Heiland	626	Orgelbüchlein	VII, 28
Jesus Christus unser Heiland	665	Leipzig	XIII, 12
Jesus Christus unser Heiland	666	Leipzig	XIII, 7
Jesus Christus unser Heiland	688	Clavier Übung	XI, 19
Jesus Christus unser Heiland (Fuge)	689	Clavier Übung	XII, 3
Jesu meine Freude	610	Orgelbüchlein	VII, 12
Jesu meine Freude (Fantasia)	713		IX, 4
Jesu meine Freude	753		
Jesu meine Freude	1105	Neumeister	II,16
Jesu meines Lebens Leben	1107	Neumeister	II,18
Jesus meine Zuversicht	728		XII,14
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	669	Clavier Übung	XI, 2
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	672	Clavier Übung	XI, 5
Kyrie, Gott heiliger Geist	671	Clavier Übung	XI, 4

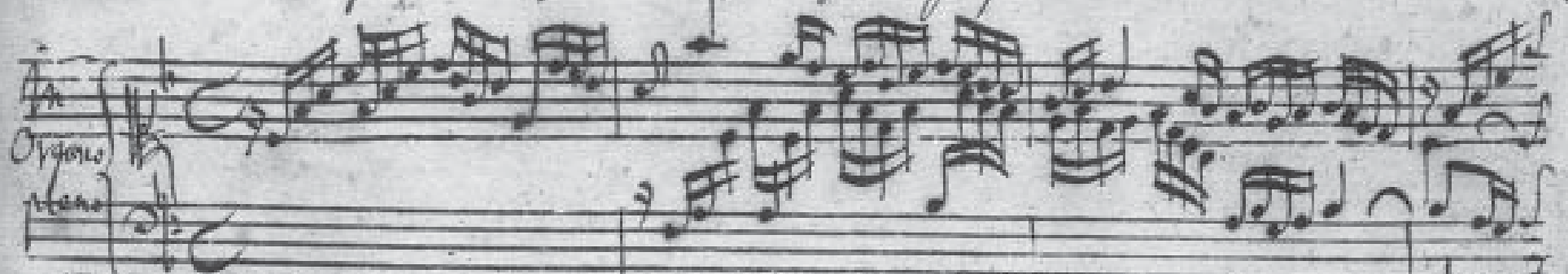
Tittel	BWV	Sammlung	CD
Kyrie, Gott heiliger Geist	674	Clavier Übung	XI, 7
Komm, Gott Schöpfer heiliger Geist	631	Orgelbüchlein	VII, 35
Komm, Gott Schöpfer heiliger Geist	667	Leipzig	XIV, 3
Komm, Heiliger Geist (Fantasia)	651	Leipzig	XIII, 1
Komm Heiliger Geist	652	Leipzig	XIII, 10
Kommst du nun, Jesu vom Himmel	650	Schübler	XIV, 16
Liebster Jesu wir sind hier	633	Orgelbüchlein	VII, 37
Liebster Jesu wir sind hier	730		X, 13
Liebster Jesu wir sind hier	731		X, 13
Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich	609	Orgelbüchlein	VII, 11
Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	732		V, 8
Lob sei dem allmächtigen Gott	602	Orgelbüchlein	VII, 4
Lob sei dem allmächtigen Gott (Fughetta)	704	Kirnberger	IV, 7
Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt	957	Neumeister	II, 29
Meine Selle erhebt den Herren	648	Schübler	XIV, 14
Meine Seele erhebet den Herren (Fuge)	733		IV, 1
Mit Fried und Freud ich fahr dahin	616	Orgelbüchlein	VII, 18
Nun danket alle Gott	657	Leipzig	XIII, 8
Nun freuet euch	734		VIII, 6
Nun komm der Heiden Heiland	599	Orgelbüchlein	VII, 1
Nun komm der Heiden Heiland	659	Leipzig	XIII, 4
Nun komm der Heiden Heiland (Trio)	660	Leipzig	XIII, 5
Nun komm der Heiden Heiland	661	Leipzig	XIII, 6
Nun komm der Heiden Heiland (Fughetta)	699	Kirnberger	IV, 2
Nun lasst uns den Leib begraben	1111	Neumeister	II, 22

Tittel	BWV	Sammlung	CD
O Gott, du frommer Gott (Partita)	767		V, 11
O Herre Gott, dein göttlich wort	1110	Neumeister	II, 21
O Jesu wie ist dein Gestalt	1094	Neumeister	II, 6
O Lamm Gottes unschuldig	618	Orgelbüchlein	VII, 20
O Lamm Gottes unschuldig	656	Leipzig	XIV, 1
O Lamm Gottes unschuldig	1095	Neumeister	II, 7
O Mensch beweine' dein Sünde gross	622	Orgelbüchlein	VII, 24
O Vater, allmächtiger Gott (Partita)	758		III, 9
Puer natus in Bethlehem	603	Orgelbüchlein	VII, 5
Schmücke dich, o liebe Seele	654	Leipzig	XIII, 2
Sei gegrüset, Jesu gütig (Partita)	768		VI, 11
Valet will ich dir geben (Fantasia)	735		XII, 13
Valet will ich dir geben	735a		I, 17
Valet will ich dir geben	736		V, 3
Vater unser im Himmelreich	636	Orgelbüchlein	VII, 39
Vater unser im Himmelreich	682	Clavier Übung	XI, 13
Vater unser im Himmelreich	683	Clavier Übung	XI, 16
Vater unser im Himmelreich	737	Neumeister	I, 5
Vater unser im Himmelreich	762		V, 17
Von Gott will ich nicht lassen	658	Leipzig	XIII, 3
Vom Himmel hoch da komm ich her	606	Orgelbüchlein	VII, 8
Vom Himmel hoch da komm ich her	700	Kirnberger	IV, 9
Vom Himmel hoch da komm ich her (Fughetta)	701	Kirnberger	IV, 8
Vom Himmel hoch da komm ich her	738		V, 6

Tittel	BWV	Sammlung	CD
Vom Himmel hoch, da komm ich her (Einige Kanonische Veränderungen)	769a		XIV, 5-9
Vom Himmel kam der Engel Schar	607	Orgelbüchlein	VII, 9
Vor deinen Thron tret ich zu dir	668a	Leipzig	XIV, 2
Wachet auf, ruft uns die Stimme	645	Schübler	XIV, 11
Was Gott tut, das ist wohlgetan	1116	Neumeister	II, 27
Wenn dich Unglück tut greifen an	1104	Neumeister	II, 15
Wenn wir in höchsten Nöten sein	641	Orgelbüchlein	VII, 44
Wenn wir in höchsten Nöten sein	668	Leipzig	
Wer nur den lieben Gott lässt walten	642	Orgelbüchlein	VII, 45
Wer nur den lieben Gott lässt walten	647	Schübler	XIV, 13
Wer nur den lieben Gott lässt walten	690		VIII, 5
Werde munter, mein Gemüte	1118	Neumeister	II, 30
Wie nach einse Wasserquelle	1119	Neumeister	II, 31
Wie schön leuchtet uns der Morgenstern	739		I, 14
Wir Christenleut	612	Orgelbüchlein	VII, 14
Wir Christenleut	710		VIII, 8
Wir Christenleut	1090	Neumeister	II, 2
Wir danken dir, Herr Jesu Christ	623	Orgelbüchlein	VII, 25
Wir glauben all an einen Gott	680	Clavier Übung	XI, 12
Wir glauben all an einen Gott (Fughetta)	681	Clavier Übung	XI, 15
Wir glauben all an einen Gott	740		V, 13
Wir glauben all an einen Gott	765		IV, 17
Wir glauben all an einen Gott	1098	Neumeister	II, 10
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (Fantasia)	1128		III, 13
Wo soll ich fliehen hin	646	Schübler	XIV, 12
Wo soll ich fliehen hin	694		VIII, 2

J. G. Fantasia sup Lom Seiliger geist. canto fermo in Pedal. N. 158

Organo
Mano



Pedal

