



BACH
COMPLETE ORGAN MUSIC

HANS
FAGIUS



SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

THE COMPLETE ORGAN MUSIC

HANS FAGIUS

PLAYING THE ORGANS OF

LEUFSTA BRUK

MARIEFREDS KYRKA

KRISTINE KYRKA, FALUN

MISSIONSKYRKAN, UPPSALA

FREDRIKSKYRKAN, KARLSKRONA

GARNISONS KIRKE, COPENHAGEN

Disc 1

All tracks are played on the organ in Leufsta bruk

	PRELUDE AND FUGUE IN C MAJOR, BWV 531	6'27
[1]	Prelude	2'24
[2]	Fugue	4'03
[3]	LIEBSTER JESU, WIR SIND HIER, BWV 730	2'21
[4]	LIEBSTER JESU, WIR SIND HIER, BWV 731	2'46
[5]	MEINE SEELE ERHEBT DEN HERREN, BWV 733	3'43
[6]	AN WASSERFLÜSSEN BABYLON, BWV 653b	4'13
	PRELUDE AND FUGUE IN D MAJOR, BWV 532	11'01
[7]	Prelude	4'58
[8]	Fugue	6'03
[9]	ALLABREVE IN D MAJOR, BWV 589	3'54
[10]	CANZONA IN D MINOR, BWV 588	5'45
[11]	FANTASIA SUPER VALET WILL ICH DIR GEBEN, BWV 735	4'03
[12]	VALET WILL ICH DIR GEBEN: CHORALIS IN PEDALE, BWV 736	5'12
	<i>From the NEUMEISTER CHORALES:</i>	
[13]	Vater unser im Himmelreich, BWV 737	2'41
	CONCERTO I IN G MAJOR (after Johann Ernst), BWV 592	7'52
[14]	I.	3'23
[15]	II. <i>Grave</i>	2'37
[16]	III. <i>Presto</i>	1'46

17	PRELUDE AND FUGUE IN A MINOR, BWV 551	5'07
18	WER NUR DEN LIEBEN GOTT LÄSST WALTEN, BWV 691	2'03
19	WER NUR DEN LIEBEN GOTT LÄSST WALTEN, BWV 690	2'47
	PRELUDE AND FUGUE IN G MINOR, BWV 535	7'03
20	Prelude	2'57
21	Fugue	4'06
	CHORALE PARTITA: CHRIST DER DU BIST DER HELLE TAG, BWV 766	8'29
22	Part. I	0'54
23	Part. II	2'05
24	Part. III	1'06
25	Part. IV	0'43
26	Part. V	1'23
27	Part. VI	0'43
28	Part. VII	1'35
29	FUGUE IN G MINOR, BWV 131a	2'16
	TRIO SONATA NO. 1 IN E FLAT MAJOR, BWV 525	10'56
30	I. [<i>Allegro moderato</i>]	2'59
31	II. <i>Adagio</i>	3'54
32	III. <i>Allegro</i>	4'00
	FANTASIA AND FUGUE IN G MINOR, BWV 542	12'13
33	Fantasia	6'09
34	Fugue	6'03
35	PRELUDE IN A MINOR, BWV 569	4'08

From the NEUMEISTER CHORALES:

36	Der Tag, der ist so freudenreich <i>or</i> Ein Kindelein so löblich, BWV 719	1'46
37	Wir Christenleut, BWV 1090	1'43
38	Das alte Jahr vergangen ist, BWV 1091	2'34
39	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf, BWV 1092	2'11

PRELUDE AND FUGUE IN C MINOR, BWV 549 5'04

40	Prelude	1'55
41	Fugue	3'09

From the NEUMEISTER CHORALES:

42	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, BWV 1093	2'26
43	O Jesu, wie ist dein Gestalt, BWV 1094	3'09
44	O Lamm Gottes unschuldig, BWV 1095	2'24
45	Christe, der du bist Tag und Licht <i>or</i> Wir danken dir, Herr Jesu Christ, BWV 1096	2'42
46	Ehre sei Dir, Christe, der du leidest Not, BWV 1097	1'47
47	Wir glauben all einen Gott, BWV 1098	1'53

FANTASIA (CONCERTO) IN G MAJOR, BWV 571 7'42

48	I.	3'27
49	II. <i>Adagio</i>	2'20
50	III. <i>Allegro</i>	1'52

From the NEUMEISTER CHORALES:

51	Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 1099	2'00
52	Allein zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 1100	2'02
53	Ach Gott und Herr, BWV 714	2'29
54	Ach Herr, mich armen Sünder, BWV 742	2'29
55	Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 1101	2'57

56	PRÆLUDIUM PER ORGANO PLENO, BWV 567	1'07
----	-------------------------------------	------

57	KLEINES HARMONISCHES LABYRINTH, BWV 591	3'41
	<i>From the NEUMEISTER CHORALES:</i>	
58	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, BWV 1102	2'20
59	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, BWV 1103	1'38
60	Wenn dich Unglück tut greifen an, BWV 1104	1'40
61	Jesu, meine Freude, BWV 1105	1'40
62	Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost, BWV 1106	1'39
63	Jesu, meines Lebens Leben, BWV 1107	1'31
64	FANTASIA IN C MAJOR, BWV 570	2'03
65	FUGUE IN C MAJOR, BWV 946	2'38
	<i>From the NEUMEISTER CHORALES:</i>	
66	Als Jesus Christus in der Nacht, BWV 1108	2'35
67	Ach Gott, tu dich erbarmen, BWV 1109	3'08
68	O Herre Gott, dein göttlich Wort, BWV 1110	2'06
69	Nun lasset uns den Leib begrab'n, BWV 1111	2'06
70	Christus, der ist mein Leben, BWV 1112	1'45
	PRELUDE AND FUGUE IN E MINOR, BWV 533	4'21
71	Prelude	2'05
72	Fugue	2'16
	<i>From the NEUMEISTER CHORALES:</i>	
73	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, BWV 1113	2'29
74	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, BWV 1114	2'36
75	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, BWV 1115	2'32
76	Was Gott tut, das ist wohlgetan, BWV 1116	1'50
77	Alle Menschen müssen sterben, BWV 1117	1'55
78	Machs mit mir Gott, nach deiner Güte, BWV 957	2'00

79	Werde munter, mein Gemüte, BWV 1118	1'38
80	Wie nach einer Wasserquelle, BWV 1119	1'23
81	Christ, der du bist der helle Tag, BWV 1120	1'38

TRIO SONATA NO. 3 IN D MINOR, BWV 527	13'12
---------------------------------------	-------

82	I. <i>Andante</i>	5'06
83	II. <i>Adagio e dolce</i>	4'12
84	III. <i>Vivace</i>	3'43

PASSACAGLIA AND FUGUE IN C MINOR, BWV 582	12'32
---	-------

85	Passacaglia	7'11
86	Fugue	5'21

TT: 4:10'28

Disc 2

Tracks 1-58 are played on the organ in Mariefreds kyrka

Tracks 59-98 are played on the organ in Missionskyrkan, Uppsala

ORGELBÜCHLEIN

77'53

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 599 | 1'36 |
| [2] | Gott durch deine Güte <i>or</i> Gottes Sohn ist kommen, BWV 600 | 0'56 |
| [3] | Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn, BWV 601 | 1'16 |
| [4] | Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV 602 | 0'44 |
| [5] | Puer natus in Bethlehem, BWV 603 | 0'55 |
| [6] | Gelobet seist du, Jesu Christ <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 604 | 1'38 |
| [7] | Der Tag, der ist so freudenreich <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 605 | 1'40 |
| [8] | Vom Himmel hoch da komm ich her, BWV 606 | 0'48 |
| [9] | Vom Himmel kam der Engel Schaar <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 607 | 1'00 |
| [10] | In dulci jubilo, BWV 608 | 1'16 |
| [11] | Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, BWV 609 | 0'43 |
| [12] | Jesu, meine Freude, BWV 610 | 2'59 |
| [13] | Christum wir sollen loben schon <i>Choral in Alto</i> , BWV 611 | 2'19 |
| [14] | Wir Christenleut habn jetzund Freud, BWV 612 | 1'32 |
| [15] | Helft mit Gotts Güte preisen, BWV 613 | 1'01 |
| [16] | Das alte Jahr vergangen ist <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 614 | 2'49 |
| [17] | In dir ist Freude, BWV 615 | 2'28 |
| [18] | Mit Fried und Freud ich fahr dahin, BWV 616 | 1'17 |
| [19] | Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 617 | 1'44 |
| [20] | O Lamm Gottes, unschuldig <i>(Choral) in Canone alla Quinta</i> , BWV 618 | 4'09 |
| [21] | Christe, du Lamm Gottes <i>in Canone alla Duodecima a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 619 | 1'09 |
| [22] | Christus, der uns seelig macht <i>Chorale in Canone all'Ottava</i> , BWV 620 | 1'44 |
| [23] | Da Jesus an dem Kreuze stund, BWV 621 | 1'46 |

24	O Mensch beweine deine Sünde groß <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 622	6'42
25	Wir danken dir, Herr Jesu Christ, BWV 623	1'12
26	Hilf, Gott, daß mir's gelinge <i>a 2 Clav. et Pedale (Choral in Canone alla Quinta)</i> , BWV 624	1'06
27	Christ lag in Todes Banden, BWV 625	1'02
28	Jesus Christus, unser Heiland (der den Tod), BWV 626	1'07
29	Christ ist erstanden, BWV 627 <i>3 Verse</i>	3'11
30	Erstanden ist der heilige Christ, BWV 628	0'41
31	Erschienen ist der herrliche Tag <i>a 2 Clav. et Pedale, (Choral) in Canone (alla Ottava)</i> , BWV 629	0'46
32	Heut triumphieret Gottes Sohn, BWV 630	1'06
33	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist, BWV 631	0'53
34	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 632	1'09
35	Liebster Jesu, wir sind hier <i>(Choral) in Canone alla Quinta a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 634	1'46
36	Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 633 <i>(distinctius)</i>	1'48
37	Dies sind die heiligen zehn Gebot, BWV 635	1'04
38	Vater unser im Himmelreich, BWV 636	1'40
39	Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 637	2'02
40	Es ist das Heil uns kommen her, BWV 638	0'56
41	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 639	2'15
42	In dich hab ich gehoffet, Herr, BWV 640	1'11
43	Wenn wir in höchsten Nöten sein <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 641	2'27
44	Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 642	1'20
45	Alle Menschen müssen sterben, BWV 643	1'49
46	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, BWV 644	0'38
	FANTASIA AND FUGUE IN A MINOR, BWV 561	8'38
47	Fantasia	2'35
48	Fugue	6'03

	TRIO (after the first and second movements of a trio sonata by Johann Friedrich Fasch), BWV 585	5'11
49	I. <i>Adagio</i>	2'53
50	II. <i>Allegro</i>	2'18
	ACHT KLEINE PRÄLUDIEN UND FUGEN, BWV 553-560	27'29
51	Prelude and Fugue in C major, BWV 553	3'55
52	Prelude and Fugue in D minor, BWV 554	2'58
53	Prelude and Fugue in E minor, BWV 555	4'07
54	Prelude and Fugue in F major, BWV 556	2'44
55	Prelude and Fugue in G major, BWV 557	3'04
56	Prelude and Fugue in G minor, BWV 558	3'42
57	Prelude and Fugue in A minor, BWV 559	2'37
58	Prelude and Fugue in B flat major, BWV 560	3'45
	PRELUDE AND FUGUE IN D MINOR, BWV 539	6'28
59	Prelude	1'52
60	Fugue	4'36
	<i>From the KIRNBERGER COLLECTION:</i>	
61	Wo soll ich fliehen hin <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 694	3'05
62	Christ lag in Todesbanden <i>choralis in alto manualiter</i> , BWV 695	4'03
63	Fuga sopra Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 705	2'54
64	FANTASIA (CON IMITATIONE) IN B MINOR, BWV 563	3'36
	CONCERTO IN A MINOR (after Antonio Vivaldi) <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 593	12'09
65	I. [<i>Allegro</i>]	4'11
66	II. <i>Adagio</i>	3'55
67	III. <i>Allegro</i>	3'57
68	ARIA IN F MAJOR (after François Couperin), BWV 587	3'32

	PRELUDE AND FUGUE IN A MAJOR, BWV 536	6'13
69	Prelude	1'45
70	Fugue	4'26
	<i>From the KIRNBERGER COLLECTION:</i>	
	SIEBEN CHORALFUGHETTEN <i>MANUALITER</i>	
71	Christum wir sollen loben schon <i>or</i> Was fürchtest du Feind, Herodes, sehr, BWV 696	1'24
72	Geblobet seist Du, Jesu Christ, BWV 697	0'52
73	Herr Christ, der einge Gottes Sohn, BWV 698	1'05
74	Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 699	1'08
75	Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 701	1'21
76	Gottes Sohn ist kommen, BWV 703	0'51
77	Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV 704	0'57
78	FUGUE IN G MAJOR, BWV 576	4'12
	PASTORELLA IN F MAJOR, BWV 590	10'33
79	I.	2'23
80	II.	2'18
81	III.	2'56
82	IV.	2'52
83	CHORALE PARTITA: O GOTT, DU FROMMER GOTT, BWV 767	14'23
	<i>From the KIRNBERGER COLLECTION:</i>	
84	Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 706	3'00
85	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, BWV 707	4'30
86	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend <i>a z Clav. et Pedale</i> , BWV 709	3'05

	TRIO SONATA NO. 2 IN C MINOR, BWV 526	10'41
87	I. <i>Vivace</i>	3'39
88	II. <i>Largo</i>	3'07
89	III. <i>Allegro</i>	3'49
	PRELUDE AND FUGUE IN G MAJOR, BWV 541	7'01
90	Prelude	2'51
91	Fugue	4'10
92	TRIO IN G MAJOR (after Georg Philipp Telemann?), BWV 586	2'44
	<i>From the KIRNBERGER COLLECTION:</i>	
93	Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 700	2'28
94	Das Jesulein soll doch mein Trost, BWV 702	1'24
95	Wir Christenleut <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 710	1'38
	TOCCATA, ADAGIO AND FUGUE IN C MAJOR, BWV 564	15'44
96	Toccata	5'56
97	Adagio	4'55
98	Fugue	4'44
	TT: 4:13'41	

DISC 3

All tracks are played on the choir organ in Kristine kyrka, Falun

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | PRELUDE IN G MAJOR, BWV 568 | 2'47 |
| 2 | GELOBET SEIST DU, JESU CHRIST, BWV 723 | 2'02 |
| 3 | GELOBET SEIST DU, JESU CHRIST, BWV 722 | 1'15 |
| 4 | GOTT, DURCH DEINE GÜTE <i>or</i> GOTTES SOHN IST KOMMEN, BWV 724 | 1'23 |
| 5 | IN DULCI JUBILO, BWV 729 | 2'14 |
| | PRELUDE AND FUGUE IN C MAJOR, BWV 545 | 5'11 |
| 6 | Prelude | 1'54 |
| 7 | Fugue | 3'16 |
| | EINIGE CANONISCHE VERÄNDERUNGEN ÜBER DAS WEIHNACHTSLIED
VOM HIMMEL HOCH, DA KOMM ICH HER, BWV 769 | 11'03 |
| 8 | Variation I: In Canone all'Ottava | 1'35 |
| 9 | Variation II: Alio modo in Canone alla Quinta | 1'18 |
| 10 | Variation III: In Canone alla Settima | 2'16 |
| 11 | Variation IV: In Canone all'Ottava per augmentationem | 3'03 |
| 12 | Variation V: L'altra sorte del Canone al rovescio | 2'49 |
| 13 | PIÈCE D'ORGUE (FANTASIA) IN G MAJOR, BWV 572 | 8'04 |
| 14 | PRELUDE IN C MAJOR, BWV 943 | 1'36 |
| 15 | LOBT GOTT, IHR CHRISTEN, ALLZUGLEICH, BWV 732 | 1'15 |
| 16 | NUN FREUT EUCH, LIEBEN CHRISTEN G'MEIN, BWV 755 | 2'34 |

17	NUN FREUT EUCH, LIEBEN CHRISTEN G'MEIN, BWV 734	2'59
18	VOM HIMMEL HOCH, DA KOMM ICH HER, BWV 738	1'13
19	WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN, BWV 739	4'11
20	WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN, BWV 763	1'23
21	CONCERTO IN E FLAT MAJOR, BWV 597	5'22
	TOCCATA AND FUGUE IN F MAJOR, BWV 540	14'17
22	Toccata	8'56
23	Fugue	5'21
	PRELUDE AND FUGUE IN C MAJOR, BWV 547	10'15
24	Prelude	5'07
25	Fugue	5'07
26	EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT, BWV 720	3'17
27	HERR GOTT, DICH LOBEN WIR <i>a 5 per omnes versus</i> , BWV 725	7'36
	<i>From the KIRNBERGER COLLECTION:</i>	
28	ICH HAB MEIN SACH GOTT HEIMGESTELLT, BWV 708	0'51
29	CONCERTO NO. 4 IN C MAJOR, BWV 595	4'11
30	WIR GLAUBEN ALL' AN EINEN GOTT, VATER <i>a 2 Clav. et Pedale doppio</i> , BWV 740	3'53
31	ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN <i>in Organo Pleno</i> , BWV 741	4'03
32	FUGUE IN C MINOR (after Giovanni Legrenzi), BWV 574	5'54
33	FUGUE IN G MINOR, BWV 578	3'58

34	FUGUE IN G MAJOR (À LA GIGUE), BWV 577	3'18
35	ACH, WAS IST DOCH UNSER LEBEN <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 743	2'35
36	AUF MEINEM LIEBEN GOTT <i>Per Canonem</i> , BWV 744	1'15
37	AUS DER TIEFE RUF EICH <i>a 2 Clav. et Pedale</i> , BWV 745	2'59
38	PEDALEXERCITIUM, BWV 598	1'55
39	TRIO IN D MINOR, BWV 583	4'31
	TOCCATA AND FUGUE IN D MINOR, 'DORIAN', BWV 539	12'04
40	Toccata	5'26
41	Fugue	6'38
	ACHTZEHN CHORÄLE (LEIPZIGER CHORÄLE), BWV 651-668	
42	Fantasia super Komm, heiliger Geist, BWV 651	5'15
43	Komm, heiliger Geist, BWV 652	8'57
44	An Wasserflüssen Babylon, BWV 653	4'58
45	Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 654	7'03
46	Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 655	3'39
47	O Lamm Gottes unschuldig, BWV 656	8'26
48	Nun danket alle Gott, BWV 657	3'32
49	Von Gott will ich nicht lassen, BWV 658	2'56
50	Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 659	4'33
51	Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 660	2'19
52	Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 661	2'27
53	Allein Gott in der Höh', BWV 662	8'05
54	Allein Gott in der Höh', BWV 663	5'33
55	Allein Gott in der Höh', BWV 664	4'54
56	Jesus Christus, unser Heiland, der von uns, BWV 665	4'26

57	Jesus Christus, unser Heiland, der von uns, BWV 666	3'20
58	Komm, Gott Schöpfer, BWV 667	2'15
59	Vor deinen Thron, BWV 668	4'46

SCHÜBLER-CHORÄLE, BWV 645-650

60	Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645	3'59
61	Wo soll ich fliehen hin, BWV 646	1'37
62	Wer nur den lieben Gott, BWV 647	3'26
63	Meine Seele erhebt den Herren, BWV 648	2'45
64	Ach bleib' bei uns, BWV 649	2'13
65	Kommst du nun, Jesu, BWV 650	3'17

TT: 4:12'42

Disc 4

All tracks are played on the organ in Fredrikskyrkan, Karlskrona

CLAVIER-ÜBUNG, THIRD PART

100'08

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | Prelude pro organo pleno, BWV 552/1 | 9'06 |
| [2] | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit <i>Canto fermo in Soprano, a 2 Clav. e Pedale</i> , BWV 669 | 3'25 |
| [3] | Christe, aller Welt Trost <i>Canto fermo in Tenore, a 2 Clav. e Pedale</i> , BWV 670 | 4'25 |
| [4] | Kyrie, Gott heiliger Geist <i>a 5, Canto fermo in basso, Cum Organo pleno</i> , BWV 671 | 4'33 |
| [5] | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit <i>alio modo, manualiter</i> , BWV 672 | 1'42 |
| [6] | Christe, aller Welt Trost, BWV 673 | 1'42 |
| [7] | Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 674 | 1'15 |
| [8] | Allein Gott in der Höh' sei Ehr <i>a 3, Canto fermo in alto</i> , BWV 675 | 3'11 |
| [9] | Allein Gott in der Höh' sei Ehr <i>a 2 Clav. e Pedale</i> , BWV 676 | 5'00 |
| [10] | Fughetta sopra Allein Gott in der Höh' sei Ehr <i>manualiter</i> , BWV 677 | 1'05 |
| [11] | Dies sind die heil'gen zehn Gebot' <i>a 2 Clav. e Pedale, Canto fermo in Canone</i> , BWV 678 | 4'51 |
| [12] | Dies sind die heil'gen zehn Gebot', BWV 679 | 1'56 |
| [13] | Wir glauben all an einen Gott, BWV 680 | 3'21 |
| [14] | Wir glauben all an einen Gott, BWV 681 | 1'47 |
| [15] | Vater unser im Himmelreich <i>a 2 Clav. e Pedale, Canto fermo in Canone</i> , BWV 682 | 7'32 |
| [16] | Vater unser im Himmelreich <i>alio modo, manualiter</i> , BWV 683 | 1'37 |
| [17] | Christ, unser Herr, zum Jordan kam <i>a 2 Clav., Canto fermo in Pedale</i> , BWV 684 | 3'49 |
| [18] | Christ, unser Herr, zum Jordan kam <i>alio modo, manualiter</i> , BWV 685 | 1'33 |
| [19] | Aus tiefer Not schrei ich zu dir <i>a 6, in Organo pleno con Pedale doppio</i> , BWV 686 | 5'26 |
| [20] | Aus tiefer Not schrei ich zu dir <i>a 4, alio modo, manualiter</i> , BWV 687 | 4'25 |
| [21] | Jesus Christus, unser Heiland <i>a 2 Clav., Canto fermo in Pedale</i> , BWV 688 | 3'42 |
| [22] | Fuga super Jesus Christus, unser Heiland <i>a 4, manualiter</i> , BWV 689 | 5'00 |

23	Duetto I, BWV 802	2'38
24	Duetto II, BWV 803	3'32
25	Duetto III, BWV 804	2'37
26	Duetto IV, BWV 805	2'41
27	Fuga a 5 con pedale pro Organo pieno, BWV 552/2	6'43
	CONCERTO IN D MINOR, BWV 596	11'08
	(after the <i>Concerto in D minor</i> , Op. 3 No. 11 [RV 565] for two violins, cello, strings and basso continuo by Antonio Vivaldi)	
28	I.	1'04
29	II. <i>Grave</i>	0'30
30	III. <i>Fuga</i>	3'14
31	IV. <i>Largo e spiccato</i>	3'00
32	V.	3'17
	TRIO SONATA No. 5 IN C MAJOR, BWV 529	14'28
33	I. <i>Allegro</i>	5'17
34	II. <i>Largo</i>	5'19
35	III. <i>Allegro</i>	3'50
	TOCCATA IN E MAJOR, BWV 566	10'06
36	[Prelude]	1'52
37	Fugue	4'20
38	[]	0'44
39	Fugue II	3'10
40	FANTASIA IN C MINOR, BWV 562	5'30
41	FUGUE IN C MINOR, BWV 575	4'04

	CHORALE PARTITA: SEI GEGRÜSSET, JESU GÜTIG, BWV 768	19'15
42	Choral	1'08
43	Variation I	3'00
44	Variation II	1'02
45	Variation III	0'54
46	Variation IV	0'51
47	Variation V	1'05
48	Variation VI	1'20
49	Variation VII	1'00
50	Variation VIII	1'24
51	Variation IX	1'24
52	Variation X	4'30
53	Variation XI	1'37
	FANTASIA AND FUGUE IN C MINOR, BWV 537	8'49
54	Fantasia	4'46
55	Fugue	4'03
	TRIO SONATA NO. 4 IN E MINOR, BWV 528	10'26
56	I. <i>Adagio – Vivace</i>	2'47
57	II. <i>Andante</i>	4'56
58	III. <i>Un poco allegro</i>	2'36
	From the KIRNBERGER COLLECTION:	
59	In dich hab ich gehoffet, Herr, BWV 712	2'33
	Fantasia super Jesu, meine Freude, BWV 713	5'50
60	Fantasia	4'29
61	Chorale	1'21
62	HERZLICH TUT MICH VERLANGEN, BWV 727	2'04

O LAMM GOTTES UNSCHULDIG

5'03

63 Prelude

2'50

64 Chorale

2'13

PRELUDE AND FUGUE IN B MINOR, BWV 544

11'51

65 Prelude

6'20

66 Fugue

5'31

TT: 3:34'15

Disc 5

Tracks 1-18 are played on the organ in Fredrikskyrkan, Karlskrona

Tracks 19-20 are played on the organ in Leufsta bruk

Tracks 21-37 are played on the choir organ in Kristine kyrka, Falun

Tracks 38-57 are played on the organ in Garnisons Kirke, Copenhagen

TOCCATA AND FUGUE IN D MINOR, BWV 565 8'55

[1] Toccata 2'47

[2] Fugue 6'07

Four arrangements of ALLEIN GOTT IN DER HÖH' SEI EHR:

[3] Bicinium, BWV 711 3'07

[4] Fugue, BWV 716 2'19

[5] Fugue, BWV 717 3'03

[6] Chorale setting, BWV 715 1'45

CONCERTO IN C MAJOR, BWV 594 17'48

(after the *Concerto in D major*, 'Große Mogul', RV 208,
for violin, strings and basso continuo by Antonio Vivaldi)

[7] I. *Allegro* 6'40

[8] II. *Recitative. Adagio* 3'15

[9] III. *Allegro* 7'50

[10] FUGUE IN B MINOR (after Arcangelo Corelli), BWV 579 4'47

[11] CHRIST LAG IN TODESBANDEN, BWV 718 4'55

[12] ERBARM DICH MEIN, O HERRE GOTT, BWV 721 2'40

[13] HERR JESU CHRIST, DICH ZU UNS WEND, BWV 726 0'55

[14] JESU, MEINE ZUVERSICHT, BWV 728 2'19

15	WIR GLAUBEN ALL AN EINEN GOTT, BWV 765	2'24
16	TRIO IN G MAJOR, BWV 1027a	3'13
	PRELUDE AND FUGUE IN E MINOR, BWV 548	13'58
17	Prelude	6'41
18	Fugue	7'16
	PRELUDE AND FUGUE IN G MAJOR, BWV 550	6'30
19	Prelude	2'33
20	Fugue	3'57
	PRELUDE AND FUGUE IN C MINOR, BWV 546	11'29
21	Prelude	6'02
22	Fugue	5'27
23	CHORALE PARTITA: ACH, WAS SOLL ICH SÜNDER MACHEN? BWV 770	12'16
	TRIO SONATA NO. 6 IN G MAJOR, BWV 530	13'12
24	I. <i>Vivace</i>	4'13
25	II. <i>Lento</i>	5'20
26	III. <i>Allegro</i>	3'38
27	FUGUE IN D MAJOR, BWV 580	3'05
28	O VATER, ALLMÄCHTIGER GOTT, BWV 758	4'17
29	O HERRE GOTT, DEIN GÖTTLICH WORT, BWV 757	1'29
30	LIEBSTER JESU, WIR SIND HIER, BWV 754	3'06

	PRELUDE AND FUGUE IN F MINOR, BWV 534	8'20
31	Prelude	3'39
32	Fugue	4'31
33	CHRISTUS, DER UNS SELIG MACHT, BWV 747	3'38
34	JESU, DER DU MEINE SEELE, BWV 752	1'31
35	VATER UNSER IM HIMMELREICH, BWV 762	2'37
	PRELUDE AND FUGUE IN A MINOR, BWV 543	10'02
36	Prelude	3'27
37	Fugue	6'35
	DIE KUNST DER FUGE, BWV 1080	79'49
38	Contrapunctus 1	3'19
39	Contrapunctus 2	3'12
40	Contrapunctus 3	3'09
41	Contrapunctus 4	4'20
42	Contrapunctus 5	3'19
43	Contrapunctus 6 <i>a 4 in Stylo Francese</i>	3'57
44	Contrapunctus 7 <i>a 4 per Augmentationem et Diminutionem</i>	4'12
45	Contrapunctus 8 <i>a 3</i>	6'02
46	Contrapunctus 9 <i>a 4 alla Duodecima</i>	3'16
47	Contrapunctus 10 <i>a 4 alla Decima</i>	4'09
48	Contrapunctus 11 <i>a 4</i>	6'48
49	Contrapunctus inversus 12.1 <i>a 4</i>	2'52
50	Contrapunctus inversus 12.2 <i>a 4</i>	2'52
51	Contrapunctus inversus 13.1 <i>a 3</i>	2'41
52	Contrapunctus inversus 13.2 <i>a 3</i>	2'40

53	Canon alla Ottava	2'44
54	Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza	4'39
55	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	2'09
56	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	4'18
57	Fuga a 3 Soggetti	8'01

TT: 3:57'15

TT discs 1-5: 20:08'21

ULTRA EXTENDED PLAYING TIME – A SHORT EXPLANATION:

A slightly unconventional way of storing the digital information on an Super Audio CD does the trick! What did we do?

First we transferred all the original PCM (= 16-bit CD quality) tapes into DSD (Direct Stream Digital = high resolution SACD quality) format. The storage capacity of an SACD is usually divided between the surround mix and the stereo mix. When there is no surround mix, the entire capacity can be used for the stereo content. This gives us a playing time of more than 4 hours on a single disc!

Please note: unlike so-called Hybrid SACDs, these discs do not contain a CD layer. This means that they cannot be played back on a conventional CD player.

THE ORGAN MUSIC OF JOHANN SEBASTIAN BACH

INTRODUCTION

The organ is unique among the major musical instruments in that its repertoire is dominated by a single composer. Though the literature for organ is vast, the dominance of Johann Sebastian Bach's music is singular, to say the least. In fact, for a long period organ music prior to Bach was viewed in the context of Bach's own music and was seen primarily as paving the way for the master who was to come. Similarly, later composers were seen as the heirs of Bach, a view which is well substantiated in the case of German organ music. Max Reger maintained that the history of music started and ended with Bach! Without Bach, organ music would certainly have developed very differently during the 19th and 20th centuries. At the same time, his overwhelming superiority has cast an unjust shadow on other well-composed organ music, sometimes acting even as a hindrance to it.

Even though we nowadays allow earlier composers to speak for themselves, no longer viewing them merely as 'forerunners', Bach has maintained his grip on organists and public alike. And despite the existence of a fantastically rich repertoire from all the epochs of Western music, were it not for Bach's compositions the organ would have an even more peripheral function in our music life, principally restricted to its liturgical role. In his organ music Bach is, simply, a giant of incomparable proportions whose works contain everything that a musician could wish for. His organ music is genuinely tailored to the instrument. It gives the interpreter the greatest artistic and musical satisfaction while also making the highest technical and musical demands on the performer.

Among his contemporaries Bach was principally known as an organist, an expert on organs and a composer of organ music. This was true, in principle, for the whole of his life even if his huge contribution to church music in general

became widely known in his later years. The organ music, generally the composer's own private property, achieved a very much wider circulation, in copies made by pupils and colleagues, than did his vocal music, written for special occasions of church and state, which ended up in the archives of churches or of courts. Bach grew up in Thüringen in a milieu that was dominated by church music and music for the organ. Several members of his extended family had contacts with the leading German keyboard composers of the time and the Bach family were assiduous collectors of keyboard music of all sorts. Bach's elder brother, Johann Christoph, in whose household Bach was to live for some years after his parents both died in rapid succession, was a major collector. Bach received instruction from Johann Christoph and it was here, through various manuscript copies, that Bach became acquainted with the most interesting repertoire from Italy, France and Germany. According to the famous obituary of 1754, it was primarily through studying the works of various masters on his own that Bach achieved his own mastery. Little is actually known about Bach's musical education but it seems certain that, while studying at the St. Michael School in Lüneburg, he must have had contact with the organist and composer Georg Böhm who had a position in that city. It is assumed, too, that from time to time he visited Johann Adam Reinken in Hamburg. And his lengthy stay in Lübeck in the winter of 1705-06 presumably led not merely to listening to the famous organist of the Marienkirche, Dietrich Buxtehude, but also to lessons with him and to participation in performing Buxtehude's cantatas.

This recording of Bach's complete music for the organ comprises 273 works (which I recorded during the years 1983-89) as well as *Die Kunst der Fuge* (recorded in 1999). These are the works contained in Wolfgang Schmieder's listing of Bach's music with the exception of such works as were not available in modern editions and those pieces that have now been definitively attributed to

another composer. This means that there are a number of spurious, yet no less interesting pieces which would surely no longer be performed if they were not ascribed to Bach. At the same time, we can be very sure that numerous works for the organ by Bach have disappeared for various reasons. Since these recordings were made, a number of works have been discovered while others that were not available at the time have now been published in new editions. There is now a more liberal attitude towards some of Bach's other keyboard music (for example, the keyboard toccatas, BWV 910-16) that functions as well on the organ as on other keyboard instruments. But despite these reservations, the present series of discs gives a rather complete picture of the extant organ music of Johann Sebastian Bach.

Scholars note that Bach wrote the greater part of his organ music relatively early in his career. Much of it actually dates back to his time in Ohrdruf (the *Neumeister Chorales* for example) and Lüneburg (the chorale partitas, even if some of them were later revised). In conjunction with his being appointed organist of the new Bonifatiuskirche in Arnstadt (following his being asked to inspect and certify the new organ built by Johann Friedrich Wender – a remarkable honour for a lad of eighteen), there was a positive explosion of organ compositions, not least freely virtuosic works. Playing the organ was his major activity here. His brief appointment at the St. Blasiuskirche in Mühlhausen (1707-08) presumably resulted in new organ music but what we have from this time is primarily an interesting document concerning Bach's proposals for rebuilding the organ there.

After that, the richest period for organ music was undoubtedly his first five or six years as organist to the court at Weimar (1708-1717). It was here that he produced many of his finest free compositions but also many of his important chorale-based pieces. Composing for the organ probably declined after 1714 when Bach

was also appointed as *Kapellmeister* to the court and thus had other duties. His six years as *Kapellmeister* in Cöthen (1717-23) were probably relatively free of organ compositions. Finally, in Leipzig where, based at the Thomaskirche, Bach was responsible for the music of all the city's churches from 1723 until his death in 1750, playing and composing for the organ became something of a private relaxation and he was mainly concerned with finding expression for an already established mastery. Accordingly, it was at this time that Bach composed the finest of his preludes and fugues and the important collections of chorale-based works, both by composing new ones and by collecting and revising earlier compositions. He devoted the last decade of his life largely to the works that would come to seem like a final testament to posterity: the *Canonical Variations on 'Vom Himmel hoch'*, *Die Kunst der Fuge* and various others.

Towards the end of his life Bach expressed his regret that he had never had access to a really fine organ. The organs in Arnstadt, Mühlhausen and Weimar were two-manual instruments of indifferent quality, though they sufficed to enthuse a young virtuoso. In Leipzig the Thomaskirche had an old and rather worn organ of no special quality. But with Bach's reputation as an organist he was invited to perform on and to inspect a succession of instruments, particularly in the provinces of Saxony and Thuringia. He was familiar with all types of organs as well as with the principal organ builders (Gottfried Silbermann, Heinrich Gottfried Trost, Zacharias Hildebrandt and possibly Joachim Wagner) and on several occasions he played on magnificent North German organs by Arp Schnitger, for example. It is difficult to point to the ideal Bach organ. His music can be adapted to most types of German organs from the baroque; this makes Bach's organ music more universal than that of most other baroque composers.

THE MUSIC

This is necessarily a very summary survey of Bach's organ music, as space does not allow me to consider all of the works in detail.

THE FREE COMPOSITIONS

Bach's earliest free compositions for the organ show obvious influences from the North German school, bringing to mind names like Buxtehude, Böhm and Reinken. The typical North German toccata in several parts found its inspiration in the Italian toccata form with its sharply contrasting freely virtuosic parts (*stylus fantasticus*) and the strictly fugal sections. The *Prelude and Fugue in A minor*, BWV 551, is probably the earliest free composition (possibly written in Lüneburg) and, in structure, is modelled on Buxtehude. The *Fantasia (Concerto) in G major*, BWV 571, in three sections, is probably also from this time. The daring harmonies of the middle section and the *basso ostinato* of the final section indicate the influence of Buxtehude. The *Preludes and Fugues in C minor*, BWV 549 (to be found in an earlier version in D minor in the so-called Möller manuscript), in *G minor*, BWV 535 (also with an earlier version, a fragment of Bach's own manuscript in the Möller manuscript) and in *G major*, BWV 550, are from Arnstadt. One notes a conscious, youthful focus on the virtuosic but also, increasingly, a personal style. This is extrovert and highly effective music. The *Prelude and Fugue in E minor*, BWV 533, is almost certainly from the same time and is the earliest work in which prelude and fugue are clearly separated from each other. The famous Bach scholar Albert Schweitzer felt that this was the work of such a mature master that it must be from Bach's Leipzig years.

Also from Arnstadt are the *Toccatto in E major*, BWV 566, a splendid and grandly conceived work in the North German tradition and, not least, the best-known of all Bach's organ works, the *Toccatto and Fugue in D minor*, BWV 565.

In recent times there has been much discussion as to who actually composed this work which has become one of the greatest hits of musical history and is the ‘signature tune’ for all organ music. The work, preserved in a manuscript copy from the latter part of the eighteenth century, has such a strange ‘un-organ-like’ structure and such a special harmonic make-up that musicologists have proposed both that it cannot originally have been written for the organ (probably instead as a fantasia for solo violin, later transcribed for the organ) and that it cannot date from earlier than 1750! Bach’s eldest son, Wilhelm Friedemann, has been suggested as a possible composer while Johannes Ringk, the man responsible for the extant manuscript, is proposed as the author of the organ transcription. We shall probably never know the truth of this but it certainly seems a little strange to think that Bach might not be the composer of one of his most famous works. Its popularity, on the other hand, is not difficult to understand. There is a fantastic drive and energy to the piece that simply make it irresistible.

The fugues that Bach wrote based on the works, and using the styles, of other masters are surely also from his Arnstadt period when he was learning the art of composition. These include the *Fugue in B minor* (after Corelli), BWV 579, and the *Fugue in C minor* (after Legrenzi), BWV 574. Several other separate fugues (possibly with lost preludes) such as those in *C minor*, BWV 575, *G minor*, BWV 578, or the madly virtuosic one in *G major (à la Gigue)*, BWV 577 must surely also be attributed to this period.

When Bach was appointed organist to the court in Weimar he gained an employer (Duke Wilhelm Ernst) who was clearly very positive towards organ music and who encouraged Bach to compose assiduously. There must have been plenty of room for organ music at the many private liturgies celebrated in the court chapel. Another source of inspiration would have been Bach’s cousin, the musically highly active Johann Gottfried Walther, who was the organist of the Weimar

church. So conditions were favourable for a productive time of composition. In Weimar Bach was also able to study the music of Vivaldi and other Italian composers, something that was of decisive importance to his future development.

One work that, surprisingly, can be dated to the early Weimar period about 1708-10 is the unique *Passacaglia in C minor*, BWV 582. This work is to be found in the famous *Andreas Bach-Buch*, a manuscript that was probably completed about 1710. Bach's elder brother Johann Christian is generally considered to have been the principal author of this important manuscript collection. It is certainly not impossible that Bach wrote the passacaglia as a memorial tribute to Buxtehude, who died in 1707. The passacaglia was one of Buxtehude's favourite musical forms and the theme of Bach's passacaglia has links with two of Buxtehude's works with an *ostinato* bass line. Bach's passacaglia consists of an eight-bar theme in the bass (four-bar themes were the norm at this time!) which is repeated in a series of twenty variations that give a good picture of the vocabulary of rhetorical figures of the period and which increase in intensity throughout. When the intensity has reached a climax, there follows – as a huge twenty-first variation – a magnificent fugue based on the first four bars of the theme. Throughout, this theme is combined with two fixed counter-subjects. This is Bach's first indubitable masterpiece for the organ and in it he vastly supersedes the dimensions which the passacaglia had hitherto maintained.

Among the earliest Weimar works are also the *Prelude and Fugue in D major*, BWV 532, and in A minor, BWV 543, two works in which the North German style is still apparent with daring *stylus fantasticus* episodes but with more elaborate fugues and a greater degree of concentration in the thematic material. In the *Toccata, Adagio and Fugue in C major*, BWV 654, we encounter a synthesis between the North German toccata style and the Italian concerto form. The delightful *Adagio* could well be the middle movement of an Italian violin concerto and

the following *Grave* is a masterpiece of the style known in Italian as *durezza e ligature*. The influence of the high baroque is even more evident in the *Toccatà and Fugue in D minor*, BWV 538 (known as the ‘Dorian’). Here the North German elements have disappeared and, instead, the toccata forms an intense dialogue while the insistent rhythmic drive is reminiscent of Vivaldi. The grand fugue is an example of *stile antico* – the ancient style – which was inspired by classical polyphony as we meet it in the music of Palestrina, for example. Bach was to cultivate this style increasingly in his organ music. We meet very much the same structure in the *Toccatà and Fugue in F major*, BWV 540, among the very longest of Bach’s organ works, at least in terms of the number of bars. The contrast between the irresistible dance-like toccata and the solemn pace of the fugue in *stile antico* makes this work one of Bach’s very finest. Two further works with Italian links that are very probably from this period are the elegiac *Canzona in D minor*, BWV 588, which seems to be modelled on the great baroque composer Frescobaldi, and the *Allabreve in D major*, BWV 589, a piece with an irresistible rhythmic drive and the obvious influence of Corelli.

A number of works showing French inspiration also date from Weimar. The *Pièce d’Orgue* (or *Fantasia*) in *G major*, BWV 572, is a highly original work in three sections with French headings indicating the character of each section. Most obviously French in conception is the grandiose middle section which is similar to a French *plein jeu* movement. The background to the work remains totally obscure but one remarkable detail is that, at one point, the pedal goes below the normal compass for the pedals on a German organ. Could this have been a commission from some French organist? More direct French influence is evident in the *Fantasia in C minor*, BWV 562 (which is followed by an uncompleted fugue), for which de Grigny’s five-part fugues seem to have been the model. Bach copied the whole of de Grigny’s *Livre d’Orgue* from 1699 in a beautiful hand.

Transcriptions of concertos by Vivaldi and Johann Ernst constitute a special group of organ works from the Weimar years. It is reasonable to suppose that these were written at the request of the highly gifted prince Johann Ernst, who had studied in Amsterdam for a time. There he had become acquainted with the Dutch tradition of performing afternoon organ concerts for the benefit of the parishioners. These concerts frequently contained the very latest Italian concertos which were also published in Amsterdam. When Johann Ernst returned to Weimar he presented this music to Bach, who was interested enough to transcribe a number of works. Besides the three large concertos by Vivaldi (in *A minor*, *D minor* and *C major*) he also transcribed several works by the gifted prince himself. He also made a large number of transcriptions to be played on the harpsichord. These activities probably came to an abrupt halt with the death of the prince in the summer of 1714, aged only nineteen.

During Bach's six years as *Kapellmeister* in Cöthen he had no particular reason for writing music for the organ. This was a time filled with chamber and orchestral music as well as a certain amount of secular vocal music. Yet one of his most famous organ works, the *Fantasia and Fugue in G minor*, BWV 542, is linked to this period. In 1720 Bach travelled to Hamburg to audition for the post of organist in the Jacobikirche in Hamburg. In his description of the audition tests for the post of organist at Hamburg's cathedral in 1725, Johann Mattheson, in his *Grosse General-Bass-Schule* (1731), records a theme for the test in improvisation which is very like the theme of Bach's fugue. He added that he very well knew the provenance of the theme and who it was who had so cleverly worked it into a composition. It is assumed that Bach had taken the work with him to Hamburg with a view to performing it there. It remains impossible to say whether this is true or not. Another theory claims that the *Fantasia* was written from the depths of Bach's heart when, on returning to Cöthen from an official trip, he found that

his wife, Maria Barbara, had died and been buried without his knowledge. Yet the form and style of the fugue place it in Weimar whereas the fantasy, with its extraordinarily daring harmonies and its enharmonic exchanges, points to a later period and an instrument tuned somewhere near equal temperament.

During his long years of service as the *Thomaskantor* in Leipzig, Bach wrote his foremost organ compositions. From the 1720s and 1730s we have the effervescent *Prelude and Fugue in G major*, BWV 541, which is one of Bach's most extrovert organ works, as well as the four extraordinary masterpieces – the pinnacle of the organ literature – in the form of the *Preludes and Fugues in B minor*, BWV 544, *C minor*, BWV 546, *C major*, BWV 547, and *E minor* 548. Here Bach reaches titanic heights that have never been superseded in music for the organ. Several of these works remain extant in beautiful manuscripts in Bach's own hand. Also from this time is the magnificent *Prelude and Fugue in E flat major*, BWV 552, the only free organ composition that Bach himself published. This work forms the beginning and the conclusion of the third part of the *Clavier-Übung* and its division into a prelude and a postlude gives a possible clue as to how these free compositions might actually have been performed.

Also from Leipzig and the 1720s are the six *Trio Sonatas*, BWV 525-530. With these works Bach created an organ genre of his own based on the three-movement Italian *concerto da camera* for two violins and continuo. The trio sonatas have been preserved in two manuscripts, one in Bach's own hand and another by Bach's second wife Anna Magdalena and his eldest son Wilhelm Friedemann. The latter manuscript includes more musical directions, for instance in the form of slurs, surely included at the direction of Bach *père*. In the view of Forkel, Bach's first biographer, the sonatas were written for the organ or for the pedal clavichord and were intended as *études* for his remarkably gifted son Wilhelm Friedemann. They have come to be the subject of study for all succeeding gen-

erations of organists while remaining the most elegant of chamber music for the organ. The genre has also come to serve as something of a symbol for the organ's possibilities. For on what other instrument is it possible to perform a trio by oneself? In our present epoch it has become fashionable to perform these sonatas as chamber music with solo instruments and continuo. But this is music for the organ and, when the performer has mastered the inherent challenges, it sounds best on the organ!

Bach also left numerous single trio movements, many of them transcriptions of works by such composers as Telemann, Fasch or François Couperin, arrangements that were probably made for purposes of study or for other educational reasons.

CHORALE-BASED WORKS

As was the case with most Protestant composers for the organ, an important part of Bach's organ music took the form of works based on the familiar hymn tunes (chorales) of the period: organ chorales, chorale fantasias, variations based on chorales or briefer intonations. Most of these works are to be found in a number of collections. Only a few have survived as independent works, despite the fact that among them are indubitable masterpieces.

The Neumeister Chorales

This collection only came to light in 1984, creating a major sensation for the 300th anniversary of Bach's birth in 1985. The collection was in the library of Yale University in the USA where it had resided, unexplored, for more than one hundred years with the catalogue entry 'Choräle ohne Text'. There was a note in the manuscript by an earlier owner, Johann Christian Heinrich Rinck, that it had been compiled by Johann Gottfried Neumeister who was an organist and teacher in Friedberg/Wetterau during the 1790s. He had probably produced the manu-

script by copying an ancient tablature that he may have received from his own teacher, Georg Andreas Sorge, who was an important figure in Bach's circle. The manuscript contains 38 movements by J.S. Bach. Thirty-three of these were previously unknown, while two were partially known. Three of the movements exist in other sources. Of the remaining movements contained in the manuscript, 26 are attributed to Bach's father-in-law Johann Michael Bach (including the setting of *In dulci jubilo* which was formerly attributed to Bach as BWV 751). These are youthful works by Bach, some of them perhaps written when he was only 10-15 years old. There are obvious influences from composers such as Pachelbel or members of the Bach family – Johann Christoph or Johann Michael. Influences from North German composers such as Buxtehude are also apparent at times. We are far from the originality and mastery to come. Yet the young Bach is already the equal of his contemporaries and is superior to them in originality. The collection begins with chorales pertaining to the church's year but the dominant part contains chorales concerned with penance, grace and the Christian life.

Arnstädter Gemeindechoräle

This is the name give to a handful of chorale movements with extremely daring harmonies and with virtuosic interludes between the phrases of the chorale. They have been dated to the time when Bach visited Buxtehude in Lübeck. After his return home on 21st February 1706, Bach was severely criticized for presenting such strange variations into his chorale settings and for introducing so many strange notes that the parishioners were quite confounded. But this style of accompanying the congregational hymns was more or less normal in Bach's day, even if these particular chorale settings went beyond what was considered proper. Despite this reaction, Bach seems to have enjoyed showing them to his pupils as exemplars since there are numerous copies in existence.

Orgelbüchlein

While the *Neumeister Chorales* show obvious influences from a succession of composers, in the *Orgelbüchlein* Bach created his own chorale-based forms. This collection has been of greater educational influence than any other, and Bach himself was the first person to use it as a teaching aid. In Cöthen he wrote a little preface describing the collection as an organ school, ending his note with the famous words: *Den höchsten Gott/allein zu Ehren/Dem Nächsten/drauss sich zu belehren*. Yet it was not Bach's original intention to produce an organ school. The collection is constructed like a hymnbook of the time with the chorales pertaining to the church's year followed by chorales treating subjects of theological importance. The extant manuscript shows that Bach first wrote down the titles of all the chorales that he wanted to include. There were 164 of these and each chorale, with a few exceptions, was expected to fill one page. Only 46 of these chorales were actually composed, so there are many blank pages in the manuscript. The most recent research shows that Bach started composing his chorale settings about 1708-09 and that he continued, sporadically, until 1717. At some time after 1726 in Leipzig he added some more chorales, revised a couple and started on one which only became a fragment.

The typical *Orgelbüchlein* chorale is a setting with the melody in the treble voice played once without any interludes. In the middle voices and the pedal, characteristic motifs are contrasted with the melody in a way that illuminates the meaning of the text. Only very occasionally are the motifs drawn from the chorale melody itself. Even if the collection must have been made with some practical, liturgical idea behind it, it seems also to have been the starting point for experimenting with what it was possible to do with a chorale melody within a given framework as well as for developing a symbolic musical language. In the view of Albert Schweitzer, the collection can be seen as a dictionary of Bach's

style. The possible practical liturgical function seems, with the passing of the years, to have receded into the background, making room for ever more sophisticated settings, though always adhering to the agreed framework. That Bach left the collection unfinished may imply that, after completing about a third of the work, he considered that he had researched the genre to his satisfaction. This miracle of a collection of chorales, which includes many of the best-loved of Bach's chorale settings, is a constant source of inspiration and an inexhaustible field for research.

Clavier-Übung, Dritter Teil

This collection of chorales was published just in time for the Feast of St. Michael the Archangel in the autumn of 1739. It was Bach's first printed collection of organ music. The collection forms one part of the four volumes entitled *Clavier-Übung* that Bach published between the years 1731 and 1742. The dedication on the title page is to 'For music lovers and especially for connoisseurs of such work'. The collection comprises 27 movements: the *Prelude and Fugue in E flat major* introducing and concluding the collection, ten large (*pedaliter* – with pedals) and eleven small (*manualiter* – manuals only) chorale settings with large and small settings of the same chorale in parallel, and four duets. The entire work can be seen as Bach's own musical interpretation of the teaching of the Protestant church as formulated by Martin Luther. That it was published in 1739 was surely because that year marked the 200th anniversary of Luther preaching in the Thomaskirche at Whitsun (Pentecost) in 1539, thereby initiating the Reformation in Leipzig. It was also the 200th anniversary of the Augsburg Confession. Moreover, Bach conceived his work so that it gives samples of most of the important styles of music that had appeared in Protestant church music since the 16th century, from the *stile antico* to rococo-like, contemporary settings. The introductory pre-

lude is followed immediately by what was Luther's reformed mass: *Kyrie* and *Gloria* in the form of the German *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, each verse of which has its own grand setting in which the melody runs from the treble (God the Father), through the tenor (Son) to the pedal (Holy Spirit), and *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, the setting of which is naturally a trio to emphasize the Trinity. Exceptionally, with this chorale Bach wrote two *manualiter* settings (thereby again emphasizing the Trinity with the resulting three settings), all in three voices and using the keys of F major, G major and A major which span an ascending third. Six chorales follow this part of the mass, each of them corresponding to a section of Luther's catechisms. Here we may think of the large settings as referring to the Large Catechism intended for the clergy and for teachers, while the small settings refer to the Small Catechism intended for 'ordinary' people. The four duets, which until recently were seen as strangers in this context and merely intended as fillers, may perhaps symbolize the four prayers that conclude the catechism: the prayers for morning and evening and grace before and after meals – a sort of dialogue between God and man. This collection is filled with symbolism of every imaginable sort and it provides an inexhaustible topic for study. Taken as an entity in itself it is also perhaps the finest work that has been composed for the organ. The style is often austere and unapproachable but, if one allows oneself time to grow into it, the third part of the *Clavier-Übung* provides a formidable ocean of inspiring music.

Achtzehn Choräle or Leipziger Choräle

This collection, which contains what are probably the best-loved of Bach's larger chorale settings, is really a compilation and revision of works that he had written during the Weimar period. The latest research maintains that Bach started the collection about the end of 1730 and continued working on it periodically until the

mid-1740s. These must have been settings that he was particularly pleased with and that he wanted to collect, probably with the intention of publishing them in due course. It would seem that the last decade of Bach's life was a time when he tried to compile and complete what he saw as the most important of his very numerous works. The manuscript begins with the six *Trio Sonatas* which he committed to paper about 1730. Then follow the fifteen first chorales in Bach's own hand and then two chorales written down by his pupil and son-in-law Johann Christoph Altnikol. Thereafter there is a handwritten version of the *Canonic Variations on 'Vom Himmel hoch'* which he published in 1747 and, in conclusion, the chorale setting that is generally known as Bach's 'deathbed chorale': *Vor deinem Thron tret' ich hiermit*. This is in an unknown hand and, according to tradition, was dictated by Bach on his deathbed. The legendary aspects attaching to this chorale are supported by the fact that the final page is missing and the chorale setting ceases after 26 bars, which makes it appear incomplete. This does not seem probable, though, since the manuscript ends at the bottom of a left-hand page. But at the same time this is the only chorale in the collection which is not known to date from the Weimar years, even though one can, in fact, find a model for it in the chorale from the *Orgelbüchlein* entitled *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. This is also the title given to the chorale when it was published as the conclusion of *Die Kunst der Fuge* in Carl Philipp Emanuel Bach's edition.

It is not clear whether there is a clear theological line to the collection. Everything begins and ends with effervescent versions of Pentecostal hymns: *Komm, heiliger Geist*, *Herre Gott* and *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* (if one sees *Vor deinem Thron* as a meditative coda). At the centre are three settings of the Advent chorale *Nun komm, der Heiden Heiland* which can be seen as a picture of Jesus's life with his birth, death and his three days in the kingdom of the dead and then the resurrection and victory. Three types of suffering are included: Old Tes-

tament suffering in *An Wasserflüssen Babylon*, New Testament suffering in *O Lamm Gottes unschuldig* and contemporary suffering in *Vor deinem Thron tret ich hiermit*. The Trinity is represented in the three settings of *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*. And there are three settings of communion hymns: *Schmücke dich, o liebe Seele* and the two settings of *Jesus Christus, unser Heiland*. We do not know whether Bach intended there to be fifteen chorales (in his own hand), seventeen (including the two noted down by Altnikol) or eighteen. From the point of view of number symbolism the last alternative is the preferred one.

The Schübler Chorales

This little collection of six chorales was published right at the end of Bach's life, in 1749 or even as late as 1750. The title alludes to Georg Schübler, a publisher from Zella in Thuringia. The original title of the work, however, was merely *Sechs Choräle von verschiedener Art*. These are six readily comprehended chorale settings which Bach perhaps wished to publish as compensation for the fairly weighty settings we find in the *Clavier-Übung*. Five of the pieces are transcriptions of chorale settings from various cantatas while the remaining one, *Wo soll ich fliehen hin* (the second in the collection) is clearly an original composition for the organ. People have opined that it must have come from a lost cantata but the writing is so different from the other Schübler settings that this seems improbable. The theological content of the texts takes us right to the end of the church's year with the return of the Saviour followed by a new Advent. Almost all the settings require two manuals and pedal. It is noteworthy that, in several of the works, Bach noted the octave (8-foot, 4-foot, etc.) for the manuals, something very unusual in his music. Over the years the collection has become very popular and in the latter half of the last century it was not unusual for the specification of organs to be based on the particular sonic requirements of these chorales.

The Kirnberger Collection

This is a heterogeneous collection of mostly small settings believed to have been gathered together by a pupil of Bach, Johann Philipp Kirnberger, who became a famous musicologist in Berlin. The collection contains genuine compositions by Bach – both from his youth and his maturity – as well as some pieces now known to have been composed by others. Many use only the manuals and there is a striking preponderance of chorales for the Christmas season including a group of seven little chorale *fughette*. Among the jewels of the collection are fine settings of *In dich hab' ich gehoffet, Herr*, BWV 712, and *Jesu, meine Freude*, BWV 713. The latter shows clear evidence of its close relationship to the famous motet of that name.

Independent chorale settings

Among the uncollected, independent chorales there are some superb settings, presumably from the Weimar years, such as *Fuga sopra il Magnificat*, BWV 733, or the two movements of the funeral chorale *Valet will ich dir geben*, BWV 735 and BWV 736. Also worthy of particular note are the elegant and virtuosic manual settings of *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, BWV 734, and the introspective *Wir glauben all an einen Gott, Vater*, BWV 740, set for five voices and double pedal which has also been attributed to Johann Ludwig Krebs. There are also a couple of interesting, somewhat larger-scaled settings similar to the North German chorale fantasies: *Christ lag in Todesbanden*, BWV 718, and *Ein' feste Burg ist unser Gott*, BWV 720. The latter is described in the title as being for three manuals and pedal and is thought to have been composed for the dedication of the rebuilt organ in Mühlhausen in 1708, the instrument whose renewal Bach himself had planned. In general the slightly old-fashioned chorale fantasy seems not to have interested Bach. The further one advances in Schmieder's list of these independent chorales, the more doubtful become the ascriptions to Bach.

Chorale Partitas

During Bach's school years in Lüneburg he must certainly have come into contact with Georg Böhm (the organist of the Johanniskirche) and his chorale partitas. In younger years in Ohrdruf he may well have encountered Johann Pachelbel's partitas too. Research has shown that Bach's four chorale partitas date from precisely these years in Lüneburg. The oldest of them, *Ach, was soll ich Sünder machen*, BWV 770, seems initially to be most influenced by Pachelbel while the two final movements expand into what are really small chorale fantasies of the North German type. Böhm's influence is more apparent in *Christ, der du bist der helle Tag*, BWV 766, and in the masterly *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767. These partitas are all written for a manual (though an *ad libitum* pedal is introduced at the end of BWV 766); a second manual, though not essential, is beneficial to performance. The real masterpiece in this genre is *Sei gegrüßet, Jesu gütig*, BWV 768. This partita must have been thoroughly revised and expanded in Weimar. Half of the work is for the manuals and half with pedals. In one manuscript it bears the title *O Jesu, du edle Gabe*, a hymn with exactly eleven verses – which corresponds to the number of variations in the partita – while *Sei gegrüßet* only has five (or seven) verses. This has led to speculation that *O Jesu, du edle Gabe* is the correct name. Bach has produced a magnificent high point of the genre, a completed cyclical work with its own dramatic inner development.

Unique among Bach's organ compositions are the *Canonical Variations on the Christmas hymn 'Vom Himmel hoch da komm' ich her'*, BWV 769. Bach wrote this in conjunction with seeking admission to the Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften, which had been formed in Leipzig in 1738 by Bach's friend and pupil Lorentz Christoph Mitzler. The society aimed to gather musicians and musicologists from all over Germany and to promote scholarly music. Many famous composers became members of the society, Bach himself

being admitted in June 1747 as member number fourteen. At the same time his *Canonical Variations* were published. The work consists of five canons of ever increasing complexity, starting with a canon at the octave, at the fifth and then at the seventh, followed by a canon by augmentation and ending with a canon by inversion. The melody of the hymn forms the basis throughout and, even though the score can seem complex and difficult to understand, the result that one hears is remarkably easy to listen to and there is a cheerful Christmas mood to the music. The work exists in two versions with the movements differently ordered and with other small differences. One version is printed, the other in manuscript, in a volume that also contains the *Eighteen Chorales*. Scholars have long opined that the manuscript must be a later revision but recent research has fairly convincingly shown that the two versions were probably produced at the same time and that the order in the manuscript version was the result of practical considerations while the order of the movements in the printed version accords with the logic of performance.

DIE KUNST DER FUGE

Die Kunst der Fuge (*The Art of Fugue*) was Bach's swan song, his contrapuntal testament, and may seem to fall a little outside the normal framework of a complete recording of Bach's organ music. This legendary work was published in its incomplete state after the composer's death thanks to the efforts of his son Carl Philipp Emanuel Bach. In what was conceived as the concluding quadruple fugue, the music suddenly stops after Bach has introduced the notes representing his own name (B flat-A-C-B natural [h in German notation]) as a third theme before crowning the work with the principal theme. This was seen by his contemporaries as an omen as well as an indication of hubris. There is much to indicate that, in point of fact, Bach did complete the work but that the last pages of the manuscript

disappeared in connection with the music being engraved for printing. Bach must, at any rate, have been certain that it was possible to combine the four themes.

The work is written in so-called open scoring, which has caused people to see it as an abstract, theoretical composition. But during the baroque era it was not unusual for complex polyphonic scores to be published with a separate stave for each voice, in order to make the writing clear and easy to understand and to avoid the voices constantly crossing each other. The intended instrument was an organ or harpsichord, or a combination of the two. *Die Kunst der Fuge* cannot be played directly from the printed score; the interpreter is obliged to make a performing version. In recent times all sorts of instrumentations have been tried, from full symphony orchestra to string quartet and even a quartet of saxophones.

Die Kunst der Fuge consists of eighteen movement (twenty if one counts the mirror versions separately), logically built up from simple movements to increasingly complex ones. At the base of the work is a four-bar theme, perfect in form, that works equally well in its mirror version. The key throughout is D minor. The principal theme returns in each of the movements, though as a secondary theme in some of them. Various secondary themes, at times fairly dominant, turn up in several of the movements. Harmonically the work becomes increasingly chromatic and daring as it progresses.

The work commences with eleven large fugues. First there are four simple fugues, the two latter ones with the theme in mirror form. These are followed by three fugues with the theme combined with its mirror variant and with note values halved or doubled. The following four fugues, two double fugues and two triple fugues, make use of partly new main themes. The two triple fugues correspond with each other in such a fashion that the themes in the latter (*Contrapunctus 11*) are mirror versions of the themes in the corresponding earlier one (*Contrapunctus 8*). The earlier movement uses only three voices, as though

demonstrating that this suffices perfectly well for creating a triple fugue.

The next section consists of two mirror fugues, one in four voices and one in three. The version that one would consider as the starting point, i.e. the non-mirror version, appears in the second part, acting thus as a sort of solution to the more mysterious first version. These mirror fugues are followed by four canon movements for two voices, becoming increasingly complex, though sometimes with quite a humorous glint. The final movement is the *Fuga a 3 Soggetti* – a fugue on three themes (which should naturally have been four themes) – the conclusion of which we do not get to hear. The original printed version is rounded off with the chorale *Wenn wir im Höchsten Nöten sein*, which is identical with the last of the *Eighteen Chorales* but appears here in its complete form. It was included as compensation for the unfinished fugue.

Bach probably worked on *Die Kunst der Fuge* during much of the 1740s. The work also exists in a somewhat shorter version of only sixteen movements which is laid out differently on the page. It is not unthinkable that Bach continued to work of *Die Kunst der Fuge* with a view to letting the final version be his last contribution to the Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften, to which members were obliged to submit a work annually until they reached the age of 65. He undoubtedly saw this work as his testament to posterity. The music was representative of a style that was in decline, a style that Bach had penetrated ever deeper and which he had mastered to an unequalled degree. *Die Kunst der Fuge* has not become a popular work in the same manner as the *St. John* and *St. Matthew Passions*, the *B minor Mass* or the *Brandenburg Concertos*. But it offers us an image in sound of something perfect, something unreachable, something almost divine; a gift to the world for all eternity.

© *Hans Fagius 2005*

Hans Fagius studied the organ under Bengt Berg and at the Royal College of Music in Stockholm under Alf Linder. After graduating in 1974 he continued his studies in Paris with Maurice Duruflé, and while still a student he won the international organ competitions in Leipzig and Stockholm.

Starting in 1974, the Fagius-BIS collaboration has lasted more than 30 years. The 17-CD set of Bach's complete organ music was recorded between 1983 and 1989, but Hans Fagius had already before this recorded a number of discs for BIS, including works by Otto Olsson, the best-known of all Swedish organ composers, and an interpretation of Liszt's three major organ works which was awarded the 1981 Grand Prix du Disque of the Hungarian Liszt Society. Recordings made after the Bach series include organ symphonies by Widor on two discs – the first one of the these being the last recording made on the famous organ in the Katarina Church in Stockholm before it was destroyed in a fire some months later. His latest releases on BIS include a survey on two discs of the organ works by Karg-Elert, and a highly acclaimed recording of the complete organ music by Fagius's own teacher Duruflé, which the *Gramophone* reviewer called 'the top recommendation for this repertoire'.

In his choice of repertoire, Hans Fagius concentrates on the music from the baroque and romantic epochs. He performs regularly throughout Europe, Australia and North America, gives frequent masterclasses and has served on juries for many organ competitions. Parallel with his career as a performer, he taught the organ in Stockholm and Gothenburg for many years before being appointed professor at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen in 1989. In 1998 Hans Fagius was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music.

ZU BACHS GESAMMELTEN ORGELWERKEN

EINLEITUNG

Die Orgel ist ein Instrument, das im Vergleich zu anderen Instrumenten wohl kaum in einem so hohen Maß durch einen Komponisten bestimmt wurde. Auch wenn das gesamte Orgelrepertoire enorm ist, die Dominanz Johann Sebastian Bachs bleibt einzigartig. Lange Zeit wurde die Orgelmusik der älteren Komponisten im Hinblick auf Bachs Werk betrachtet und beurteilt. In erster Linie sah man es als „Bahnbrecher“ für den kommenden Meister an. Gleichzeitig betrachtete man die späteren Komponisten als Erben Bachs; ein Umstand, der sicherlich im deutschen Sprachraum seine Berechtigung hat. Max Reger war der Ansicht, dass mit Bach die Musikgeschichte begann und endete! Ohne Bach hätte die Entwicklung der Orgelmusik während des 19. und 20. Jahrhunderts anders ausgesehen. Aber seine überlegende Meisterschaft hat zuweilen auch wie ein Hemmschuh gewirkt und einen ungerechten Schatten auf manch gutes anderes Repertoire gelegt, wenn es zu einem Vergleich kam.

Selbst wenn wir uns heute selbstverständlich erlauben, vor allem ältere Komponisten in ihrem eigenen Glanz hervortreten zu lassen und sie nicht nur als „Bahnbrecher“ zu betrachten, so hat Bach nach wie vor seinen Einfluss auf die Organisten und deren Publikum. Man kann wohl behaupten, dass trotz des phantastisch reichen Repertoires aus allen Epochen der Musikgeschichte die Orgel ohne Bachs Kompositionen noch mehr an den Rand des Musiklebens gerückt wäre als sie es sowie schon ist; im Prinzip abgeschoben in ihre eigene liturgisch-begrenzende Funktion. Bach ist mit seiner Orgelmusik ein unvergleichlicher Gigant, und sein Werk umfasst alles, was sich ein Musiker nur wünschen kann. Es ist unverfälscht auf das Instrument zugeschnitten, und gleichzeitig stellt es höchste technische und musikalische Anforderungen an den Musiker.

Zu seiner Zeit war Bach als Organist, Orgelexperte und Orgelkomponist bekannt. Das galt im Prinzip während seines ganzen Lebens, selbst wenn seine große kirchenmusikalische Tätigkeit in den späteren Jahren weithin bekannt war. Die Orgelmusik war weit mehr als das private Eigentum des Komponisten. Sie bekam durch die Abschriften von Schülern und Berufskollegen einen ganz anderen Wirkungskreis als die Vokalmusik, die für spezielle kirchliche oder weltliche Feiertage geschrieben wurde und anschließend in Archiven der Kirchen oder Fürstenhäusern verschwand. Bach wuchs in Thüringen auf, das ein vollständig von Kirchen- und Orgelmusik dominiertes Umfeld war. Mehrere Familienmitglieder hatten Kontakt zu den bekannten deutschen Klavierkomponisten der damaligen Zeit. Außerdem gehörten sie zu den fleißigsten Sammlern von Klaviermusik aller Genres. Der ältere Bruder Bachs, Johann Christoph, war einer der wichtigsten dieser Sammler. Bei ihm konnte Johann Sebastian einige Jahre wohnen, nachdem beide Elternteile innerhalb von kürzester Zeit verstorben waren. Bei Johann Christoph bekam der junge Bach Unterricht, und hier hatte er auch den Zugang zu verschiedenen Handschriften mit den interessantesten Repertoires aus Italien, Frankreich und Deutschland. Und dem berühmten Nachruf von 1754 zu urteilen waren es vor allem die Selbststudien der Werke verschiedener Meister, die Bach in seine Meisterschaft führten. Im übrigen weiß man sehr wenig über seine Lehrer. Als erwiesen gilt, dass er während seiner Schuljahre auf dem Gymnasium in Lüneburg Kontakt zu dem in der Stadt amtierenden Georg Böhm hatte, und man nimmt an, dass er in dieser Zeit auch ab und zu Johann Adam Reinken in Hamburg besuchte. Der lange Aufenthalt im Winter 1705-06 in Lübeck diente sicherlich nicht nur dazu, dem berühmten Organisten der Marienkirche, Dietrich Buxtehude, zuzuhören, sondern auch, um bei selbigem Stunden zu nehmen und wahrscheinlich auch aktiv bei Buxtehudes Kantatenaufführungen mitzuwirken.

Diese CD-Einspielung von Bachs gesammelten Orgelwerken (entstanden in den Jahren 1983 bis 1989) umfasst 273 Werke (einschließlich der *Kunst der Fuge* von 1999). Es ist das gesamte Werk, das in Wolfgang Schmieders Bachwerkeverzeichnis aufgelistet ist; mit Ausnahme derjenigen Stücke, die nicht in modernen Ausgaben zu finden waren oder die man einem anderen Komponisten zugeschrieben hatte. Das bedeutet, dass sich auf der hier vorliegenden CD eher einige zweifelhafte, aber deshalb nicht weniger interessante Stücke befinden, die sicher nicht gespielt worden wären, hätte man sie nicht Bach zugeschrieben. Gleichzeitig wissen wir auch, dass es diverse Werke gab, die auf verschiedene Weisen verschwunden sind. Seitdem die hier vorliegenden Einspielungen gemacht wurden, sind erneut Werke wiederentdeckt worden. Andere hingegen, die zur Zeit der Einspielungen nicht zugänglich waren, gibt es jetzt in neuen Ausgaben. Darüber hinaus hat man auch damit begonnen, einen Teil der übrigen Klaviermusik „liberal“ zu betrachten (so z.B. die sieben Klaviertoccaten, BWV 910-916); ein Repertoire, dass sowohl auf der Orgel als auch auf anderen Tasteninstrumenten möglich ist. Aber die Einspielung gibt wohl trotz allem ein relativ komplettes Bild der von Bachs Hand bewahrten Orgelmusik wider.

Man ist zu dem Schluss gekommen, dass Bach den größten Teil seiner Orgelwerke verhältnismäßig früh in seiner Karriere geschrieben hat. So stammt schon etliches aus der Zeit in Ohrdruf (beispielsweise die *Neumeister-Choräle*) und Lüneburg (so u.a. die Choralpartituren, selbst wenn viele derselben später vermutlich Überarbeitungen erfuhren). Im Zusammenhang damit, dass er 1703 als neuer Organist an die neue Bonifatiuskirche in Arnstadt berufen wurde (nachdem er die neue Orgel von Johann Friedrich Wender besichtigt hatte – ein imponierender Ehrenauftrag für einen 18jährigen!), kam es jetzt zu einer regelrechten Explosion von Orgelkompositionen. Diese sind nicht wenig virtuos angelegte Werke, bei denen das Orgelspiel die wichtigste Beschäftigung ist! In der kurzen

Zeit in der St. Blasiuskirche in Mühlhausen (1707-1708) entstanden sicher auch neue Orgelwerke, allerdings haben wir von diesem Jahr vor allem ein interessantes Dokument über den Vorschlag Bachs, die Kirchenorgel umbauen zu wollen.

Danach gehören zu der reichsten Schaffensperiode ohne Zweifel die ersten 5-6 Jahre der Zeit als Hoforganist in Weimar (1708-1717). Hier entstanden viele seiner vor allem freistehenden Kompositionen, aber auch eine Reihe wichtiger choralgebundener Werke. Das Komponieren für die Orgel ging wahrscheinlich ab 1714 zurück, nachdem Bach auch zum Kapellmeister am Hof ernannt worden war und neue Verpflichtungen auf ihn zukamen. In den sechs Jahren als Hofkapellmeister in Köthen (1717-1723) kam es vermutlich kaum zu Orgelkompositionen. In Leipzig schließlich, wo Bach ab 1723 bis zu seinem Tod für die Musik in den Hauptkirchen der Stadt mit der Thomaskirche als Ausgangspunkt zuständig war, wurde das Orgelspiel und das Komponieren für die Orgel eher zu einer privaten Beschäftigung und diente der Entspannung. So konnte er in großem Ausmaß seine bereits überlegende Meisterschaft vervollkommen. Aus dieser Zeit gibt es daher die meisten Präludien und Fugen und die bedeutendsten Sammlungen choralgebundener Werke, und zwar als Neukompositionen wie als Sammlungen und Bearbeitungen früherer Werke. In den letzten zehn Jahren widmete er sich in großem Ausmaß denjenigen Werken, die der Nachwelt ein Testament werden sollten, so u.a. die *Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel Hoch“* und *Die Kunst der Fuge*.

Bach hat sich am Ende seines Lebens darüber beklagt, dass er niemals eine schöne große Orgel zur Verfügung hatte. Die Orgeln in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar waren mittelmäßige Instrumente mit zwei Manualen, aber ausreichend für einen jungen, enthusiastischen Virtuosen. In Leipzig in der Thomaskirche gab es eine alte und etwas größere Orgel von mittlerer Qualität. Aber mit seinem Ruf als Orgelspieler wurde Bach zur Besichtigung vieler Instrumente und zu eigenen Konzerten an anderen Orgeln in vor allem Sachsen und Thüringen

eingeladen. Er war vertraut mit allen Orgeltypen und den meisten Orgelbauern der Umgebung (Gottfried Silbermann, Heinrich Gottfried Trost, Zacharias Hildebrandt, eventuell Joachim Wagner), und er hat bei diversen Gelegenheiten die Prachtinstrumente von Arp Schnitger in Norddeutschland gespielt. Es ist schwer, die idealistische Bachorgel zu beschreiben. Seine Musik kann wohl mehr oder weniger an die meisten deutschen Orgeltypen aus der Barockzeit angepasst werden. Das hat auch zur Folge, dass Bachs Musik universeller ist als das Werk der meisten anderen zweitrangigen Komponisten.

DIE WERKE

Im folgenden Abschnitt geht um eine kurze Zusammenfassung der Bachschen Orgelwerkproduktion. Aus Platzgründen bleibt die Auswahl beschränkt.

DIE FREISTEHENDEN WERKE

Die frühen freistehenden Orgelwerke von Bach zeigen deutliche Einflüsse von vor allem der norddeutschen Schule auf, die mit Namen wie Buxtehude, Böhm und Reinken verbunden ist. Für die typisch norddeutsche, mehrfach geteilte Toccata war die italienische Toccataform mit scharfen Kontrasten zwischen virtuos- en, freien Teilen (*stylus fantasticus*) und strikten, fugalen Abschnitten. *Präludium und Fuge a-moll*, BWV 551 ist wahrscheinlich eines der ältesten freistehenden Werke (vermutlich bereits in Lüneburg geschrieben) und steht dem Aufbau nach zu urteilen ganz in Buxtehudes Tradition. Aus dieser Zeit stammt vermutlich auch die originelle dreigeteilte *Phantasie (Concerto) G-Dur*, BWV 571. Die harmonische Kühnheit im Zwischensatz und das *basso ostinato* im letzten Teil zeigen den Einfluss Buxtehudes auf.

In Arnstadt entstanden die *Präludien und Fugen in c-moll*, BWV 549 (von diesem Werk gibt es in dem sog. Möllermanuskript eine ältere Version in d-moll),

g-moll, BWV 535 (auch zu diesem Werk gibt es eine frühere Version im Möllermanuskript, ein Fragment mit Bachs eigener Handschrift) und *G-Dur*, BWV 550. In diesen Stücken liegt der Schwerpunkt auf der selbstbewussten und jugendlichen Virtuosität mit einer immer stärker werdenden persönlichen Tonsprache. Es ist Musik, die sich effektiv nach außen wendet. Aus der gleichen Zeit sind sicher *Präludium und Fuge e-moll*, BWV 533. Es ist das früheste Werk, in dem das Präludium und die Fuge abgrenzende Einheiten bilden. Der bekannte Bachexperte Albert Schweitzer sah hinter diesem Werk einen derart reifen Meister, dass er es in die Leipziger Zeit platzieren wollte!

Aus der Zeit in Arnstadt stammt auch die *Toccata E-Dur*, BWV 566, ein strahlendes, breit angelegtes Werk ganz und gar in der Tradition der norddeutschen Schule gehalten. Ebenso in diese Zeit fällt Bachs berühmteste Orgelkomposition, die *Toccata und Fuge d-moll*, BWV 565. In der Beliebtheitsskala der Musikgeschichte liegt dieses Stück stets auf einem der vordersten Plätze. Es ist zur ewigen Signaturmelodie der Orgelmusik geworden. Hinsichtlich der Entstehung hat es in den letzten Jahren große Diskussionen gegeben. Das Werk ist in einer Handschrift aus dem letzten Teil des 18. Jahrhunderts bewahrt worden. Es hat eine derart markante, für seine Zeit „untypisch orgelhafte“ Struktur und einen so speziellen harmonischen Aufbau, dass zum einen behauptet wird, es sei ursprünglich gar nicht für Orgel, sondern als Phantasie für Solovioline geschrieben worden. Später habe man es für Orgel transkribiert. Zum anderen glaubt man, es sei frühestens 1750 komponiert worden! Als Urheber hat man beispielsweise Bachs ältesten Sohn Wilhelm Friedemann angesehen, während Johannes Ringk, dessen Name hinter den ältesten Handschriften steht, für die Transkriptionen verantwortlich war. Die Wahrheit werden wir wohl nie herausfinden, aber es scheint wenig überzeugend zu sein, dass Bach nicht der Schöpfer seiner bekanntesten Orgelkomposition sein sollte! Denn dass sich das Werk einer derartigen

Beliebtheit erfreut, ist nicht schwer zu verstehen. Die unglaubliche Kraft und Energie in dieser Musik ist einfach unwiderstehlich!

In den Arnstädter Lehrjahren entstanden sicher auch diejenigen Fugen, bei denen Bach von anderen Werken berühmter Meister ausging und in deren Stil er komponierte. Wir haben es also mit reinen Stilstudien zu tun. Dies gilt u.a. für Die *Fugen in h-moll* (nach Corelli), BWV 579 oder *c-moll* (nach Legrenzi), BWV 574. Einige für sich stehende Fugen (eventuell mit verschwundenen Präludien) wie die in *c-moll*, BWV 575, in *g-moll*, BWV 578 oder die virtuos-schwindelerregende in *G-Dur (à la Gigue)*, BWV 577 fallen sicher ebenso in diese Schaffensperiode.

Als Bach in Weimar in den Dienst des Hoforganisten trat, bekam er einen Arbeitgeber (Herzog Wilhelm Ernst), der der Orgelmusik gegenüber offenbar sehr positiv eingestellt war. Er ermunterte Bach, auch weiterhin fleißig zu komponieren, und es muss am Hof mit vielen privaten Gottesdiensten reichlich Möglichkeit dafür gegeben haben. Eine weitere Inspirationsquelle war sicherlich Johann Gottfried Walther, der Cousin Bachs und zu dieser Zeit sehr aktive Organist an der nahe gelegenen Stadtkirche. Hier hatte Bach auch die Möglichkeit, sich mit Vivaldis sowie mit anderer italienischer Musik zu beschäftigen. Das sollte entscheidend für seine weitere Entwicklung werden.

Ein Werk, das überraschenderweise auf den Beginn der Weimarer Zeit zwischen 1708 und 1710 datiert werden kann, ist die einzigartige *Passacaglia c-moll*, BWV 582. Sie ist u.a. im berühmten Andreas Bach-Buch verzeichnet, eine Handschrift, deren Fertigstellung auf ca. 1710 datiert wird. Man vermutet, dass Bachs älterer Bruder Johann Christian der Hauptschreiber dieser wichtigen Sammlung war. Es ist nicht unmöglich, dass Bach seine *Passacaglia* in Gedenken an Buxtehude geschrieben hat. Dieser norddeutsche Meister starb im Mai 1707. Die *Passacaglia*form war eine seiner Lieblingsformen, und das Thema in Bachs *Passa-*

caglia hat zwei Anknüpfungspunkte an zwei Werke von Buxtehude mit ostinatem Bass. Sie besteht aus einem aus acht Takten langen Bassthema (Bach sprengt hier die Grenzen unmittelbar, denn bislang waren vier Takte normal!), das 20 Mal variiert wird, und zwar mit einem Variationsreichtum, das eine reichhaltige Musterkarte der rhetorischen Figuren der damaligen Zeit aufweist und in einer gesteigerten Intensität durchgeführt wird. Ist diese auf ihrem Höhepunkt angelangt, folgt gewissermaßen eine 21. Variation über die ersten vier Takte des Themas, aber in Form einer Fuge, die fortwährend mit zwei festen Kontrasubjekten kombiniert werden. Bach entwickelt damit sein erstes richtiges Meisterwerk für Orgel und überschreitet so bei weitem den Rahmen, an den sich ein damaliger Passacagliakomponist gehalten hätte.

Von den frühesten Werken aus der Weimarer Zeit sind *Präludium und Fuge D-Dur*, BWV 532 und *a-moll*, BWV 543 zu nennen, zwei Stücke, in denen der norddeutsche Einfluss durch die Präsenz des kühnen *stylus fantasticus*-Abschnitts deutlich wird. Aber die Fugen sind stärker ausgebaut und weisen eine höhere Konzentration des thematischen Materials auf. In *Toccata, Adagio und Fuge C-Dur*, BWV 654 liegt eine Synthese des norddeutschen Toccatastils und der italienischen Konzertform vor. Das wunderschöne *Adagio* könnte auch ein Zwischensatz in einem italienischen Violinkonzert sein, und das nachfolgende *Grave* ist ein Meisterstück in dem Stil, den die Italiener *durezza e ligature* nannten. Ein eher hochbarocker italienischer Einfluss liegt bei der *Toccata und Fuge d-moll*, BWV 538 (mit der Zusatzbezeichnung „Die Dorische“) vor. Hier fehlen die norddeutschen Elemente, statt dessen ist die Toccata wie ein intensiver Dialog zwischen den unerbittlich rhythmischen Treibschlägen der Gedanken an Vivaldi ausgeformt. Die groß angelegte Fuge ist ein Beispiel für *stile antico* – den alten Stil –, für den die klassische Polyphonie Inspirationsquelle war, beispielsweise bei Palestrina. Diesen Stil entwickelt Bach mehr und mehr in seinen Werken. Unge-

fähr den gleichen Formaufbau treffen wir in *Toccata und Fuge F-Dur*, BWV 540 an, das eines der längsten Orgelwerke von Bach ist; zumindest, was die Anzahl der Takte betrifft. Der Kontrast zwischen der unwiderstehlich tanzfreudigen *Toccata* und der festlich voranschreitenden *stile antico*-Fuge macht das Werk zu einem von Bachs allerschönsten Orgelkompositionen.

Vermutlich auch aus dieser Zeit sind ein paar andere Werke mit italienischer Anbindung: die elegische *Canzona d-moll*, BWV 588, bei der Girolamo Frescobaldi, der frühe Meister der Barockzeit das Vorbild gewesen zu sein scheint, und *Allabreve D-Dur*, BWV 589, ein Stück mit unerbittlicher Treibkraft und deutlichem Einfluss von Arcangelo Corelli.

Aus der Weimarer Zeit stammen auch einige Werke, bei denen der französische Stil die Inspirationsquelle war. *Pièce d'Orgue* (oder *Phantasie*) *G-Dur*, BWV 572 ist ein höchst originelles Stück bestehend aus drei Teilen und mit französischer Charakterbezeichnung pro Teil. Ein französisches Vorbild hat darüber hinaus der groß angelegte Zwischenteil, der mit einem französischen *Plein Jeu*-Satz verglichen werden kann. Was der Hintergrund für dieses Werk ist, wird im Dunkeln bleiben, aber ein auffälliges Detail ist beispielsweise, dass sich das Pedal an einer Stelle unter dem normalen deutschen Pedalumfang befindet. Möglicherweise kann es sich um die Bestellung eines französischen Komponisten handeln. Unmittelbaren Einfluss des französischen Stils hat die *Phantasie c-moll*, BWV 562 (gefolgt von einer unvollendeten Fuge), in der Nicolas de Grignys fünfstimmige Fugen das Vorbild zu sein scheinen. Bach kopierte das gesamte *Livre d'Orgue* Grignys aus dem Jahr 1699 in eine schöne Handschrift.

Eine spezielle Gruppe Orgelwerke aus den Weimarer Jahren liegt mit einer Reihe von Transkriptionen nach Konzerten von Vivaldi und Johann Ernst vor. Eine in sich schlüssige Theorie ist, dass diese Stücke im Auftrag des sehr begabten Prinzen Johann Ernst geschrieben wurden, der zu einer bestimmten Zeit in

Amsterdam studierte. Dort kam er in Kontakt mit der holländischen Tradition, zur Erbauung der Gemeinde am Nachmittag Orgelkonzerte zu spielen; darunter Werke, die oft Transkriptionen der neuesten italienischen Konzertmusik waren. Diese Musik war oftmals in Amsterdam publiziert. Nach der Rückkehr aus Holland stellte er Bach diese Musik vor, der es als interessante Aufgabe ansah, einen Teil der Werke zu transkribieren. Neben drei großen Konzerten von Vivaldi (*a-moll*, *d-moll* und *C-Dur*) nahm er sich auch ein paar Werke des begabten Prinzen vor. Für Cembalo transkribierte er weitere Stücke. Diese Tätigkeit fand vermutlich ein abruptes Ende, als der Prinz im Sommer 1714 nur 19jährig verstarb.

In den sechs Jahren als Hofkapellmeister in Köthen hatte Bach keinen direkten Anlass, um Orgelmusik zu schreiben. Es war eine Zeit angefüllt mit Kammermusik, Orchestermusik und einem Teil profaner Vokalmusik. Aber eines seiner bekanntesten Orgelwerke wird mit dieser Zeit in Verbindung gebracht: die *Phantasie und Fuge g-moll*, BWV 542. 1720 begab sich Bach nach Hamburg für ein Vorspiel an der Jacobikirche. Bei einer Beschreibungen der Bewerbungsprüfungen für die Organistenstelle in Hamburgs Jacobikirche 1725 weist Johann Mattheson in seiner *Grossen General-Bass-Schule* (1731) auf ein Thema für die Improvisationsprüfung hin, das dem Fugenthema von Bach sehr ähnlich ist. Dazu kommt der Kommentar, dass Mattheson sehr genau wusste, woher dieses Thema kam und wer es war, der es so kunstfertig in einer Komposition bearbeitet hatte. Demnach ist anzunehmen, dass Bach das Werk in Hamburg bei sich hatte, um es dort zu präsentieren. Im Nachhinein ist es nicht möglich, herauszufinden, welche Wahrheit sich dahinter verbirgt. Eine Theorie über die Phantasie besagt, dass sie aus zutiefst verwundetem Herzen entstand, als Bach nach einer Dienstreise mit dem Fürsten nach Köthen zurückkehrte und seine Frau Maria Barbara tot und begraben vorfinden musste, ohne, dass er davon etwas ahnte. Aber eigentlich verweist die Form und der Stil der Fuge auf die frühe Weimarer Zeit, während die

Phantasie mit ihrer ungeheuer kühnen Harmonik und ihren enharmonischen Verwechselungen auf eine spätere Zeit und auf Instrumente mit fast gleichgewebter Temperierung hinweist.

Während seiner langen Dienstzeit als Thomaskantor in Leipzig sollte Bach seine bedeutendsten Orgelkompositionen schreiben. Zwischen 1720 und 1740 entsteht zum einen das sprudelnde Stück *Präludium und Fuge G-Dur*, BWV 541, eines von den Bachschen Orgelkompositionen, das am allermeisten nach außen gerichtet ist, zum anderen die phantastischen Meisterwerke, die als Krönung der gesamten Orgelliteratur gelten: *Präludien und Fugen h-moll*, BWV 544; *c-moll*, BWV 546; *C-Dur*, BWV 547 und *e-moll*, BWV 548. Hier erreicht Bach titanische Höhen innerhalb der Orgelmusik; Höhen, die nie wieder übertroffen werden. Einige dieser Werke sind in schönen Manuskripten bewahrt worden, die Bach selbst erstellt hat. Aus dieser Zeit stammt auch das wunderschöne Stück *Präludium und Fuge Es-Dur*, BWV 552, Bachs einziges publiziertes freistehendes Orgelwerk. Es steht als Einleitung und Schlussteil in der Choralsammlung *Clavier-Übung, Dritter Teil*, und es gibt mit seiner Aufteilung als Präludium und Postludium ein eventuelles Bild davon, wie die freistehenden Orgelwerke eventuell aufgeführt wurden.

Ab 1720 entstehen auch die sechs *Triosonaten*, BWV 525-530. Hier hat Bach ein eigenes Genre innerhalb der Orgelmusik geschaffen, und zwar mit Ausgangspunkt des italienischen, aus drei Sätzen bestehenden *concerto da camera* für zwei Violinen und Continuo. Sie sind in zwei wichtigen Handschriften bewahrt, teils als Manuskript von Bach selbst verfasst und teils als Handschrift, die von Bachs zweiter Frau Anna Magdalena und dem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann niedergeschrieben wurde. Diese spätere Handschrift enthält mehr Hinweise in Form von Bögen etc. als Bachs eigene Handschrift, ist aber sicher das Ergebnis des direkten Einflusses durch den Vater. Nach Bachs erstem Biographen Johann Nicolaus Forkel sind die Sonaten für Orgel und Pedalclavichord geschrieben. Ge-

dacht waren sie als Etüden für den sehr begabten Wilhelm Friedemann. Als solche sind sie zu Übungsstücken für Organisten in allen kommenden Generationen geworden. Gleichzeitig repräsentieren sie die eleganteste Kammermusik, die es für Orgel gibt. Das Genre hat geradezu wie ein Symbol für die Möglichkeiten der Orgel gestanden – auf welchem anderen Instrument kann man sonst ein Trio mit sich selber veranstalten? Heutzutage ist es populär geworden, diese Sonaten in Kammermusikbesetzung mit Continuo zu spielen. Aber es ist eben doch Orgelmusik, und wenn es nach überwundenen Schwierigkeiten gelingt, die Musik zu bewältigen, klingt sie am besten auf der Orgel!

Es gibt auch eine Reihe für sich stehende Triosätze, von denen einige Transkriptionen von Werken anderer Komponisten sind, wie z.B. von Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch oder François Couperin; Sätze, die eigentlich aus Studienzwecken oder aus pädagogischen Gründen entstanden.

CHORALGEBUNDENE WERKE

Ein wichtiger Teil der Orgelmusik von Bach, genauso wie bei vielen anderen protestantischen Orgelkomponisten, besteht aus choralgebundenen Werken: Orgelchoräle, Choralphantasien, Variationswerke oder kürzere Intonationen. Die meisten dieser Werke hat man in Form von Sammlungen entdeckt. Nur ein kleinerer Teil hat außerhalb dieser Sammlungen überlebt, selbst wenn es unter diesen auch Meisterwerke gibt.

Neumeistersammlung

Diese Sammlung wurde erst 1984 entdeckt und erweckte 1985 beim 300jährigen Jubiläum von Bach großes Aufsehen. Sie befand sich in der Bibliothek der Yale University in den USA, wo sie seit über 100 Jahren versteckt unter dem Titel „Choräle ohne Text“ abgelegt war. Im Manuskript gab es einen Vermerk des

früheren Besitzers, Johann Christian Heinrich Rinck, dass die Sammlung von Johann Gottfried Neumeister niedergeschrieben worden sei, der ab 1790 Organist und Lehrer in Friedberg/Wetterau war. Dieser hatte vermutlich das Manuskript nach einer alten Tabulaturschrift verfasst, die er von seinem Lehrer Georg Andreas Sorge bekommen hatte. Sorge war eine wichtige Person im Kreis der Bachfamilie. Die Handschrift besteht u.a. aus 38 Sätzen, die J.S. Bach zugeschrieben wurden. Davon waren 33 völlig unbekannt. Zwei waren teilweise bekannt. Die anderen drei befinden sich auch noch in anderen Quellen. Von weiteren Sätzen in dem umfassenden Manuskript werden 26 Choräle dem Schwiegervater Johann Michael Bach zugeschrieben, u.a. ein Satz über *In dulci jubilo*, früher J.S. Bach zugeschrieben, BWV 751. Generell handelt es sich bei dieser Sammlung um das Jugendwerk Bachs. Ein Teil ist vielleicht schon in einem Alter zwischen 10 und 15 Jahren verfasst worden. Deutliche Einflüsse sind von Komponisten wie Johann Pachelbel und von verschiedenen Mitgliedern der Familie Bach festzustellen; außer vom bereits erwähnten Johann Michael auch von Johann Christoph. Selbst der Einfluss der norddeutschen Komponisten wie Buxtehude ist ab und an spürbar. Insgesamt ist es allerdings noch ein weites Stück bis zu der Originalität und der Meisterschaft, die kommen sollen, auch wenn sich der junge Bach gar nicht so sehr von seinen Vorbildern beeindrucken ließ, sondern schon damals in seiner phantasievollen Art der überlegene Komponist war. Inhaltlich wird die Einleitung durch Choräle gebildet, die auf das laufende Kirchenjahr Bezug nehmen, aber der dominierende Teil besteht aus Chorälen mit Anknüpfungspunkten zu Themen wie Buße, Gnade und dem Leben Christi.

Arnstädter Gemeindechoräle

Der Name bezeichnet einige reine Kirchensätze mit schwindelerregender Harmonik und virtuosen Zwischenspielen. Sie werden auf die Zeit nach dem 21. Februar

1706 datiert, der Tag, an dem Bach von seinem Besuch bei Buxtehude in Lübeck zurückkehrte. Zuhause wurde er kräftig kritisiert, da er so viele sonderbare Variationen und fremde Töne in seine Choralspiele eingeführt hatte, dass die Gemeinde völlig konfus wurde. Zu Bachs Zeit war es wohl mehr oder weniger Standard, die Gemeindegesänge auf der Orgel zu begleiten, doch ging Bach in diesem Fall mit seinen Choralstücken über die Grenzen hinaus. Dass er es aber schätzte, sie seinen Schülern zu zeigen, machen später diverse Abschriften deutlich.

Orgelbüchlein

Wenn bei den *Neumeisterchorälen* noch ein deutlicher Einfluss von einigen anderen Komponisten zu vernehmen ist, so schafft Bach im *Orgelbüchlein* seine ganz eigene Choralform. Die Sammlung hat größere pädagogische Bedeutung erlangt als eine andere Sammlung mit Orgelmusik. Und der erste, der das Büchlein zu pädagogischen Zwecken nutzte, war Bach selber. In Köthen schrieb er ein kleines Beiblatt, in dem die Sammlung als Orgelschule mit der weltbekannten Schlussdevise „Dem höchsten Gott/allein zu Ehren/Dem Nächsten/drauss sich zu be-
lehren“ beschrieben wurde. Es war allerdings nicht von Anfang an Bachs Intention, eine Art Orgelschule zu schreiben. Die Sammlung war wie ein damaliges Psalmbuch aufgebaut, in dem es an das Kirchenjahr gebundene Choräle enthielt, gefolgt von Chorälen für verschiedene Themen innerhalb der Kirche. Das bewahrte Manuskript ist so aufgebaut, dass Bach zunächst alle Titel der Choräle notiert hat, die er in der Sammlung dabei haben wollte, insgesamt 164 Stück, und in dem jeder Choral mit einigen wenigen Ausnahmen auf eine volle Seite berechnet wird. Von diesen Chorälen wurden aber nur 46 komponiert. Es gibt also viele leere Seiten in diesem Manuskript! Die Forschung der letzten Zeit zeigt, dass Bach seine Choralstücke um ca. 1708-09 geschrieben hat und dass er seine Arbeit bis 1717 phasenweise voranbrachte. Irgendwann nach 1726 in Leipzig nahm er

sich der Sammlung erneut an, schrieb einen weiteren Choral, bearbeitete ein paar andere und begann einen neuen, der aber schließlich Fragment blieb.

Der typische Choral des *Orgelbüchleins* enthält einen Choralsatz mit der Melodie im Sopran in geraden Notenwerten, die einmalig ohne Zwischenspiel gespielt werden. Die Zwischenstimmen und das Pedal laufen gegen das charakteristische Motiv der Melodie an, das auf gewisse Weise den Inhalt des Textes beleuchtet. Die Motive sind nur ausnahmsweise aus der Choralmelodie hergeleitet. Selbst wenn die Sammlung aus einem praktisch-liturgischen Gedanken entstanden ist, so wirkt sie auch wie eine Art Ausgangspunkt für das Experiment an sich, indem sie aufzeigt, was alles mit einer Choralmelodie innerhalb gegebener Grenzen zu machen ist und wie eine Art musikalische Symbolsprache entwickelt werden kann. Albert Schweitzer hat gemeint, dass diese Sammlung als Wörterbuch von Bachs Tonsprache angesehen werden könnte. Es wirkt, als ob die pragmatisch vorhandene liturgische Seite mit den Jahren mehr und mehr in den Hintergrund gerät, während sich die technisch hoch entwickelte Seite eher in den Vordergrund schiebt, allerdings stets in den jeweils gesetzten Grenzen. Dass Bach die Sammlung unvollendet ließ, kann bedeuten, dass er nach ca. einem Drittel der Arbeit einsah, dass die Möglichkeiten des Genres ausreichend erforscht waren. Diese wunderbare Choralsammlung, in der viele von Bachs beliebtesten Choralbearbeitungen zu finden sind, ist eine ewige Quelle für Inspiration und Forschung.

Clavier-Übung, Dritter Teil

Rechtzeitig zum Tag des Heiligen Michaels im Herbst 1739 sollte diese Sammlung mit Bachs Chorälen das erste gedruckte Orgelwerk werden. Es ist ein Band der insgesamt vier Bände mit dem Titel *Clavier-Übung*, die Bach zwischen den Jahren 1731 und 1742 veröffentlichte. Auf dem Titelblatt wurde es den „Liebhabern und besonders Kennern von dergleichen Arbeit“ gewidmet. Die Samm-

lung besteht aus 27 Sätzen: *Präludium und Fuge Es-Dur* als Einleitung und Schluss, 10 große (*pedaliter*) und 11 kleine (*manualiter*) Choralbearbeitungen, auf die große und kleine Sätze parallel aufeinander folgen, sowie 4 Duette. Das gesamte Werk kann als Bachs eigene musikalische Auslegung der protestantischen Lehre von Martin Luther bezeichnet werden. Dass die Publikation ausgerechnet im Jahre 1739 statt fand, beruht sehr wahrscheinlich darauf, dass Martin Luther 200 Jahre zuvor – zu Pfingsten 1539 – in der Thomaskirche gepredigt hatte und damit die Reformation in Leipzig begann. Gleichzeitig legt Bach auf diese Weise sein Werk als Beispielsammlung für die meisten bedeutenden musikalischen Stile vor, die seit dem 16. Jahrhundert in der protestantischen Kirche üblich waren, vom *stile antico* bis zum rokoköähnlichen, modernen Satz. Nach dem einleitenden *Präludium* folgt nach Luther zunächst das, was dieser an der Messe reformiert hatte: *Kyrie* und *Gloria* in Form des *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, in dem jeder Vers seinen eigenen groß angelegten Orgelsatz bekommt und in dem die Melodie vom Sopran (Gott Vater) zum Tenor (der Sohn) und zum Pedal (Der Heilige Geist) bis zum *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* wandert, dessen große Zusammensetzung natürlich ein Triosatz ist, um die Dreieinigkeit zu unterstreichen. Für diesen Choral schreibt Bach ausnahmsweise zwei Sätze im Manualspiel (noch einmal Dreieinigkeit durch die Zusammenlegung der drei Sätze), alle dreistimmig und in den Tonarten F-Dur, G-Dur und A-Dur, was eine steigende Terz ergibt. Nach diesem Messenteil folgen sechs Choräle, von denen jeder einzelne zu jedem seiner Teile in Luthers Katechese korrespondiert. An dieser Stelle beziehen sich die großen Choräle auf den großen Katechismus, gedacht für Pastoren und Lehrer, und die kleinen Sätze auf den kleinen Katechismus, gedacht für das gewöhnliche Volk. Die vier Duette, die bis vor kurzem im Gesamtzusammenhang als exotische Vögel bzw. als „Verzierung“ angesehen wurden, können u.U. als Symbole für die vier Gebete stehen, die den Katechismus abschließen: Gebete

für den Morgen und den Abend, für vor und nach den Mahlzeiten. Also geht es um einen Dialog zwischen Gott und dem Menschen.

Diese Sammlung ist von Symbolik jeglicher Art angefüllt und dient dem unerschöpflichen Studium an ihr selbst. Die Tonsprache ist oft rau und schwer zugänglich, aber wenn man sich Zeit lässt, sich auf sie einzulassen, trifft man ein Ozean an inspirierender Musik an.

Achtzehn Choräle oder Leipziger Choräle

Diese Sammlung mit den größeren, wahrscheinlich am leichtesten zugänglichen und deshalb auch mit den beliebtesten Choralbearbeitungen Bachs ist eigentlich eine Zusammenstellung und Bearbeitung seiner Werke, die bereits während der Weimarer Zeit entstand. Nach der neueren Forschung soll Bach die Sammlung Ende der 30er Jahre begonnen und daran phasenweise bis ca. 1745 gearbeitet haben. Es müssen Sätze gewesen sein, die Bach am Herzen gelegen haben, denn er wollte sie offensichtlich für ein künftiges Publikum sammeln. Das letzte Lebensjahrzehnt Bachs wirkt wie eine Phase, in der er versuchte, das seiner Ansicht nach Wertvollste unter seinen vielen Werken zusammen zu stellen und zu vollenden. Das Manuskript enthält zunächst die ca. 1730 niedergeschriebenen sechs *Triosonaten*. Danach folgen die ersten 15 der Choräle aus Bachs eigener Handschrift und anschließend 2 Choräle, die von seinem Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol niedergeschrieben wurden. Als drittes ist eine handgeschriebene Version der 1747 publizierten *Kanonische(n) Veränderungen über „Vom Himmel hoch“* einsortiert. Den Abschluss bildet der Choral, den man allgemein als „Totenbetchoral“ bezeichnet: *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*. Die Forschung weiß nicht, von wem er niedergeschrieben wurde. Der Legende nach wurde er von Bach auf seinem Totenbett diktiert. Unterstützt wird diese Version durch die Tatsache, dass die letzte Seite fehlt und der Choral nach 26 Seiten auf-

hört, er also unvollendet ist. Doch wirkt das andererseits nicht glaubwürdig, weil sein Schluss am Ende einer linken Manuskriptseite steht. Gleichzeitig ist es der einzige Choral, den man nicht aus der Weimarer Zeit her kennt, auch wenn man eine Vorlage im Orgelbüchleinchoral mit dem Titel *Wenn wir in höchsten Nöten sind* gefunden hat. Mit diesem Titel wurde auch der Choral als Schlussteil in Carl Philip Emanuel Bachs Ausgabe *Die Kunst der Fuge* veröffentlicht.

Es ist ungewiss, ob die Sammlung eine theologisch durchdachte Linie hat. Alles wird mit brausenden Versionen von Pfingstpsalmen eingeleitet und beendet: *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* und *Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist* (dieses gilt dann, wenn man den abschließenden Teil *Vor deinem Thron ...* als meditative Coda ansieht). Im Zentrum stehen drei Sätze über den Adventschoral *Nun komm, der Heiden Heiland*, der als Bild vom Leben, Sterben, dem Aufenthalt im Reich der Toten, der Auferstehung und dem Sieg Jesu gesehen werden kann. Es gibt drei Formen des repräsentierten Leids: das alttestamentliche in *An Wasserflüssen Babylon*, das neutestamentliche in *O Lamm Gottes unschuldig* und das gegenwärtige in *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. Die Dreieinigkeit wird in den drei Sätzen über *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* ausgedrückt. Darüber hinaus gibt es drei Sätze über Abendmalpsalme: *Schmücke dich, o liebe Seele* und die zwei Sätze über *Jesus Christus, unser Heiland*. Wir wissen auch nicht, ob Bach sich 15 (in seiner eigenen Handschrift), 17 (zusammen mit Altnikols zwei Chorälen) oder 18 Choräle gedacht hat. Am zufriedenstellendsten ist die letzte Variante mit ihrer Zahlensymbolik, so dass wir sie uns gerne vorstellen wollen.

Die Schüblerchoräle

1749, vielleicht sogar erst 1750, kam die kleine Sammlung mit sechs Orgelchorälen in den Druck. Der Titel *Schüblerchoräle* bezieht sich auf den Namen des Verlegers Georg Schübler aus Zella in Thüringen. Der Originaltitel der Samm-

lung lautet *Sechs Choräle von verschiedener Art*. Hier liegen sechs sehr leicht zugängliche Choralsätze vor, die Bach vielleicht als Gegengewicht zu den recht schweren Sätzen in der *Clavier-Übung III* hat veröffentlichen wollen. Fünf der Sätze sind Transkriptionen von Choralsätzen aus verschiedenen Kantaten, während der letzte *Wo soll ich fliehen hin* (aus der zweiten Sammlung) eindeutig eine Originalkomposition für Orgel ist. Es wurde behauptet, dass dieser Satz aus einer verloren gegangenen Kantate stammt, aber die Faktur ist im Verhältnis zu den übrigen Sätzen ganz anders aufgebaut, so dass diese Möglichkeit eher unglaublich ist. Inhaltlich geht es in den Texten um das Ende des Kirchenjahres, die Rückkehr Christi und die Adventszeit. Fast alle Sätze beanspruchen zwei Manuale und das Pedal. Interessant ist, dass Bach in mehreren seiner Sätze angegeben hat, welche Fußzahl für das jeweilige Manual gilt, etwas sehr ungewöhnliches in seinem Orgelwerk. Die Sammlung ist durch die Jahrhunderte hindurch sehr populär geworden, und während der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden für die speziellen klanglichen Anforderungen, die diese Sätze erforderten, oft neue Orgeln angeordnet.

Die Kirnberger Sammlung

Hier handelt es sich um eine bunte Sammlung mit meist kürzeren Choralsätzen, die wahrscheinlich von Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger – später als berühmter Musiktheoretiker in Berlin bekannt – gesammelt und niedergeschrieben wurden. Die Sammlung ist nicht besonders einheitlich und enthält sowohl echte Bachkompositionen sowie zweifelhafte Stücke, von denen man heute weiß, dass sie von anderen Komponisten geschrieben wurden. Viele sind *manualiter* zu spielen und es gibt eine auffallende Dominanz von Chorälen für die Weihnachtszeit, u.a. eine kleine Gruppe mit sieben kleinen Choralfugetten. Unter den Höhepunkten der Sammlung können die schönen Sätze über *In dich hab' ich gehoffet*,

Herr, BWV 712 und *Jesu, meine Freude*, BWV 713 genannt werden. Letzterer ist in Teilen mit der berühmten Motette verwandt.

Freistehende Choräle

Unter den für sich stehenden Chorälen gibt es einige großartige Sätze vermutlich aus der Weimarer Zeit, z.B. *Fuga sopra il Magnificat*, BWV 733 oder die zwei Sätze über die Begräbnischoräle *Valet will ich dir geben*, BWV 735 und 736. Besonders hervorzuheben ist auch der elegante und virtuose Satz im Manualspiel über *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, BWV 734 oder der innerlich fünfstimmige Satz mit Doppelpedal über *Wir glauben all an einen Gott Vater*, BWV 740, ebenso Johann Ludwig Krebs zugeschrieben. Ein paar interessante, etwas größere Sätze ähnlich der norddeutschen Choralphantasie sind die beiden Choräle *Christ lag in Todesbanden*, BWV 718 und *Ein' feste Burg ist unser Gott*, BWV 720. Letzterer ist – dem Titel entsprechend – für 3 Manuale und Pedal vorgesehen und wurde für die Einweihung der Orgel 1708 in Mühlhausen geschrieben. Für diese Orgel hatte Bach selber die Planungen für einen Umbau gemacht. Aber ansonsten scheint Bachs Interesse für die recht altertümliche Choralphantasieform nicht wirklich groß gewesen zu sein. Je länger man sich dann mit Schmieders Verzeichnis dieser für sich stehenden Choräle befasst, desto zweifelnder und unsicher wird man hinsichtlich ihrer Authentizität.

Choralpartiten

Während Bachs Zeit auf dem Gymnasium in Lüneburg kam er sicher mit dem Organisten der St. Johanniskirche, Georg Böhm, und dessen Choralpartiten in Kontakt. Und in noch jüngeren Jahren in Ohrdruf hat er sich mit Pachelbels Partiten befasst. Der Forschung nach können die vier Partiten aus der Lüneburger Zeit stammen. Die älteste, *Ach, was soll ich Sünder machen*, BWV 770, scheint

den größten Einfluss durch Pachelbel zu haben, während die letzten zwei Sätze zu kleineren Choralphantasien der norddeutschen Art anschwellen. Böhms Einfluss wird eher in *Christ, der du bist der helle Tag*, BWV 766 und in der meisterhaften Choralpartita *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767 deutlich. Beide Partiten sind reine Manualsplele (das Pedal am Schluss der zuerst genannten Choralpartita ist *ad libitum* zu spielen). Auch wenn zwei Manuale ein Vorteil sind, so sind sie doch nicht notwendig. Das wirkliche Meisterstück des Genres ist *Sei gegrüsst, Jesu gütig*, BWV 768. Diese Partita muss eine gründliche Umarbeitung und Erweiterung in Weimar erfahren haben. Eine Hälfte des Werkes ist mit dem Manual, die andere mit dem Pedal zu spielen. In einer Handschrift hat das Werk den Titel *O Jesu, du edle Gabe*, ein Psalm mit genau 11 Versen entsprechend der Anzahl Variationen in der Choralpartita, während der Text zu *Sei begrüßet* nur 5 (anstelle von 7) Versen hat. Diese Tatsache hat Anlass zu Spekulationen gegeben, dass der zuerst genannte Titel wahrscheinlich der richtige ist. Bach hat innerhalb des Genres mit diesem Stück einen souveränen Höhepunkt geschaffen, ein in sich geschlossenes, zyklisches Werk mit einer ihm anhaftenden dramatischen Entwicklung.

Ein Unikum unter Bachs Orgelwerken sind die *Kanonische(n) Veränderungen über das Weihnachtslied*: „*Vom Himmel hoch da komm' ich her*“, BWV 769. Es ist Bachs berühmter Eintrittsbeitrag zu der Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften, die 1738 von Bachs Freund und Schüler Lorentz Christoph Mitzler in Leipzig gegründet wurde. Diese Societät hatte das Ziel, die Werke aller deutschen Komponisten zu sammeln und die Gelehrtenmusik zu fördern. Viele berühmte Komponisten waren Mitglieder der Gesellschaft, und Bach wurde 1747 als Mitgliedsnummer 14 hineingewählt. Gleichzeitig wurden die *Kanonischen Veränderungen* publiziert. Sie bestehen aus fünf Kanonsätzen mit einer für jeden einzelnen Satz sich steigernden Komplexität: Oktavkanon, Quintenkanon, Kanon in Septimen, Kanon in Augmentation und Kanon in Umkehrung.

Zugrunde liegt stets die Chormelodie, und selbst wenn das Notenbild manchmal etwas komplex und schwer begreiflich wirken kann, so ist das klingende Resultat erstaunlich leicht zugänglich und es ruht eine angenehme Weihnachtsstimmung über der Musik. Das Werk liegt in zwei Versionen mit verschiedenen Satzfolgen vor und mit kleinen Abweichungen. Die eine ist die gedruckte Version, die andere eine Handschrift, die den *Achtzehn Chorälen* beigelegt ist. Lange hat man geglaubt, dass die handschriftliche Version eine spätere Bearbeitung nach sich gezogen habe, aber die neuere Forschung hat recht überzeugend darauf hingewiesen, dass beide Versionen sehr wohl gleichzeitig entstanden sind. Die Einordnung in die Handschrift ist ein Ergebnis praktischer Erwägungen, während die Einordnung in die gedruckte Version wahrscheinlich der logischen Ordnungsfolge entspricht, die der Inhalt des Werkes fordert.

DIE KUNST DER FUGE

Die monumentale *Kunst der Fuge*, Bachs Schwanengesang und sein kontrapunktisches Testament für die Nachwelt, fällt in einer Einspielung mit Bachs sämtlichen Orgelwerken ein wenig aus dem Rahmen. Dieses legendäre Werk wurde nach dem Tode Bachs auf Veranlassung seines Sohnes Carl Philipp Emanuel hin veröffentlicht. Es ist unvollendet. Wenn Bach in der abschließend geplanten Quatripelfuge die Töne zu seinem eigenen Namen als drittes Thema einführt und einen in die Erwartung versetzt, das Ganze mit dem Hauptthema gekrönt zu wissen, hört die Musik plötzlich auf. Von den Zeitgenossen wurde das als Hinweis und Beispiel für Überheblichkeit gedeutet. Vieles deutet allerdings darauf hin, dass das Werk mit größter Wahrscheinlichkeit abgeschlossen wurde, aber dass das letzte Notenblatt auf irgendeine Weise im Zusammenhang mit der Gravur verschwunden ist. Bach hat zumindest eine klare Vorstellung davon gehabt, wie die vier Themen zu kombinieren sind.

Das Werk ist in einer sog. offenen Partitur geschrieben worden, eine Tatsache, die die Nachwelt zur Überzeugung führte, hier handele es sich um ein abstraktes und theoretisches Werk. Es war jedoch während der Barockzeit nicht unüblich, dass komplexe, polyphone Partituren mit einem System für jede Stimme publiziert wurden, um den Satz deutlich und übersichtlich zu machen und zu viele Stimmkreuzungen zu vermeiden. Die ursprünglich gedachte Besetzung ist Orgel oder Cembalo oder eine Kombination dieser beiden Instrumente. Es lässt sich allerdings nicht direkt spielen, sondern erfordert, dass der Interpret seine eigene Spielversion präsentiert. Das Werk hat in den letzten Jahren alle denkbaren Instrumentierungen von großem Symphonieorchester über Streichquartett bis zum Saxophonquartett erfahren!

Die Kunst der Fuge besteht aus 18 Sätzen (oder 20, wenn man die gespiegelten Versionen mitrechnet), logisch aufgebaut von einfachen bis zu komplizierten Satztypen. Zugrunde liegt ein vier Takte langes Thema, perfekt in seiner Form und ebenso gut in seiner gespiegelten Form funktionierend. Die Tonart ist ständig dieselbe – d-moll. Das Hauptthema ist in allen Sätzen wiederzufinden, jedoch in einem Teil nur als Seitenthema. Ein Teil Seitenmotive kommt in mehreren Sätzen wieder, manchmal weniger, manchmal stärker dominierend. Harmonisch gesehen wird die Musik immer kühner und chromatischer.

Das Werk wird mit elf großen Fugen eingeleitet. Zunächst kommen vier einfache Fugen, davon die zwei späteren in gespiegelter Form. Danach folgen drei Fugen mit dem Thema kombiniert sowohl in der ursprünglichen als auch in der gespiegelten Variante und darüber hinaus mit halben und doppelten Notenwerten. Die folgenden vier Fugen, zwei Doppel- und zwei Trippelfugen, haben teilweise neue Hauptthemen. Die beiden Trippelfugen korrespondieren so miteinander, dass die Themen in der späteren (*Contrapunctus 11*) eine gespiegelte Version zu den entsprechenden Themen in der früheren Fuge (*Contrapunctus 8*) sind. Darüber hinaus ist der frühere Satz nur dreistimmig; das, um zu zeigen, dass drei Stimmen

völlig ausreichend sind, um eine Trippelfuge durchzuführen.

Der nächste Teil besteht aus zwei Spiegelfugen, einer vier- und einer dreistimmigen. Mit diesem Teil folgt die Version, die der Ausgangspunkt zu sein scheint, d.h. in der ursprünglichen Form als zweiter Satz. Auf diese Weise wirkt es wie eine Art Auflösung der eher mystischen ersten Version. Nach diesen Spiegelfugen folgen vier zweistimmige Kanonsätze, immer komplizierter werdend, aber manchmal mit einem humoristischen Augenzwinkern. Der abschließende Satz ist die *Fuga a 3 Soggetti* – eine Fuge mit drei Themen, die natürlich vier hätten sein sollen. Deren Abschluss bekommen wir niemals zu hören. Im Originaldruck ist als Abrundung der Choral *Wenn wir in Höchsten Nöten sind* identisch mit dem abschließenden Choral aus den *Achtzehn Chorälen*, aber hier in seiner vollständigen Form. Er wurde anstelle der unvollendeten Schlussfuge mit in die Sammlung aufgenommen.

Bach arbeitete an der *Kunst der Fuge* vermutlich in den 40er Jahren eine längere Zeit. Das Werk gibt es auch in einer etwas kürzeren Manuskriptversion mit nur 16 Sätzen und mit einem anderen Aussehen der Faktur. Es ist nicht unmöglich, dass Bach an dem Werk mit der Ambition weiterarbeitete, die endgültige Version zum letzten Beitrag für die Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften zu machen. Nach den Statuten sollten die Mitglieder bis zu ihrem 65. Lebensjahr einen Beitrag pro Jahr beisteuern. Sicherlich sah Bach die *Kunst der Fuge* auch als Testament für die Nachwelt. Seine Musik repräsentierte einen Stil, der ausstarb; einen Musikstil, mit dem er sich Zeit seines Lebens immer intensiver beschäftigt hatte und den niemand so beherrschte wie er. *Die Kunst der Fuge* ist bei weitem kein solch populäres Werk geworden wie die *Passionen*, die *h-moll Messe* oder die *Brandenburgischen Konzerte*. Aber sie ist zum klingenden Bild von etwas Vollkommenem, etwas Unerreichbarem und fast Göttlichem geworden. Und sie ist ein Geschenk an die Ewigkeit.

© Hans Fagius 2005

Hans Fagius studierte Orgel bei Bengt Berg und später an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm bei Alf Linder. Nach seinem Abschluss 1974 setzte er sein Studium in Paris bei Maurice Duruflé fort. Da er auf diese Art immer noch den Status des Studenten hatte, konnte er an den internationalen Orgelwettspielen in Leipzig und Stockholm teilnehmen und sie gewinnen.

Die Zusammenarbeit zwischen Hans Fagius und BIS begann 1974 und dauert nun schon mehr als 30 Jahre an. Die siebzehnte CD der kompletten Orgelwerke von Bach ist in den Jahren von 1983 bis 1989 eingespielt worden. Aber Hans Fagius hatte schon vorher einige Platten für BIS gemacht, einschließlich der Arbeiten von Otto Olsson, dem bekanntesten Orgelkomponisten Schwedens. Darüber hinaus liegt eine Interpretation der drei wichtigen Orgelwerke von Liszt vor, die 1981 den Grand Prix du Disque der Ungarischen Liszt Gesellschaft verliehen bekam. Nach der Bachserie entstanden zwei Platten der Orgelsymphonien von Widor – die erste der beiden ist die letzte Aufnahme, die an der berühmten Orgel in der Katarina Kirche in Stockholm gemacht wurde, bevor diese ein paar Monate später niederbrannte. Seine letzte Veröffentlichung bei BIS sind zwei Platten, die einen Einblick in die Orgelwerke von Karg-Elert und in die komplette Orgelmusik von Fagius' eigenem Lehrer Duruflé geben. Letztere ist eine sehr gefeierte Aufnahme, die der Rezensent zur „besten Empfehlung für dieses Repertoire“ kürte.

Hans Fagius konzentriert sich bei der Wahl seines Repertoires auf Musik von der Barockzeit bis zur Romantik. Er tritt regelmäßig in Europa, Australien und Nordamerika auf, gibt häufig Meisterkurse und hat bei vielen Orgelwettspielen in den Jurys gesessen. Parallel zu seiner Karriere als Künstler hat er viele Jahre Orgelunterricht in Stockholm und Göteborg gegeben, bevor er 1989 zum Professor am Königlich-Dänischen Konservatorium in Kopenhagen berufen wurde. 1998 wurde Fagius zum Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie gewählt.

LA MUSIQUE POUR ORGUE DE JOHANN SEBASTIAN BACH

INTRODUCTION

L'orgue est bien le seul instrument dont le répertoire soit dominé avec tant de suprématie par un compositeur. Même si le répertoire recueilli est énorme, la dominance de Johann Sebastian Bach est chose inégalée. La musique pour orgue d'anciens compositeurs a été considérée et jugée avec l'œuvre de Bach comme point de repère et considérée d'abord comme les antécédants du maître à venir. De même, les compositeurs ultérieurs ont été vus comme des héritiers de Bach, une relation juste au moins du point de vue musique allemande. Max Reger était d'avis que l'histoire de la musique commençait et finissait avec Bach ! Sans Bach, le développement de la musique pour orgue dans les 19^e et 20^e siècles aurait été différente. De même sa maîtrise transcendante a parfois été un frein ou une ombre injuste sur un autre répertoire de qualité quand ce dernier était soumis à une comparaison.

Même si on permet évidemment aujourd'hui à des compositeurs plus anciens surtout de briller de leur propre gloire et non seulement comme des « pionniers », Bach a néanmoins gardé son emprise sur les organistes et leur public. On doit bien constater que, malgré un répertoire à la richesse fantastique de toutes les époques de l'histoire de la musique, l'orgue, sans la musique de Bach, serait resté encore plus dans la périphérie de la vie musicale qu'il ne l'est maintenant et, en principe, il aurait été restreint à ses fonctions liturgiques. Dans sa musique pour orgue, Bach est un géant inégalable et son œuvre renferme tout ce qu'un musicien peut désirer. Elle est authentiquement idiomatique à l'instrument, elle apporte à l'interprète la plus haute satisfaction artistique et musicale tout en posant les plus hautes demandes techniques et musicales.

En son temps, Bach était surtout connu comme un organiste exceptionnel, un expert en orgues et un compositeur pour orgue et ce, en principe toute sa vie

même si son grand apport en musique sacrée était connu et reconnu de tous dans certains cercles vers la fin de sa vie. La musique pour orgue, qui était le domaine plus privé du compositeur, se répandit, grâce à des copies d'élèves et de collègues, beaucoup plus que la musique vocale écrite pour des fêtes sacrées et profanes spéciales et qui aboutissait ensuite dans les archives de diverses églises ou cours princières. Bach grandit à Thuringe dans un milieu et une famille complètement plongés dans la musique sacrée et pour orgue. Plusieurs membres de sa famille avaient des contacts avec les compositeurs pour clavecin les plus éminents de l'Allemagne et ils collectionnaient avidement tous les genres de musique pour clavier. Le frère aîné de Bach, Johann Christoph, chez qui il devait vivre quelques années après le décès rapproché de leurs parents, était l'un des plus importants de ces collectionneurs. Chez Johann Christoph, le jeune Bach prit des leçons et, grâce à divers manuscrits, il se familiarisa avec le plus intéressant répertoire italien, français et allemand. Selon le célèbre article nécrologique de 1754, c'est surtout grâce à ses études personnelles des œuvres de grands maîtres que Bach acquit son savoir magistral. On sait autrement très peu de chose de ses professeurs mais, au cours de ses études collégiales à Lunebourg, il fut certainement en contact avec Georg Böhm qui travaillait dans cette ville et on suppose aussi qu'il rendait visite à Johann Adam Reinken à Hambourg. Et le long séjour à Lubeck à l'hiver de 1705-06 ne fut pas seulement occupé par une écoute passive de Dietrich Buxtehude, le célèbre organiste de la Marienkirche (église Ste-Marie) mais aussi par des cours donnés par ce dernier et il est fort possible que Bach ait participé activement à l'exécution des cantates de Buxtehude.

Cet enregistrement sur disque de l'intégrale des œuvres pour orgue de Bach (fait entre 1983 et 1989) comprend 273 pièces (en plus de *Die Kunst der Fuge* [*L'Art de la fugue*] enregistré en 1999). Toutes ces compositions figurent dans le catalogue Bach de Wolfgang Schmieder à l'exception de celles qui n'existent pas

en éditions modernes et de celles qu'on sait maintenant avec certitude provenir d'une autre plume. Cela veut dire que plusieurs pièces présentées ici sont douteuses mais pourtant intéressantes, qu'on ne jouerait certainement pas si elles n'avaient pas été attribuées à Bach. On peut aussi être sûr que plusieurs œuvres ont disparu d'une manière ou d'une autre. Depuis ces enregistrements, on a découvert quelques œuvres tandis que d'autres, qui n'étaient pas disponibles à ce moment, existent dans des éditions nouvelles. On a aussi commencé à être plus « libéral » en matière d'autre musique pour clavier (par exemple les sept toccatas pour clavier BWV 910-16), un répertoire qui fonctionne aussi bien à l'orgue qu'à d'autres instruments à clavier. Mais l'enregistrement donne néanmoins une image assez complète de l'existante musique pour orgue de la main de Bach.

On a constaté que Bach a écrit la majeure partie de ses œuvres pour orgue relativement tôt dans sa carrière. Plusieurs datent déjà de son temps à Ohrdruf (les *Chorals de Neumeister* par exemple) et à Lunebourg (les partitas sur des chorals même si la plupart furent probablement soumises à des révisions plus tard). Après sa nomination comme organiste à l'église St-Boniface (Bonifatiuskirche) à Arnstadt en 1703 (après avoir fait l'inspection du nouvel orgue de Johann Friedrich Wender – une mission d'honneur imposante pour un jeune de 18 ans !), Bach déborda littéralement de compositions pour orgue, surtout des œuvres indépendantes virtuoses. Le plus important est de jouer de l'orgue ! La courte période à l'église St-Blaise à Mulhouse donna certainement aussi de nouvelles œuvres pour orgue mais le document le plus intéressant de cette année-là est la suggestion de reconstruction faite par Bach pour l'orgue de l'église.

La période la plus riche après cela est incontestablement les 5-6 premières années passées comme organiste de la cour à Weimar (1708-1717). C'est là que plusieurs des meilleures compositions indépendantes virent le jour mais aussi une série d'importantes œuvres reliées à un choral. Bach réduisit son écriture pour

orgue vers 1714 probablement après sa nomination comme maître de chapelle à la cour, ce qui lui apporta de nouvelles tâches. Les six années (1717-1723) comme « kapellmeister » à la cour de Köthen furent des années relativement maigres pour le répertoire de l'orgue. A Leipzig finalement, où Bach fut responsable de la musique dans les principales églises de son banc à l'église St-Thomas (Thomas-kirche) de 1723 à sa mort, la composition pour orgue et le jeu à l'orgue furent une sorte de détente et d'occupation privée dont le but était en fait de couronner une maîtrise déjà transcendante. Conséquemment, les plus grands préludes et fugues datent de cette époque de même que les recueils importants d'œuvres sur des chorals, à la fois dans de nouvelles compositions et dans des remaniements d'œuvres antérieures. La dernière décennie fut consacrée aussi en grande partie aux pièces qui devaient former une sorte de testament pour la postérité (*Kanonische Veränderungen über « Vom Himmel Hoch », L'Art de la Fugue*, etc.)

Bach déplorait lui-même vers la fin de sa vie qu'il n'eût jamais eu de grandes et vraiment bonnes orgues à sa disposition. Les orgues à Arnstadt, Mulhouse et Weimar étaient des instruments quelconques à deux claviers mais elles suffisaient à enthousiasmer un jeune virtuose. La Thomaskirche à Leipzig par exemple possédait un orgue de bonne taille mais de qualité moyenne, vieux et usé. Grâce à sa renommée, Bach fut invité à jouer des concerts ou à expertiser de nombreux instruments, surtout en Saxe et en Thuringe. Il connaissait à fond tous les types d'orgues et les meilleurs facteurs d'orgues de la région (Gottfried Silbermann, Heinrich Gottfried Trost, Zacharias Hildebrandt, peut-être Joachim Wagner) et lui avaient à plusieurs reprises joué sur des instruments magnifiques d'Arp Schnitger par exemple, en Allemagne du nord. Il est difficile de définir l'orgue idéal pour Bach. Sa musique peut plus ou moins bien s'adapter à la plupart des types d'orgues allemandes du baroque, ce qui fait que la musique de Bach est plus universelle que les œuvres de la plupart des autres compositeurs.

LES ŒUVRES

Voici un bref résumé de la production pour orgue de Bach, des explications qui se doivent d'être sélectives pour des raisons d'espace.

LES ŒUVRES INDÉPENDANTES

Les premières œuvres indépendantes de Bach portent nettement l'influence surtout de l'école nord-allemande avec les noms de Buxtehude, Böhm ou Reinken. La toccata en plusieurs sections, typiquement nord-allemande, s'inspire de la forme de toccata italienne avec des contrastes abrupts entre les parties virtuoses libres (*stylus fantasticus*) et les parties strictement fuguées. *Prélude et Fugue en la mineur* BWV 551 devrait être une des toutes premières œuvres libres (écrite peut-être à Lunebourg déjà) et sa forme se situe entièrement dans la tradition de Buxtehude. C'est à cette époque que l'originale *Fantaisie (Concerto) en sol majeur* BWV 571, en trois mouvements, a probablement vu le jour. L'audace harmonique dans le second mouvement et le *basso ostinato* dans le troisième indiquent l'influence de Buxtehude. Les *Prélude et Fugue en do mineur* BWV 549 (qui existe dans une version plus ancienne en ré mineur dans le manuscrit dit de Möller), en *sol mineur* BWV 535 (également en version plus ancienne, un fragment de la main de Bach dans le manuscrit de Möller) et en *sol majeur* BWV 550 proviennent du temps passé à Arnstadt. On remarque ici une concentration juvénile consciente sur la virtuosité mais en même temps aussi un langage musical de plus en plus personnel. C'est de la musique extravertie et remplie d'effet. *Prélude et Fugue en mi mineur* BWV 533 date certainement de la même époque, dans ce cas la première œuvre dans la forme où le prélude et la fugue forment deux entités séparées. Albert Schweitzer, l'expert de Bach bien connu, vit dans cette œuvre un maître si chevronné qu'il voulait la dater du temps de Leipzig !

Le temps d'Arnstadt vit aussi naître la *Toccatte en mi majeur* BWV 566, une

œuvre magnifique, large, entièrement dans la tradition nord-allemande, et surtout la composition la mieux connue de Bach, *Toccata et fugue en ré mineur* BWV 565. La paternité de cette œuvre, qui se classe parmi les dix mieux connues de l'histoire de la musique et qui est l'éternelle signature musicale de la musique pour orgue, a cependant été un sujet très controversé ces dernières années. Conservée dans un manuscrit de la seconde moitié du 18^e siècle, l'œuvre montre une structure si peu organique pour son époque et une construction harmonique si spéciale qu'on a avancé sur un premier temps qu'elle ne pouvait pas avoir été écrite originalement pour orgue mais qu'il s'agissait probablement d'une fantaisie pour violon solo (transcrite ensuite pour l'orgue) et sur un deuxième temps qu'elle devrait avoir été composée en 1750 au plus tôt ! On a désigné comme compositeur le fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann par exemple, tandis que Johannes Ringk, l'homme responsable de la copie la plus ancienne, aurait été celui qui aurait fait la transcription ! On ne saura probablement jamais la vérité sur ce sujet mais il semble un peu bizarre que Johann Sebastian Bach ne soit pas l'auteur de l'une de ses compositions les plus connues ! Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi l'œuvre a atteint une telle popularité. L'élan incroyable et l'énergie qui habitent la musique sont absolument irrésistibles !

Ces années d'apprentissage à Arnstadt donnèrent certainement naissance aussi aux fugues où Bach prit comme point de départ les œuvres d'autres maîtres pour continuer dans le même style, de pures études de style quoi. Cela s'applique entre autres à la *Fugue en si mineur (d'après Corelli)* BWV 579 ou à la *Fugue en do mineur (d'après Legrenzi)* BWV 574. Plusieurs autres fugues indépendantes (dont les préludes pourraient être disparus) dont celles en *do mineur* BWV 575, en *sol mineur* BWV 578 ou la virtuose époustouflante en *sol majeur (à la Gigue)* BWV 577 devraient aussi être comprises dans cette période.

Quand Bach fut engagé comme organiste de la cour de Weimar, il eut un patron

(le duc Wilhelm Ernst) qui de toute évidence aimait beaucoup la musique pour orgue et qui encouragea Bach à composer assidûment pour l'orgue. Les nombreux services privés à la cour ont dû favoriser amplement la musique pour orgue. Une autre source d'inspiration a certainement dû être que le cousin de Bach, Johann Gottfried Walther, était très actif comme organiste à l'église de la ville voisine. Ainsi, tout favorisait un temps productif. Bach eut aussi la possibilité d'approfondir sa connaissance de la musique de Vivaldi et d'autres Italiens, ce qui devait être crucial pour son développement futur.

Chose étonnante, l'inégalée *Passacaille en do mineur* BWV 582 peut être datée du début de la période de Weimar, vers 1708-1710. On la trouve entre autres dans le célèbre *Andreas Bach-Buch*, un manuscrit qui devrait avoir été terminé vers 1710. Le frère aîné de Bach, Johann Christian, est considéré comme le principal écrivain de cet important recueil. Il n'est pas impossible que Bach écrivit sa passacaille comme un *in memoriam* de Buxtehude décédé en mai 1707. La forme de passacaille était l'une des préférées de Buxtehude et le thème de la passacaille de Bach a des points de liaison dans deux des œuvres de Buxtehude avec *basso ostinato*. La passacaille se compose d'un thème fondamental de huit mesures (quatre mesures était la longueur normale, Bach saute directement les barrières !) varié ensuite vingt fois dans une richesse de variation qui offre un échantillon complet des figures rhétoriques imaginables du temps et ce thème est joué avec une intensité toujours augmentée. Quand une intensité d'expression est arrivée à son sommet, une fugue magnifique sur les quatre premières mesures du thème de la passacaille se déroule comme une vingt-et-unième variation, combinée tout le temps avec deux réponses stables. Bach produit ici son premier véritable chef-d'œuvre pour orgue et il dépasse de beaucoup les cadres qui suffisaient normalement à une passacaille de l'époque.

Prélude et fugue en ré majeur BWV 532 et en *la mineur* BWV 543 se placent

parmi les premières œuvres de Weimar, deux pièces où l'influence nord-allemande est encore évidente avec des sections en *stylus fantasticus* hardi mais où les fugues sont plus étendues tout en renfermant une plus grande concentration sur le matériel thématique. *Toccata, adagio et fugue en do majeur* BWV 654 renferme une synthèse du style de toccata nord-allemande et de la forme de concerto italien. Le ravissant *Adagio* pourrait facilement servir de second mouvement à un concerto pour violon italien et le *Grave* suivant est un chef-d'œuvre dans le style appelé en Italie *durezza e ligature*. *Toccata et fugue en ré mineur* BWV 538 (appelée «dorique») montre encore plus d'influence italienne du haut baroque. Les éléments nord-allemands sont absents ici et la toccata est plutôt formée comme un dialogue intensif tandis que l'élan rythmique irrépessif rappelle Vivaldi. La fugue magnifique est un exemple de *stile antico* – le style ancien – qui s'inspire de la polyphonie classique de Palestrina par exemple. Bach devait développer toujours plus ce style dans ses œuvres. A peu près la même construction formelle est utilisée dans *Toccata et fugue en fa majeur* BWV 540, une des œuvres pour orgue les plus longues de Bach, au moins en ce qui a trait au nombre de mesures. Le contraste entre la toccata dansante irrésistible et la fugue de *stile antico* à l'allure solennelle fait de cette œuvre l'une des plus magnifiques compositions pour orgue de Bach.

L'élégiacque *Canzona en ré mineur* BWV 588 dont le modèle semble être Girolamo Frescobaldi, l'un des premiers maîtres baroques, et *Allabreve en ré majeur* BWV 589, un morceau à l'élan inflexible et à la nette influence d'Arcangelo Corelli, sont d'autres œuvres reliées à l'Italie qui datent probablement aussi de cette période.

Weimar vit également la composition d'œuvres dont la source d'inspiration provient du style français. *Pièce d'Orgue* (ou *Fantaisie*) *en sol majeur* BWV 572 est un morceau tripartite très original dont chaque section porte une description

de caractère française. Si on peut dire que quelque chose d'autre a emprunté le modèle français, ce serait bien le grandiose mouvement central qu'on peut comparer à un Plein Jeu français. L'origine de l'œuvre reste dans l'ombre mais un détail remarquable est que la partie du pédalier descend à un certain endroit au-dessous de l'étendue allemande normale. Il s'agissait peut-être d'une commande de quelque organiste français ? Une influence plus directe du style français se remarque dans la *Fantaisie en do mineur* BWV 562 (suivie d'une fugue inachevée), où les fugues à cinq voix de Nicolas de Grigny semblent servir de modèles. Bach copia tout le *Livre d'Orgue* daté de 1699 de de Grigny dans un beau manuscrit. Un groupe spécial d'œuvres pour orgue de la période de Weimar est la série de transcriptions de concertos de Vivaldi et de Johann Ernst. Une théorie plausible est qu'elles furent écrites à la demande du talentueux prince Johann Ernst qui avait étudié à Amsterdam. C'est là qu'il vint en contact avec la tradition hollandaise de jouer des concertos pour orgue pour l'édification de la paroisse le dimanche après-midi, concertos qui comprenaient souvent des transcriptions de la dernière musique de concert italienne. De plus, cette musique était souvent publiée à Amsterdam. A son retour à Weimar, il présenta cette musique à Bach qui trouva intéressante la tâche de transcrire quelques œuvres. A côté des trois grands concertos de Vivaldi (la mineur, ré mineur et do majeur), il s'attaqua aussi à quelques compositions du prince musical. Il écrivit une autre longue suite de transcriptions pour clavecin. Ce travail prit fin d'une manière abrupte avec le décès du prince de 19 ans seulement à l'été de 1714.

Pendant ses six ans comme maître de la chapelle royale à Köthen, Bach n'avait pas de raison directe d'écrire de la musique pour orgue. Il était entouré de musique de chambre, de musique pour orchestre et d'une bonne portion de musique vocale profane. Mais une de ses œuvres pour orgue les mieux connues est habituellement reliée à cette époque, la *Fantaisie et fugue en sol mineur* BWV 542.

En 1720, Bach se rendit à Hambourg y passer l'audition pour le poste d'organiste à l'église St-Jacques (Jacobikirche). Dans une description de l'examen d'audition pour le poste d'organiste à la cathédrale de Hambourg en 1725, Johann Mattheson donne comme exemple, dans sa *Grosse General-Bass-Schule* [*Ecole de basse chiffrée*] (1731), un thème pour l'épreuve d'improvisation qui ressemble beaucoup au thème de fugue de Bach. De plus, il ajoute qu'il savait très bien d'où ce thème provenait et qui en avait fait une composition très artistique. On suppose que Bach prit l'œuvre avec lui à Hambourg et la présenta là. Il est impossible de savoir à quel point cette histoire est véridique. Une théorie sur la *Fantaisie* est qu'elle est une profonde lamentation venant du cœur quand Bach, après un voyage commandé avec le prince, rentra à Köthen pour apprendre que sa femme Maria Barbara était morte et enterrée à son insu. En fait, la forme et le style de la fugue indiquent le début de la période de Weimar tandis que la fantaisie, avec son harmonie étonnamment osée et ses changements enharmoniques, indique une époque plus tardive et un instrument à l'accord presque tempéré.

Au cours de son long service comme organiste à l'église St-Thomas à Leipzig, Bach écrivit ses plus éminentes compositions pour orgue. Des années 1720 et 1730, on trouve d'une part le pétillant *Prélude et fugue en sol majeur* BWV 541, une des œuvres les plus extraverties de Bach, et d'autre part les chefs-d'œuvre fantastiques considérés comme le sommet de toute la littérature pour orgue : *Prélude et fugue en si mineur* BWV 544, *do mineur* BWV 546, *do majeur* BWV 547 et *mi mineur* BWV 548. Bach atteint ici des hauteurs titanesques en littérature pour orgue, des sommets jamais dépassés. Plusieurs de ces œuvres sont conservées dans de beaux manuscrits de la main propre de Bach. Cette époque vit aussi la composition du magnifique *Prélude et fugue en mi bémol majeur* BWV 552, la seule œuvre indépendante pour orgue de Bach à avoir été publiée. Elle forme le début et la fin du recueil de chorals *Clavier-Übung, Dritter Teil* et donne, par sa

division en prélude et postlude, une image possible de l'exécution des œuvres indépendantes pour orgue.

Les six *Sonates en trio* BWV 525-530 datent des années 1720 à Leipzig. Bach a créé ici un genre personnel en musique pour orgue à partir du *concerto da camera* tripartite italien pour deux violons et continuo. Elles sont conservées dans deux manuscrits importants, d'une part un manuscrit de Bach lui-même et d'autre part d'un copié par la seconde femme de Bach, Anna Magdalena, et son fils aîné Wilhelm Friedemann. Cette seconde source renferme plus d'indications sous forme de liaisons, etc. que le manuscrit de Bach mais elle est certainement le résultat de l'influence directe du père. Selon le premier biographe de Bach, Johann Nicolaus Forkel, les sonates sont écrites pour orgue ou clavicorde à pédalier, comme études pour le talentueux Wilhelm Friedemann. Comme telles, elles sont devenues des morceaux d'exercice pour les organistes de toutes les générations suivantes et représentent simultanément la musique de chambre la plus élégante qui soit pour orgue. Le genre est presque devenu un symbole pour les possibilités de l'orgue – sur quel autre instrument peut-on jouer en trio avec soi-même ? De nos jours, il est devenu populaire de jouer ces sonates en formation de chambre avec continuo. Mais c'est de la musique pour orgue et quand la musique est maîtrisée et les difficultés vaincues, elle sonne le mieux à l'orgue !

Il existe aussi une série de pièces en trio indépendantes dont plusieurs sont des transcriptions d'œuvres d'autres compositeurs, par exemple Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch ou François Couperin, pièces qui furent probablement écrites comme études ou pour des raisons pédagogiques quelconques.

LES ŒUVRES SUR UN CHORAL

Une partie importante de la musique pour orgue de Bach, comme chez la plupart des compositeurs protestants, se compose d'œuvres basées sur un choral : chorals

pour orgue, fantaisies sur un choral, variations ou brèves intonations. La plupart de ces pièces sont groupées en recueils. Seule une petite partie a survécu en forme libre même s'il s'y trouve aussi des chefs-d'œuvre.

La collection de Neumeister

Cette collection ne fut découverte qu'en 1984 et fit sensation la veille du 300^e anniversaire de Bach en 1985. Le recueil se trouvait à la bibliothèque de l'université de Yale aux Etats-Unis où il avait été oublié pendant plus de 100 ans, portant le titre insignifiant de «Choräle ohne Text» (Chorals sans texte). Le manuscrit renfermait une note d'un ancien propriétaire, Johann Christian Heinrich Rinck, qu'il avait été mis par écrit par Johann Gottfried Neumeister, organiste et maître d'école à Friedberg/Wetterau dans les années 1790. Ce dernier avait probablement écrit le manuscrit d'après une vieille tablature qu'il devait avoir acquise grâce à son professeur Georg Andreas Sorge, une personne importante dans le cercle autour de Bach. Le manuscrit renferme 38 pièces attribuées à J.S. Bach, dont 33 étaient tout à fait inconnues et deux, partiellement connues. Trois existent aussi dans d'autres sources. Des morceaux restants dans cet imposant manuscrit, 26 chorals sont attribués au beau-père de Bach, Johann Michael Bach (dont une composition sur *In dulci jubilo* attribuée auparavant à Johann Sebastian – BWV 751). Il s'agit ici des premières œuvres juvéniles de Bach, quelques-unes écrites peut-être entre 10 et 15 ans déjà. On reconnaît des influences évidentes de Johann Pachelbel ou d'autres compositeurs membres de la famille Bach – Johann Christoph ou Johann Michael. On peut même par moments distinguer l'influence de compositeurs nord-allemands, Buxtehude par exemple. Ces compositions sont loin de l'originalité et de la maîtrise qui devaient venir mais malgré cela le jeune Bach ne fait pas qu'imiter ses modèles, il leur est souvent supérieur par son imagination. Du point de vue du contenu, le recueil commence par des chorals qui

touchent à l'année liturgique mais la partie principale renferme des chorals traitant de la pénitence, la grâce et la vie chrétienne.

Arnstädter Gemeindechoräle (Chorales de la paroisse d'Arnstadt)

Le titre désigne une poignée de chorals purs à l'harmonie vertigineuse et aux phrases séparées par des interludes virtuoses. Ils ont été datés du temps après la visite de Bach chez Buxtehude à Lubeck. Bach fut violemment critiqué à son retour (21 février 1706) pour avoir introduit tant de variations bizarres dans ses chorals et mêlé tant de notes étrangères que les paroissiens en étaient tout confus. Mais cette manière d'accompagner le chant des fidèles était plus ou moins normale du temps de Bach, même si ces chorals dépassent peut-être les limites. Plusieurs copies faites plus tard font preuve que Bach les donnait malgré tout à ses élèves comme de bons exemples.

Orgelbüchlein (Petit livre d'orgue)

Les *Chorals de Neumeister* montrent de nettes influences de plusieurs autres compositeurs tandis que dans l'*Orgelbüchlein*, Bach crée sa propre forme de choral pour orgue. Le recueil a eu un impact pédagogique plus marqué que toute autre collection de musique d'orgue. Bach fut d'ailleurs le premier à s'en servir pour ses élèves. A Köthen, il écrivit une petite garde où le recueil est décrit comme une école d'orgue avec la devise finale bien connue : « Den höchsten Gott/allein zu Ehren/Dem Nächsten/drauss sich zu belehren » [« A la gloire du Dieu très haut, à l'instruction du prochain »]. Mais l'intention de Bach au début n'était pas d'écrire une sorte d'école d'orgue. La collection est organisée comme un livre de cantiques d'alors avec des chorals reliés à l'année liturgique suivis de chorals pour divers thèmes importants de l'Eglise. Le manuscrit conservé est formé de sorte que Bach a d'abord écrit les titres des chorals qu'il voulait utiliser dans le

recueil, en tout 164, et où chaque choral, sauf quelques-uns, devait remplir une page. Seuls 46 de ces chorals furent composés. Il reste donc beaucoup de pages blanches dans le manuscrit ! Les dernières recherches montrent que Bach commença à écrire ses pièces de chorals vers 1708-09 et que le travail avança ensuite par périodes jusqu'en 1717. Après 1726 à Leipzig, Bach retourna à la collection, écrivit un autre choral, en remania deux ou trois autres et en commença un qui resta cependant à l'état de court fragment.

Le choral typique de l'*Orgelbüchlein* comprend un choral avec la mélodie au soprano en valeurs de notes directes sans interlude. Les voix intermédiaires renferment le motif caractéristique qui répond à la mélodie et qui éclaire d'une certaine manière le contenu du texte. Ces motifs ne proviennent qu'exceptionnellement de la mélodie du choral. Même si la collection a vu le jour grâce à une pensée liturgique pratique quelconque, elle semble aussi être une sorte de point de départ pour expérimenter sur ce qu'on peut faire avec une mélodie de choral à l'intérieur de limites données et, de plus, pour développer une sorte de langage musical symbolique. Albert Schweitzer était d'avis que la collection peut être vue comme un dictionnaire du langage musical de Bach. La fonction liturgique pratique possible semble perdre de l'importance avec les années pour faire place à des morceaux de plus en plus travaillés, sans pourtant sortir des cadres donnés. Que Bach ait laissé la collection inachevée peut vouloir dire qu'après un tiers environ du travail, il trouva que les possibilités du genre avaient été suffisamment exploitées. Ce groupe absolument merveilleux de chorals, renfermant plusieurs des arrangements de chorals les mieux aimés de Bach, est une source éternelle d'inspiration et de recherches.

Clavier-Übung, Dritter Teil (Exercices au clavier, troisième partie)

Ce recueil de chorals qui devait être la première œuvre de Bach à être imprimée, sortit en temps pour la Saint-Michel à l'automne 1739. C'est l'un des quatre volumes intitulés *Clavier-Übung* que Bach publia entre 1731 et 1742. Sur la page de titre, l'œuvre porte la dédicace : «Liebhabern und besonders Kennern von dergleichen Arbeit». Le recueil comprend 27 pièces : *Prélude et fugue en mi bémol majeur* comme premier et dernier morceau, 10 grands (avec pédalier) et 11 petits (sans pédalier) arrangements de chorals, où de grands et de petits arrangements se suivent parallèlement, ainsi que quatre duos. L'œuvre en entier peut être vue comme l'exposé musical propre de Bach du protestantisme tel que formulé par Martin Luther. La publication en l'an 1739 dépendait sûrement du 200^e anniversaire de la prédication de Luther à la Thomaskirche pour la Pentecôte 1539 quand il mit en branle la réformation à Leipzig. On célébra aussi cette année-là le 200^e anniversaire de la profession d'Augsbourg. De même, Bach forme son œuvre de façon à ce qu'elle donne un échantillon de la plupart des styles musicaux importants qui ont passé en revue dans la musique sacrée protestante depuis le 16^e siècle, du *stile antico* aux morceaux modernes à la sonorité rococo. Le prélude initial est suivi d'abord de ce qui était la messe réformée de Luther : *Kyrie* et *Gloria* sous forme du *Kyrie* allemand, *Gott Vater in Ewigkeit* où chaque verset a son somptueux morceau d'orgue et où la mélodie passe du soprano (Dieu le Père) au ténor (le Fils), au pédalier (le Saint Esprit), de même que *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* [*Gloire à Dieu seul dans les cieux*] dont le grand arrangement est naturellement un trio pour souligner la Trinité. Exceptionnellement pour ce choral, Bach écrivit deux morceaux pour claviers manuels (de nouveau la Trinité grâce aux trois mouvements en tout), tous à trois voix et dans les tonalités de fa majeur, sol majeur et la majeur, ce qui donne une tierce ascendante. Six chorals se succèdent ensuite où chacun correspond à sa partie dans le catéchisme de Luther. Les grands chorals symbolisent

peut-être le grand catéchisme destiné aux prêtres et professeurs, et les petits arrangements le petit catéchisme, destiné aux gens « ordinaires ». Les quatre duos, qui ont été vus jusqu'ici comme des œufs de coucou dans le contexte pour faire du remplissage, pourraient symboliser les quatre prières qui terminent le catéchisme : prières pour le matin et le soir, avant et après les repas. Ainsi une sorte de dialogue entre Dieu et l'homme. Cette collection est remplie de symbolisme de tous les genres imaginables et constitue une source inépuisable d'études. En tant qu'entité fermée, elle est simultanément peut-être ce qu'il y a de plus éminent d'écrit pour l'orgue. Le langage musical est souvent acerbe et difficile d'accès mais si l'on s'accorde le temps d'y mûrir, il devient un océan de musique inspiratrice.

Achtzehn Choräle ou Leipziger Choräle

(Dix-huit chorals ou Chorals de Leipzig)

Cette collection, la plus facile d'accès peut-être et ainsi aussi la plus aimée des grands arrangements de chorals de Bach, est en fait un groupement et un remaniement d'œuvres écrites déjà à la période de Weimar. Selon les dernières recherches, Bach aurait commencé le recueil vers la fin des années 1730 et y aurait travaillé par périodes jusqu'à 1745 environ. Ce doit être des morceaux qu'il aimait particulièrement et qu'il voulait regrouper, probablement en vue d'une publication future. On dirait que la dernière décennie de vie de Bach fut un temps où il essaya de regrouper et de terminer ce qu'il considérait comme les plus précieuses de ses nombreuses œuvres. Le manuscrit renferme d'abord les six *Sonates en trio* mises par écrit vers 1730. Elles sont suivies des 15 premiers chorals de la main même de Bach, puis de deux chorals copiés par son élève et gendre Johann Christoph Altnikol. Vient ensuite une version manuscrite des *Kanonische Veränderungen über « Vom Himmel hoch »* publiées en 1747. Le choral qu'on appelle habituellement « le choral du lit de mort » de Bach clôt le tout : *Vor deinem Thron*

tret' ich hiermit [Me voici devant ton trône]. Il est copié d'une main non-identifiée et la tradition veut qu'il ait été dicté par Bach de son lit de mort. La légende autour de lui a été renforcée par le fait qu'il y manque la dernière page et que le choral s'arrête après 26 mesures, ce qui fait croire qu'il est inachevé. Cela ne paraît pas plausible parce qu'il se termine en bas d'une page de gauche. C'est en même temps le seul choral qui ne soit pas connu du temps de Weimar, même si on peut en fait trouver un texte original dans le choral de l'*Orgelbüchlein* intitulé *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. Ce titre est aussi porté par le choral qui termine l'édition de Carl Philip Emanuel Bach de *Die Kunst der Fuge (L'Art de la Fuge)*.

Il n'est pas assuré que le recueil ait une suite théologique préméditée. Tout commence et se termine par des versions tourbillonnantes des cantiques pentecostaux *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* et *Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist* (si on voit dans le choral final *Vor deinem Thron...* une coda méditative). Le centre est formé de trois arrangements sur le choral d'avent *Nun komm, der Heiden Heiland* qu'on peut voir comme une image de la vie de Jésus, sa naissance, sa mort et son passage au séjour des morts ainsi que la résurrection et la victoire. On y trouve trois types de souffrance, celle de l'Ancien Testament dans *An Wasserflüssen Babylon [Au bord des fleuves de Babylone]*, celle du Nouveau Testament dans *O Lamm Gottes unschuldig [Agneau de Dieu sans tache]* et celle du temps présent dans *Vor deinem Thron tret' ich hiermit [Me voici devant ton trône]*. La Trinité est représentée dans les trois arrangements sur *Allein Gott in der Höh' sei Ehr [Gloire à Dieu seul dans les cieux]*. On trouve aussi trois arrangements sur des cantiques de communion : *Schmücke dich, o liebe Seele [Pare-toi, ô chère âme]* et deux sur *Jesus Christus, unser Heiland [Jésus Christ, notre Sauveur]*. On ne sait pas non plus si Bach avait pensé à 15 (de sa main propre), 17 (avec les deux chorals d'Altnikol) ou 18 chorals. Ce dernier chiffre est symboliquement le plus satisfaisant et c'est celui que nous considérons volontiers.

Les Chorals de Schübler

Ce petit recueil de six chorals pour orgue sorti de l'imprimerie en 1749, peut-être même 1750. Le titre *Chorals de Schübler* se réfère au nom de l'éditeur Georg Schübler de Zella en Thuringe. Le titre premier du recueil est cependant *Sechs Choräle von verschiedener Art* [Six chorals de genres divers]. Nous trouvons ici six arrangements de chorals très faciles d'écoute, que Bach voulait peut-être publier comme contrepoids aux arrangements assez lourds du *Clavier-Übung III*. Cinq des pièces sont des transcriptions d'arrangements de chorals tirés de diverses cantates tandis que le dernier, *Wo soll ich fliehen hin* [Où devrais-je m'enfuir ?] (le second dans le recueil), est nettement une composition originale pour orgue. On a cru qu'elle pouvait provenir d'une cantate perdue mais la facture est si différente des autres morceaux que cette théorie semble improbable. Le contenu des textes concerne la fin de l'année liturgique, le retour du Christ et le temps de l'avent. Presque tous les arrangements exigent deux claviers manuels et pédalier. Chose intéressante, Bach a indiqué la longueur des jeux pour chaque clavier manuel dans plusieurs des arrangements, chose très rare dans sa production pour orgue. Avec les années, la collection est devenue très connue et, dans la seconde moitié du 20^e siècle, les nouvelles orgues étaient souvent composées à partir des demandes sonores spéciales requises par ces morceaux.

Le recueil de Kirnberger

Il s'agit ici d'une collection disparate d'arrangements de chorals moins importants qu'on croit avoir été assemblés et mis par écrit par Johann Philipp Kirnberger, élève de Bach et ensuite célèbre théoricien en musique à Berlin. Le recueil manque d'homogénéité et renferme des compositions de la jeunesse de Bach à sa maturité ainsi que des morceaux douteux qu'on sait maintenant avoir été écrits par d'autres compositeurs. Plusieurs sont pour clavier manuel seulement et les

chorals pour le temps de Noël sont en majorité frappante, dont un petit groupe de sept petites *fughette* sur un choral. Les ravissants arrangements sur *In dich hab' ich gehoffet, Herr* BWV 712 [*En toi Seigneur j'ai mis mon espoir*] et *Jesu, meine Freude* BWV 713 [*Jésus, ma joie*] forment des sommets du recueil, ce dernier étant en partie clairement apparenté au motet bien connu.

Arrangements indépendants de chorals

Parmi les chorals indépendants se trouvent quelques magnifiques arrangements, probablement de l'époque de Weimar, dont *Fuga sopra il Magnificat* BWV 733 ou les deux morceaux sur le choral d'enterrement *Valet will ich dir geben* BWV 735 et 736 [*Je te fais mes adieux*]. L'élégant et virtuose arrangement pour claviers manuels sur *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* BWV 734 [*Réjouissez-vous maintenant, chers chrétiens*] est digne de mention, de même que le tendre morceau à cinq voix dont deux à la pédale sur *Wir glauben all an einen Gott, Vater* BWV 740 [*Nous croyons tous en un seul Dieu, Père*], attribué même à Johann Ludwig Krebs.

On y trouve aussi quelques arrangements intéressants un peu plus volumineux ressemblant à la fantaisie-choral nord-allemande : *Christ lag in Todesbanden* BWV 718 [*Le Christ est au séjour des morts*] et *Ein' feste Burg ist unser Gott* BWV 720 [*Notre Dieu est un rempart imprenable*] écrit, selon le titre, pour trois claviers manuels et pédale, supposément pour l'inauguration de l'orgue à Mulhouse en 1708, orgue duquel Bach avait fait les plans de rénovation. Autrement, la forme de fantaisie-choral assez ancienne ne semble pas avoir particulièrement intéressé Bach. Plus on avance ensuite dans la liste de Schmieder de ces chorals indépendants, plus l'authenticité devient douteuse.

Partitas-chorals

Au cours de ses études collégiales à Lunebourg, Bach vint certainement en contact avec l'organiste à l'église St-Jean, Georg Böhm, et avec ses partitas-chorals. Et encore plus tôt à Ohrdruf, il avait connu les partitas de Johann Pachelbel. Selon les recherches, les quatre partitas devraient provenir du temps passé par Bach à Lunebourg. La première, *Ach, was soll ich Sünder machen* BWV 770, révèle d'abord l'influence de Pachelbel tandis que les deux dernières ont le format de fantaisies-chorals à la mode nord-allemande. L'influence de Böhm est plus évidente dans *Christ, der du bist der helle Tag* BWV 766 et la magistrale *O Gott, du frommer Gott* BWV 767. Ces partitas sont toutes pour un clavier manuel seulement (une voix de pédale *ad libitum* se trouve à la fin du BWV 766) ; même si deux claviers sont un avantage, il ne sont pas absolument nécessaires. *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768 [*Salut à toi, bon Jésus*] est le véritable chef-d'œuvre dans le genre. Cette partita a dû être fondamentalement remaniée et étendue à Weimar. La moitié de l'œuvre est sans pédale et l'autre moitié, avec pédale. L'œuvre est intitulée dans un manuscrit *O Jesu, du edle Gabe*, un cantique avec exactement 11 versets, correspondant au nombre de variations dans la partita, tandis que le texte de *Sei Gegrüßet* n'a que 5 (alternativement 7) versets. C'est ainsi qu'on s'est demandé si le premier titre ne pouvait pas être le juste. Bach a réussi ici un sommet souverain dans ce genre, une œuvre cyclique fermée avec développement dramatique naturel propre.

Une œuvre unique parmi la production pour orgue de Bach est *Kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied* « *Vom Himmel hoch da komm' ich her* » BWV 769. L'œuvre est la célèbre contribution de Bach pour son entrée à la Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften [Société de musicologie] fondée à Leipzig justement par Lorentz Christoph Mitzler, ami et élève de Bach. Cette *Societät* avait pour but de rassembler des compositeurs de toute

l'Allemagne et de promouvoir la musique scientifique savante. Plusieurs compositeurs célèbres en faisaient partie et, en juin 1747, Bach y fut élu membre numéro 14. Les *Kanonische Veränderungen* furent publiées en même temps. L'œuvre consiste en cinq canons d'une complexité toujours accrue : canon à l'octave, canon à la quinte, canon à la septième, canon en augmentation et canon au renversement. La mélodie de choral forme toujours la base et même si le graphisme peut parfois sembler complexe et difficile à comprendre, le résultat sonnant est étonnamment facile à suivre et la musique dégage une agréable atmosphère de Noël. L'œuvre existe en deux versions où la suite des mouvements diffère et avec de petits changements. L'une est la version imprimée et l'autre est un manuscrit intercalé dans l'autographe des *Achtzehn Choräle*. On a longtemps cru que la version manuscrite était un remaniement ultérieur mais une nouvelle recherche a montré de façon convaincante que les deux versions sont à peu près simultanées et que l'ordre dans la version manuscrite est le résultat de considérations pratiques tandis que l'ordre dans la version imprimée correspond à la suite logique et raisonnable demandée par le contenu de l'œuvre.

DIE KUNST DER FUGE [L'ART DE LA FUGUE]

Un recueil qui sort un peu des cadres d'un enregistrement de recueils de l'intégrale des œuvres pour orgue de Bach est la monumentale *Die Kunst der Fuge*, le chant du cygne de Bach et son testament contrapuntique pour la postérité. Cette œuvre légendaire et inachevée a été publiée après le décès du compositeur grâce aux soins de son fils Carl Philip Emanuel. Dans la fugue finale qui devait être à quatre voix, la musique s'arrête soudainement quand Bach a inséré les notes de son nom comme troisième thème avant que le tout soit couronné par le thème principal. Ses contemporains y virent un signe et un exemple de défense de sa personnalité. Plusieurs choses indiquent cependant que l'œuvre était fort pro-

blement terminée mais que les dernières pages ont disparu de quelque manière en rapport avec la gravure. Bach a dû au moins avoir clair dans l'esprit que les quatre thèmes pouvaient être combinés.

L'œuvre est écrite sur une partition dite ouverte, c'est pourquoi la postérité y a vu une œuvre abstraite et théorique. Il n'y avait rien d'exceptionnel sous le baroque qu'une partition polyphonique soit publiée avec un système pour chaque voix pour rendre la composition nette et claire et éviter trop de croisements de voix. L'instrument pensé est probablement l'orgue ou le clavecin ou une combinaison de ces deux instruments. La musique ne peut pas être jouée directement, elle nécessite que l'interprète en fasse une version propre. Ces dernières années, l'œuvre a été jouée par tous les ensembles possibles, du grand orchestre symphonique, via le quatuor à cordes, au quatuor de saxophones!

Die Kunst der Fuge comprend 18 pièces (ou 20 si on compte les versions renversées) construites avec logique, du facile au toujours plus compliqué. La base est formée d'un thème de quatre mesures de forme parfaite et fonctionnant aussi bien dans sa forme renversée. La tonalité est la même partout – ré mineur. Le thème principal se retrouve dans tous les morceaux mais dans certains comme thème secondaire. Quelques thèmes secondaires reviennent dans plusieurs pièces, parfois avec de plus en plus de dominance. Du point de vue harmonie, la musique devient de plus en plus chromatique et audacieuse.

L'œuvre commence par onze grandes fugues. Les quatre premières sont simples et les troisième et quatrième présentent le thème en version renversée. Les trois fugues suivantes ont le thème en combinaison normale et en renversement, et encore avec des valeurs de notes diminuées de moitié et doublées. Les quatre fugues suivantes, deux doubles et deux triples, ont en partie des thèmes principaux nouveaux. Les deux fugues triples correspondent l'une avec l'autre de sorte que les thèmes de la seconde (*Contrapunctus II*) sont un renversement de

ceux de la première (*Contrapunctus* 8) qui, en plus, ne compte que trois voix comme pour démontrer qu'il suffit de trois voix pour jouer une triple fugue.

La partie suivante se compose de deux fugues renversées, une à quatre voix, l'autre à trois. On trouve ensuite la version qui semble être le point de départ, c'est-à-dire avec le thème en version originale, comme seconde section, et cette version sert ainsi de sorte de solution à la première version plus mystique. Ces fugues en renversements sont suivies de quatre canons à deux voix, de plus en plus compliqués mais parfois avec un clin d'œil humoriste. La dernière composition est ainsi *Fuga a 3 Soggetti* – fugue à trois sujets (devrait naturellement être à 4 sujets) – dont nous n'entendrons jamais la fin. L'impression originale finit avec le choral *Wenn wir in Höchsten Nöten sein*, identique au dernier choral des *Achtzehn Choräle*, mais ici dans sa forme complète. Il fut ajouté comme compensation pour la fugue finale inachevée.

Bach travailla sur *L'Art de la Fugue* pendant une bonne partie des années 1740 probablement. L'œuvre se trouve aussi dans une version manuscrite un peu plus courte avec 16 mouvements seulement et avec une facture d'apparence différente. Il n'est pas impossible que Bach retravaillât l'œuvre dans le but de laisser la version finale être son dernier apport à la *Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften* – selon les règles, les membres devaient soumettre une œuvre par année jusqu'à 65 ans accomplis. Il voyait sans doute lui-même dans l'œuvre un testament pour la postérité. La musique représentait un style à l'agonie, un style musical qu'il avait pénétré de plus en plus profondément et que personne d'autre ne maîtrisait à ce point. *L'Art de la Fugue* n'a jamais été une œuvre aussi populaire que les passions, la *Messe en si mineur* ou les *Concertos Brandebourgeois*. Mais elle est devenue une image sonore de quelque chose d'accompli, d'inaccessible et de presque divin. Elle est un cadeau pour l'éternité.

© *Hans Fagius* 2005

Hans Fagius a étudié l'orgue avec Bengt Berg et au Conservatoire Royal de Musique à Stockholm avec Alf Linder. Après l'obtention de son diplôme en 1974, il poursuit ses études à Paris avec Maurice Duruflé et, encore étudiant, il gagna les concours internationaux d'orgue de Leipzig et de Stockholm.

Commencée en 1974, la collaboration Fagius-BIS dure depuis plus de 30 ans. La série de 17 disques compacts de l'intégrale de la musique d'orgue de Bach fut faite entre 1983 et 1989 mais Hans Fagius avait déjà enregistré plusieurs disques sur étiquette BIS dont des œuvres d'Otto Olsson, le mieux connu de tous les compositeurs suédois pour orgue, et une interprétation des trois grandes pièces pour orgue de Liszt qui gagna le Grand Prix du Disque de la Société Hongroise Liszt en 1981. Après la série Bach, Hans Fagius a enregistré entre autres deux disques de symphonies pour orgue de Widor – dont le premier fut le dernier enregistrement fait sur le célèbre orgue de l'église Katarina à Stockholm avant qu'il ne soit détruit par un incendie quelques mois plus tard. Ses dernières sorties sur BIS renferment deux disques d'œuvres d'orgue de Karg-Elert et un enregistrement hautement acclamé de l'intégrale de la musique pour orgue de Duruflé, le professeur même de Fagius, que le critique du *Gramophone* appela « l'ultime recommandation pour ce répertoire ».

Dans son choix de répertoire, Hans Fagius se concentre sur la musique des époques baroque et romantique. Il joue régulièrement partout en Europe, Australie et Amérique du Nord, donnant fréquemment des cours de maître et jugeant plusieurs concours d'orgue. Parallèlement à sa carrière d'interprète, il a enseigné l'orgue à Stockholm et à Gothembourg pendant plusieurs années avant d'être nommé professeur au Conservatoire Royal Danois à Copenhague en 1989. Hans Fagius fut élu membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique en 1998.

J.S. BACH: THE COMPLETE ORGAN MUSIC

BWV No.	Title of Composition	Disc	BWV No.	Title of Composition	Disc
BWV 525	Trio Sonata in E flat major	Disc 1	BWV 568	Prelude in G major	Disc 3
BWV 526	Trio Sonata in C minor	Disc 2	BWV 569	Prelude in A minor	Disc 1
BWV 527	Trio Sonata in D minor	Disc 1	BWV 570	Fantasy in C major	Disc 1
BWV 528	Trio Sonata in E minor	Disc 4	BWV 572	Pièce d'orgue	Disc 3
BWV 529	Trio Sonata in C major	Disc 4	BWV 574	Fugue in C minor	Disc 3
BWV 530	Trio Sonata in G major	Disc 5	BWV 575	Fugue in C minor	Disc 4
BWV 531	Prelude and Fugue in C major	Disc 1	BWV 576	Fugue in G major	Disc 2
BWV 532	Prelude and Fugue in D major	Disc 1	BWV 577	Fugue in G major (Gigue)	Disc 3
BWV 533	Prelude and Fugue in E minor	Disc 1	BWV 578	Fugue in G minor	Disc 3
BWV 534	Prelude and Fugue in F minor	Disc 5	BWV 579	Fugue in B minor	Disc 5
BWV 535	Prelude and Fugue in G minor	Disc 1	BWV 580	Fugue in D major	Disc 5
BWV 536	Prelude and Fugue in A major	Disc 2	BWV 582	Passacaglia in C minor	Disc 1
BWV 537	Fantasy and Fugue in C minor	Disc 4	BWV 583	Trio in D minor	Disc 3
BWV 538	Toccata and Fugue in D minor	Disc 3	BWV 585	Trio in C minor	Disc 2
BWV 539	Prelude and Fugue in D minor	Disc 2	BWV 586	Trio in G major	Disc 2
BWV 540	Toccata and Fugue in F major	Disc 3	BWV 587	Aria in F major	Disc 2
BWV 541	Prelude and Fugue in G major	Disc 2	BWV 588	Canzona in D minor	Disc 1
BWV 542	Fantasy and Fugue in G minor	Disc 1	BWV 589	Alla breve in D major	Disc 1
BWV 543	Prelude and Fugue in A minor	Disc 5	BWV 590	Pastorella in F major	Disc 2
BWV 544	Prelude and Fugue in B minor	Disc 4	BWV 591	Kleines harmonisches Labyrinth	Disc 1
BWV 545	Prelude and Fugue in C major	Disc 3	BWV 592	Concerto in C major	Disc 1
BWV 546	Prelude and Fugue in C minor	Disc 5	BWV 593	Concerto in A minor	Disc 2
BWV 547	Prelude and Fugue in C major	Disc 3	BWV 594	Concerto in C major	Disc 5
BWV 548	Prelude and Fugue in E minor	Disc 5	BWV 595	Concerto in C major	Disc 3
BWV 549	Prelude and Fugue in C minor	Disc 1	BWV 596	Concerto in D minor	Disc 4
BWV 550	Prelude and Fugue in G major	Disc 5	BWV 597	Concerto in E flat major	Disc 3
BWV 551	Prelude and Fugue in A minor	Disc 1	BWV 598	Pedalexercitium	Disc 3
BWV 552	Prelude and Fugue in E flat major	Disc 4	BWV 599-644	Orgelbüchlein	Disc 2
BWV 553-560	Eight Small Preludes and Fugues	Disc 2	BWV 645-650	Schübler Chorales	Disc 3
BWV 561	Fantasy and Fugue in A minor	Disc 2	BWV 651-668	Eighteen Chorales	Disc 3
BWV 562	Fantasy in C minor	Disc 4	BWV 653b	An Wasserflüssen	Disc 1
BWV 563	Fantasy in B minor	Disc 2	BWV 669-689	Clavierübung III	Disc 4
BWV 564	Toccata in C major	Disc 2	BWV 690	Wer nun den lieben	Disc 1
BWV 565	Toccata in D minor	Disc 5	BWV 691	Wer nun den lieben	Disc 1
BWV 566	Toccata in E major	Disc 4	BWV 694	Wo soll ich	Disc 2
BWV 567	Prelude in C major	Disc 1	BWV 695	Christ lag	Disc 2

BWV No.	Title of Composition	Disc	BWV No.	Title of Composition	Disc
BWV 696	Christum wir sollen	Disc 2	BWV 734	Nun freut euch	Disc 3
BWV 697	Gelobet seist du	Disc 2	BWV 735	Valet will ich	Disc 1
BWV 698	Herr Christ	Disc 2	BWV 736	Valet will ich	Disc 1
BWV 699	Nun komm	Disc 2	BWV 737	Vater unser	Disc 1
BWV 700	Vom Himmel hoch	Disc 2	BWV 738	Vom Himmel hoch	Disc 3
BWV 701	Vom Himmel hoch	Disc 2	BWV 739	Wie schön	Disc 3
BWV 702	Das Jesulein	Disc 2	BWV 740	Wir glauben all	Disc 3
BWV 703	Gottes Sohn	Disc 2	BWV 741	Ach Gott, vom Himmel	Disc 3
BWV 704	Lob sei dem	Disc 2	BWV 742	Ach Herr, mich	Disc 1
BWV 705	Durch Adams Fall	Disc 2	BWV 743	Ach, was ist	Disc 3
BWV 706	Liebster Jesu	Disc 2	BWV 744	Auf meinem lieben	Disc 3
BWV 707	Ich hab mein Sach	Disc 2	BWV 745	Aus der Tiefe	Disc 3
BWV 708	Ich hab mein Sach	Disc 3	BWV 747	Christus, der uns	Disc 5
BWV 709	Herr Jesu Christ	Disc 2	BWV 752	Jesu, der du	Disc 5
BWV 710	Wir Christenleut	Disc 2	BWV 755	Nun freut euch	Disc 3
BWV 711	Allein Gott	Disc 5	BWV 758	O Vater	Disc 5
BWV 712	In dich hab ich	Disc 4	BWV 762	Vater unser	Disc 5
BWV 713	Jesu, meine Freude	Disc 4	BWV 763	Wie schön	Disc 3
BWV 714	Ach Gott und Herr	Disc 1	BWV 765	Wir glauben all	Disc 5
BWV 715	Allein Gott	Disc 5	BWV 766	Partita: Christ der du bist	Disc 1
BWV 716	Allein Gott	Disc 5	BWV 767	Partita: O Gott, du frommer Gott	Disc 2
BWV 717	Allein Gott	Disc 5	BWV 768	Partita: Sei gegrüßet	Disc 4
BWV 718	Christ lag	Disc 5	BWV 769	Kanonische Veränderungen	Disc 3
BWV 719	Der Tag, der ist	Disc 1	BWV 770	Partita: Ach was soll ich	Disc 5
BWV 720	Ein' feste Burg	Disc 3	BWV 943	Prelude in C major	Disc 3
BWV 721	Erbarm dich mein	Disc 5	BWV 946	Fugue in C major	Disc 1
BWV 722	Gelobet seist du	Disc 3	BWV 957	Machs mit mir	Disc 1
BWV 723	Gelobet seist du	Disc 3	BWV 802-805	Four Duets	Disc 4
BWV 724	Gottes Sohn	Disc 3	BWV 1027a	Trio in G major	Disc 5
BWV 725	Herr Gott, dich	Disc 3	BWV 1080	Die Kunst der Fuge	Disc 5
BWV 726	Herr Jesu Christ	Disc 5	BWV 1090-1120	Neumeister Chorales	Disc 1
BWV 727	Herzlich tut mich	Disc 4			
BWV 728	Jesus, meine Zuversicht	Disc 5			
BWV 729	In dulci jubilo	Disc 3			
BWV 730	Liebster Jesu	Disc 1			
BWV 731	Liebster Jesu	Disc 1			
BWV 732	Lobt Gott	Disc 3			
BWV 733	Magnificat Fugue	Disc 1			

This index contains those works listed in the Bachwerke-verzeichnis (BWV) that at the time of the recording were deemed to be authentic compositions for the organ by J.S. Bach, and of which a performable edition existed.

Please note that the text that appears in the display window of your SACD player when tracks 19 and 20 of disc 5 are playing is incorrect.

DDD

RECORDING DATA

Disc 1 *All tracks:* Leufsta bruk Church, Sweden. *Tracks 1-34:* 11th June 1985; *Tracks 34-86:* 8th-9th June 1987

Recording producers: Bertil Alving & Hans Fagius

Recording equipment: Schœps and Brüel & Kjær microphones; SAM 82 mixer; Sony PCM-F1

Disc 2 *Tracks 1-58:* 23rd February 1986 at Mariefred Church, Sweden

Tracks 59-98: 6th-7th September 1986 at the Mission Church, Uppsala, Sweden

Recording producers: Bertil Alving & Hans Fagius

Recording equipment: Schœps and Brüel & Kjær microphones; SAM 82 mixer; Sony PCM-F1

Disc 3 *All tracks:* Kristine Church, Falun, Sweden

Tracks 1-41: 15th-16th January 1989

Recording producers: Bertil Alving & Hans Fagius

Recording equipment: Schœps and Brüel & Kjær microphones; Studer 961 mixer; Sony PCM-F1

Tracks 42-65: 12th-13th May 1983

Recording producer: Robert von Bahr

Recording equipment: Sennheiser microphones; Sony PCM-F1

Disc 4 *All tracks:* Fredrikskyrkan, Karlskrona, Sweden

Tracks 1-39: 1st-3rd May 1989; *Tracks 40-66:* 21st-23rd February 1988

Recording producer: Siegbert Ernst

Recording equipment: Neumann and Sennheiser microphones; Studer 961 mixer; Sony PCM-F1

Disc 5 *Tracks 1-18:* 21st-23rd February 1988 at Fredrikskyrkan, Karlskrona (see Disc 4)

Tracks 19-20: 8th-9th June 1987 at Leufsta bruk Church (see Disc 1)

Tracks 21-37: 15th-16th January 1989 at the Kristine Church, Falun (see Disc 3)

Tracks 38-57: March 1999 at the Garnison Kirke, Copenhagen, Denmark

Recording producer: Ingo Pety

Recording equipment: Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Genex GX8000 MOD recorder

Executive producer: Robert von Bahr

SACD authoring and technical advice: Bastiaan Kuijt

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Hans Fagius 2005

Translations: William Jewson (English); Christine Römer (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Juan Hitters

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1527/28 © 1983-1999 & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1527/28



The Organ in Leufsta bruk in North Uppland is the largest surviving baroque organ in Sweden. It was built by Johan Niclas Cahman between 1725 and 1728, and is thus stylistically linked with the North German organ tradition. Most of the pipes are original, and today the Leufsta chapel organ is a magnificent monument to the quality of Swedish organ building in the 18th century. The latest restoration was made by Marcussen & Son, Aabenraa, in 1964.

Huvudmanual

Kvintadena 16' B/D
Principal 8' B/D
Rörflöjt 8'
Kvintadena 8'
Oktava 4' B/D
Kvinta 3'
Superoktava 2'
Mixtur 5 chor B/D
Trumpet 8' B/D

Ryggpositiv

Gedackt 8'
Kvintadena 8'
Principal 4'
Flöjt 4'
Kvinta 3'
Oktava 2'
Mixtur 4 chor
Vox humana 8'

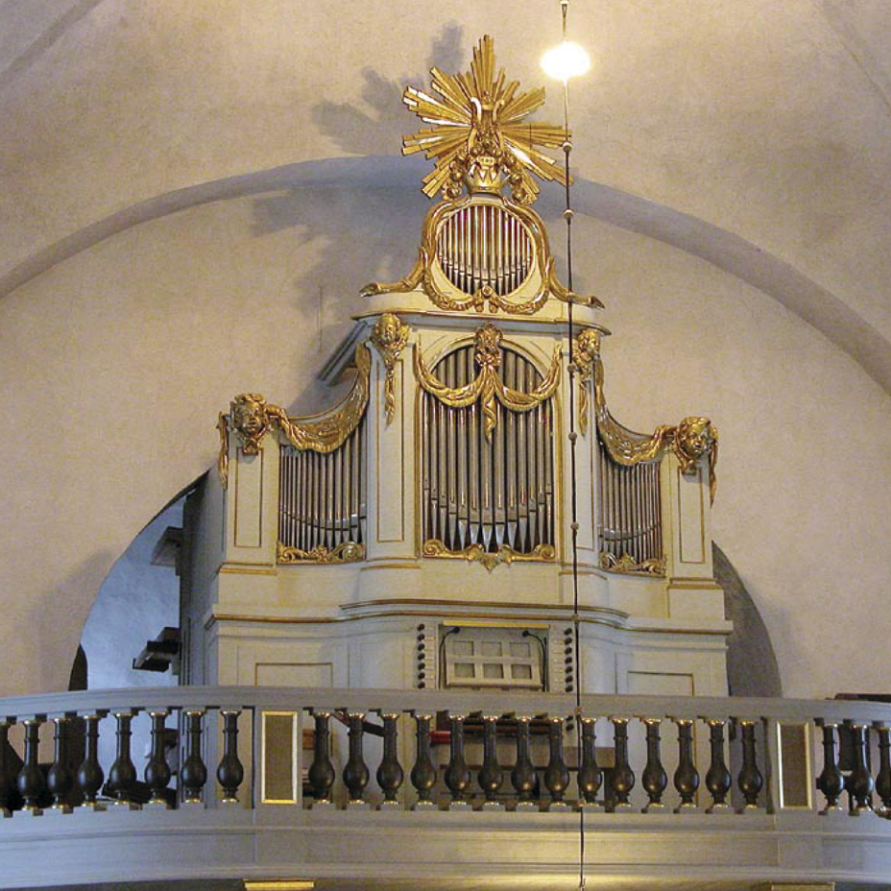
Pedal

Öppen subbas 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Kvinta 6'
Oktava 4'
Rauschkvint 2 chor
Mixtur 4 chor
Basun 16'
Trumpet 8'
Trumpet 4'

Manual coupling

Compass: Man. C–c³, Ped. C–d¹

Temperament: equal (not original)



The Organ in Mariefreds kyrka (the Mariefred Church) was built by Mats Arvidsson, Stallarholmen, in 1982. His aim was to construct an instrument in the style of Olof Schwan, one of the finest organ builders of his time in Sweden, who had also built the original organ in 1786. It was not, however, intended as a reconstruction of Schwan's instrument, which had been substantially renovated over the years. The case and a few stops are original, and other preserved Schwan organs were used by Arvidsson as models in the process.

Manual

Principal 8'

Gedacht 8'

Principal 4'

Fleut 4'

Quinta 3'

Octava 2'

Scharf 3-4 chor

Trompet 8'

Normal coupling

Compass: Man. C–g³, Ped. C–f¹

Temperament: equal (as, according to the contract, the original Schwan organ)

Echoverk

Fugara 8'

Rörfleut 8'

Spetsfleut 4'

Nasat 3'

Borfleut 2'

Ters 1 3/5'

Vox virginea 8'

Tremulant

Pedal

Subbas 16'

Violon 8'

Octava 4'

Basun 16'

Trompet 8'

Trompet 4'



The Organ in Fredrikskyrkan (the Fredrik Church) in Karlskrona was originally built in 1762-64 by the organ builder Lars Wahlberg from Kalmar. His extremely well-constructed instruments show influences from the Prussian tradition and from contemporary Stockholm builders. The aim of the reconstruction, completed in 1987 by Grönlunds Orgelbyggeri, Gammelstad, and with Carl-Gustaf Lewenhaupt as consultant, was to recreate one of Sweden's most important 18th-century organs. In the present instrument the three principals of the original have been reused.

Huvudmanualen

Qvintadena 16' B/D
Principal 8' (1764)
Gedacht 8'
Octava 4'
Kortfleur 4'
Salicenal 4'
Rausqvint 2 chor 3'+2'
Superoctava 2'
Mixtur 4 chor
Trompette 8' B/D
Trompette 4' B
Vox virginea 8' D
Sperventil

Trimulant

Manual coupling

Compass: Man. C—c³, Ped. C—d¹

Temperament: unequal (according to J.G. Neidhardt: *Temperatur für eine große Stadt* [1724])

Öververket

Qvintadena 8'
Enggedacht 8'
Principal 4' (1764)
Rörfleur 4'
Qvinta 3'
Octava 2'
Gemshorn 2'
Scharff 3 chor
Fagott 8' B
Vox humana 8' D
Sperventil

Pedalen

Subbass 16'
Principal 8' (1764)
Violoncell 8'
Octava 4'
Qvinta 3'
Superoctava 2'
Scharff 2 chor
Bassun 16'
Trompette 8'
Trompette 4'
Corno 2'
Sperventil



The Choir Organ in Kristine kyrka (the Kristine Church) in Falun is an attempt to reconstruct the organ built in 1724 by Johan Niclas Cahman (ca. 1675-1737), ‘the Father of Swedish Organ Building’. Almost 300 pipes come from the original organ. The prospect was drawn by Carl-Gustaf Lewenhaupt, and the instrument, completed in 1982, was built by A. Magnussons Orgelbyggeri, Gothenburg, with Herwin Troje as voicer.

Huvudmanual

Qvintadena 16'
Principal 8'
Spitzfleur 8'
Salzinal 8'
Octava 4'
Rohrfleur 4'
Qvinta 3'
Octava 2'
Mixtur 4 chor
Scharf 3 chor
Trompett 8'

Överwerk

Gedact 8'
Qvintadena 8'
Principal 4'
Fleur 4'
Qvinta 3'
Octava 2'
Gemshorn 2'
Scharf 3 chor
Sexqvaltera 2 chor
Vox humana 8'
Tremulant

Pedal

Untersatz 16'
Principal 8'
Gedact 8'
Qvinta 6'
Octava 4'
Rauschqvintmixtur 5 chor
Bassun 16'
Trompett 8'
Trompett 4'

Manual coupling

Compass: Man. C–f³, Ped. C–d¹

Temperament: unequal (Herwin Troje)



The Organ in Missionskyrkan (the Mission Church) in Uppsala was built by Nils-Olof Berg, Nye, in 1984. It is not a copy of any older instrument, but is inspired by South German models with the *ripieno* following an Italian pattern from the late eighteenth century. The voicing was the work of Jan Ryde and the architect was Ulf Oldæus.

Huvudverk

Principal 8'
Blockflöjt 8'
Oktava 4'
Italiensk flöjt 4'
Waldflöjt 2'
Cornettino 2 chor
Mixtur 5 chor
Trumpet 8'
Tremulant

Öververk

Gedacktbas 8' (C-H)
Bourdon 8 (fr c⁰)
Salicional 8' (fr c⁰)
Principal 4'
Traversflöjt 4'
Svegel 2'
Ters 1 3/5'
Kvinta 1 1/3'
Cromorne 8'
Tremulant

Pedal

Subbas 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Fagott 16'

Normal coupling

Compass: Man. C–g³, Ped. C–f¹

Temperament: equal



The Organ in Missionskyrkan (the Mission Church) in Uppsala was built by Nils-Olof Berg, Nye, in 1984. It is not a copy of any older instrument, but is inspired by South German models with the *ripieno* following an Italian pattern from the late eighteenth century. The voicing was the work of Jan Ryde and the architect was Ulf Oldæus.

Huvudverk

Principal 8'
Blockflöjt 8'
Oktava 4'
Italiensk flöjt 4'
Waldflöjt 2'
Cornettino 2 chor
Mixtur 5 chor
Trumpet 8'
Tremulant

Öververk

Gedacktbas 8' (C-H)
Bourdon 8 (fr c⁰)
Salicional 8' (fr c⁰)
Principal 4'
Traversflöjt 4'
Svegel 2'
Ters 1 3/5'
Kvinta 1 1/3'
Cromorne 8'
Tremulant

Pedal

Subbas 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Fagott 16'

Normal coupling

Compass: Man. C–g³, Ped. C–f¹

Temperament: equal



HANS FAGIUS

Photo: Helmut Gripenotrog

BACH
COMPLETE ORGAN MUSIC