

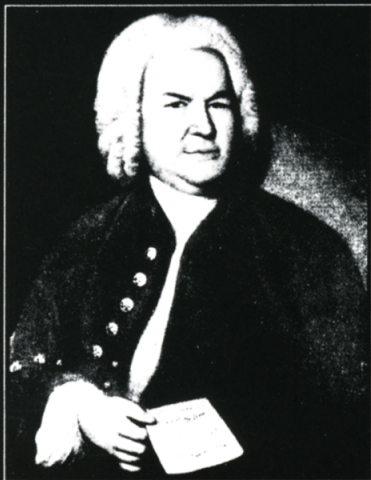


CD-397/398 STEREO

digital

The Complete Organ Music Volume 6

Johann Sebastian Bach



PRELUDES and FUGUES

BWV544 & 548

TOCCATA in D minor BWV565

FANTASY and FUGUE BWV537

TRIO SONATA in E minor BWV528

PARTITA 'SEI GEGRÜSSET'

BWV768

HANS FAGIUS

THE RECONSTRUCTED 1764 WAHLBERG
ORGAN, FREDRIKSKYRKAN, KARLSKRONA,
SWEDEN

A BIS original dynamics recording

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)
The Complete Organ Music, Volume 6

CD-397 **Total playing time: 77'00**

- | | | |
|-----------|--|--------------|
| 1 | Fantasia in c, BWV562 | 5'30 |
| 2 | Fuga in c, BWV575 | 4'04 |
| 3 | Partite diverse sopra "Sei gegrüsset, Jesu gütig", BWV768 | 19'15 |
| | 3/1. Choral 1'08 — 3/2. Variation I 3'00 — | |
| | 3/3. Variation II 1'02 — 3/4. Variation III 0'54 — | |
| | 3/5. Variation IV 0'51 — 3/6. Variation V 1'05 — | |
| | 3/7. Variation VI 1'20 — 3/8. Variation VII 1'00 — | |
| | 3/9. Variation VIII 1'24 — 3/10. Variation IX 1'24 — | |
| | 3/11. Variation X 4'30 — 3/12. Variation XI 1'37 | |
| | Fantasia et Fuga c-moll, BWV537 | 8'49 |
| 4 | Fantasia | 4'46 |
| 5 | Fuga | 4'03 |
| | Triosonate Nr.4 e-moll, BWV528 | 10'26 |
| 6 | Adagio. Vivace | 2'47 |
| 7 | Andante | 4'56 |
| 8 | Un poco allegro | 2'36 |
| 9 | In dich hab ich gehoffet, Herr, BWV712 | 2'33 |
| 10 | Fantasia super "Jesu, meine Freude", BWV713 | 5'50 |
| | 10/1. Phantasie 4'29 — 10/2. Choral 1'21 | |
| 11 | Herzlich tut mich verlangen, BWV727 | 2'04 |
| 12 | O Lamm Gottes, unschuldig | 5'03 |
| | 12/1. Vorspiel 2'50 — 12/2. Choral 2'13 | |
| | Praeludium et Fuga in h, BWV544 | 11'51 |
| 13 | Praeludium | 6'20 |
| 14 | Fuga | 5'31 |

CD-398

Total playing time: 73'57

Toccata con Fuga in d, BWV565

8'55

1 Toccata

2'47

2 Fuga

6'07

Four arrangements of "Allein Gott in der Höh' sei Ehr"

3 Bicinium, BWV711

3'07

4 Fuga, BWV716

2'19

5 Fuga, BWV717

3'03

6 Chorale setting, BWV715

1'45

Concerto C-Dur, BWV594 (after Antonio Vivaldi's Concerto in D major, RV208, for violin, strings and continuo, "Grosse Mogul")

17'48

7 Allegro

6'40

8 Recitative. Adagio

3'15

9 Allegro

7'50

10 Fuga in h (after Arcangelo Corelli), BWV579

4'47

11 Fantasia sopra "Christ lag in Todesbanden", BWV718

4'55

12 Erbarm dich mein, o Herre Gott, BWV721

2'40

13 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV726

0'55

14 Jesu, meine Zuversicht, BWV728

2'19

15 Wir glauben all an einen Gott, BWV765

2'24

16 Trio G-Dur, BWV1027a

3'13

Praeludium et Fuga in e, BWV548

13'58

17 Praeludium

6'41

18 Fuga

7'16

HANS FAGIUS

The reconstructed 1764 Wahlberg organ of Fredrikskyrkan,
Karlskrona, Sweden.

In this, the sixth volume of Bach's Complete Organ Music, I have collected a series of the more important compositions, to which the full-bodied and keynote-centred late baroque sound image of the reconstructed 1764 organ in the Church of St. Frederick, Karlskrona, does full justice.

The **Fantasy in C minor BWV562** is found in a manuscript which probably comes from the Leipzig period. There it is followed by a fragment of a fugue, which is either an uncompleted fugue or (more probably) the first part of a fugue whose conclusion has been lost (the fugue ends at the bottom of a left-hand page). It is believed that this manuscript could date from as late as 1747, but the Fantasy existed in earlier versions and can be found in many manuscripts. In a couple of these it is followed by the Fugue in C minor BWV546. The Fantasy is a five-part work and is characterized by a constantly increasing level of intensity and movement in all five parts. The French influence is manifest, and without doubt the foremost source of inspiration was Nicolas de Grigny's "Livre d'Orgue" which Bach copied in 1714. The motif formation, the rich ornamentation and the five-part construction are strongly reminiscent of de Grigny's five-part fugues with two parts in each hand, with the registration of Cornet and Cromorne in the right and left hands respectively and Flute 8 in the fifth part in the pedal. In theory this registration also works in Bach's Fantasy until the final bars. But one other keynote registration (Fonds d'Orgue) also suits the French model, and provides moreover extra weight for the Passion atmosphere which permeates the whole work.

To follow this mature and profound Fantasy with the youthful, almost frivolous **Fugue in C minor BWV575** might seem a poor choice. But, in the same way that the Fantasy was probably followed by an incomplete fugue, the C minor Fugue was probably preceded by a now lost prelude, thus forming a three part toccata. The Fugue concludes with a free section in true North German toccata style. Moreover the fugue theme starts on the note A flat — rather unusual in a C minor composition — which makes an original introductory section seem even more likely. The heavy, mature Fantasy and the splendidly fluent Fugue can thus complement each other excellently. It is interesting to note that Robert Schumann published both of these pieces (on different occasions) as a supplement to his *Neue Zeitschrift für Musik* in the 1840s.

The **Fantasy and Fugue in C minor BWV537** is a highly unified work, probably from the Weimar period. It is to be found in only two manuscripts, one of which was written jointly by Johann Tobias and Johann Ludwig Krebs. The Fantasy has much in common

with the Fantasy in C minor BWV562 with its tragic Passion atmosphere and its frequent use of pedal points. But whereas BWV562 is dominated by downward stepwise movements, great lamenting upward leaps (not least the pain-filled minor sixth) are characteristic of BWV537. Sighing motifs and circular movements are further characteristics of the Fantasy, which leads after a cadence straight into the heavy, alla-breve fugue. Here too the minor sixth plays an important rôle, the theme leading to this note after a bar with repeated notes which have the effect of a crescendo. In the middle section a new, anxious, chromatically ascending theme is introduced with a circling countersubject. This middle section must be seen as the fugue's expressive climax and the concluding return to the opening material is almost a relaxation of tension. The work's tragic character is emphasized by the final chord which is in the minor instead of the usual major.

Although Bach's Leipzig period is primarily the epoch of his great vocal works, many of his very best organ works also come from that time. Excellent examples of this are the **Preludes and Fugues in B minor BWV544** and in **E minor BWV548**, both of which are also preserved in a manuscript by Bach himself. Both were probably written in the 1730s. The Prelude and Fugue in B minor acquires a tragic and melancholy basic mood from its key, and many people have seen a similarity between the Prelude and (for example) the Kyrie from the B minor Mass or the aria "Erbarm dich" from the St. Matthew Passion. In fact the Prelude is a sicilienne in 6/8 time with expressive relationships and an almost gallant melody which is reminiscent of (for example) the Flute Sonata in B minor BWV1030. The Fugue has a calmly meandering *cantabile* theme which is present all the time throughout the three clearly defined sections, each of which presents a new countersubject. Perhaps we may regard the Fugue as an image of the Trinity: the first section represents the Father; the middle section with its countersubject consisting of falling scales is an image of the Son. The last section, with its more triumphant countersubject in the form of a descending triad, can represent the Holy Ghost.

The Fantasy and Fugue in E minor BWV548 is a work of exceptional expressive power, and Philip Spitta once called it a symphony in two movements. The key of E minor gives rise to an elegiac, pathetic character which is shown directly by the ascending minor sixth — the same interval as in the C minor Fantasy BWV537. Different types of descending scales, frequent use of suspensions and circular movements emphasize the elegiac mood further. The Prelude contains a multitude of different motifs and paragraphs, which in

theory could be divided up between several manuals — but such a practice would only *appear* to give us a clearer picture of the form. Maintaining the same registration both emphasizes the different sections and also binds them together into a unit. The Fugue has a very wide-ranging theme which starts like a wedge from the note E upwards and downwards to the dominant B in octaves and then returns to the starting-point. After a thoroughly written exposition the movement is suddenly broken up into virtuoso semiquaver runs, which regularly lead to the exposition of a theme. When this virtuoso middle section has approached its climax, the music glides — at first almost unnoticeably — into something which becomes an exact repeat of the introductory section. Few works in the organ repertoire can compete with this magnificent Prelude and Fugue, which contains everything one could desire, from deep melancholy to sparkling virtuosity in the brightly shining major key.

The well-known **Toccata in D minor** BWV565 needs no more detailed presentation, but I shall comment on Peter Williams' revolutionary assertion that the piece was probably not written by J.S. Bach and that it is moreover probably not an original composition but a question of a transcription of a work for solo violin. Williams shows on the one hand that the piece has a structure very suitable for stringed instruments and that long sections are only one-part, and on the other hand that both the harmonic construction and the frequent occurrence of tempo and other markings indicate an origin after 1750. Perhaps a violin toccata by Wilhelm Friedemann Bach which was subsequently transcribed for the organ by J. Ringk, who is responsible for the oldest manuscript? Of course all of this is speculation, but the fact remains that the Toccata is strikingly unorganistic and modern to have been written by Bach around 1705, even if the form is that of the North German toccata. There are, however, few organ pieces with so much spirit and drive, and why should not a genius like Bach, in youthful high spirits, have produced this unique work, which is in some respects half a century before its time and which could achieve a place as one of the most beloved compositions in all of music history?

The little **Fugue in B minor** BWV579 is an example of Bach's interest in developing other composers' ideas by building on fragments of their compositions. Here the work in question is the second movement of Arcangelo Corelli's *Sonata di Chiesa a Tre* (1689). Bach has employed the theme, the countersubject, certain cadence formulations and bass movements and has built up from these his own fugue. All this probably as a means of studying how he could work further in a certain style. There are several pieces of the same

type both for organ and for harpsichord, and they are probably all youthful works.

The **Trio Sonata in E minor** BWV528 is the fourth of six trio sonatas which Bach composed in the 1720s — according to Bach's first biographer, Forkel, as studies for his eldest son Wilhelm Friedemann. The style is that of the Italian trio sonata, and the first example of a chamber-music manner of organ writing. It has been maintained that the sonatas are intended for the clavichord as well and for the pedal harpsichord, instruments which were used for practice, but the organ remains the instrument which was primarily intended. The first movement of the E minor Sonata, which for the sake of nonconformity has a slow introduction, is a transcription of the *sinfonia* to the second part of Cantata No.76, which is for oboe d'amore, viola da gamba and continuo. The Andante exists in two earlier versions, both in D minor. The lightly dancing concluding movement, *Un poco allegro*, was possibly originally intended as the middle section of the prelude and fugue in G major BWV541; in one of the manuscripts a fragment of this movement is found in that context.

There is one more trio movement on this recording: the **Trio in G major** BWV1027a, a transcription of the last movement of the sonata for viola da gamba and harpsichord BWV1027 or the trio sonata for two flutes and continuo BWV1039. It is uncertain who made the arrangement, but the only extant manuscript is probably from earlier than 1740. It may be the work of one of Bach's many pupils.

A long and somewhat atypical, but all in all a festive and fantasy-filled work is the **Concerto in C major** BWV594, a transcription of Vivaldi's great D major Concerto for violin, strings and continuo RV208 with the nickname "Grosse Mogul". The manuscript of this version of the concerto was recently found in Turin, and there the musical content corresponds everywhere except in the big cadenzas of the outer movements, which are instead identical with what we find in a manuscript found in Schwerin. Bach must therefore have had several versions of the concerto at his disposal when he made his transcription. Earlier research has started from the printed version (Op.7 No.5: Amsterdam 1716-21), which contains a different middle movement, and has assumed that Bach himself composed the recitative-like Adagio. Bach has here arranged a composition of considerable stature, and he must have regarded it as a challenge to try to transfer Vivaldi's violin-orientated idiom to a suitable organ style. The high writing in the violin concerto has forced Bach to transcribe down much of the solo part by one octave. This prompted the Italian organist Luigi Ferdinando Tagliavini to suggest a registration based

on 4-foot in the solo manual, which works very well in the recitative-like middle movement in which the solo line is accompanied only by simple chords on the strong beats of the bar. In the big outer movements, however, such a registration leads to a far too small-scale performance in music which really needs plenum registration. The best solution is surely to register the solo manual too with a small plenum. Many have attached little value to this concerto, and Herman Keller could not understand how Bach could devote his time to such an empty and meaningless work. But with modern insights into the performance practice of the Baroque, which have led to an understanding of the possibilities for fantasy-filled expression which such a piece of music contains, the concerto has come to be regarded as an exciting and demanding challenge.

We can locate the five **Organ Concertos** quite precisely in time, to the period between July 1713 and summer 1714 when Bach was in Weimar. In July 1713 the young prince Johann Ernst came home from a study visit to Holland. There he had probably come into contact with many Italian concertos, which he brought home with him, and he had also experienced the Dutch custom of playing pure organ concertos in churches. Upon returning home he commissioned both Bach and J.G. Walther in the City Church to arrange a series of these concertos for organ and harpsichord. He presumably wished to introduce organ concertos in Weimar too. We may assume that Bach and Walther welcomed this commission, for it offered an opportunity to study the very latest Italian concert music while at the same time providing useful practice in transferring a movement for solo instrument and orchestra to a keyboard instrument. Apart from the five organ concertos Bach also transcribed a long series of concertos for the harpsichord. Walther transcribed many concertos for the organ, of which at least 15 have been preserved.

The **Partita on "Sei gegrüßet, Jesu gütig"** BWV768 is Bach's "biggest" partita and a leading work in its genre. It was certainly during his studies in Lüneburg that Bach came into contact with Georg Böhm and his chorale partitas, most often written just for the manuals, and Bach's partitas have been dated to this period. "Sei gegrüßet" is however either a conflation of two partitas (one of them of significantly later date and with obbligato pedal) or an original partita which was subsequently reworked and expanded. In any case the title "O Jesu, du edle Gabe" appears in some of the manuscripts, a title which refers to a Communion hymn ("Sei gegrüßet" is a penance hymn). It is impossible to relate the hymn texts to the different variations because the number of verses in both hymns is much smaller than the number of variations. The order of the variations is also

different in different manuscripts. On this recording I have used the order of the Peters Collected Edition, in which variations 6 and 7 are in the opposite order from in the Neue Bachausgabe. This order seems most correct in logical structure even though one of the pedal variations thereby sneaks in before the last manual variation.

The chorale is presented in a mild, vocal setting followed by a bicinium with quasi-ostinato bass and richly decorated cantus firmus. The second variation is in four parts and has a characteristic triad motif which is also present in inverted form and which dominated every bar. Variation three is a bicinium with a string-like upper line and a continuo bass; it is followed by a variation dominated partly by scale movements and partly by an ostinato-like semiquaver motif. Variation five is constructed like a *basse de trompette* with the cantus firmus in the right hand. At the end the bass line spreads over the whole claviature up to the high descant — possibly a symbol for the human soul's ascent to heaven. The next variation is the first with the pedal — a trio movement in the style of a French *ouverture* with unusually large leaps. This is followed by a jubilant gigue which forms the climax of the partita. It is the last variation for manuals alone and also the place where opinions about the running order of the variations part. Variation eight is also a gigue but a much milder one than its predecessor with its joyous leaps. It is dominated by stepwise motion. The ninth variation is another trio with the cantus firmus in the pedal, and in the tenth variation the whole piece swells into a chorale arrangement in the style of the “18 Chorales” (BIS-CD-235/236), for example in “Schmücke dich, o liebe Seele” BWV654. Here in fact two soloists appear, one ritornello-like between the various chorale phrases which are presented in long note values. The movement is a sarabande and we note a motif which returns almost like an ostinato. The partita ends with a ceremonial five-part movement — a worthy conclusion to a major masterpiece.

This recording also contains a long series of chorale arrangements. Three of them (BWV711-713) belong to the so-called Kirnberger collection, a set of 24 organ chorales which is believed to have been written either by Kirnberger (a pupil of Bach) or at his behest. The contents of the collection are varied and many of them are either definitely or possibly not authentic. (There are further chorales from this collection in Volumes 2 and 4: BIS-CD-308/309 and BIS-CD-343/344.) **In dich hab ich gehoffet, Herr** BWV712 is similar to, for example, the second setting of “Jesus Christus, unser Heiland” BWV666 from the 18 Chorales. Each phrase is introduced by imitations through all the voices before the cantus firmus takes over in the soprano. In the last phrases the intensity and

motion increase markedly, in exactly the same manner as in BWV666. The Fantasy on **Jesu meine Freude** BWV713 is, like the previous setting, for manuals alone and it comprises two separate sections. The first is a fugue in 4/4 time with the cantus firmus in long note values in the alto part. Halfway through, the character of the piece alters completely and we enter a homophonic section with gentle parallel thirds in 3/8 time. Here the melody disappears completely and the piece concludes in the manner of a free fantasy on the last phrases. This section in triple time starts in a similar way to the corresponding phrase in the third verse of the motet “Jesu meine Freude” BWV227. The organ chorale is probably older and thus the model for the motet. This chorale arrangement, like many others, is followed by a simple chorale harmonisation which points to the function of the chorale introduction.

Herzlich tut mich verlangen BWV727 is a simple, expressive setting with the melody in the solo voice in the soprano. This movement has sometimes been coupled with the Orgelbüchlein (Volume 3: BIS-CD-329/330) but its structure is much less sophisticated and recalls rather influence from Buxtehude’s organ chorales. The two-section setting of **O Lamm Gottes, unschuldig** (without BWV number) was not known earlier, but exists in the Neue Bachausgabe. Here we have movements for the manuals in 3/2 time — the first with an ornamented cantus firmus whose phrasing is interspersed with pre-imitations and the second, called Chorale, a four-part harmonisation with the melody quite richly ornamented in the soprano. In the last phrase the movement is dissolved in a cadenza-like motion, maybe a reference to the text “give us your peace, o Jesus”.

The chorale **Allein Gott in der Höh sei Ehr** must have been one of Bach’s favourite chorales, for there are no less than 10 extant organ movements based on this melody. This also points of course to the central importance of this hymn in Lutheran services. Here there are four different arrangements of it. The first, BWV711, is a bicinium with the melody in even note values over a bass line which would be very well suited to the cello or g a m b a .

BWV716 is a three-part fugato on the first phrase, where the pedal finally enters with the first two phrases in long note values. These two settings are certainly youthful works and the latter is of doubtful authenticity. The third setting, BWV717, is a much more skilfully written fugue in which the cantus firmus occurs phrase by phrase while the fugue is being developed further. The final chorale setting BWV715 is an example of the so-called Arnstadter Gemeindechoräle, a set of organ chorales which Bach is believed to have

written in early 1706 after his return from Lübeck, where he had been strongly impressed by Buxtehude. His chorale playing was criticised and it was thought that the collection was confused by the accompaniment. The harmonisation is undeniably striking and the irregular, virtuoso passages between the phrases could still confound the most enthusiastic churchgoer. But this is presumably a manner of accompanying congregational song which came naturally to Bach, and the fact that these chorales appear in copies by many of Bach's pupils shows that he used them as didactic examples. Another example of this type of setting is **Herr Jesu Christ, dich zu uns wend** BWV726.

The fantasy on **Christ lag in Todesbanden** BWV718 is, together with the very early arrangement of "Wie schön leuchtet der Morgenstern" BWV739, Bach's only example of a genuine North German chorale fantasy. Here each phrase is arranged with a new motif which is suited to the text; there are changes of tempo, echo passages and pauses between sections which provide the opportunity to change registration. The introductory falling motif is certainly an image for the way to the land of the dead and the direction of the motif changes in the third phrase at the first mention of resurrection. The tempo and character change to *Allegro* for the text "Denn wir sollen fröhlich sein" and the music acquires a gigue-like dance character at "Gott loben und dankbar sein". The concluding call of Halleluja is emphasised by echo effects and fervent passages. On the last line there is a long rising scale, which certainly tries to give a last resurrection image. In the last phrase the pedal also enters for the first time with the cantus firmus in long note values.

Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV721 is a completely unique organ movement with string-like repeated progressions and the melody in long note values in the soprano. The harmony is extremely expressive and the agitated repeated chords emphasise the human anxiety in this penance hymn. The authenticity of the piece has often been questioned, but it has its place in the Neue Bachausgabe and it is tempting to ascribe this fine piece to J.S. Bach.

Jesu, meine Zuversicht BWV728 forms part of the Klavierbüchlein for Anna Magdalena Bach from 1722. It is a simple three-part movement with a richly ornamented soprano melody — full of peace and repose. The last chorale setting recorded here, **Wir glauben all an einen Gott** BWV765, is of uncertain origin but resembles some of the chorales found in the Neumeister collection. Four out of the eleven chorale phrases are arranged, the last with imitations without a direct connection with the cantus firmus. The setting has an attractive inspiration and is certainly a genuine work by Bach.

Hans Fagius

Für den sechsten Teil von Bachs Orgelwerken habe ich eine Reihe der bedeutenderen Kompositionen ausgewählt, denen der volle und grundtönige, den spätbarocken Vorstellungen entsprechende Klang der rekonstruierten Orgel aus dem Jahre 1764 der Fredrikskirche in Karlskrona voll gerecht wird.

Die **Phantasie in c-moll**, BWV562, wurde in einem Manuskript wiedergefunden, das möglicherweise aus seiner Leipziger Zeit stammt. Dort schliesst sich auch ein Fragment einer Fuge an, wobei es sich entweder um eine unvollendete Fuge oder um den ersten Teil einer Fuge handelt, deren Schluss verloren ging (die Fuge endet am unteren Rand der linken Seite). Es wird angenommen, dass das Manuskript spätestens aus dem Jahre 1747 stammt, doch existiert die Phantasie auch in früheren Fassungen und ist in vielen Manuskripten zu finden. Zu der Phantasie gehört die sich anschliessende Fuge in c-moll BWV546. Die Phantasie ist fünfteilig und zeichnet sich durch eine fortwährende Steigerung der Intensität und der Bewegung in allen fünf Teilen aus. Der französische Einfluss ist offensichtlich und die stärkste Inspirationsquelle ist zweifelsohne Nicolas de Grigny und sein *Livre d'orgue*, welches Bach 1714 kopierte. Die Motivbildung und die reiche Ornamentation sowie die fünfteilige Anlage erinnern stark an de Grignys fünfteilige Fugen mit zwei Stimmen in jeder Hand und der Registrierung mit Cornet und Krummhorn jeweils in der rechten und linken Hand und Flöte 8 im Pedal als fünfte Stimme. Diese Registrierung gilt rein theoretisch auch für Bachs Fuge bis hin zu den letzten Takten. Doch auch eine grundtönige Registrierung (Fonds d'orgue) passt in das französische Modell und hebt darüberhinaus den tiefen, leidenschaftlichen Charakter hervor, der sich durch das ganze Werk hinzieht.

Es scheint schlecht zu passen, dass dieser reifen und tiefsinnigen Phantasie die jugendlich schwungvolle, fast leichtsinnige **Fuge in c-moll**, BWV578, folgt. Doch so, wie möglicherweise der Phantasie eine unvollendete Fuge folgen sollte, ging der Fuge in c-moll vielleicht ein verlorengegangener Präludienteil voraus, und bildete so eine dreiteilige Toccata. Die Fuge schliesst mit einem freien Teil in echtem norddeutschen Toccatenstil. Überdies beginnt das Fugenthema auf dem Ton as, was sehr ungewöhnlich für ein Werk in c-moll ist und die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass es einen einleitenden Teil gegeben hat. Die schwere und reife Phantasie und die herrlich leichte Fuge ergänzen sich gegenseitig ausgezeichnet zu einem Werk. Es ist interessant zu bemerken, dass Robert Schumann in den 1840er Jahren beide Stücke (zu verschiedenen Gelegenheiten) in einem Supplement zu seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichte.

Die **Phantasie und Fuge in c-moll**, BWV537, ist ein sehr einheitliches Werk und stammt vermutlich aus seiner Weimarer Zeit. Es ist nur in zwei Handschriften zu finden, eine von ihnen wurde von Johann Tobias und Johann Ludwig Krebs gemeinschaftlich geschrieben. Die Phantasie hat mit der Phantasie in c-moll, BWV562, vieles gemeinsam, beide sind von einer tragischen und leidenschaftlichen Stimmung geprägt und in beiden werden häufig Orgelpunkte verwendet. Doch während in der Phantasie BWV562 stufenweise absteigende Bewegungen vorherrschen, sind grosse lamentierende Sprünge aufwärts und vor allem die schmerz erfüllte kleine Sext charakteristisch für die Phantasie BWV537. Seufzermotive und kreisende Bewegungen sind weitere Merkmale dieses Werks, das mit einem Halbschluss direkt zu der Fuge im schweren alla breve Takt überleitet. Auch hier kommt der kleine Sext eine wichtige Funktion zu, da das Thema nach einem Takt mit crescendo wirkenden Tonwiederholungen zu ihr hinführt. Im Mittelteil wird ein neues, angsterfülltes, chromatisch aufsteigendes Thema mit einem kreisenden Kontrapunkt eingeführt. Dieser Mittelteil muss als expressiver Höhepunkt der Fuge angesehen werden und die zum Schluss hinführende Wiederholung der Einleitung wirkt nahezu wie eine Entspannung. Der tragische Charakter wird durch den Schlussakkord unterstrichen, der nicht wie üblich in dur sondern in moll steht.

Obwohl Bachs Leipziger Zeit hauptsächlich die Zeit seiner grossen Vokalwerke war, entstanden hier doch auch viele seiner besten Orgelwerke. Glänzende Beispiele hierfür sind die beiden **Präludien und Fugen in h-moll**, BWV544, und **e-moll**, BWV548, die beide in Bachs eigener Handschrift erhalten sind. Sie wurden vermutlich zwischen 1730 und 1740 komponiert. Präludium und Fuge in h-moll erhält durch die Wahl dieser Tonart eine tragische und melancholische Grundstimmung. Viele Leute sehen Ähnlichkeiten zwischen diesem Präludium und z.B. dem Kyrie aus der h-moll Messe oder der Arie „Erbarm’ dich“ aus der Mattheuspassion. Das Präludium ist eigentlich ein Siciliano im 6/8 Takt mit ausdrucksvollen Vorhalten und einer fast galanten Melodieführung, die an die Flötensonate in h-moll, BWV1030, erinnert. Das ruhig dahinschreitende, cantable Thema der Fuge ist in allen drei klar voneinander abgesetzten Teilen ständig präsent, wobei jedoch jeweils ein neues Kontrasubjekt hinzutritt. Vielleicht kann man die Fuge als ein Dreieinigkeitsbild ansehen: der erste Teil stellt den Vater da, der Mittelteil mit seinem Kontrasubjekt mit fallender Tonleiterbewegung ist ein Bild des Sohnes. Der letzte Teil mit seinem triumphalen Kontrasubjekt in Form eines absteigenden Dreiklangs mag den Heiligen Geist symbolisieren.

Präludium und Fuge e-moll BWV548 ist ein Werk von unerhörter Ausdruckskraft, und Philipp Spitta nannte es einmal eine Symphonie in zwei Sätzen. Die Tonart e-moll verweist auf einen elegischen und pathetischen Charakter, was unmittelbar durch die aufsteigende kleine Sexte hervorgehoben wird — das gleiche Intervall, wie es uns schon in der e-moll Phantasie BWV537 begegnete. Verschiedene Arten fallender Tonleiterbewegungen, die häufige Verwendung von Vorhalten und kreisenden Bewegungen unterstreichen noch die elegische Stimmung. Das Präludium beinhaltet eine Vielzahl verschiedener Motive und Teile die rein theoretisch auf verschiedene Manuale aufgeteilt werden könnten, doch ein solches Verfahren würde nur scheinbar ein klareres Bild der Form geben. Die gleichbleibende Registrierung jedoch unterstreicht einerseits die Verschiedenartigkeit der Teile, andererseits bindet sie diese zu einer Einheit zusammen. Die Fuge hat ein Thema von grosser Spannweite, das sich vom Grundton e aus durch Auf- und Abwärtsbewegung hin zur Quinte h in Oktaven wie ein Keil öffnet, um dann zum Grundton zurückzufallen. Nach einer sorgfältig geschriebenen Exposition splittert sich der Satz plötzlich in virtuose Sechszehntelläufe auf, die zur Themenexposition führen. Sobald dieser virtuose Zwischenteil seinen Höhepunkt erreicht, gleitet die Musik zunächst fast unmerklich zu etwas hin, das eine exakte Wiederholung des einleitenden Teils wird. Kaum ein Werk der Orgelliteratur kann es mit diesem glänzenden Präludium und Fuge aufnehmen, das alles, was man sich nur wünschen kann, enthält: tiefste Melancholie über sprudelnde Virtuosität bis hin zu strahlendem Dur.

Die sehr bekannte **Toccata in d-moll, BWV565** benötigt keine detaillierte Beschreibung, doch sollte ich Peter Williams revolutionäre Behauptung erwähnen, derzufolge dieses Stück möglicherweise nicht von Bach geschrieben wurde und es sich darüberhinaus vielleicht nicht um eine Orgelkomposition sondern um eine Transkription eines Werkes für Solovioline handelt. Williams hat darauf hingewiesen, dass einesteils grosse Teile eine sehr streicherische Textur haben und lange Abschnitte nur einstimmig sind, und dass andernteils sowohl der harmonische Aufbau wie auch die häufigen Tempo- und Vortragsbezeichnungen auf eine Entstehungszeit nach 1750 hinweisen. Handelt es sich vielleicht um eine Violintoccata von Wilhelm Friedemann Bach, die dann von J. Ringk für Orgel umgeschrieben wurde und der auch für das älteste Manuskript verantwortlich ist? Selbstverständlich sind dies alles Spekulationen, doch bleibt die Tatsache bestehen, dass es sich bei der Toccata nicht um einen typischen Orgelsatz handelt und sie zu modern ist, um von Bach um 1705 geschrieben worden zu sein, obwohl die Form der einer norddeutschen

Toccate entspricht. Doch andererseits gibt es wenige Orgelstücke mit solch einem Geist und „drive“, und warum sollte nicht ein Genie wie Bach in jugendlich inspiriertem Übermut dieses einzigartige Werk geschrieben haben können, das in gewisser Hinsicht ein halbes Jahrhundert seiner Zeit voraus ist und das einen Platz als eine der beliebtesten Kompositionen in der gesamten Musikgeschichte einnehmen sollte.

Die kleine **Fuge in h-moll**, BWV579, zeigt Bachs Interesse daran, Ideen anderer Komponisten weiterzuentwickeln, indem er auf Fragmente ihrer Kompositionen aufbaut. In diesem Fall handelt es sich um den zweiten Satz der Sonata IV aus Arcangelo Corellis Sonata di Chiesa a Tre (1689). Bach hat das Thema, Kontrasubjekt, verschiedene Kadenzbildungen und Bassbewegungen verwendet, um daraus seine eigene Fuge zu bauen. Vermutlich geschah dies studienhalber und um zu lernen, in einem bestimmten Stil zu arbeiten. Es gibt verschiedene Stücke der gleichen Art sowohl für Orgel als auch für Cembalo, und alle sind Jugendwerke.

Die **Triosonate in e-moll** BWV528 ist die 4. der sechs Triosonaten, die Bach zwischen 1720 und 1730 komponierte. Laut dem ersten Bachbiographen Forkel handelt es sich dabei um Etüden für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann. Der Stil entspricht der italienischen Triosonate und sie ist ein erstes Beispiel eines kammermusikalischen Satzes für Orgel. Es wurde behauptet, dass diese Sonaten auch für Klavichord und Harmonium, Instrumente, die selbstverständlich zum Üben gebraucht wurden, gedacht waren, doch waren sie sicher in erster Linie für Orgel intendiert. Der erste Satz in e-moll, der ungewöhnlicherweise eine langsame Einleitung hat, ist eine Transkription der Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate Nr.76, die für Oboe d'amore, Viola da gamba und Continuo instrumentiert ist. Das *Andante* gibt es in zwei älteren, beide in d-moll stehenden Versionen. Das leicht tänzerische, abschliessende *Un poco allegro* war möglicherweise ursprünglich als Mittelteil des Präludiums und Fuge in G-Dur BWV541 gedacht; in einem der Manuskripte wurde ein Fragment dieses Satzes in diesem Kontext gefunden.

Ein weiterer Triosatz ist in dieser Einspielung zu hören: das **Trio in G-Dur**, BWV1027. Hierbei handelt es sich um eine Transkription des letzten Satzes der Sonate für Viola da gamba und Cembalo BWV1027 oder der Triosonate für zwei Flöten und Basso continuo BWV1039. Es ist ungewiss, von wem diese Bearbeitung stammt, doch die einzige noch vorhandene Handschrift entstand vermutlich vor 1740. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine Arbeit von einem von Bachs vielen Schülern.

Ein langes und irgendwie untypisches, doch insgesamt ein festliches und phantasievolles Werk ist das **Konzert in C-Dur**, BWV594, eine Transkription von Vivaldis grossem D-Dur Konzert für Violine, Streicher und Basso continuo, RV208, mit dem Beinamen „Grosse Mogul“. Das Manuskript zu dieser Version des Konzertes wurde kürzlich in Turin gefunden und hier stimmt der musikalische Inhalt in allen Sätzen mit dem des Schweriner Manuskripts überein mit Ausnahme der grossen Kadenzen der Aussensätze. Bach müssen hierfür verschiedene Versionen des Konzerts zur Verfügung gestanden haben, als er diese Transkription vornahm. Man ist bei früheren Forschungen von der gedruckten Version op.7 nr.5 (Amsterdam 1716-21) ausgegangen, welche einen anderen Mittelsatz beinhaltet und vermutete, dass Bach das rezitativartige *Adagio* selbst komponierte. Bach hat hier ein mächtiges Werk bearbeitet, und er muss den Versuch, Vivaldis an der Geige orientierte musikalische Idiom auf einen geeigneten Stil zu übertragen, als eine Herausforderung angesehen haben.

Die häufige Verwendung hoher Lagen im Violinkonzert zwang Bach, den Solopart eine Oktave tiefer zu transponieren. Dies veranlasste den italienischen Organisten Luigi Ferdinando Tagliavini eine Registrierung, die auf dem 4 Fuss im Solomanual basiert, vorzuschlagen. Diese passt hervorragend für den rezitativischen Mittelsatz, in welchem die Solostimme nur von einem schlichten Akkord auf betonten Taktteilen begleitet wird. Doch in den grossen Aussensätzen würde eine solche Registrierung eine allzu kammermusikalische Ausführung zur Folge haben bei einer Musik, für die eine volle Registrierung notwendig ist. Die beste Lösung ist sicher, auch das Solomanual mit dem kleinen Werk zu registrieren.

Dieses Konzert wurde von vielen Kritikern geringschätzig beurteilt und vor allem Herman Keller konnte nicht verstehen, wie Bach seine Zeit einem solch leeren und inhaltslosen Werk widmen konnte. Doch mit den heutigen Einsichten in die barocke Aufführungspraxis versteht man, welche Möglichkeiten für eine phantasievolle Ausführung solch ein Notenbild beinhaltet und so wird das Konzert zu einer spannenden, wenngleich schwierigen Herausforderung.

Man kann die Entstehungszeit der fünf Weimarer Orgelkonzerte ziemlich genau bestimmen, sie liegt zwischen Juli 1713 und Sommer 1714. Im Juli 1713 kam der junge Prinz Johann Ernst von einer Studienreise nach Holland zurück. Dort ist er wahrscheinlich mit vielen italienischen Konzerten in Kontakt gekommen, die er mit nach Hause brachte; auch lernte er die holländische Art, neue Orgelkonzerte in Kirchen zu

spielen, kennen. Bei seiner Rückkunft beauftragte er Bach und J.G. Walther in der Stadtkirche, eine Reihe dieser Konzerte für Orgel und Cembalo zu bearbeiten. Vermutlich wollte er auch in Weimar Orgelkonzerte einführen. Es ist anzunehmen, dass Bach und Walther gerne diese Aufgabe übernahmen, hatten sie doch so die hervorragende Gelegenheit, die neueste der neuen italienischen Konzertmusik zu studieren, gleichzeitig ergab sich so ein nützliches Training, einen Solo- und Orchestersatz für ein Tasteninstrument zu übertragen. Ausser den fünf Orgelkonzerten transkribierte Bach eine grosse Anzahl Konzerte für Cembalo. Walther transkribierte verschiedene Konzerte für Orgel, von denen mindestens 15 erhalten sind.

Die Partita über **Sei gegrüßet, Jesu gütig**, BWV768, ist Bachs umfangreichste Partita und ist ein Höhepunkt ihres Genres. Mit Sicherheit begegnete Bach in seiner Lüneburger Gymnasialzeit Georg Böhm und seinen Choralpartiten, die meist rein manualiter geschrieben waren, und man hat Bachs Partita in diese Zeit datiert. „Sei gegrüßet“ ist jedoch entweder aus zwei Partiten zusammengesetzt, von denen eine bedeutend später datiert ist und mit obligatem Pedal komponiert wurde, oder aber es wurde die ursprüngliche Partita später umgearbeitet und erweitert. Sie ist jedenfalls in Handschriften auch mit dem Titel „O Jesu, Du edle Gabe“ zu finden, einem Abendmahlspsalm, während es sich bei „Sei gegrüßet“ um einen Busspsalm handelt. Es ist unmöglich, die Psalmtexte den verschiedenen Variationen zuzuordnen, da die Auswahl der Verse in beiden Psalmen bedeutend kleiner ist als die Anzahl der Variationen. Auch wechselt die Reihenfolge der Variationen in den verschiedenen Handschriften. Diese Einspielung folgt diesbezüglich der Gesamtausgabe von Peters, die die Variationen 6 und 7 umgekehrt wie die Neue Bachausgabe anordnet. Diese Reihenfolge entspricht wohl am ehesten dem logischen Aufbau, obwohl sich dann eine der Pedalvariationen nach vorne vor die letzte Manualvariation schiebt.

Der Choral wird in einem weichen Vokalsatz präsentiert, dem ein Bicinium mit einem quasi ostinaten Bass und einem reichlich ornamentierten cantus firmus folgt. Die zweite Variation ist fünfstimmig und hat ein charakteristisches Dreiklangsmotiv, das auch in seiner Umkehrung vorkommt und jeden Takt beherrscht. Variation drei ist ein Bicinium mit einer streicherartigen Oberstimme und einem Continuobass. Ihr folgt eine Variation, die teilweise von Tonleiterbewegungen und teilweise von einem ostinatoähnlichen Sechszehntelmotiv beherrscht wird. Die fünfte Variation ist wie ein *basse de trompette* mit seinem cantus firmus in der rechten Hand aufgebaut. Am Schluss schwingt sich die

Bassstimme über die ganze Skala bis hoch zum höchsten Diskant — vielleicht ein Symbol für die menschliche Seele, die zum Himmel fährt. Die nächste Variation ist die erste mit Pedal — ein Triosatz im französischen Ouvertürenstil mit ungewöhnlichen Sprüngen. Ihr folgt eine jubelnde Gigue, die den Höhepunkt der Partita bildet. Dies ist die letzte Variation nur manualiter, und hier gehen die Meinungen die Reihenfolge betreffend auseinander. Variation 8 ist auch eine Gigue, doch hat sie einen bedeutend weicheren Charakter als die vorhergehende mit ihren fröhlichen Sprüngen, und stufenweise Bewegung dominiert. Die neunte Variation ist wieder ein Trio mit cantus firmus im Pedal und in Variation 10 schwillt das ganze Stück zu einer Choralbearbeitung im Stil der 18 Choräle (BIS-CD-235/236) — z.B. *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV654 an. Hier treten eigentlich zwei Solostimmen auf, eine von ihnen ritornellartig zwischen den verschiedenen Choralphrasen in langen Noten. Dieser Satz ist eine Sarabande und wir können ein Motiv bemerken, das fast wie ein Ostinato immer wiederkehrt. Die Partita schliesst mit einem prächtigen fünfstimmigen Satz, einem würdigen Schluss für ein grossartiges Meisterwerk.

Diese Einspielung enthält auch wieder eine grosse Anzahl von Choralbearbeitungen. Drei von ihnen (BWV711-713) stammen aus der sogenannten Kirnberger Sammlung, einer Sammlung von 24 Orgelchorälen, von denen man annimmt, dass sie entweder von Kirnberger selbst, einem Schüler Bachs, oder auf dessen Geheiss hin niedergeschrieben wurden. Die Stücke dieser Sammlung sind sehr unterschiedlich und viele von ihnen sind entweder mit Sicherheit oder möglicherweise nicht authentisch (die übrigen Choräle der Sammlung sind in Band 2 und 4 (BIS-CD-308/309 und BIS-CD-343/344) zu finden). **In Dich hab' ich gehoffet, Herr** BWV712 ähnelt dem zweiten Satz von „Jesus Christus unser Heiland“, BWV666, aus „Achtzehn Choräle“. Jede Phrase wird durch Imitation durch alle Stimmen eingeleitet, bevor der cantus firmus im Sopran übernommen wird. In den letzten Phrasen wächst die Intensität und die Bewegung nimmt zu, genau die gleiche Entwicklung des Satzes wie bei BWV666. Die Phantasie **Jesu meine Freude**, BWV713, ist wie der vorangehende Satz manualiter und besteht aus zwei voneinander abgesetzten Teilen. Der erste ist eine Fuge im 4/4 Takt mit dem cantus firmus in langen Notenwerten im Alt. Nach der Hälfte des Stücks ändert sich der Charakter vollständig und geht in einen homophonen Satz mit weichen Terzparallelen im 3/8 Takt über. Hier verschwindet die Melodie ganz und das Stück schliesst wie eine freie Phantasie über die letzten Phrasen. Dieser Abschnitt im Dreiertakt beginnt ähnlich wie die korrespondierenden Phrasen im dritten Vers der Motette „Jesu meine Freude“, BWV227. Wahrscheinlich ist der

Orgelchoral älter und war Vorbild für die Motette. Dieser Choralbearbeitung wie vielen anderen folgt eine einfache Choralharmonisierung, was auf die Funktion eines Choralvorspiels hinweist.

Herzlich tut mich verlangen, BWV727, ist ein einzelnes, ausdrucksvolles Stück mit der Melodie in der Solostimme im Sopran. Dieser Satz wurde manchmal mit dem „Orgelbüchlein“ (Volume 3: BIS-CD-329/330) zusammengekoppelt, doch ist die Struktur bedeutend weniger hochentwickelt und deutet eher auf einen Einfluss durch Buxtehudes Orgelchoräle hin. Der zweiteilige Satz **O Lamm Gottes, unschuldig** (ohne BWV Nummer) ist früher nicht bekannt, doch existiert er in der Neuen Bachausgabe. Es handelt sich um zwei Manualsätze im 3/2 Takt: im ersten werden zwischen den Phrasen des ornamentierten cantus firmus Vorimitationen eingefügt; der zweite, mit der Bezeichnung Choral ist ein vierstimmiger Satz mit reich verzierter Melodie im Sopran. In der letzten Phrase löst sich der Satz in einer kadenzartigen Bewegung auf — vielleicht eine Andeutung auf den Text „Gib uns Deinen Frieden, O Jesu“.

Der Choral **Allein Gott in der Höh sei Ehr** muss einer von Bachs Lieblingschorälen gewesen sein, und es gibt nicht weniger als 10 erhaltene Orgelsätze über diese Melodie. Natürlich weist das auch auf die zentrale Stellung dieses Liedes im lutherischen Gottesdienst hin. Hier findet man wiederum 4 verschiedene Bearbeitungen. Die erste, BWV711, ist ein Bicinium in ruhigen Notenwerten über einer sehr cello- oder gambenartigen Bassstimme. BWV716 ist ein dreistimmiges Fugato über die erste Phrase, wo am Schluss das Pedal mit den beiden ersten Phrasen in langen Notenwerten hinzutritt. Diese beiden Sätze sind sicher Jugendwerke, der letzte auch noch von zweifelhafter Authentizität. Der dritte Satz, BWV717, ist eine bedeutend geschickter geschriebene Fuge, in welcher der cantus firmus Phrase für Phrase erscheint, während die Fuge weiter entwickelt wird. Der abschliessende Choralatz BWV715 ist ein Beispiel für einen der sogenannten Arnstädter Gemeindechoräle. Dabei handelt es sich um eine Reihe von Orgelchorälen, von denen man annimmt, dass Bach sie Anfang 1706 nach seiner Heimkehr aus Lübeck schrieb, wo er von Buxtehude stark beeindruckt worden war. Sein Choralspiel war kritisiert worden und man war der Ansicht, dass die Gemeinde durch seine Begleitung nur verwirrt würde. Die Harmonisierung ist unleugbar aufsehenerregend, und die unregelmässigen, virtuellen Passagen zwischen den Phrasen konnten noch den enthusiastischsten Kirchgänger verwirren. Doch war dies wahrscheinlich ein Satz, um den Gemeindegängern zu begleiten, wie es für Bach selbstverständlich war, und diese Choräle

sind in Abschriften von vielen Schülern Bachs erhalten, was darauf hinweist, dass er sie als Vorbilder in seinem Unterricht verwendete. Ein anderes Beispiel für einen solchen Typ von Satz ist **Herr Jesu Christ, dich zu uns wend** BWV726.

Die Phantasie **Christ lag in Todesbanden**, BWV718, ist, zusammen mit den sehr frühen Bearbeitungen von „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, BWV739, Bachs einziges Beispiel einer echten norddeutschen Choralphantasie. Hier verarbeitet jede Phrase ein neues Motiv, das jeweils zum Text passt. Man findet Tempowechsel, Echoabschnitte und Pausen zwischen den einzelnen Teilen, die die Möglichkeit zur Umregistrierung geben. Das einleitende fallende Motiv ist sicher ein Bild für den Weg in das Reich des Todes und die Richtung des Motivs ändert sich in der dritten Phrase bei der ersten Erwähnung der Auferstehung. Tempo und Charakter ändern sich bei dem *Allegro* zu dem Text „Denn wir sollen fröhlich sein“ und die Musik bekommt einen gigueartigen, tänzerischen Charakter zu „Gott loben und dankbar sein“. Der abschliessende Hallelujahausruf wird durch Echoeffekte und lebhaft Passagen unterstrichen. Die lange, steigende Skala der letzten Zeile soll sicher ein letztes Mal die Auferstehung darstellen. Auch kommt hier zum ersten Mal das Pedal mit dem cantus firmus in langen Notenwerten hinzu.

Erbarm dich mein, o Herre Gott, BWV721, ist ein ganz einzigartiger Orgelsatz mit streicherartigen, wiederholten Akkordwechseln und der Melodie in langen Notenwerten im Sopran. Die Harmonik ist äusserst ausdrucksvoll, und die unruhigen, wiederholten Akkorde unterstreichen die menschlichen Ängste in diesem Busspsalm. Die Echtheit wurde oft in Frage gestellt, doch gibt es diesen Satz in der Neuen Bachausgabe, und man wird dieses schöne Stück Bach gerne zuschreiben.

Jesu meine Zuversicht, BWV728, gehört zu dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722. Dies ist ein einfacher dreistimmiger Satz mit einer reich ornamentierten Melodie im Sopran — alles voller Frieden und Ruhe. Der letzte Choralatz dieser Einspielung, **Wir glauben all an einen Gott**, BWV765, hat eine unklare Herkunft, doch gleicht ein Teil dem Satz, den man in den neuen Neumeisterchorälen findet. Vier der elf Phrasen des Chorals wurden bearbeitet, die erste mit einer deutlichen Vorimitation, die letzte mit Imitationen ohne direkten Bezug zum cantus firmus. Der Satz hat einen fesselnden Schwung und ist sicher ein echtes Bachwerk.

Dans ce volume des œuvres de Bach, nous avons rassemblé plusieurs de ses compositions les plus importantes convenant bien à la sonorité ronde et riche propre au baroque tardif qu'émet l'orgue de l'église Fredrik à Karlskrona, orgue reconstruit dont l'origine remonte à 1764.

La **Fantaisie en do mineur** BWV562 se retrouve dans un manuscrit datant probablement de Leipzig où elle est aussi suivie d'un fragment de fugue étant soit une fugue inachevée, soit (plus probablement) la première partie d'une fugue dont le reste aurait été perdu (la fugue s'arrête tout en bas d'une page du côté gauche). On pense que ce manuscrit pourrait dater de 1747 même mais la fantaisie a existé dans des versions antérieures et se trouve dans plusieurs manuscrits. Dans quelques-uns, elle est suivie de la fugue en do mineur BWV546. La fantaisie est à cinq voix et se caractérise par une intensité et un mouvement s'accroissant dans toutes les voix. L'influence française est sentie et la principale source d'inspiration est sans aucun doute Nicolas de Grigny et son Livre d'Orgue que Bach copia en 1714. La structure motivique et la riche ornementation ainsi que la facture à cinq voix rappellent fortement les fugues à 5 voix de de Grigny, fugues avec deux voix à chaque main, enregistrées au Cornet à la main droite et au Cromorne à la gauche; la pédale joue la cinquième voix sur une Flûte 8'. Cette registration convient également en pure théorie à la Fantaisie de Bach jusqu'aux mesures finales. Mais même un Fonds d'Orgue correspond bien au modèle français en plus de donner un poids supplémentaire à la profonde atmosphère qui transpire de l'œuvre.

De faire suivre cette fantaisie mûre et profonde de la **Fugue en do mineur** BWV575, jeune, presque légère, peut sembler un manque de jugement. Mais tout comme la fantaisie devrait être suivie d'une fugue inachevée, la fugue en do mineur est probablement précédée d'un prélude maintenant perdu pour ainsi former une toccata en trois parties. La fugue se termine par une section libre en pur style nord-allemand de toccata. De plus, le thème de la fugue commence par la note la bémol, chose assez inusitée dans une œuvre en do mineur, ce qui indiquerait d'autant plus qu'il devrait y avoir eu une section initiale. La fantaisie lourde et mûre de même que la merveilleuse légèreté de la fugue peuvent ainsi se compléter de façon remarquable. Il est intéressant de noter que Robert Schumann publia ces deux œuvres (à des occasions différentes) en supplément à son *Neue Zeitschrift für Musik* dans les années 1840.

La **Fantaisie et fugue en do mineur** BWV537 est une œuvre très homogène probablement du temps de Weimar et se retrouve dans deux manuscrits seulement dont

l'un est de la main et de Johann Tobias et de Johann Ludwig Krebs. La fantaisie a beaucoup en commun avec la fantaisie en do mineur BWV562 en ce qui a trait à l'atmosphère tragique et passionnée et à l'emploi fréquent de pédales. Mais alors que des mouvements descendants de tons conjoints dominent dans la fantaisie BWV562, la fantaisie BWV537 se distingue par ses grands sauts ascendants plaintifs, surtout la douloureuse sixte mineure. Des motifs de soupir et des mouvements en cercle sont d'autres caractéristiques de cette œuvre qui, grâce à une cadence à la dominante, mène directement à la fugue à l'alla breve pesant. La sixte mineure remplit encore ici une fonction importante: le thème y conduit après une mesure de notes répétées, semblant un crescendo à l'oreille. Dans la partie intermédiaire, un nouveau thème chromatique ascendant angoissé, au contre-sujet en cercles, est introduit. Cette partie intermédiaire doit être vue comme l'apogée expressive de la fugue et la récapitulation finale de l'introduction semble presque une détente. Le caractère tragique de l'œuvre est souligné par l'accord final mineur au lieu du majeur normal.

Quoique l'époque de Leipzig fût en premier lieu le temps des œuvres vocales, plusieurs des plus grandes compositions pour orgue proviennent de cette période. De brillants exemples en sont les **Prélude et fugue en si mineur BWV544** et **en mi mineur BWV548**, tous deux conservés en manuscrits de Bach lui-même. Les deux œuvres furent probablement composées dans les années 1730. La tonalité du prélude et fugue en si mineur lui confère un caractère fondamental tragique et mélancolique; plusieurs ont distingué des ressemblances entre le prélude et, par exemple, le kyrie de la messe en si mineur ou l'aria "Erbarm dich..." de la Passion selon saint Matthieu. Le prélude est en fait une sicilienne en mesures à 6/8 aux retards expressifs et une mélodie presque galante faisant également penser à la sonate pour flûte en si mineur BWV1030 par exemple. Le thème chantant de la fugue évolue calmement en mouvements diatoniques et se retrouve constamment dans les trois sections bien déterminées où chaque section révèle un nouveau contre-sujet.

On pourrait peut-être voir la fugue comme une image de la Trinité: la première partie représente le Père; la section intermédiaire avec son contre-sujet de gammes descendantes est une image du Fils. La dernière partie avec son contre-sujet triomphant d'accord parfait descendant serait le Saint-Esprit.

Le **Prélude et fugue en mi mineur BWV548** est une œuvre d'une force expressive exceptionnelle et Philip Spitta l'appela une fois une symphonie en deux mouvements. La

tonalité de mi mineur accuse un caractère élégiaque et pathétique, ce qui se remarque de suite grâce à la sixte mineure ascendante — la même que celle rencontrée dans la fantaisie en do mineur BWV537. Différentes sortes de mouvements de gammes descendantes, de nombreux retards et des mouvements en cercles soulignent d'autant plus le trait élégiaque. Le prélude comprend un choix varié de motifs et de sections que l'on pourrait répartir, en théorie, sur plusieurs claviers mais un tel procédé ne donnerait que l'illusion d'une image plus claire de la forme. Une registration continue relève les différentes parties et les rassemble en une unité. La fugue a un thème au registre étendu s'ouvrant en flèche de la fondamentale mi de haut en bas jusqu'à la quinte si en octaves pour ensuite retomber à la fondamentale. Après un développement substantiel, le mouvement explose soudainement en passages de doubles croches virtuoses menant régulièrement à une entrée du thème. Lorsque cet épisode virtuose a atteint son sommet, la musique glisse d'abord presque imperceptiblement dans ce qui devient une reprise exacte de la partie du début. Peu d'œuvres dans la littérature pour orgue peuvent se mesurer à ce brillant prélude et fugue qui contient tout que l'on peut souhaiter, de la mélancolie profonde à la virtuosité pétillante dans le majeur le plus clair.

La célèbre **Toccate en ré mineur** BWV565 n'a pas besoin de présentation ultérieure mais on peut parler plutôt de la prétention révolutionnaire de Peter Williams comme quoi l'œuvre ne serait probablement pas de J.S. Bach et que, par-dessus le marché, il ne s'agirait pas d'une composition originale pour orgue mais plutôt d'une transcription d'un morceau pour violon solo. Williams signale d'un part que de grandes parties de l'œuvre ont une facture typique pour cordes et que de longs passages sont à une voix, d'autre part que la structure harmonique ainsi que les nombreuses indications de tempo et d'exécution pointerait vers une composition d'après 1750. Peut-être serait-ce une toccate pour violon de Wilhelm Friedemann Bach, transcrite pour orgue par J. Ringk qui est l'auteur du plus ancien manuscrit de l'œuvre? Tout ceci n'est que des hypothèses mais il reste que la toccate est particulièrement inusitée comme pièce d'orgue et moderne pour être écrite par Bach vers 1705 même si la forme est celle de la toccate nord-allemande. Mais d'un autre côté, il y a peu de morceaux pour orgue avec autant d'âme et d'allant ("Geist" et "drive") et pourquoi un génie comme Bach, dans un mouvement irraisonné d'inspiration juvénile, n'aurait-il pas pu composer cette œuvre unique qui, sous certains aspects, est 50 ans en avance sur son temps et qui devint une des compositions les plus aimées de toute la littérature musicale.

La petite **Fugue en si mineur** BWV579 est un exemple de l'intérêt de Bach à développer des idées de d'autres compositeurs en se servant, comme base, de fragments de leurs œuvres. Il s'agit ici du 2^e mouvement de la Sonata IV tirée de la Sonata da Chiesa a Tre op.III (1689) d'Arcangelo Corelli. Bach a utilisé le thème, le contre-sujet, certaines formations de cadences et des mouvements de basse pour ensuite édifier sa propre fugue. Il a probablement exécuté ce travail pour fins d'études afin d'apprendre à poursuivre une composition dans un certain style. Il existe plusieurs morceaux du genre pour orgue et pour clavecin et il devrait s'agir, dans tous les cas, d'œuvres de jeunesse.

La **Sonate en trio en mi mineur** BWV528 est la 4^e des six sonates en trio que Bach composa dans les années 1720 — selon Forkel, le premier biographe de Bach, comme études pour son fils aîné Wilhelm Friedemann. Le style est celui de la sonate en trio italienne et c'est le premier exemple d'une composition pour orgue écrite en forme de musique de chambre. On a soutenu que les sonates étaient tout autant destinées au clavicorde ou au clavecin à pédalier, instruments qui étaient naturellement utilisés pour fins de pratique, mais elles devraient pourtant bien avoir été pensées d'abord et avant tout pour l'orgue. Le premier mouvement de la sonate en mi mineur qui, pour une fois, a une introduction lente, est une transcription de la sinfonia de la deuxième partie de la cantate 76 orchestrée pour hautbois d'amour, viole de gambe et continuo. L'*andante* existe en deux versions antérieures, toutes deux en ré mineur. L'*Un poco allegro* final, légèrement dansant, était originellement réservé comme partie intermédiaire dans le prélude et fugue en sol majeur BWV541; on trouve, dans un manuscrit, un fragment de ce mouvement à cet endroit.

Cet enregistrement renferme un autre trio: le **Trio en sol majeur** BWV1027a, une transcription du dernier mouvement de la sonate pour viole de gambe et clavecin BWV1027 ou de la sonate en trio pour deux flûtes et continuo BWV1039. On ne sait pas avec certitude qui a fait l'arrangement mais le seul manuscrit existant devrait dater d'avant 1740. Il s'agit peut-être d'un travail d'un des nombreux élèves autour de Bach.

C'est une œuvre longue et un peu lourde mais en même temps festive et pleine d'imagination que le **Concerto en do majeur** BWV594, une transcription du grand concerto en ré majeur pour violon, cordes et continuo RV208 dit Grosse Mogul (Grand Mogol) de Vivaldi. Le manuscrit de cette version du concerto fut découvert récemment à Turin et la musique y est identique dans tous les mouvements sauf dans les cadences des premier et dernier mouvements, elles-mêmes identiques à celles d'un manuscrit découvert

à Schwerin. Bach a dû ainsi avoir plusieurs versions du concerto devant lui lorsqu'il fit la transcription. Les chercheurs étaient auparavant partis de la version imprimée op.7 no 5 (Amsterdam 1716-21) contenant un autre deuxième mouvement et avaient cru que Bach avait lui-même composé l'*Adagio* récitatif. Bach retravailla ainsi une composition colossale et il a dû considérer comme un défi d'essayer de transférer l'idiome violonistique de Vivaldi en une facture adaptée à l'orgue. La tessiture souvent élevée du concerto pour violon a forcé Bach à baisser en principe toute la section solo d'une octave. Ceci poussa l'organiste italien Luigi Ferdinando Tagliavini à proposer une registration basée sur un 4 pieds au clavier solo, ce qui convient très bien au mouvement intermédiaire récitatif où la partie solo n'est accompagnée que d'accords simples sur les temps accentués de la mesure. Mais dans les grands mouvements extrêmes, une telle registration impliquerait une exécution de musique de chambre dans une musique que l'on sent requérir un plenum. La meilleure solution est certainement de donner au clavier solo un petit plenum. Ce concerto a été méjugé par plusieurs estimateurs et Herman Keller surtout ne pouvait pas comprendre comment Bach avait pu consacrer du temps à une œuvre aussi vide et stérile. Avec la compétence d'aujourd'hui sur la pratique d'exécution baroque, alors que l'on a compris quelles possibilités de jeu rempli d'imagination une telle notation implique, le concerto devient un défi à la fois captivant et exigeant.

On peut dater avec assez de certitude les cinq **concertos pour orgue** de Weimar entre juillet 1713 et l'été de 1714. En juillet 1713, le jeune prince Johann Ernst rentra chez lui d'un voyage d'études en Hollande. C'est là qu'il avait probablement, d'une part, connu de nombreux concertos italiens qu'il rapporta chez lui et, d'autre part, remarqué l'usage hollandais de jouer de purs récitals d'orgue dans les églises. Lorsqu'il rentra chez lui, il chargea Bach et J.G. Walther, à l'église principale de la ville, de retravailler une série de ces concertos pour orgue et clavecin. Il voulait probablement aussi introduire des concerts d'orgue à Weimar. On peut supposer que Bach et Walther se mirent à la tâche avec joie puisqu'il s'agissait d'une excellente occasion d'étudier les toutes dernières nouveautés de la musique de concert italienne et qu'il s'agissait en même temps d'un entraînement salutaire à transcrire une œuvre solo ou pour orchestre pour instrument à clavier. En plus des cinq concertos pour orgue, Bach transcrivit de nombreux concertos pour orgue desquels au moins 15 ont été conservés.

La partita sur *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV768 est la partita la plus volumineuse de Bach et un sommet en son genre. Ce fut certainement pendant ses classes supérieures à

Lüneburg que Bach rencontra Georg Böhm et en connut les partitas-chorals, souvent écrites pour claviers manuels seulement et on a daté les partitas de Bach de cette époque. “Sei gegrüßet...” se compose cependant de soit deux partitas rassemblées dont l’une est de date bien ultérieure et requiert un pédalier, soit d’une partita originale qui aurait été retravaillé et élargie. Dans les manuscrits, on retrouve dans certains cas aussi le titre “O Jesu, du edle Gabe”, un cantique de communion, alors que “Sei gegrüßet...” est un cantique de pénitence. Il est impossible d’appliquer les textes des cantiques aux différentes variations puisque le nombre de versets dans les deux cantiques est de beaucoup inférieur à celui des variations. L’ordre des variations varie aussi selon les différents manuscrits. Sur ce disque, on a choisi la suite du recueil de Peters où l’ordre des variations 6 et 7 est inversé par rapport à celui du Neue Bachausgabe. Cet ordre paraît le plus juste quant à la construction logique quoiqu’une des variations au pédalier s’infilte alors avant la dernière variation au clavier manuel.

Le choral est présenté dans une composition douce et vocale précédant un bicinium avec une basse quasi ostinato et un cantus firmus très richement ornementé. La seconde variation est à quatre voix avec un motif caractéristique d’accord parfait présenté aussi en renversement et qui domine dans chaque mesure. La variation 3 est un bicinium dont la voix supérieure fait penser aux cordes et la basse serait un continuo; vient ensuite une variation dominée en partie par des passages de gammes et en partie par un motif de doubles croches faisant ostinato. La variation 5 est construite comme une basse de trompette avec le cantus firmus à la main droite. A la fin, la partie de basse escalade tout le clavier jusqu’au déchant — peut-être un symbole de l’âme humaine montant au ciel. La variation suivante est la première avec pédalier — un trio en style d’ouverture française avec des sauts inhabituellement grands. Suit une gigue délirante, le sommet de la partita. C’est la dernière variation sans partie au pédalier et les opinions sont ici partagées quant à l’ordre. La variation 8 est aussi une gigue mais d’un type beaucoup plus doux que celui de la précédente avec ses sauts allègres et des mouvements diatoniques y dominant. La 9^e variation est un nouveau trio avec le cantus firmus au pédalier et, dans la variation 10, le tout s’amplifie jusqu’à un arrangement choral dans le style de ce que nous trouvons dans “18 Choräle” — par exemple “Schmücke dich, o liebe Seele” BWV654. On écoute ici deux solistes en fait dont l’un s’exprime en ritournelles entre les différentes phrases du choral présentées en valeurs de notes longues. La forme est une sarabande et on remarque un motif qui revient presque à la manière d’un ostinato. La partita se termine par un

imposant mouvement à cinq voix — un point final digne d'un chef-d'œuvre magnifique.

De nombreux arrangements chorals se trouvent aussi sur cet enregistrement. Trois d'entre eux (BWV711-13) font partie du recueil dit de Kirnberger, un recueil de 24 chorals que l'on croit avoir été écrits par Kirnberger ou sur l'ordre de celui-ci, un élève de Bach. Le recueil a un contenu divers et plusieurs pièces sont fausses ou douteuses (les autres chorals du recueil se trouvent dans les volumes 2 et 4 — BIS-CD-308/309 et BIS-CD-343/344). **In dich hab ich gehoffet, Herr** BWV712 ressemble, par exemple, au second arrangement de "Jesus Christus, unser Heiland" BWV666 des 18 Choräle. Chaque phrase commence par des imitations dans toutes les voix avant que le cantus firmus soit exposé au soprano. Dans les dernières phrases, l'intensité et le mouvement augmentent sensiblement, tout comme c'en est le cas dans le développement du BWV666. La fantaisie sur **Jesu, meine Freude** BWV713 est, comme le morceau précédent, pour claviers manuels seulement et comprend deux sections délimitées. La première est une fugue en mesures à 4/4 avec le cantus firmus en notes longues dans la partie d'alto. La moitié passée, le caractère change totalement et passe à une composition homophonique aux douces tierces parallèles en mesures à 3/8. La mélodie disparaît ici complètement et le tout se termine comme une fantaisie libre sur les dernières phrases. Cette section ternaire commence de la même façon que la phrase correspondante dans la troisième verset du motet "Jesu meine Freude" BWV227. Le choral pour orgue est probablement plus ancien et a été un modèle pour le motet. Cet arrangement choral est suivi, comme plusieurs autres, d'une harmonisation simple montrant la fonction d'un prélude.

Herzlich tut mich verlangen BWV727 est un morceau simple et expressif, avec la mélodie à la voix solo au soprano. Le choral a parfois été relié à l'Orgelbüchlein mais la facture est bien moins complexe et indique plutôt une influence des chorals pour orgue de Buxtehude. L'arrangement bipartite de **O Lamm Gottes, unschuldig** (sans numéro de BWV) n'a pas été connu plus tôt mais figure dans le Neue Bachausgabe. Il s'agit de pièces sans pédalier en mesures à 3/2 — la première au cantus firmus ornémenté où les phrases sont interfoliées de pré-imitations, la seconde, appelée Choral, une harmonisation à quatre voix avec la mélodie assez richement ornémentée au soprano. Dans la dernière phrase, la composition se dissout en un mouvement de cadence — peut-être une allusion au texte "donne-nous ta paix, ô Jésus".

Le choral **Allein Gott in der Höh sei Ehr** a dû être un des chorals préférés de Bach et il existe pas moins de 10 pièces d'orgue de conservées sur la mélodie. Ceci indique

naturellement aussi la place centrale du cantique dans l'office luthérien. Quatre arrangements différents sont exécutés ici. Le premier, BWV711, est un bicinium à la mélodie en valeurs de notes égales sur une basse convenant bien à un violoncelle ou à une gambe.

BWV716 est un fugato à trois voix sur la première phrase, où le pédalier entre à la fin avec les deux premières phrases en valeurs de notes longues. Ces deux œuvres sont certainement des produits de jeunesse, l'authenticité de la seconde étant en plus douteuse. Le troisième arrangement BWV717 est une fugue écrite avec considérablement plus d'habileté, où le cantus firmus apparaît phrase par phrase pendant le développement de la fugue. La dernière harmonisation de choral BWV715 est un exemple des chorals dits de la paroisse d'Arnstadt (Arnstadter Gemeindechoräle), une série de chorals pour orgue que Bach écrivit, croit-on, au début de 1706 au retour de Lübeck où il avait été fortement impressionné par Buxtehude. On se plaignit de ses exécutions des cantiques, disant que son accompagnement semait la confusion dans l'assemblée des paroissiens. L'harmonisation est sans contredit scandaleuse et les passages irréguliers et virtuoses entre les phrases pourraient égarer le paroissien le plus enthousiaste. Mais cela est probablement une façon naturelle pour Bach d'accompagner le chant paroissial et le fait que ces chorals paraissent dans des copies de plusieurs des élèves de Bach montre qu'il les utilisait comme modèles dans son enseignement. Un autre exemple d'un type semblable de composition est "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV726.

La fantaisie sur **Christ lag in Todesbanden** BWV718 est, avec l'arrangement très hâtif sur "Wie schön leuchtet der Morgenstern" BWV739, le seul exemple de Bach d'une fantaisie-choral authentiquement nord-allemande. Chaque phrase est ici travaillée avec un nouveau motif approprié au texte; on y trouve des changements de tempo, des parties d'écho et des silences entre les sections rendant possible un changement de registration. Le motif descendant initial est sûrement une image du chemin aux enfers et le motif change de direction pour devenir ascendant dans la troisième phrase où il est question, pour la première fois, de la résurrection. Le tempo et le caractère passent à l'*Allegro* au texte "Denn wir sollen fröhlich sein" et la musique devient dansante comme une gigue à "Gott loben und dankbar sein". Les exclamations finales d'alléluia sont soulignées au moyen d'échos et de passages fougueux. Dans le dernier système, Bach écrivit une longue gamme ascendante, ce qui veut certainement donner une dernière image de la résurrection. Dans la phrase finale, la pédale entre pour la première fois avec le cantus firmus en valeurs de

notes longues.

Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV721 est une composition pour orgue tout à fait unique, avec des changements répétés d'accords comme le font les cordes et avec la mélodie en valeurs de notes longues au soprano. L'harmonie est très expressive et les accords nerveusement répétés soulignent l'angoisse humaine dans ce cantique de pénitence. On a souvent douté de son authenticité mais le morceau a sa place dans le Neue Bachausgabe et on attribue volontiers à Bach cette belle œuvre.

Jesu, meine Zuversicht BWV728 fait partie du Klavierbüchlein pour Anna Magdalena Bach de 1722. C'est une composition simple à trois voix à la mélodie richement ornementée au soprano — tout est rempli de paix et de tranquillité. Le dernier choral de l'enregistrement, **Wir glauben all an einen Gott** BWV765, est d'origine incertaine mais ressemble à certaines compositions que l'on retrouve dans les nouveaux chorals de Neumeister. Quatre des onze phrases du choral sont arrangées, les premières avec de claires pré-imitations, la dernière avec des imitations sans lien direct avec le cantus firmus. La pièce a un cours charmant et est certainement authentique de Bach.

Hans Fagius was born in Norrköping in 1951. He was taught by the organists Nils Eriksson and Bengt Berg before studying at the Stockholm College of Music with Alf Linder, under whose guidance he obtained his soloist's diploma in 1974. He subsequently studied for a year in Paris with Maurice Duruflé. In recent years, on the basis of private study, he has devoted himself increasingly to Baroque music, trying to approach the music on its own terms under the inspiration of scholarship in this field and the so-called "Alte Spielweise". On two occasions he has won prizes in international organ competitions and since the beginning of the 1970s he has given numerous recitals throughout Europe, in the U.S.A. and in Australia. He has also made radio recordings in a number of countries. He teaches at the Stockholm College of Music and appears on 34 other BIS records.

Hans Fagius wurde 1951 zu Norrköping geboren. Er studierte bei den Organisten Nils Eriksson und Bengt Berg, sowie bei Alf Linder an der Stockholmer HfM, wo er 1974 das Solistendiplom bekam. Danach studierte er ein Jahr bei Maurice Duruflé in Paris. In späteren Jahren hat er der Barockmusik einen Sonderstudium gewidmet, von der Forschung und der sogenannten alten Spielweise inspiriert. Er hat mehrmals bei internationalen Wettbewerben Preise erobert. Seit Anfang der 1970er Jahren gibt er fleissig in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Australien Konzerte. Er machte auch in mehreren Ländern Rundfunkaufnahmen. Er unterrichtet Orgel an der Stockholmer Musikhochschule und erscheint auf 34 weiteren BIS-Platten.

Hans Fagius est né en 1951 à Norrköping. Il a étudié avec les organistes Nils Eriksson et Bengt Berg et, au Conservatoire de Stockholm, avec Alf Linder; guidé par celui-ci, il passa son diplôme de soliste en 1974. Ensuite, il étudia un an à Paris avec Maurice Duruflé. Ces dernières années, il a, par des études personnelles, développé un intérêt croissant pour la musique baroque et essayé de s'en rapprocher en respectant les propres exigences, inspiré des recherches sur le sujet et du dit "Alte Spielweise" (ancienne méthode de jeu). Il a à quelques reprises gagné des prix de concours internationaux d'orgue et mène, depuis le début des années 1970, des activités de concert assidues par toute l'Europe, les Etats-Unis et l'Australie. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Il est lecteur au Conservatoire de Stockholm et a également enregistré sur 34 autres disques BIS.

The reconstructed Wahlberg organ in the Fredrikskyrka, Karlskrona, Sweden

The organ in the Fredrikskyrka (Church of St.Fredrik) in Karlskrona, Sweden, was originally constructed in 1762-64 by the organ builder Lars Wahlberg from Kalmar. After studies with Jonas Winstenius in Linköping, Wahlberg had started a business with Anders Wollander: the organ of Kalmar Cathedral was an example of their work. The Karlskrona organ is supposed to be Wahlberg's definitive breakthrough as a renowned organ builder but he only obtained his charter (and attendant freedom from examinations) in 1771. Just five years later, at the age of 52, he died during the work on the new great cathedral organ in Växjö. Recent research shows Wahlberg to have been one of the greatest Swedish organ builders of all time. His extremely well constructed instruments — of which only the Loftahammar organ (1767) is preserved in something like original condition — show influences from the Prussian tradition and from the contemporary Stockholm firm of Gren & Strähle. Starting from Winstenius methods, he developed an individual and professional organ building technique of high quality, about the background of which we know all too little.

In 1905 Wahlberg's organ in Karlskrona was replaced by a new one behind the grand façade, the three principals of which were left untouched. These are heard again in the reconstruction from 1984-87, the aim of which was to recreate one of Sweden's most important 18th century organs *in the most consequent manner possible*. The work was done by Grönlunds Orgelbyggeri AB with the undersigned as constructor and project leader.

Carl-Gustaf Lewenhaupt

DISPOSITION

Huvudmanualen

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

Pedalen

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

Luftförsörjning:

6 kilbalgar, varav 4 för manualerna
och 2 för pedalen separat, allt i
överensstämmelse med originalsituationen.

Öververket

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

MANUALKOPPEL

Trimulant

Omfång:

C - c³ i manualerna
C - d¹ i pedalen

Mixtursammansättning:

* *Mixtur 4 ch*

C: 1 1/3' + 1' + 4/5' + 2/3'

c¹: Oktavrepetition

c²: Oktavrepetition

** *Scharff 3 ch*

C: 1' + 4/5' + 2/3'

c¹: Oktavrepetition

c²: Oktavrepetition

*** *Scharff 2 ch*

C - d¹: 1 1/3' + 1'

Temperering:

J.G. Neidhardts Temperatur för ena
grosse Stadt (1724), med utgångspunkt i
originalpiporna.

Sources of this text:

Peter Williams: *The Organ Works of J.S. Bach* (Cambridge 1980)

Herman Keller: *Die Orgelwerke Bachs* (Leipzig 1948)

Luigi Ferdinando Tagliavini: *Bach's Organ Transcription of Vivaldi's "Grosse Mogul" Concerto* (from Stauffer-May: *J.S. Bach as Organist*, London 1986).

Recording data: 1988-02-21/23, Fredrikskyrkan, Karlskrona, Sweden

Recording engineer; digital editing: Siegbert Ernst

Sony PCM-701 digital recording equipment, 2 Neumann TLM170 and 2 Sennheiser

MKH20 microphones, Studer 961 mixer

Producer: Siegbert Ernst

Cover text: Hans Fagius

Organ text: Carl-Gustaf Lewenhaupt

Organ photograph: Carl-Gustaf Lewenhaupt

English translation: Andrew Barnett

German translation: Barbara Ernst

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Type setting; lay-out: Andrew Barnett

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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1988 & 1989, BIS Records AB