

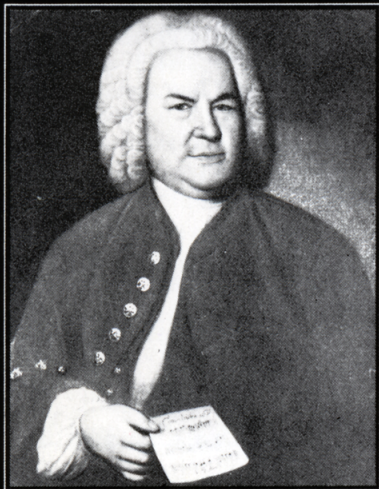


CD-343/344 STEREO

digital

The Complete Organ Music Volume 4

Johann Sebastian Bach



Preludes and Fugues,
BWV536, 539, 541
Toccata in C major, BWV564
Trio Sonata in C minor
Concerto in A minor
Partita: O Gott, du
frommer Gott
Chorales from the
Kirnberger collection
and other works

HANS FAGIUS

The Nils-Olof Berg organ of
the Mission Church, Uppsala

A BIS original dynamics recording

BACH, Johann Sebastian 1685-1750)

BIS-CD-343 **DDD** T.T.: 66'14

- | | |
|--|-------|
| 1. Präludium und Fuge d-moll, BWV539 | 6'28 |
| 1/1. Praeludium 1'52 — 1/2. Fuga 4'36 | |
| 2. Wo soll ich fliehen her, à 2 claviers et pédale, BWV694 | 3'05 |
| 3. Christ lag in Todesbanden, choralis in alto <i>manualiter</i> , BWV695 | 4'03 |
| 4. Fuga sopra: Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV705 | 2'54 |
| 5. Fantasia (con imitatione) h-moll, BWV563 | 3'36 |
| 5/1. Fantasia 1'48 — 5/2. Imitatione 1'48 | |
| Concerto a-moll à 2 claviers e Pedale (sopra A. Vivaldi), BWV593 | 12'09 |
| 6. (Allegro) 4'11 — 7. Adagio 3'55 — 8. Allegro 3'57 | |
| 9. Aria F-dur (nach F. Couperin), BWV587 | 3'32 |
| 10. Präludium und Fuge A-dur, BWV536 | 6'13 |
| 10/1. Praeludium 1'45 — 10/2. Fuga 4'26 | |
| Sieben Choralfughetten <i>manualiter</i> | |
| 11. Christum wir sollen loben schon <i>oder</i> Was fürchtest du Feind,
Herodes, sehr, BWV696 | 1'24 |
| 12. Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV697 | 0'51 |
| 13. Herr Christ, der einig Gottes Sohn, BWV698 | 1'05 |
| 14. Nun komm, der Heiden Heiland, BWV699 | 1'08 |
| 15. Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV701 | 1'21 |
| 16. Gottes Sohn ist kommen, BWV703 | 0'51 |
| 17. Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV704 | 0'57 |
| 18. Fuge G-dur, BWV576 | 4'12 |
| 19. Pastorella F-dur, BWV590 | 10'33 |
| 19/1. I 2'23 — 19/2. II 2'18 — 19/3. III 2'56 — 19/4. IV 2'52 | |

BIS-CD-344 **[DDD]** T.T.: 68'12

- | | |
|---|-------|
| 1. Partita diverse sopra: O Gott, du frommer Gott, BWV767 | 14'23 |
| 1/1. I 1'09 — 1/2. II 2'19 — 1/3. III 1'06 — 1/4. IV 1'02 — | |
| 1/5. V 1'13 — 1/6. VI 0'50 — 1/7. VII 1'30 — 1/8. VIII 2'12 — | |
| 1/9. IX 2'53 | |
| 2. Liebster Jesu, wir sind hier, BWV706 | 3'00 |
| 3. Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt, BWV707 | 4'30 |
| 4. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, à 2 claviers et pédale, BWV709 | 3'05 |
| Triosonate Nr.2 c-moll, BWV526 | 10'41 |
| 5. Vivace 3'39 — 6. Largo 3'07 — 7. Allegro 3'49 | |
| Präludium und Fuge G-dur, BWV541 | 7'01 |
| 8. Praeludium 2'51 — 9. Fuga 4'10 | |
| 10. Trio G-dur (nach G. Ph. Telemann?), BWV586 | 2'44 |
| 11. Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV700 | 2'28 |
| 12. Das Jesulein soll doch mein Trost, BWV702 | 1'24 |
| 13. Wir Christenleut, à 2 claviers et pédale, BWV710 | 1'38 |
| Toccata, Adagio und Fuge C-dur, BWV564 | 15'44 |
| 14. Toccata 5'56 — 15. Adagio 4'55 — 16. Fuga 4'44 | |

HANS FAGIUS, organ

The choice of music on this fourth volume of Bach's Complete Organ Music follows the previously established pattern, in other words a free collection (except for works which form cycles) of works both independent and linked with chorales designed to offer the listener the maximum possible variety. The instrument, in this case the relatively small organ of the Mission Church in Uppsala, is clearly important when choosing the music too. The logic established in volume 2 is here continued, with the trio sonata No.2, the second concerto and the second chorale partita according to the numbering system in the Schmieder catalogue.

The Prelude and Fugue in D minor, BWV539, occupies a special place among Bach's organ works. The fugue is a transcription of the second movement of the first solo violin sonata, BWV1001, transposed from G minor. This sonata was written at Köthen and the organ version is either from the same period or from some years later at Leipzig. With a theme lasting only a single bar, the fugue has irresistible rhythmic energy which makes it one of Bach's most captivating works in this genre. A modest little prelude for manuals almost has the character of the slow section of an English voluntary and is the only piece exclusively for manuals among Bach's major works. It is, however, a very expressive piece with rich harmonies and tension-filled delays and one might think that Bach had chosen this small form of prelude to point out the prelude's vitality. In the Prelude and Fugue in A major, BWV536, the opposite is almost the case, even if the proportions are similar. This work has been dated to approximately 1716 at Weimar, but an earlier version exists, probably also from the Weimar period. The prelude is in the old North German *Stylus Phantasticus*, with arpeggiated chords at the beginning, passages for manuals over a pedal, and a pedal solo. In the second half of the prelude, the ideas are re-assembled into a more homogenous and profound rhythmic image. The fugue is in 3/4, a gently rocking *pastorale*. The theme lends itself to complicated strettis, which Bach utilises fully through complicated counterpoint. The pedal part requires E¹, which is rare for Bach but which indicates that the Weimar organ has this compass (the A minor Concerto from the same period likewise requires E¹ in the pedal part). The prelude in the earlier version is much more simply constructed and the fugue is in 3/8 time.

The Prelude and Fugue in G major BWV541 has been dated to the first Leipzig years, around 1725; this piece too existed in an earlier version, with a middle movement forming the third movement of a trio sonata in E minor. The prelude starts with a vertiginous descent on the manual from the top to the bottom of its register, which then returns to its starting-point to join the other voices. An almost uninterrupted semiquaver motion is passed from part to part, often accompanied by loud repeated chords. The vitality shown here is accompanied in the fugue by a theme directly related to the repeated chords of the prelude. The *joie de vivre* and jubilation which dominate the prelude and fugue in G major have made it one of the most-loved and most-played of Bach's organ works. The same is true of the Toccata in C major BWV564 which occupies a unique place in organ literature on account of its form. It has been calculated that it must have been written between 1708 and 1709, at the beginning of the Weimar period, and roughly at the same time as for example the virtuoso prelude

and fugue in D major BWV532. The C major Toccata is largely constructed according to the North German toccata form, with a very free improvisatory introduction to virtuoso scale passages and a magnificent pedal solo before all converges into a solid whole dominated by figura corta motifs and chord formations in the manner of a fanfare. The fugue is in dancing 6/8 time and its theme recalls the introduction on account of its short phrases. The hemiole effects are marvellous and entirely in keeping with the exhilarating character of the work. The North German heritage is revealed in the surprising, formally free conclusion. The unique feature of this piece is the superb adagio placed between the prelude and the fugue, which has the character of a cantabile middle movement in an Italian violin concerto with a simple, chordal accompaniment. After this section, a cadenza-like movement leads to the Grave in many parts, according to the model of durezza e ligature of the old Italian masters. Therefore Bach combines in a novel fashion the North German and the Italian traditions (and modern features) concerning form and musical expression. It was all probably an experiment, which shows Bach's desire and aptitude to make a synthesis of different styles and periods.

The Fantasy in B minor, BWV563, is a work of great beauty which might be counted as a miniature prelude and fugue. The official title is *Fantasia con imitatione*, in other words with an imitative section — and in the majority of sources, this section bears its title “*imitatione*” as if a separate movement. The Fantasy is based almost exclusively upon a figura corta motif, sometimes divides between the parts to give a pure arpeggio effect. The gentle imitation, in 3/4 time, is written around simple sequences of ascending or descending notes. If the Fantasy and the Imitation belong together, there should be a relationship of tempo between them, which would give the Imitation either a very slow or a rather brisk tempo. I have chosen the latter solution, which may seem exaggerated; yet this fast speed is undoubtedly well-suited to the crotchet movement which dominates the music.

Another unique work is the Pastorella in F major, BWV590, a form of composition which has its origins in the old Italian tradition that the shepherds descended from heaven on Christmas night to Rome, to play music on bagpipes and reeds. Frescobaldi, Zipoli, Pasquini and others all wrote pieces in this genre which is always in 6/8 or 12/8 time, rocking upon prolonged pedal figures (the drone of the bagpipes). Bach's Pastorella follows the same pattern but, after an unexpected A minor conclusion there are three movements for the manuals alone: a sorte of allemande in C major, an expressive “aria” in C minor and an elegant concluding gigue. It has been doubted that these 3 movements really belong to this Pastorella, and also that the latter is really complete in the form we know. But isn't Bach's Pastorella another example of his desire not to be happy with existing forms, but on the contrary to enlarge and to perfect them?

The origin of the isolated Fugue in G major BWV576 is sometimes considered doubtful. It certainly does not date from Bach's mature years, but its theme is unquestionably in Bach's style, and the energy and enthusiasm which are dominant are difficult to assign to anyone other than the young and happy Bach, who had not yet attained the height of contrapuntal knowledge but who already knew how to give life and substance to his music.

The C minor Trio Sonata, BWV526, is the second of the six sonatas composed in the 1720's (according to Forkel), as practice pieces for Wilhelm Friedemann. These sonatas are to be found in manuscript (c. 1730) and in many other important copies, including one by Bach's wife Anna Magdalena, and some by pupils. They are without doubt among the very best pieces among the chamber literature for organ, and also among the best studies in technique and precision that an organist could wish for. The sonatas are intended to correspond to trio sonatas for (for example) two violins and basso continuo. In eighteenth-century sources which include indications of registration, for example Kaufmann's *Harmonische Seelenlust* of 1733, it is sometimes a question of Principal 8 in both hands, Principal 8 in one hand and one reed voice and some labials in the other, or possibly as here, 8 + 4, preferably with the same sonority in both hands. The pedal always rested on 16'. In this manner the polyphony is made much clearer and is not destroyed by forced harmonics. The first movement of the Sonata in C minor is concertante, followed by a gentle largo in E flat major which leads via an incompleted cadenza to a quick fugue *alla breve*.

There are two other trio movements on this recording, the Aria in F major, BWV 583, and the Trio in G major, BWV586. Both are transcriptions of the work of other composers. The Aria is a movement from F. Couperin's "Les Nations" for two violins and continuo, published in 1726. Couperin's original, from the suite "La Françoise", is characterised "legerement" but Bach substituted the title of Aria. The transcription is made without introducing major changes to Couperin's movement, which results in the pedal part being unusually demanding, with on occasion uninterrupted semiquavers for long passages. The Trio in G major is probably a transcription of Telemann but it is unfortunately impossible to verify this assumption because Telemann's original, apparently taken from "Der getreue Musikmeister" which was collected in Leipzig, was destroyed during the Second World War. It is a short two-part movement with the tempo indication *Allegro*. These, together with the Trio in C minor (volume 3) form an independent group of trio transcriptions of which the purpose is uncertain. Maybe Bach was himself testing how to transcribe purely instrumental trios, to see how they would suit the organ; maybe they had a pedagogical aim, to show his pupils how to go about such a task. Or it may be that this work was undertaken by students and Bach's name appeared by accident on the title pages? It is also surprising that the pedal part in both arias goes higher than the usual D', something which is otherwise unknown in the works from the Leipzig period.

The Concerto in A minor, BWV593 after Vivaldi's well known Concerto in A minor, Op.3 No.8, for two violins and strings, is a highly dignified transcription. It is without doubt the finest of the five concertos which Bach arranged in approximately 1713-14. It is believed that he undertook these arrangements at the behest of Prince Johann Ernst, who came home from studies in Amsterdam in July 1713. He was certainly inspired by the pure organ concertos which he had heard in the churches there and he had been in contact with the newly written concertante music there, above all written by Italian composers. He also commissioned similar work from J.G. Walther, Bach's cousin, good friend and colleague in the Town Church in Weimar, who made many concert transcriptions. In the Concerto in A minor Bach has at times altered the

string-orientated construction and at other times followed Vivaldi's original to the letter, and in this way he creates a hitherto unknown construction for the instrument. From beginning to end the work is engaging for the listener, and it represents one of the highlights of baroque organ transcriptions.

The chorale arrangements are all (16) taken from the so-called Kirnberger collection, a collection of 24 organ chorales which is believed to have been written down by, or written down by commission of Kirnberger, who was a pupil of Bach in 1748 and later a renowned theoretician. The collection does not form a unified entity either formally or in terms of its content, and the period of origin of the various chorales stretches from Bach's youth to his maturity. A couple of them have later been ascribed to J.G. Walther (BWV692 and 693); one (BWV708) is a simple chorale harmonisation which could hardly be Bach's work, and many others are of dubious authenticity. A striking number of them are Christmas chorales. *Wo soll ich fliehen hin*, BWV694, is a rapid piece not unlike the better-known version in the Schübler chorales (BWV646). Here too the cantus firmus is in the pedal, but this time with long note values which make it more difficult to perceive it and which also make the piece longer. The manual writing is clearly designed for two separate manuals although it can be played on one, as here, as the parts never cross over. The Easter chorale *Christ lag in Todesbanden*, BWV695, is arranged as a two-part fugue in two sections with the cantus firmus as a third voice in the alto register. A figured chorale harmonisation follows directly, a proof that such a chorale arrangement was intended probably as a prelude to a chorale.

The seven Fuguettes on Christmas chorales form such a natural group that it is hard to believe that they were not intended to go together. They are all extremely short, they have the first phrase of the chorale as theme and are marked by brilliant contrapuntal dexterity. They were probably composed in Leipzig when Bach's ability was fully developed. Each movement is a gem, but perhaps the best of all are *Gelobet seist du, Jesu Christ*, BWV697, in which the fugue theme appears in one voice or other in almost every bar, or the rapid *Vom Himmel hoch*, BWV701, where the chorale phrase is wound into falling scale figures so typical of Christmas chorale arrangements — probably a symbol of Christ's descent to earth.

An old-fashioned vocal character is noticeable in *Durch Adams Fall*, BWV705, with the cantus firmus in the soprano and with each phrase preceded by a simple imitation in the bass, tenor and alto. The authenticity is questionable but it may well be a youthful study in the old style by Bach. *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV706, comprises two very simple movements, the one carefully ornamented and the other simply a chorale harmonisation which perhaps forms the chorale after a prelude like with BWV695. A similar construction to BWV705 can be found in *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, BWV707, but in this case more fully worked through. The figuration increases in intensity and sometimes the cantus firmus is held in canon between the soprano and the bass. Here too there is a concluding chorale harmonisation. The richly ornamented setting of *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, BWV709, resembles movements like for example *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (BWV642) from the *Orgelbüchlein*, and this one is also sometimes included in the "Orgelbüchlein category". BWV709 is however considerably less unified and less perfectly formed, which points to an earlier date of

composition. The influence from Buxtehude for example is noticeable.

The imposing arrangement of Vom Himmel hoch, BWV700, is also certainly an early piece. The cantus firmus is in the pedal and each phrase is preceded by a fugato in which the introductory part is almost half the length of the piece. Here I have — rather against the prevalent style — used the registration of French Grand Jeu, for the sake purely of variety and to take the opportunity of demonstrating this effective registration which Bach knew at least during his Weimar period. Das Jesulein soll doch mein Trost, BWV702, is a skilful fugato with the first two phrases of the chorale constantly repeated. Wir Christenleut, BWV710, is a wonderful little trio with the cantus firmus in the pedal and the manual figurations derived from the chorale melody.

The relatively large-scale partita on O Gott, du frommer Gott, BWV767, belongs to the group of four chorale partitas which Bach is believed to have written as a student in Lüneburg inspired by Georg Böhm, who was a leading exponent of this genre. The partita is for the manuals throughout and a two-manual instrument is required. A generous, many-voiced chorale is followed by eight variations, and they are described as Partita I - IX, thus including the introductory chorale. There are typical features here which we recognise from other contemporary partitas with rich exploitation of traditional figures, but Bach develops everything much more thoroughly. The first variation is a lightly ornamented aria with a fragmentary cantus firmus over an ostinato-like bass. The third variation has a string-like structure and the fifth variation is similar to a French basse de trompette with large leaps and unusual syncopations. The fact that the partita form has its origins in the dance suite is noticeable from the courante-like sixth variation which has three contrasting sections: an introduction and conclusion with gently falling scales from the top to the bottom, and a rhythmically pregnant middle section. The most interesting movements are the last two and here researchers have found a clear link with the text. The problem is that the chorale has eight verses and the partita has nine movements. If we disregard the introductory chorale setting, everything falls into place. The highly expressive and lamenting chromaticism (passus duriusculus) in the seventh movement then fits with the seventh verse: "Lass mich auf meinem End/Auf Christi Tod abscheiden". The last variation grows into a small fantasy with many echo effects, probably alluding to the text: "Wann du die Toten wirst/An jenem Tag aufwecken". A section at slower tempo ("Und führ ihn schön verklärt") leads to a concluding Presto ("Zum auserwählten Hauf"), where a long rising scale may refer to the soul's journey up to heaven. How some of the other movements relate to the text is uncertain, but in the two concluding variations the music and text fit so perfectly that there can scarcely be any doubt about the rest.

Sources for this text include: Peter Williams: The Organ Works of J.S.Bach (1980), Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs (1948) and Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach, sein Leben und Werk (1906).

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 30 other BIS records.

Die Auswahl der Stücke im vorliegenden vierten Band des Gesamtwerks für Orgel von J.S.Bach entspricht der früheren Anlage. Somit werden (wenn es sich nicht um zusammenhängende zyklische Werke handelt) freie und choralgebundene Kompositionen gemischt, zwecks größtmöglicher Abwechslung für den Hörer. Das Instrument, hier die relativ kleine Orgel in Uppsala Missionskyrka, bedeutet natürlich viel für die Auswahl. Die kleine in Band II initiierte Logik wird dadurch fortgesetzt, daß wir hier die Triosonate Nr.2 und die zweite Choralpartie in der Reihenfolge des Schmiederschen Werkverzeichnisses finden.

Das Präludium und Fuge d-moll BWV539 hat eine besondere Stellung unter Bachs Orgelwerken. Die Fuge ist eine Transkription des zweiten Satzes der ersten Sonate für Solovioline BWV1001, aus g-moll transponiert. Die Sonate wurde zu Köthen komponiert, die Orgelfassung entweder während derselben Periode oder zu Leipzig einige Jahre später. Mit ihrem lediglich eintaktigen Thema hat die Fuge einen unwiderstehlichen rhythmischen Puls und wird dadurch eine der ansprechendsten Fugen Bachs. Dazu kommt ein schlichtes Präludium manualiter, das einzige Manualiterstück unter Bachs größeren Kompositionen, beinahe mit dem Charakter des langsamen Teiles eines englischen Voluntary. Es ist ein sehr ausdrucksvolles Stück mit reicher Harmonik und spannungsgefüllten Vorhalten. Vielleicht wählte Bach dieses kleine Präludiumform um die Vitalität der Fuge um so mehr hervorzuheben. Im Präludium und Fuge A-dur BWV 536 sind die Verhältnisse eher umgekehrt, obwohl größenmäßig ähnlich. Das Entstehungsjahr wurde mit etwa 1716 in Weimar geschätzt, aber es gibt eine frühere Fassung, vermutlich ebenfalls aus der Weimarer Zeit. Das Präludium ist im alten nord-deutschen Stylus Phantasticus geschrieben, mit einleitenden gebrochenen Akkordbewegungen, Manualfigurationen über liegendem Orgelpunkt und einem Pedalsolo. Das Thema ladet zu komplizierten Engführungen ein, was Bach in einem intrikaten kontrapunktischen Satz maximal ausnützt. Die Pedalstimme verlangt in diesem Werk das bei Bach seltene e', woraus man schließt, daß die Weimarer Orgel diesen Umfang gehabt haben muß (auch das Konzert in a-moll aus derselben Periode verlangt diesen Ton). Die Faktur des Präludiums ist in der älteren Fassung wesentlich schlichter, die Fuge im 3/8-Takt notiert.

Aus den frühen Leipziger Jahren, um 1725, stammt wohl das Präludium und Fuge G-dur BWV541, ein Werk, das auch in einer früheren Fassung existiert hat, damals mit einem Zwischensatz in Form des dritten Satzes aus der Triosonate e-moll. Das Präludium beginnt mit einer schwindelerregenden Manualbewegung, die bis ins tiefste Register hinabsinkt, um dann zum Ausgangspunkt zurückzukehren, wo die übrigen Stimmen hinzutreten. Eine nahezu ungebrochene Sechzehntelbewegung wandert zwischen den Stimmen, von häufig wiederholten großen Akkorden begleitet. Die hier exponierte Vitalität wird in der Fuge von einem Thema ergänzt, das direkt an die mehrmals wiederholten Akkorde des Präludiums anknüpft. Dieses Werk veranschaulicht wie Präludium und Fuge eine völlige Einheit bilden können, wo das Fugenthema direkt dem Präludium entspringen zu sein scheint. Die Lebensfreude und das Jauchzen, die das Präludium und Fuge G-dur beherrschen, haben es zu einem der beliebtesten und am häufigsten gespielten Werke J.S.Bachs gemacht. Ähnliches gilt in hohem Grade für die Toccata C-dur BWV564, die durch ihre Form in der gesamten Orgelliteratur einen

einzigartigen Platz einnimmt. Man berechnet, daß sie Anfang der Weimarer Zeit um 1708-09 geschrieben wurde, etwa gleichzeitig mit z.B. dem virtuosen Präludium und Fuge D-dur BWV532. Die Toccata C-dur baut großteils auf der norddeutschen Toccatiform mit einer sehr freien, improvisatorischen Einleitung mit virtuosen Skalenbewegungen und einem großartigen Pedalsolo, bevor ein handfester Satz entsteht, von Figura-Corta-Motiven und fanfarenähnlichen Akkordbildungen dominiert. Die Fuge in tänzerischem 6/8-Takt hat ein Thema, das durch die Aufteilung in kurze Phrasen an die Einleitung erinnert. Die einkomponierten Hemioleneffekte sind wunderbar und ganz im Einklang mit dem ausgelassenen Grundcharakter des Werkes. Das norddeutsche Erbe zeigt sich ebenfalls im frei gestalteten, überraschenden Schluß. Das einzigartige im Werk ist das zwischen Präludium und Fuge eingelegte, himmlisch schöne Adagio, wie der kantabile Zwischensatz eines italienischen Violinkonzertes gestaltet, mit schlicht akkordischer Begleitung. Nach Beendigung dieses Teils führt eine kadenzenhafte Bewegung zu einem vielstimmigen Grave mit der Durezza e ligature der altitalienischen Meister als Muster. Hier kombiniert also Bach traditionelles Norddeutsches mit Tradition aber auch Moderne aus Italien sowohl formal als auch in der musikalischen Ausdrucksweise auf eine neue Art. Vermutlich war das Ganze ein Experiment, das von Bachs Willen und Fähigkeit zeugt, aus Stilen verschiedener Länder und Zeiten eine Synthese zu machen.

Ein Werk von großer Schönheit, das als Miniatur zu den Präludien und Fugen gezählt werden kann, ist die Fantasia h-moll BWV563. Der übliche Titel ist Fantasia con imitatione, also mit einem imitierten Teil, und in den meisten Quellen trägt der zweite Teil den Titel Imitatione als freistehender Satz. Die Phantasie ist fast ausschließlich aus dem Figura-Corta-Motiv aufgebaut, das manchmal unter den Stimmen verteilt wird zum Zwecke eines reinen Arpeggioeffektes. Die weiche Imitatione im 3/4-Takt ist um schlichte steigende und fallende schrittweise Bewegungen aufgebaut. Falls Fantasia und Imitatione zusammengehören, muß eine Temporelation vorhanden sein, was entweder ein sehr langsames oder ein recht rasches Tempo ergibt, dies im Imitationeteil. Ich wählte Letzteres, was übertrieben wirken mag, aber das schnellere Tempo paßt zweifelsohne zu der den Imitationeteil dominierenden Viertelsbewegung recht gut.

Ein anderes einmaliges Werk ist Pastorella F-dur BWV590, eine Kompositionsform, deren Ursprung in der alten italienischen Tradition liegt, daß die Hirten zur Weihnachtszeit aus den Bergen nach Rom herunterkamen, um auf Schalmei und Dudelsack Weihnachtsmusik zu spielen. Frescobaldi, Zipoli, Pasquini und andere schrieben bekannte Kompositionen dieser Gattung, die immer über Orgelpunkten (Borduntöne des Dudelsacks) im wiegenden 6/8- oder 12/8-Takt gestaltet werden. Bachs Pastorella folgt demselben Muster, aber nach einem unerwarteten Schluß in a-moll folgen drei Manuallersätze: ein allemandhafter Satz C-dur, eine ausdrucksvolle „Aria“ c-moll und eine abschließende, elegante Gigue. Es wurde daran gezweifelt, ob diese Sätze wirklich zum eigentlichen Pastorella gehören, und ob dieses wiederum in der uns bekannten Form unvollständig sei. Es könnte aber Bachs Pastorella noch ein Beispiel seines Willens sein, sich nicht mit dem bloßen Kopieren einer Form zu begnügen, sondern sie ständig erweitern und vervollständigen zu wollen.

Die freistehende Fuge G-dur BWV576 wird manchmal als unsicheren Ursprunges

betrachtet. Sie gehört sicherlich nicht zu Bachs Reifejahren, aber das Thema ist zweifelsohne „bachisch“, und die Treibkraft und die Begeisterung, die die Fuge beherrschen, können wohl fast nur einem jungen und lebensfrohen Bach zugeschrieben werden, der zwar noch nicht den Höhepunkt an kontrapunktischem Können erreicht hat, wohl aber verstand, der Musik Leben und Inhalt zu verleihen.

Die Triosonate c-moll BWV526 ist die zweite der sechs Sonaten, die während der 1720er Jahre komponiert wurden, laut Forkel als Übungsstücke für Wilhelm Friedemann. Diese Sonaten sind sowohl als Manuskript (um 1730) als in vielen wichtigen Handschriften erhalten, u.a. von Bachs Gattin Anna Magdalena und von mehreren Schülern. Sie sind das bei weitem hervorragendste Kammermusikrepertoire der Orgelliteratur, außerdem die besten Etüden für Technik und Klarheit des Spiels, die ein Organist auf seinem Notenpult haben kann. Die Sonaten waren als Gegenstücke von Triosonaten gedacht, etwa für zwei Violinen und Generalbaß, und eine entsprechende Registrierung muß demnach grundtonbasiert sein. In mit Registrierungsanweisungen versehenen Quellen aus dem 18. Jahrhundert (z.B. Kaufmanns Harmonischer Seelenlust 1733) handelt es sich in sämtlichen Fällen um Principal 8 in beiden Händen, Principal 8 in der einen Hand und eine Rohrstimme mit einigen Labialen in der anderen Hand, oder fallweise wie hier, 8 plus 4, am liebsten mit demselben Klang in beiden Händen. Das Pedal war stets 16'-fundiert. Auf diese Weise wird die Polyphonie wesentlich klarer und nicht von unnatürlich hervorgehobenen Obertönen zerstört. Die c-moll-Sonate hat einen konzerthaften ersten Satz, ein liebliches Largo in Es-dur, das durch die unvollständige Kadenz direkt zum Finale führt, einer schnellen Fuge im Alla-Breve-Takt.

Auf dieser Platte gibt es noch zwei Triosätze: Aria F-dur BWV583 und Trio G-dur BWV586. Beide Stücke sind Transkriptionen von Stücken anderer Komponisten. Die Arie ist ein Satz aus F.Couperins Les Nations für zwei Violinen und Continuo, 1726 herausgegeben. Das Original aus Couperins Suite, La Française, trägt den Charaktertitel *Lègèrèment*, den Bach gegen Aria ausgetauscht hat. Die Transkription ist ohne größere Veränderungen von Couperins Satz durchgeführt, wodurch die Pedalstimme besonders anspruchsvoll geworden ist, mit ununterbrochenen schrittweisen Sechzehntelbewegungen in langen Abschnitten. Das Trio G-dur dürfte eine Transkription nach G.Ph.Telemann sein, was heute leider nicht mehr nachgewiesen werden kann, da Telemanns Original, vermutlich dem in Leipzig gesammelten Getreuen Musikmeister entnommen, mit Sicherheit im zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Es ist ein kurzer, zweigeteilter Satz mit der Tempobezeichnung *Allegro*. Zusammen mit dem Trio c-moll BWV585 (Band 3) bilden sie eine eigentümliche Gruppe von Triotranskriptionen, deren Sinn unklar ist. Entweder übte Bach einfach das Transkribieren reiner Instrumentaltrios so zu sehen, wie sie der Orgel angepaßt werden mußten, oder aber ist das Ganze pädagogisch gedacht, um die Vorgangsweise den Schülern zu zeigen. Oder wurden gar die Arbeiten von Schülern ausgeführt, obwohl Bachs Name auf dem Titelblatt stand? Erstaunlich ist, daß die Pedalstimme in der Arie und dem G-dur-Trio einen Umfang über das normale d' hinaus verlangt, was sonst nie in den Werken aus der Leipziger Zeit vorkommt.

Eine Transkription hoher Dignität ist das Concerto a-moll BWV593 nach Vivaldis

bekanntem Konzert a-moll Op.III:8 für zwei Violinen und Streichorchester, das zweifelsohne hervorragendste der fünf Konzerte, die Bach um 1713-14 bearbeitete. Man glaubt, daß er diese Transkriptionen im Auftrage des Prinzen Johann Ernst machte, der im Juli 1713 von seinen Studien in Amsterdam zurückkehrte, wo er sicherlich teils von den in den Kirchen vorkommenden reinen Orgelkonzerten inspiriert worden war, teils viel neugeschriebene Konzertmusik, vor allem italienischer Komponisten, kennengelernt hatte. Der Auftrag ging ebenfalls an J.G.Walther, Bachs Vetter, guten Freund und Kollegen in der Weimarer Stadtkirche, der eine lange Reihe von Konzerttranskriptionen machte. Im a-moll-Konzert änderte Bach manchmal die streichermäßige Faktur, manchmal folgte er buchstäblich Vivaldis Original, wodurch er bis dahin unbekannte Strukturen für das Instrument erzielte. Das Werk ist von Anfang bis Ende für den Hörer fesselnd und bildet einen Gipfelpunkt der barocken Konzerttranskriptionen für Orgel.

Sämtliche Choralbearbeitungen (16 Stück) sind der sog. Kirnbergersammlung entnommen, einer Sammlung mit 24 Orgelchorälen, die, wie man glaubt, entweder von Kirnberger aufgezeichnet wurden oder in seinem Auftrage geschrieben wurden. Er war Bachs Schüler 1748 und später ein berühmter Theoretiker. Weder inhaltsmäßig noch bezüglich des formalen Aufbaues der Werke bildet die Sammlung eine Einheit, und die Entstehungsperiode der Choräle scheint die Zeit zu umfassen von frühen Jugendwerken bis zu Kompositionen der Reifezeit. Ein paar der Choräle werden durch die spätere Forschung J.G.Walther zugeschrieben (BWV692 und 693), einer (BWV708) ist eine schlichte Choralharmonisierung, die kaum von Bach komponiert wurde, und mehrere andere sind zweifelhafter Autentizität. Auffallend viele sind für die Weihnachtszeit. Wo soll ich fliehen hin BWV694 ist ein flüchtiger Satz, der bekannteren Bearbeitung in den Schüblerschen Chorälen BWV646 nicht unähnlich. Auch hier kommt der Cantus firmus im Pedal vor, aber in langen Notenwerten, wodurch er schwerer aufzufassen ist und das Stück in die Länge gezogen wird. Der Manualsatz ist offenbar für verschiedene Manuale gedacht, funktioniert aber auch auf einem Manual (wie hier), da sich die Stimmen niemals kreuzen. Der Osterchoral Christ lag in Todesbanden BWV695 wird als zweistimmige Fuge in zwei Teilen bearbeitet, mit dem Cantus firmus als dritte Stimme in der Altlage. Es folgt gleich eine bezifferte Choralharmonisierung, ein Beweis dafür, daß eine solche Choralbearbeitung vermutlich als reines Choralpräludium gedacht war.

Die sieben Fughetten über Weihnachtschoräle bilden eine derartig einheitliche Sammlung, daß es schwer fällt zu glauben, daß sie nicht als Gruppe gedacht sind. Alle sind sehr kurz, haben die erste Phrase des Chorals als Thema und sind von einer unglaublichen kontrapunktischen Fähigkeit gekennzeichnet. Sie dürften in Leipzig komponiert worden sein, als Bachs Können seine Vollendung erreicht hatte. Jeder einzelne Satz ist eine Perle, aber Höhepunkte sind hervorzuheben, wie Gelobet seist du, Jesu Christ BWV697, wo das Fugenthema in irgendeiner Stimme in beinahe jedem Takt vorkommt, oder dem flüchtigen Vom Himmel hoch BWV701, wo die Choralphrase in fallende Skalenbewegungen eingebettet wurde, für die Bearbeitung von Weihnachtschorälen so typisch: vermutlich ein Symbol für das Herabsteigen Christi auf die Erde.

Ein altertümlicher vokaler Charakter kennzeichnet Durch Adams Fall BWV705 mit dem Cantus firmus im Sopran, vor jeder Phrase schlichte Imitationen in Baß, Tenor

und Alt. Die Echtheit wurde in Frage gestellt, aber der Choral könnte wohl eine jugendliche Studie Bachs im Stile antico sein. Liebster Jesu, wir sind hier BWV706 besteht aus zwei sehr schlichten Sätzen, der erste vorsichtig ornamentiert, der zweite eine gerade Choralharmonisierung, die vielleicht der Choralatz nach dem Präludium ist, wie bei BWV695. Einen ähnlichen Aufbau wie bei BWV705 finden wir bei Ich hab mein Sach Gott heimgestellt BWV707, hier aber mehr durchgearbeitet. Die Figuration des Satzes nimmt auch an Intensität zu, und manchmal wird der Cantus firmus im Kanon zwischen Sopran und Baß geführt. Auch hier ist das Ende eine Choralharmonisierung. Die reich verzierte Bearbeitung von Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV709 gleicht einem Satz wie etwa Wenn wir in höchsten Nöten sein, BWV642, aus dem Orgelbüchlein, und sie wurde manchmal auch zur „Orgelbüchleinkategorie“ gezählt. BWV709 ist aber wesentlich uneinheitlicher im Aufbau, was eine frühere Entstehungszeit andeuten könnte. Einflüsse von Buxtehude sind deutlich.

Der stattliche Satz von Vom Himmel hoch BWV700 ist ebenfalls sicher früheren Ursprungs. Cantus firmus kommt im Pedal vor, und vor jeder Phrase steht ein Fugato, dessen einleitender Teil beinahe die halbe Länge des Satzes beansprucht. Ich registriere hier etwas stillfremd mit einem französischen Grand Jeu, lediglich zwecks Abwechslung, und um diese effektvolle Registrierung zu zeigen, die jedenfalls in Weimar Bach geläufig war. Das Jesulein soll doch mein Trost BWV702 ist ein geschickt geschriebenes Fugato mit den ersten zwei Phrasen des Chorals ständig in Einführung. Wir Christenleut BWV710 ist ein wunderbares kleines Trio mit dem Cantus firmus im Pedal und der Choralmelodie hergeleiteten Figurationen im Manual.

Die relativ umfassende Partita über O Gott, du frommer Gott BWV767 gehört zu jener Gruppe von vier Choralpartiten, die Bach vermutlich während seiner Gymnasienjahre in Lüneburg komponierte, unter dem Einfluß des hervorragenden Vertreters dieser Gattung, Georg Böhm. Die Partita ist durchwegs manualiter, verlangt aber ein zweimanualiges Instrument. Einem fülligen, vielstimmigen Choral folgen acht Variationen, die Partita I-IX bezeichnet werden, also mit dem Einleitungschoral. Hier findet man, wie in ähnlichen Partiten der Zeit, typische Züge mit reicher Ausnützung verschiedener traditioneller Figuren, aber Bach entwickelt alles weit mehr. Die erste Variation ist eine leicht ornamentierte Arie mit einem aufgeteilten Cantus firmus über einem ostinatoähnlichen Baß. Die Faktur der dritten Variation ist streicherartig, und die fünfte Variation ähnelt einem französischen Basse de trompette mit großen Sprüngen und ungewöhnlichen Synkopenbildungen. Daß die Partitenform teilweise auf die Tanzsuite zurückgreift ist an der couranteähnlichen sechsten Variation zu merken, die drei kontrastierende Teile hat: einen einleitenden und abschließenden Teil mit weich fallenden Skalenbewegungen aus hoher Lage bis zum Baß, und ein rhythmisch prägnanter Zwischenteil. Die interessantesten Sätze sind die beiden letzten, wo die Forscher eine deutliche Anlehnung an den Text gefunden haben. Das Problem ist lediglich, daß das Kirchenlied acht Verse hat, die Partita aber neun Sätze. Wenn man aber den einleitenden Choralatz wegzählt, stimmt das Ganze. Die sehr ausdrucksvolle und klagende Chromatik (passus duriusculus) in der siebten Variation paßt dann zum siebten Vers: „Laß mich auf meinem End/Auf Christi Tod abscheiden“. Die letzte Variation wächst zu einer kleineren Phantasie aus, mit reichen Echoeffekten aufgebaut und mit einem

auffordernden Anschlag, der sich vermutlich auf den Text bezieht „Wann du die Toten wirst/An jenem Tag aufwecken“. Ein Abschnitt in langsamerem Tempo („Und für ihn schön verklärt“) führt zu einem abschließenden Presto („Zum auserwählten Hauf“), wo eine lange hinaufsteigende Skala vielleicht auf die Fahrt der Seele zum Himmel anspielt. Ob in den übrigen Sätzen eine textliche Relation zu finden ist, bleibt ungewiß, aber in den beiden abschließenden Variationen dürfte der Zusammenhang zweifellos sein.

Als Quellen zu diesem Text wurden u.a. verwendet: Peter Williams: The Organ Works of J.S.Bach (1960), Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs (1948) und A.Schweitzer: Johann Sebastian Bach, sein Leben und Werk (1906).

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 ein Sonderstudium gewidmet, von der Forschung und der sogenannten alten Spielweise inspiriert. Er hat mehrmals bei international Wettbewerben Preise erobert. Seit Anfang der 1970er Jahre 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 30 weiteren BIS-Platten.

Le choix de pièces de ce quatrième volume de l'intégrale des œuvres pour orgue de Bach suit le modèle établi antérieurement, à savoir (tant qu'il ne s'agit pas d'œuvres cycliques suivies,) une alternance de compositions libres et d'autres rattachées à des chorals, de façon à offrir à l'auditeur le plus de variété possible. L'instrument, dans ce cas-ci l'orgue relativement petit de l'église des Missions à Upsal, est évidemment de grande importance quant au choix de la musique. La petite logique commencée dans le volume 2 et la deuxième partita choral d'après le numérotage des œuvres dans le catalogue de Schmieder.

Le prélude et fugue en ré mineur BWV539 occupe une place spéciale parmi les œuvres pour orgue de Bach. La fugue est une transcription du deuxième mouvement de la première sonate pour violon solo BWV1001 transposée de sol mineur. La sonate fut composée à Köthen et l'arrangement pour orgue est soit de la même période, soit de quelques années plus tard à Leipzig. Avec un thème long d'une mesure seulement, la fugue possède une énergie rythmique irrésistible qui en fait l'une des fugues les plus captivantes de Bach. Un petit prélude modeste pour claviers manuels seulement a presque le caractère de la section lente dans un voluntary anglais; c'est le seul morceau exclusivement pour claviers manuels parmi les œuvres majeures de Bach. C'est cependant un morceau très expressif à l'harmonie riche et aux retards pleins de tension, et on peut croire que Bach a choisi cette petite forme de prélude pour relever d'autant plus la vitalité du prélude. Dans le prélude et fugue en la majeur BWV536, c'est presque l'inverse qui a lieu, même si les proportions sont semblables. L'œuvre a été datée d'environ 1716 à Weimar, mais il existe une version antérieure, elle aussi probablement de l'époque de Weimar. Le prélude est écrit dans l'ancien Stylus Phantasticus nord-allemand, avec des accords arpeggés au commencement, des passages aux claviers sur une pédale et un solo au pédalier. Dans la seconde moitié du prélude, les idées se rassemblent pour former une image rythmiquement plus profonde et homogène. La fugue est en 3/4, une pastorale doucement berçante. Le thème se prête à des strettes compliquées, ce que Bach utilise au maximum dans un contrepoint compliqué. La partie de pédale dans cette œuvre requiert un *mi*, ce qui est rare chez Bach, mais qui indiquerait que l'orgue de Weimar devait alors avoir cette étendue (le concerto en la mineur de la même période exige également *mi* au pédalier). Le prélude de la version antérieure est de facture beaucoup plus simple et la fugue est écrite en mesures à 3/8.

On a daté le prélude et fugue en sol majeur BWV541 des premières années à Leipzig, vers 1725; l'œuvre a également existé en version antérieure, alors avec un mouvement intermédiaire formant le troisième mouvement d'une sonate en trio en *mi* mineur. Le prélude commence par une vertigineuse descente au clavier manuel, de l'aigu jusqu'au registre le plus grave, qui remonte ensuite au point de départ où les autres voix se rallient. Un mouvement presque ininterrompu de doubles croches passe de voix en voix accompagné souvent de lourds accords répétés. La vitalité exposée ici est accompagné dans la fugue d'un thème qui se rattache directement aux accords répétés du prélude. Cette œuvre est un exemple de l'unité achevée dans un prélude et fugue où le thème de la fugue semble être directement sorti du prélude. La joie de vivre et la jubilation qui dominent dans le prélude et fugue en sol majeur en ont fait l'une des œuvres de Bach les plus aimées et les plus jouées. Il en est de même de la

Toccate en do majeur BWV564 qui, grâce à sa forme, occupe une place unique dans toute la littérature pour orgue. On calcule qu'elle devrait avoir été écrite entre 1708 et 1709 au début de la période de Weimar et environ en même temps que, par exemple, le virtuose prélude et fugue en ré majeur BWV532. La Toccate en do majeur est en gros bâtie selon la forme toccate nord-allemand avec une introduction improvisatrice très libres aux mouvements de gammes virtuoses et au magnifique solo au pédalier avant que le tout se rassemble en un solide morceau dominé par des motifs de figura corta et des formations d'accords rappelant un fanfare. La fugue est en mesures à 6/8 dansant et son thème rappelle l'introduction grâce à sa division en phrases courtes. Les effets d'hémioles sont merveilleux et entièrement en harmonie avec le caractère espiègle de base de l'œuvre. L'héritage nord-allemand se révèle aussi dans la conclusion surprenante et formellement libre. L'unique dans cette œuvre est le superbe adagio intercalé entre le prélude et la fugue, ayant l'air d'un mouvement intermédiaire chantant dans un concerto pour violon italien avec un accompagnement simple d'accords. Lorsque cette section est terminée, un mouvement cadencé mène au Grave à plusieurs voix, selon la modèle de durezza e ligature des vieux maîtres italiens. Bach allie ainsi ici de façon nouvelle le nord-allemand traditionnel et l'italien traditionnel et même moderne quant à la forme et à l'expression musicale. Le tout était probablement une expérience et montre la volonté et l'aptitude de Bach à faire une synthèse des styles de différents pays et époques.

La Fantaisie en si mineur BWV563 est une œuvre de grande beauté qui, en miniature, peut être comptée parmi les préludes et fugues. Le titre admis est Fantasia com imitatione, ainsi avec une section imitative et, dans la plupart des sources, le deuxième section porte le titre imitatione comme un mouvement à part. La fantaisie est bâtie presque exclusivement du motif de figura corta qui est parfois partagé parmi les voix pour donner un pur effet d'arpegge. La douce imitatione en mesures à 3/4 est bâtie autour de simples mouvements de tons ascendants et descendants. Si la fantaisie et l'imitatione vont ensemble, il devrait y avoir une relation de tempo, ce qui donne à l'imitatione un tempo soit très lent, soit assez rapide. J'ai choisi cette dernière solution, ce qui peut sembler exagéré, mais le tempo vif s'applique sans aucun doute bien au mouvement de noires qui domine dans la section imitative.

Une autre œuvre unique est la Pastorella en fa majeur BWV590, une forme de composition qui a son origine dans la vieille tradition italienne à l'effet que les bergers, le soir de Noël, descendaient du ciel à Rome pour jouer de la musique sur des pipeaux et des musettes. Frescobaldi, Zipoli, Pasquini et d'autres ont écrit des compositions connues dans ce genre qui est toujours en 6/8 ou 12/8 berçant sur des pédales prolongées (les bourdons des cornemuses). La Pastorella de Bach suit le même modèle mais après une fin inattendue en la mineur suivent trois mouvements aux claviers manuels seulement: une sorte d'allemande en do majeur, une « aria » expressive en do mineur et une Gigue élégante en guise de conclusion. On se pose des questions quant à l'appartenance de ces trois mouvements à la dite pastorale, et si cette dernière est inachevée dans sa forme connue. Mais la Pastorella de Bach n'est-elle pas un autre exemple de sa volonté de ne pas se contenter d'une copie de forme, mais plutôt de toujours vouloir élargir et perfectionner la forme?

L'origine de la fugue isolée en sol majeur BWV576 est parfois considérée comme douteuse. Elle ne provient certainement pas des années mûres de Bach, mais le thème est sans aucun doute dans le style de Bach, et l'énergie et l'enthousiasme qui dominent dans la fugue sont difficiles à être attribués à un autre qu'au jeune et heureux Bach qui n'avait pas encore atteint au sommet de la connaissance contrapuntique mais qui savait déjà donner à la musique vie et substance.

La sonate en trio en do mineur BWV526 est la deuxième des six sonates composées dans les années 1720, selon Forkel, comme morceaux de pratique pour Wilhelm Friedemann. Ces sonates se retrouvent et en manuscrit (environ 1730) et dans plusieurs écrits importants de la main entre autres de la femme de Bach, Anna Magdalena, et de plusieurs élèves. Elles sont sans contredit au premier rang du répertoire de musique de chambre de la littérature pour orgue en plus d'être les meilleures études de technique et de précision qu'un organiste puisse jouer. Les sonates étaient pensées pour correspondre à des sonates en trio pour, par exemple, deux violons et basse fondamentale, et le choix approprié des jeux pour cela doit être marqué par les jeux de fonds. Dans les sources des années 1700 avec des indications de registration de Principal 8 aux deux mains, principal 8 à une main et une anche plus quelques jeux à bouche à l'autre main, ou peut-être comme ici, 8 et 4, de préférence avec la même sonorité aux deux mains. La pédale reposait toujours sur un 16'. De cette façon, la polyphonie est beaucoup plus claire et n'est pas détruite par des harmoniques ressortant de façon forcée. Le premier mouvement de la sonate en do mineur est concertant, suivi d'un doux d'un doux largo en mi bémol majeur qui, après une cadence incomplète, mène directement au finale, une fugue rapide en mesures Alla breve.

Il existe de plus deux mouvements en trio sur cet enregistrement, l'Aria en fa majeur BWV583 et le Trio en sol majeur BWV586. Les deux morceaux sont des transcriptions d'œuvres d'autres compositeurs: l'Aria est tirée de Les Nations pour deux violons et continuo de F. Couperin, œuvre publiée en 1726. L'original de Couperin tiré de la suite La Française porte l'indication de caractère Légèrement, ce que Bach échangea contre le titre Aria. La transcription n'a pas tellement changé la pièce de Couperin, ce qui implique que la voix de la pédale est devenue particulièrement exigeante avec de longs passages de mouvements diatoniques ininterrompus de doubles croches. Le trio en sol majeur devrait être une transcription d'après G.Ph. Telemann, une question maintenant invérifiable puisque l'original de Telemann, probablement tiré de Der Getreue Musikmeister qui se trouvait à Leipzig, a été détruit avec certitude pendant la seconde guerre mondiale. Il s'agit d'un court mouvement en deux sections marqué allegro. Avec le trio en do mineur BWV585 (BIS-CD-329/330), il forme un groupe particulier de transcriptions de trios instrumentaux pour voir comment les adapter à l'orgue, ou bien il s'agit d'exercices pédagogiques pour montrer aux élèves comment procéder. Ou bien tout simplement ces travaux ont été exécutés par des élèves et le nom de Bach a été inscrit par hasard sur la feuille de titre. Il est aussi surprenant que la partie de pédale dans l'aria et le trio en sol majeur exige une étendue supérieure à d', ce qui est le cas dans aucune autre œuvre de la période de Leipzig.

Une transcription de haute dignité est le Concerto en la mineur BWV593 d'après le fameux concerto en la mineur op. III no 8 pour deux violons et orchestre à cordes de

Vivaldi, assurément le meilleur des concertos que Bach a remaniés dans les années 1713-14. On croit qu'il a fait ces transcriptions à la demande du prince Johann Ernst qui, en juillet 1713, rentra d'études à Amsterdam où il avait certainement d'une part été inspiré par les purs concertos d'orgue dans les églises, et d'autre part avait été en contact avec beaucoup de nouvelle musique de concert écrite surtout par des compositeurs italiens. J.G. Walther fut également chargé de cette tâche; c'était un cousin de Bach, un bon ami et un collègue à l'église municipale de Weimar, qui fit beaucoup de transcriptions de concert. Dans le concerto en la mineur, Bach a parfois changé la facture typique aux cordes, parfois suivi à la lettre l'original de Vivaldi, et a ainsi obtenu des structures jusque-là inconnues sur l'instrument. L'œuvre est du début à la fin engageante pour l'auditeur et se situe au sommet des transcriptions baroques pour orgue.

Les arrangements des chorals sont tous (16 morceaux) tirés du recueil dit de Kirnberger, un recueil de 24 chorals pour orgue que l'on croit écrit par Kirnberger ou sur sa commande, un élève de Bach en 1748 et, plus tard, un théoricien renommé. Le recueil ne forme pas d'unité ni quant au contenu ni quant à la construction formelle des œuvres, et la période de composition des chorals semble s'étendre des premières œuvres de jeunesse aux compositions d'âge mûr. Des recherches ultérieures ont pu attribuer une couple des chorals à J.G. Walther (BWV692 et 693); un (BWV708) n'est qu'une simple harmonisation d'un choral guère composé par Bach et l'authenticité de plusieurs autres est douteuse. Remarquablement beaucoup de chorals se rattachent au temps de Noël. Wo soll ich fliehen hin BWV694 est une pièce rapide semblable à l'arrangement mieux connu des chorals de Schübler BWV646. Ici également, le cantus firmus apparaît au pédalier mais dans des valeurs de notes longues, ce qui le rend difficile à percevoir et ce qui prolonge aussi la pièce. Le mouvement pour claviers manuels est clairement pensé pour des claviers séparés mais peut s'accommoder d'un seul (comme c'est le cas ici) car les voix ne se croisent jamais. Le choral de Pâques Christ lag in Todesbanden BWV695 fut travaillé en fugue à deux voix en deux parties avec le cantus firmus comme troisième voix à l'alto. Une harmonisation chiffrée du choral suit directement, une preuve qu'un tel arrangement de choral était probablement conçu comme pur prélude au choral.

Les sept petites fugues sur des chorals de Noël forment un recueil si homogène qu'il est difficile de croire qu'elles ne sont pas conçues comme un groupe. Toutes sont très brèves, ont la première phrase du choral comme thème et sont caractérisées par une adresse contrapuntique brillante. Elles devraient avoir été composées à Leipzig lorsque Bach avait acquis tout son savoir-faire. Chaque pièce est une perle en soi, mais on peut relever des sommets tels que, par exemple, Gelobet seist du, Jesu Christ BWV697, où le thème de la fugue apparaît dans quelque voix à presque chaque mesure, ou le rapide Vom Himmel hoch BWV701, où la phrase du choral est emmaillotée dans des mouvements de gammes descendantes si typiques des arrangements de chorals de Noël: probablement un symbole de la descente du Christ sur la terre.

Une empreinte vocale antique caractérise Durch Adam Fall BWV705 avec le cantus firmus au soprano et à chaque phrase devancé d'imitations simples à la basse, au ténor et à l'alto. L'authenticité est mise en question, mais le choral pourrait très bien être une étude de jeunesse dans le stile antico de la main de Bach. Liebster Jesu, wir sind

hier BWV706 comprend deux parties très simples, la première ornementée avec circonspection, la deuxième est carrément une harmonisation du choral qui est peut-être la partie du choral après le prélude comme dans BWV695. Une construction semblable à celle du BWV705 se retrouve dans Ich hab mein Sach Gott heimgestellt BWV707, mais ici travaillée plus en profondeur. Les groupes de la pièce s'intensifient et le cantus firmus est parfois entendu en canon entre le soprano et la basse. Ici aussi le tout se termine par une harmonisation du choral. L'arrangement richement ornementé de Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV709 ressemble à, par exemple, Wenn wir in höchsten Nöten sein (BWV642) de l'Orgelbüchlein. BWV709 est cependant de structure beaucoup moins homogène et moins formelle, indiquant une origine plus ancienne. Des influences extérieures, de Buxtehude par exemple, sont évidentes.

L'imposant arrangement de Vom Himmel hoch BWV700 remonte certainement aussi aux jeunes années de Bach. Le cantus firmus se présente à la pédale et chaque phrase est précédée d'un fugato où la partie d'introduction dure presque la moitié du morceau. Un peu contrairement aux règles du style, j'ai choisi ici une registration française de Grand-Jeu, seulement pour faire changement et pour profiter de l'occasion de montrer l'heureux effet de cette registration connue de Bach au plus tard à Weimar. Das Jesulein soll doch mein Trost (BWV702) est un fugato habilement écrit avec les deux premières phrases du choral constamment présentées en strette. Wir Christenleut BWV710 est un merveilleux petit trio avec le cantus firmus à la pédale et où les groupes du clavier manuel proviennent de la mélodie du choral.

L'imposante partita sur O Gott, du frommer Gott BWV767 fait partie d'un groupe de quatre partitas de chorals que Bach composa lors de ses années d'études supérieures à Lüneburg inspiré par Georg Böhm qui était un éminent compositeur dans ce genre. La partita est entièrement aux claviers manuels mais exige un instrument à deux claviers. Un choral étoffé à plusieurs voix est suivi de huit variations marquées partita I-IX, incluant ainsi le choral initial. Il se trouve ici des traits typiques que l'on retrouve dans des partitas semblables de l'époque avec un riche emploi de groupes traditionnels variés, mais Bach développe le tout tellement plus. La première variation est une aria légèrement ornementée avec un cantus firmus fragmenté sur une basse en ostinato. La troisième variation a une facture propre aux cordes et la cinquième variation ressemble à une basse de trompette française avec de grands sauts et des formations inaccoutumées de syncopes. Que la forme de partita tire son origine en partie de la suite de danses se remarque dans la sixième variation, une sorte de courante en trois parties contrastantes: une section introductrice et une concluante avec de doux mouvements descendants de gammes de l'aigu jusqu'à la basse et une section intermédiaire essentiellement rythmique. Les mouvements les plus intéressants sont les deux derniers et les chercheurs ont trouvé ici un rapport direct avec le texte. Le problème est que le cantique a huit versets et la partita, neuf mouvements. Mais si l'on omet de compter l'arrangement initial du choral, le compte est juste. Le chromatisme très expressif et plaintif (passus duriusculus) dans la septième variation est approprié au septième verset: « Lass mich auf meinem End / Auf Christi Tod abscheiden ». La dernière variation se développe en une petite fantaisie aux multiples effets d'écho faisant probablement allusion au texte « Wann du die Toten wirst / An jenem Tag aufwecken ». Une section

plus lente (« Und führ ihn schön verklärt ») mène à un Presto concluant (« Zum auserwählten Hauf »), où une longue gamme ascendante fait allusion à l'ascension de l'âme. Il n'est pas certain que d'autres mouvements aient quelque relation avec le texte, mais les deux dernières variations sont si bien appropriées au texte que le rapport est à peine discutable.

Les sources suivantes, entre autres, ont aidé à la rédaction de ce texte: Peter Williams: The Organ Works of J.S. Bach (1960), Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs (1948) et A Schweitzer : Johann Sebastian Bach, sein Leben und Werk (1906).

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 de 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 30 autres disques BIS.

The Organ of the Mission Church, Uppsala, was built in 1985 by Nils-Olof Berg, Nye. It is not a copy of any older instrument but the sound is inspired by South German models with the Plein Jeu following an Italian pattern from the late 18th century. Both the excellent details and the homogeneous sound give the impression of an unusually successful modern instrument based on earlier stylistic ideals. The harmonisation was the work of Jan Ryde and the architect was Ulf Oldaeus.

Die Orgel der Uppsala Missionskyrka wurde 1985 von Nils-Olof Berg, Nye, gebaut. Sie ist keine Kopie oder Rekonstruktion eines älteren Instruments, aber der Klang ist süddeutsch inspiriert, der Prinzipalchor nach italienischem Muster des späten 18. Jahrhunderts mensuriert. Sowohl die ausgesuchten Einzelheiten als auch der homogene Totalklang ergeben das Bild eines selten gelungenen, auf älteren Stilidealen basierten Instrumentes. Die Intonation wurde von Jan Ryde gemacht, Ulf Oldaeus war Architekt.

L'orgue de l'église des Missions à Upsal fut bâti en 1985 par Nils-Olof Berg, Nye. L'orgue n'est aucune copie ou reconstruction de quelque instrument ancien, mais la sonorité est d'inspiration sud-allemande avec le Plein-Jeu aux mesures suivant un modèle italien de la fin de 18e siècle. Les détails recherchés ainsi que l'homogénéité de la sonorité donne l'image d'un instrument moderne exceptionnellement réussi, basé sur un idéal stylistique ancien. L'harmonisation fut faite par Jan Ryde et l'architecte était Ulf Oldaeus. Accouplements et tirasses normaux. Traction et commandes de registres mécaniques.

DISPOSITION

Huvudverk

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

Öververk

Gedacktbas 8 (C-H)
Bourdon 8 (fr c^o)
Salicional 8 (fr c^o)
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

Normalkoppel

Mekanisk traktur och registratur

REGISTRATIONS

CD-343

Präludium und Fuge d-moll, BWV539: Präludium: Fuge: Wo soll ich ... , BWV694 Christ lag ... , BWV695 Durch Adams Fall ... , BWV705 Fantasia h-moll, BWV563 Concerto a-moll, BWV593, Movements 1 & 3 Movement 2 Aria F-dur, BWV587	HV: P8, Bb18, O4 HV: P8, Bf18, O4, M, Ø/HV ØV: B8, P4, S2. Ped: S16, P8, G8, F16, HV/Ped. HV: Bf18, O4 ØV: B8, P4, C8 Ped: S16, P8, G8, ØV/Ped. HV: P8, Bf18, O4, M (+ t8) Ped: s16, P8, G8, F16, HV/P. HV: P8 Ped: S16, P8, G8 HV: Bf18, It fl4 Ped: S16, P8, G8 HV: P8, Bf18, O4, M ØV: B8, P4, S2 Ped: S16, P8, G8, ØV/Ped. HV: P8, Trem ØV: B8 HV: Bf18, It fl4 (l.h.) ØV: B8, Tf14 (r.h.) Ped: S16, P8, G8
---	--

Präludium und Fuge A-dur, BWV536: Präludium:	HV: P8, Bf18, O4, M, ØV/HV ØV: B8, P4, S2, K1 1/3. Ped: S16, P8, G8, F16, HV/Ped.
Fuge:	HV: Bf18, It fl4, W fl2 ØV: B8, Tfl4 Ped: S16, P8, G8, ØV/Ped
Christum wir sollen ... , BWV696	HV: P8, O4
Gelobet seist du ... , BWV697	ØV: B8, Tfl4, S2
Herr Christ ... , BWV698	ØV: B8, Tfl4, C8.
Nun komm ... , BWV699	HV: Bf18
Vom Himmel hoch ... , BWV701	HV: Bf18, Wfl2
Gottes Sohn ... , BWV703	HV: It fl4
Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV704	HV: P8, O4, Wfl2, T8
Fuge G-dur, BWV576	HV: P8, Bf18, O4, M, ØV/HV ØV: B8, P4, S2, K1 1/3, T1 3/5 Ped: S16, P8, G8, F16, HV/Ped. HV: Bf18, It fl4 Ped: S16, B8
Pastorella, BWV590, Movement 1	HV: P8
Movement 2	HV: Bf18,
Movement 3	ØV: B8, C8
Movement 4	HV: Bf18, Wfl2

CD-344

Partita, BWV767: Chorale	HV: P8, O4
Variation I	HV: Bf18, It fl4, Wfl2, Corn ØV: B8, P4 HV: Bf18, It fl4
Variation II	HV: P8
Variation III	HV: Bf18, It fl4, Wfl2
Variation IV	HV: P8, O4, T8
Variation V	ØV: B8, P4, S2 ØV: B8, Tfl4, S2
Variation VI	ØV: S8, Trem
Variation VII	HV: P8, G8, O4, M
Variation VIII	ØV: B8, Tfl4, S2
Liebster Jesu ... , BWV706	I: ØV: S8, II: B8 Ped: S16, G8
Ich hab mein Sach ... , BWV707	HV: P8, Bf18, O4 (+ Wfl2) ØV: B8, P4 Ped: S16, P8, G8, ØV/Ped.
Herr Jesu Christ ... , BWV709	HV: Bf18, It fl4, Wfl2, Corn ØV: B8, Tfl4 Ped: S16, G8

Triosonate c-moll, BWV526, Movements 1 & 3

Movement 2

Präludium und Fuge G-dur, BWV541: Präludium

Fuge

Trio G-dur, BWV586

Vom Himmel hoch, BWV700

Das Jesulein ... , BWV702

Wir Christenleut, BWV710

Toccata C-dur, BWV564: Toccata

Adagio

Fuge

HV: Bfl8, O4 (l.h.)

OV: B8, P4, Tfl4 (r.h.)

Ped: S16, P8, G8

HV: Bfl8, Trel (r.h.)

OV: B8 (l.h.)

Ped: S16, G8

HV: P8, Bfl8, O4, M, OV/HV.

OV: B8, P4, S2, K1 1/3, T1 3/5

Ped: S16, P8, G8, F16, OV/Ped.

HV: P8, Bfl8, O4, M.

OV: B8, P4, S2

Ped: S16, P8, G8, OV/Ped.

HV: O4, It fl4 8va (l.h.)

OV: P4, Tfl4 8va (r.h.)

Ped: S16, P8, G8

HV: Bfl8, O4, It fl4, Wfl2, Corn,

T8, OV/HV

OV: B8, P4, S2, K1 1/3, T1 3/5

Ped: S16, P8, G8, F16, HV/Ped,

OV/Ped.

HV: P8, O4

OV: B8, Tfl4

Ped: S16, P8, G8, OV/Ped

HV: It fl4 (l.h.)

OV: Tfl4 (r.h.)

Ped: G8

HV: P8, Bfl8, O4, M, T8, OV/HV

OV: B8, P4, S2, K1 1/3, T1 3/5

Ped: S16, P8, G8, F16, HV/Ped.

HV: P8, Trem

OV: B8

Ped: S16, G8

HV: P8, Bfl8, O4, M, OV/HV

OV: B8, P4, S2

Ped: S16, P8, G8, F16, HV/Ped

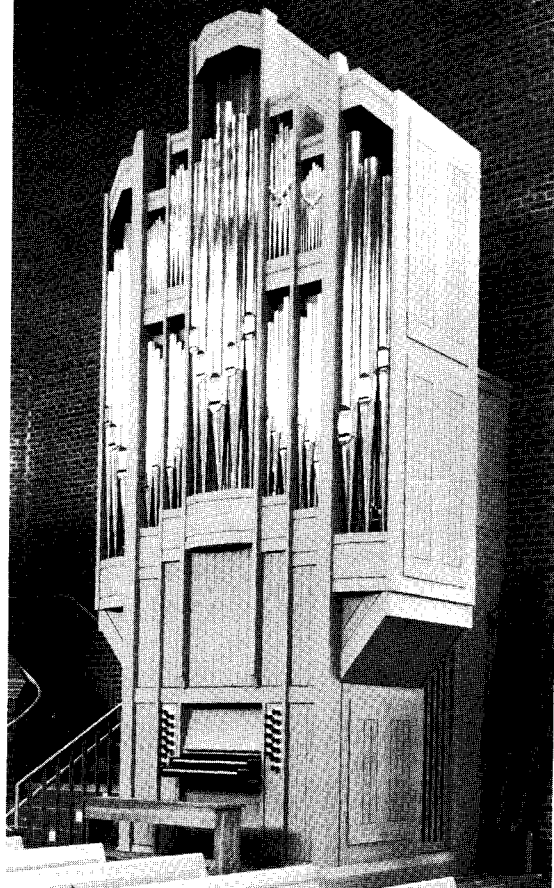


Photo: Johan Lindblom

Recording data: 1986-09-06/07 at the Mission Church, Uppsala, Sweden
Recording engineer: Bertil Alving
Digital editing: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 digital recording equipment, 2 Schoeps CMC541 and 2 Brüel & Kjær 4165
microphones, SAM82 mixer
Producers: Bertil Alving and Hans Fagius
Cover text: Hans Fagius
English translation: Andrew Barnett
German translation: Per Skans
French translation: Arlette Chené-Wiklander
Type setting & lay-out: Andrew Barnett
Lithography: K&Pe Grafiska, Stockholm

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

© & © 1986 & 1987, BIS Records AB

