

Johann Sebastian Bach.

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

ORGELBÜCHLEIN **7** PETIT LIVRE D'ORGUE

BENJAMIN ALARD *organ*

CHŒUR D'ENFANTS DE LA MAÎTRISE NOTRE-DAME DE PARIS
ENSEMBLE VOCAL BERGAMASQUE

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD VOL. 7

Intégrale de l'Œuvre pour Clavier / *Das Klavierwerk*

Orgelbüchlein BWV 599-644

Petit livre d'orgue / Little Organ Book

1	Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 642*	2'11	1	O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618*	5'12
2	Nun komm der Heiden Heiland BWV 599	1'23	2	Christe, du Lamm Gottes BWV 619	0'49
3	Gott, durch deine Güte / Gottes Sohn ist kommen BWV 600	2'00	3	Christus, der uns selig macht BWV 620*	3'08
4	Herr Christ, der ein'ge Gottessohn / Herr Gott, nun sei gepreiset BWV 601	2'15	4	Da Jesus an dem Kreuze stund' BWV 621	1'54
5	Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602	1'21	5	Alle Menschen müssen sterben BWV 643	2'22
6	Puer natus in Bethlehem BWV 603	1'36	6	O Mensch, beweine dein' Sünde groß BWV 622*	6'04
7	Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604	1'30	7	Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 623	1'18
8	Der Tag, der ist so freudenreich BWV 605	2'55	8	Hilf, Gott, dass mir's gelinge BWV 624	2'15
9	Vom Himmel hoch, da komm' ich her BWV 606	1'20	9	Christ lag in Todesbanden BWV 625	2'05
10	Vom Himmel kam der Engel Schar BWV 607	1'58	10	Jesus Christus, unser Heiland BWV 626*	1'29
11	In dulci jubilo BWV 608	1'38	11	Christ ist erstanden BWV 627	5'30
12	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BWV 609	1'14	12	Erstanden ist der heil'ge Christ BWV 628	1'20
13	Jesu, meine Freude BWV 610	3'37	13	Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629	1'20
14	Christum wir sollen loben schon BWV 611	2'52	14	Heut' triumphieret Gottes Sohn BWV 630	2'14
15	Wir Christenleut' haben jetzund Freud BWV 612	2'03	15	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 631	1'13
16	Helft mir Gotts Güte preisen BWV 613	2'04	16	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 632	2'43
17	Das alte Jahr vergangen ist BWV 614	2'14	17	Liebster Jesu, wir sind hier BWV 633* (1)	3'04
18	In dir ist Freude BWV 615	3'48	18	In dich hab' ich gehoffet, Herr BWV 640	1'24
19	Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin BWV 616	2'37	19	Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV 635*	1'47
20	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf BWV 617*	2'52	20	Vater unser im Himmelreich BWV 636*	2'02
			21	Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 637	2'27
			22	Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639	2'41
			23	Es ist das Heil uns kommen her BWV 638	1'52
			24	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644	1'30
			25	Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641	3'11

(1) Le choral BWV 634 n'a pas été enregistré en raison de sa similitude avec le choral BWV 633.

Benjamin Alard

Organ Quentin Blumenroeder, Temple du Foyer de l'Âme, Paris (2009)

Ensemble Vocal Bergamasque

Marine Fribourg direction

*** Maîtrise Notre-Dame de Paris, Chœur d'enfants**

Émilie Fleury direction

Ensemble Vocal Bergamasque

Stéphanie Abel, Hanna Aïlane, Jean-Marc Bedecarrax, Lucas Bedecarrax, Tina Behnke, Charlotte Berthier, Marine Bouillé, Sylvestre Chea, Aurélie Choultz, Valérie Choultz, Ulysses Chuang, Ludovic Declochez, Nicolas Delobel, Antoine Floutier, Marine Fribourg, Roxane Glouzmman, Louise Habera, Jérôme Hénin, Simon Jacquin, Aurélie Kuan, Martin Laskawiec, Stephan Lautier, Brice Legée, Célia Legentil, Anne Legrand, Charles Lemarignier, Mathilde Marié, Félix Marnat, Vincent Monier, Andrea Pistoia, Frédéric Ragaut, Nicolas Renaux, Victor Requier, Marie Thomas, Isabelle Trocellier, Camille Uzan

Maîtrise Notre-Dame de Paris, Chœur d'enfants

Victoire Atallah, Angèle Atzori, Clémence Brouchoud, Marguerite Dagbo, Adrielle Domerg, Anouck Fdida-Gombrowicz, Prudence Galland, Anna Lauprêtre, Ferdinand Lozerand-Figon, Marie Martinez, Bertille Meurin, Lio-Young Park, Pauline Pesnel, Anna Piel, Théa Salbert, Gabriel Tadie, Nora Vouyoucas, Inès Yazbeck

Ce recueil incomplet de 45 “*Choralvorspiele*” (préludes de chorals) rassemblés par Bach entre 1708 et 1717 devait en contenir 164. Au tournant de sa carrière, quittant Weimar pour Köthen, Bach a-t-il laissé de côté ce projet pour se consacrer à la musique de cour plus qu’à celle d’église ? Nous ne le savons pas et quoi qu’il en fût pour le jeune compositeur, l’art de préluder le chant de l’assemblée représentait avant tout un art de l’improvisation à l’orgue. Les improvisations étaient par la suite notées, retravaillées ou fixées. C’est ainsi que nous est parvenu l’*Orgelbüchlein*.

Pour ce volume 7, qui réunit l’intégralité des 45 chorals – excepté le choral BWV 634, en raison de sa similitude avec le BWV 633 –, il m’a semblé primordial de faire entendre chaque prélude de choral suivi de sa version chantée. À la différence des deux premiers volumes de l’intégrale où la voix soliste de Gerlinde Sämman donnait une couleur méditative et quasi domestique aux chorals, mon choix s’est ici porté sur l’Ensemble Vocal Bergamasque et la Maîtrise Notre-Dame de Paris pour qu’ils “tiennent” le rôle d’une “honnête assemblée”, comme l’auraient fait de fervents fidèles luthériens à l’époque.

Je tiens à remercier tous les chanteurs ainsi que leurs cheffes, Marine Fribourg et Émilie Fleury, d’avoir accepté de se livrer à cette expérience unique. Ce fut pour nous tous une découverte que nous avons partagée lors de ces séances d’enregistrement. Il nous est apparu que les préludes de chorals composant l’*Orgelbüchlein* (petit livre d’orgue trop souvent considéré uniquement comme un cahier didactique pour commençants) gagnent beaucoup en signification et en expression s’ils sont associés au chant des chorals qu’ils introduisent. Plusieurs choix musicaux me paraissent désormais évidents, notamment ceux liés aux tempos, aux registrations, aux figuralismes illustrant les textes sacrés. Ce sont ces facteurs qui nous ont permis de révéler le sens de ces préludes de chorals, trop longtemps “déconnectés” de leurs origines populaires pour la plupart, et pourtant mis au premier plan par Martin Luther au début du xvi^e siècle.

BENJAMIN ALARD

Orgelbüchlein, BWV 599-644

Après son enregistrement du premier livre du *Clavier bien tempéré* (vol. 6) de Johann Sebastian Bach, fruit de sa période de Köthen, Benjamin Alard revient dans ce volume-ci sur les phases initiale et médiane de l’époque weimaroise (1710-1715). Philipp Spitta, biographe de Bach, décrit ces années comme celles de la première maîtrise, au cours desquelles le compositeur s’est non seulement approprié un éventail impressionnant de styles et de formes, mais a su trouver un langage musical vraiment personnel et unique, où il conjugue les multiples inspirations de l’Allemagne septentrionale et centrale de sa jeunesse.

Le lieu de travail central de Bach au cours de ces années était la tribune des musiciens de la Schlosskirche de Weimar. Cet édifice religieux intégré au château ducal, le Wilhelmsburg, et consacré en 1658, était baptisé “château du ciel” en raison de sa conception architecturale particulière. Malheureusement, le bâtiment fut détruit en même temps que le château par un incendie dévastateur en 1774. Une gouache peinte vers 1660 donne toutefois une bonne impression de l’intérieur. Le centre était occupé par l’impressionnant autel surmonté d’une chaire, au-dessus duquel se dressait un obélisque décoré d’éléments tirés du rêve de Jacob, attirant le regard vers une haute voûte : c’était la galerie musicale qu’on appelait “Capella”, sur laquelle on pouvait voir d’en bas le buffet plat de l’orgue. L’orgue était donc une représentation de la musique céleste, et les sons qui en émanaient, résonnant dans l’église d’en haut, donnaient une impression d’harmonie éternelle des sphères. Les modestes dimensions du buffet visible ne laissaient toutefois pas deviner qu’il s’agissait d’un instrument particulièrement imposant. Au départ, celui-ci était constitué pour l’essentiel des tuyaux de l’orgue de l’église franciscaine d’Erfurt, acheté en 1657 par le duc Guillaume IV. Par la suite, l’instrument fut agrandi à plusieurs reprises. La dernière fois, en 1712, le facteur d’orgues Heinrich Nikolaus Trebs en élargit la composition ; on peut supposer que cela se fit en étroite concertation avec l’organiste de la cour, qui n’était autre que Bach. Le nombre croissant de jeux permettait d’obtenir une palette sonore de plus en plus raffinée, qui a directement inspiré le compositeur dans

son jeu et ses œuvres, et à laquelle nous devons donc les grandes œuvres d’orgue incomparables de la période de Weimar. L’agrandissement et l’enrichissement de l’instrument se sont toutefois payés au prix fort : l’essentiel de la tuyauterie a dû être placé dans une voûte en berceau spécialement construite sur le toit du château, dont le poids important a affecté de plus en plus l’équilibre de la tribune. Lorsqu’on s’aperçut que toutes les mesures de stabilisation ne permettaient pas de remédier à la situation, les architectes de la cour décidèrent en 1756 de démonter l’orgue et de construire un instrument plus petit, après avoir rénové la tribune. Cet apogée de la musique d’église de Weimar fut donc éphémère. Aujourd’hui, seules les compositions de Bach conservées sous forme d’autographes et de copies contemporaines témoignent des expériences audacieuses et des sonorités qui remplissaient autrefois cet édifice unique, et vont droit au cœur.

Au vu de l’ampleur et de la large diffusion de l’œuvre d’orgue de Bach, il peut paraître surprenant qu’il n’ait été organiste qu’au début de sa carrière professionnelle, avant de se consacrer à d’autres activités en tant que *Konzertmeister*, puis maître de chapelle et enfin cantor et directeur de la musique. En mars 1714, lorsqu’il manœuvra habilement pour obtenir le poste de *Konzertmeister* de la chapelle ducale de Weimar, il conserva ses fonctions d’organiste ; on peut toutefois supposer qu’à partir de cette date il dut souvent se faire remplacer à la tribune de l’orgue. Lorsqu’il démissionna de son poste à Weimar en novembre 1717, il tourna définitivement le dos au métier d’organiste qu’il avait exercé jusque-là, optant pour la charge de maître de chapelle, plus lucrative et plus prestigieuse. Certes, il se présenta une nouvelle fois en 1720 pour une place d’organiste à la Jacobikirche de Hambourg, mais on peut supposer qu’il s’agissait là – comme lorsqu’il chercha à obtenir un emploi similaire à la Marktkirche de Halle quelques années auparavant – d’un calcul tactique plutôt que d’un réel intérêt pour un changement de poste qui aurait été, à bien des égards, synonyme de régression professionnelle. La réorientation professionnelle qui le conduisit par la suite aux fonctions de *director musicus* (directeur de la musique) de la ville de Leipzig ne signifiait pas que ce virtuose de l’orgue avait vraiment pris ses distances avec l’instrument. Toutefois, il devait désormais lui-même prendre l’initiative de se créer les moments de liberté nécessaires pour continuer à jouer de l’orgue ou à composer pour l’instrument, en plus de ses obligations de service proprement dites. En 1725, 1731 et 1736, il profita de cet espace de liberté pour donner des concerts sur les orgues Silbermann de Dresde, qui furent largement salués, jusque dans la presse nationale. L’intérêt constant de Bach pour l’orgue – à la fois comme organiste et comme compositeur – conduisit, de son vivant déjà, à une diffusion relativement large de sa musique pour orgue. Dès son époque, on reconnaissait manifestement ce que le musicographe berlinois Johann Friedrich Reichardt formulait ainsi en 1796 : “*Les pièces de Bach pour le clavecin et l’orgue resteront, aussi longtemps que ces magnifiques instruments dureront, la haute école des organistes et des clavecinistes, tout comme il fut lui-même, en tant que musicien pratique, le modèle suprême des organistes et des clavecinistes.*”

Mais c’est à l’époque où il était organiste de la chapelle ducale de Weimar que Bach composa la majorité de ses œuvres pour orgue. Dans la nécrologie rédigée par son fils Carl Philipp Emanuel, on peut lire à ce sujet : “*Le plaisir que prit Son Altesse à son jeu l’enflamma du désir de tenter et d’utiliser tout ce qui est possible dans l’art de l’orgue.*” Ce climat artistique stimulant favorisa la composition de grands préludes et fugues, de toccatas virtuoses et de fantaisies ; mais Bach développa aussi au cours de ces années de nouvelles manières d’arranger les chorals, qu’il rassembla dans un manuscrit de petit format – l’*Orgelbüchlein*, ou *Petit Livre d’orgue*.

Ce livre, aujourd’hui conservé sous la cote Mus. ms. Bach P 283 à la Staatsbibliothek de Berlin, est un petit volume in-quarto de seize sur vingt centimètres, qui porte le titre très spécifique suivant : “*Orgel-Büchlein Worinne eines ansehenden Organisten Anleitung gegeben, auff allerhand Arth ein Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habilitiren, indem in diesen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird*” (“Petit livre d’orgue, où l’organiste débutant est instruit à exécuter un choral de toutes les manières, de même qu’à se perfectionner dans l’étude de la pédale, puisque, dans les chorals qui s’y trouvent, la pédale est entièrement obligée.”) Cette formulation modeste ne laisse guère deviner que le manuscrit contient l’une des plus importantes collections de préludes de chorals de la musique religieuse protestante.

Lorsque Bach conçut ce volume de quatre-vingt-douze feuillets au total, il prévoyait – comme l’indiquent les titres en tête des différentes pages, généralement inscrits au préalable – de composer un recueil exhaustif de pas moins de cent soixante-quatre arrangements de chorals. De toute évidence, son intention première était d’organiser le manuscrit comme un livre de cantiques suivant l’ordre du calendrier liturgique : l’*Orgelbüchlein*

commence avec quatre cantiques de l'Avent (BWV 599-602), suivis de dix cantiques de Noël (BWV 603-612). Viennent ensuite des cantiques pour le Nouvel An et la Purification de la Vierge, pour la Passion, Pâques et la Pentecôte. La suite devient toutefois plus libre. Les musicologues ont toujours fait le lien avec la nouvelle version du livre de cantiques weimarois *Schuldiges Lob Gottes*, dont la préface, due au premier prédicateur de la cour, Johann Georg Lairitz, est datée du 19 février 1713. Sur les cent soixante-quatre préludes de choral prévus, seul un bon quart – à savoir quarante-six pièces – fut finalement écrit. Les autres pages sont restées blanches, à l'exception des titres des chorals : l'*Orgelbüchlein* est une immense ébauche. L'examen de l'écriture montre que c'est surtout vers 1712-1714 que Bach a travaillé intensivement au recueil. Il est possible que certaines pièces aient été notées encore plus tôt (à partir de 1710 environ), tandis que d'autres n'ont probablement été rédigées que par la suite (jusqu'en 1717). La tentative de reprendre le travail sur son *Orgelbüchlein* après une interruption d'environ vingt-cinq ans n'a abouti qu'à une seule nouvelle pièce achevée ("Helft mir Gottes Güte preisen" BWV 613), à un fragment d'une seule mesure ("O Traurigkeit, o Herzeleid" BWV 622), et à la révision de deux compositions existantes ("Christus, der uns selig macht" BWV 620 et "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" BWV 631).

Le nouveau type d'écriture développé dans les quarante-six pièces consiste en une simple présentation du cantus firmus sans pauses, intégré à une écriture polyphonique à quatre voix élaborée rigoureusement sur le plan motivique. Ce qui nous apparaît aujourd'hui comme une forme évidente, voire presque obligée, était en réalité le fruit de nombreuses expérimentations et réflexions. En Thuringe, les organistes de l'époque de Bach utilisaient un type de prélude de choral que les musicologues appellent le type "Pachelbel", dérivé de l'écriture traditionnelle du motet : chaque phrase mélodique du cantique est préparée par une exposition fuguée dont le sujet est directement développé à partir de la mélodie ; l'entrée de la mélodie du choral proprement dite se fait ensuite en valeurs plus longues. Les compositeurs d'Allemagne du Nord, et notamment ceux qui servirent de modèle à Bach – Reinken, Buxtehude et Bruhns –, cultivaient en revanche le type de la grande fantaisie de choral, dans laquelle la mélodie du choral est présentée, également phrase par phrase, dans une multitude de techniques virtuoses. Un troisième type était sans doute plus particulièrement apprécié dans le cadre des dévotions domestiques : la partita de choral, où le cantique est entendu dans une série de variations. Dans sa jeunesse, Bach a lui-même pratiqué tous les types traditionnels d'arrangements de chorals. Mais, à l'époque de Weimar, il souhaitait développer quelque chose de nouveau qui allie simplicité, raffinement de la composition et intensité de l'expression. Son point de départ était probablement la partita de choral, dans laquelle le cantique était certes varié de diverses manières, mais toujours dans un style simple. Il réduit la longue série de variations à un unique mouvement exemplaire et insère la mélodie dans un subtil tissu de motifs élaborés contrapuntiquement. Les caractéristiques de la partita de choral ne sont conservées qu'occasionnellement, par exemple dans l'arrangement en trois versets du cantique de Pâques "Christ ist erstanden" BWV 627 ou dans le double arrangement de "Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 633/634 ; ailleurs ("In dich hab ich gehoffet, Herr" BWV 640 et "Alle Menschen müssen sterben" BWV 643), Bach n'a écrit qu'une seule des deux versions prévues – lesquelles devaient probablement être liées entre elles par le principe de variation. La brièveté des différentes pièces a pour effet une densification de la substance musicale jamais atteinte depuis lors. Les chorals du *Petit Livre d'orgue* sont des bijoux d'une extrême expressivité et d'une grande habileté d'écriture. On a souvent expliqué l'interruption du travail sur ce projet par une importante césure biographique : lorsque Bach quitta son poste d'organiste à Weimar pour devenir maître de chapelle dans la ville réformée de Köthen, il n'avait plus de raison d'écrire des préludes pour l'usage liturgique du culte luthérien. La page de titre, sur laquelle Bach se dit "*Capellæ Magistro S[erenissimi] P[rin]cipis R[egnantis] Anhaltini-Cotheniensis*", marquerait donc l'achèvement de ce travail, qu'il faut peut-être situer à la fin de 1717. Il faut toutefois garder à l'esprit que l'ambitieux projet de Bach, qui consistait à concevoir des réalisations musicales toujours nouvelles et individuelles du type de composition qu'il avait mis au point, n'aurait guère pu être mené à bien cent-soixante-quatre fois. De ce point de vue, en se limitant à quarante-six pièces, il montre peut-être aussi qu'il avait décidé de ne pas mettre en péril le statut exemplaire de ses pièces. Sage décision, car en insistant sur les solutions individuelles et en refusant toute forme de "production en série", il garantissait que l'*Orgelbüchlein* puisse devenir – selon la formule d'Albert Schweitzer – un "*dictionnaire du langage musical de Bach*".

Les différents arrangements de chorals de l'*Orgelbüchlein* révèlent, en particulier lors d'une écoute comparative, l'extraordinaire diversité des réalisations d'un modèle compositionnel de conception très étroite ; nous ne décrivons ici que quelques-uns des types les plus importants. On trouve par exemple dans "Nun komm der Heiden Heiland" BWV 599 une vision particulièrement plastique, rythmiquement complémentaire, de l'écriture à quatre voix. "Herr Christ, der ein'ge Gottessohn" BWV 601 est marqué par une figure rythmique et motivique répétée avec constance. Les chorals "Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 604 et "Der Tag, der ist so freudenreich" BWV 605 se caractérisent par des motifs figuratifs plus complexes. Enfin, "Wir Christenleut" BWV 612 et "Helft mir Gottes Güte preisen" BWV 613 se distinguent par leurs voix médianes imitatives.

Les huit mouvements avec cantus firmus en canon (BWV 600, 608, 618, 619, 620, 629, 633, 634) sont particulièrement séduisants. Ici, la mélodie du choral est entendue à la voix supérieure et, légèrement décalée, une deuxième fois dans l'une des voix inférieures. Ce qui s'accompagne généralement d'une certaine hardiesse dans l'écriture : des progressions non autorisées, voire des entrées dissonantes, apparaissent régulièrement, et le rythme et la mélodie doivent parfois être modifiés. L'art particulier réside dans la manière dont Bach a su équilibrer ces duretés grâce aux deux voix libres.

Les chorals avec cantus firmus fortement orné sont d'un charme tout à fait exceptionnel et d'une intériorité incomparable. Les mélodies se dissolvent presque sous les guirlandes ornementales et permettent des progressions harmoniques extrêmement subtiles. Il faut citer en particulier le choral "Das alte Jahr vergangen ist" BWV 614, avec ses parties d'accompagnement chromatiques, très apprécié plus tard par Felix Mendelssohn et Robert Schumann, le méditatif "O Mensch, bewein dein Sünde groß" BWV 622 et enfin le paisible "Wenn wir in höchsten Nöten sein" BWV 641, que Bach transforma à la fin de sa vie en "Vor deinen Thron tret ich hiermit" BWV 668, le célèbre choral qui conclut la première édition de *L'Art de la fugue*. Les romantiques considéraient de telles pièces comme des "mélodies sans paroles", et cette interprétation n'est peut-être pas absurde si l'on considère que Bach demandait à son élève de Weimar, Johann Gotthilf Ziegler, de "jouer les cantiques non pas superficiellement, mais selon le sentiment des paroles".

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

This incomplete collection of forty-five *Choralvorspiele* (chorale preludes) compiled by Bach between 1708 and 1717 was intended to contain 164. At the turning point of his career, when he left Weimar for Cöthen, did he set this project aside in order to devote himself to music for court rather than church? We do not know; but, whatever the case may be, we must bear in mind that, for the young composer, the art of providing a prelude to congregational singing was above all a question of improvisation on the organ. Such improvisations were subsequently written down, revised and given their final form. This is how the *Orgelbüchlein* has come down to us.

For volume 7 in our project, which assembles all forty-five chorales – with the exception of the Chorale BWV 634, given its similarity to BWV 633 – I felt it was essential for each chorale prelude to be heard followed by its sung version. Unlike the first two volumes, where the solo voice of Gerlinde Sämman gave a meditative, almost domestic colouring to the chorales, I have chosen the Ensemble Vocal Bergamasque and the Maîtrise Notre-Dame de Paris to play the role of an ‘honest assembly’, in just as fervent Lutherans would have done at the time.

I would like to thank all the singers and their conductors, Marine Fribourg and Émilie Fleury, for agreeing to take part in this unique experience. It was a discovery for all of us, which we shared during the recording sessions. We came to realise that the chorale preludes which make up the *Orgelbüchlein* (a ‘little organ book’ unjustly regarded as a set of didactic exercises for beginners) gain a great deal in meaning and expression if they are sung alongside the chorales they introduce. Several musical choices now seem completely natural to me, notably those related to tempo, registration, and figuralisms illustrating the sacred texts. These factors have enabled us to reveal the significance of these chorale preludes, too long ‘disconnected’ from their popular origins for the most part, even though Martin Luther insisted on that very point in the early sixteenth century.

BENJAMIN ALARD
Translation: Charles Johnston

Orgelbüchlein, BWV 599-644

Following his recording of *The Well-Tempered Clavier* Part I (vol.6 of our series), a product of Johann Sebastian Bach's time in Cöthen, in this new instalment Benjamin Alard returns to the early and middle phase of the Weimar period, namely the years from 1710 to 1715. Bach's biographer Philipp Spitta described this period in the composer's life as the time of his ‘first mastery’, in which he not only developed an impressive spectrum of styles and forms, but also succeeded in creating a genuinely individual and unmistakable musical language combining the various north and central German inspirations of his youth.

Bach's chief place of activity during these years was the musicians' gallery of the Schlosskirche in Weimar. This ecclesiastical structure, which was integrated into the ducal palace, the Wilhelmsburg, and consecrated in 1658, was known as the ‘Himmelsburg’ (Castle of Heaven) because of its unusual architectural design. Unfortunately, the building was destroyed along with the palace in a devastating fire in 1774. Nevertheless, a gouache painted around 1660 gives a vivid impression of the interior. The central position was occupied by the impressive pulpit altar, above which rose an obelisk decorated with elements from the biblical story of Jacob's Dream, directing the gaze towards a high vaulted ceiling. This was the music gallery, known as the ‘Capella’, containing the organ, the façade of which could be seen from below. Hence the organ provided an image of the music of the heavens, and its sound, resounding from above into the church interior, conveyed an impression of the eternal harmony of the spheres. But the modest visible dimensions of the organ case scarcely allowed those who glimpsed it from the chapel to perceive that it was an extremely imposing instrument. Initially, it consisted mainly of the pipework from the organ of the Barfüßerkirche in Erfurt, which was acquired by Duke Wilhelm IV in 1657, but the instrument was subsequently enlarged several times. Most recently, the organ builder Heinrich Nikolaus Trebs had expanded the stoplist in 1712; it can be assumed that this was done in close consultation with the court organist Bach. The growing number of stops produced an increasingly refined sound palette, which will have

directly inspired Bach in his playing and composing and to which we therefore owe the great and unsurpassed organ works of the Weimar period. However, the expansion and refinement of the instrument came at a high price: most of the pipework had to be housed in a barrel vault specially built on the palace roof, but its great weight increasingly impaired the statics of the gallery. When it became clear that all the attempted stabilising measures had failed to remedy the situation, the court architects decided in 1756 to dismantle the organ and, having renovated the gallery, to install a smaller instrument. Hence the heyday of Weimar's church music was all too short-lived. Today, only Bach's compositions, preserved in autographs and contemporary copies, remain to bear witness to the bold experiments and stirring sounds with which he once filled this unique space.

In view of the scope and widespread reception of Bach's organ works, it may at first seem surprising that he was active as an organist only at the start of his professional career, before focusing on other creative priorities as Konzertmeister, then Kapellmeister, and finally Kantor and *Director Musices*. Having secured the position of Konzertmeister of the Weimar Hofkapelle through skilful manoeuvring in March 1714, he continued to hold the post of organist, though it can be assumed that from this time onwards he frequently had to be replaced on the organ bench. When he resigned from his Weimar post in November 1717, his decision to take up the more lucrative and prestigious position of Kapellmeister meant that he was finally turning his back on the profession of organist. It is true that in 1720 he applied once again for the job of organist at the Jakobikirche in Hamburg, but, as with his efforts to obtain a comparable post at the Marktkirche in Halle a few years earlier, this is more likely to have reflected a tactical calculation than a genuine interest in a change of position, which in many respects would have been tantamount to a professional step backwards. The career reorientation that later led him to become municipal music director in Leipzig did not, of course, mean that the peerless organ virtuoso was estranged from his instrument in any real sense. But from then on it was left to his own initiative to create the necessary free time to continue playing or composing for the organ alongside his actual official duties. In 1725, 1731 and 1736, for example, he took advantage of this freedom to give widely praised recitals on the Silbermann organs in Dresden, which were even reported in the press outside Saxony. Bach's continuing preoccupation with organ playing and organ music meant that his works for the instrument achieved outstandingly wide dissemination even during his lifetime. Evidently musicians already acknowledged the truth of what the Berlin music writer Johann Friedrich Reichardt was to declare in 1796: ‘Bach's works for clavier and organ will remain, as long as these magnificent instruments last, the higher school of organists and clavier players, just as he himself, as a practising artist, was the highest model for organists and clavier players.’

The majority of Bach's compositions for organ, however, were written during his time as organist of the Weimar palace chapel. In the obituary written by his son Carl Philipp Emanuel, we read: ‘The pleasure that His Gracious Lordship took in his playing fired him to try everything possible in the art of handling the organ.’ This artistically stimulating climate did not only foster the composition of the great preludes and fugues, the virtuoso toccatas and fantasias; Bach also developed new types of chorale arrangements during these years, which he collected in a small-format manuscript called the *Orgelbüchlein*.

The manuscript in question, now held in the Berlin State Library under the shelf number Mus. ms. Bach P 283, is an outwardly inconspicuous little quarto volume measuring 16 x 20 cm, to which Bach gave the following very specific title: *Orgel-Büchlein . . . Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habilitiren, indem in solchen darin befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird* (Little Organ Book . . . in which a beginner at the organ is given instruction in developing a chorale in many diverse ways, and at the same time in acquiring facility in the study of the pedal, since in the chorales contained therein the pedal is treated in an entirely obligato manner). This modest formulation hardly suggests that the manuscript contains one of the most important collections of chorale preludes in Protestant church music.

When Bach created the volume, which comprises a total of ninety-two leaves, he was planning – as is indicated by the headings on the individual pages, mostly entered beforehand – a truly comprehensive compendium of no fewer than 164 chorale arrangements. It is clear that he initially intended to lay out the manuscript like a hymnal, following the order of the church year: the *Orgelbüchlein* begins with four Advent hymns (BWV 599-602), followed by ten for Christmas (BWV 603-612). Then come further chorales for New Year's Day and the

Purification of the Virgin Mary, for Passiontide, Easter and Pentecost. After that, however, the sequence becomes freer. Researchers have frequently linked this manuscript to the new version of the Weimar hymnal *Schuldiges Lob Gottes* (Due praise of God), whose preface by the Duke's *Oberhofprediger* (senior court chaplain) Johann Georg Lairitz is dated 19 February 1713. Of the planned 164 chorale preludes, only a little more than a quarter – forty-six pieces – were finally composed. The other pages remained empty, aside from the chorale titles: the *Orgelbüchlein* is a mighty torso. The written evidence shows that it was above all in the period around 1712–14 that Bach worked intensively on the collection. Individual entries possibly go back even further (to c.1710), while others are likely to have been written only in the ensuing years (up to 1717). His attempt to resume work on his *Orgelbüchlein* after a break of some twenty-five years produced only one new completed piece (*Helf mir Gottes Güte preisen* BWV 613), a fragment comprising a single bar (*O Traurigkeit, o Herzeleid* BWV deest) and a revision of two existing compositions (*Christus, der uns selig macht* BWV 620 and *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* BWV 631).

The new formal type developed in the forty-six pieces consists in the simple presentation of the cantus firmus without rests, embedded in a strictly worked-out polyphonic texture in four parts. What seems to us today to be an obvious, one might almost say mandatory form was the result of manifold experiments and deliberations. In Thuringia, the organists of Bach's time cultivated a variety of chorale prelude known to musicologists as the 'Pachelbel type', which was derived from traditional motet form: each melody line of the hymn is prepared by a fugal exposition whose subject is directly derived from the melody; this is followed by the entry of each successive line of the actual hymn tune in augmented note values. The north German composers, on the other hand – among them Bach's models Reinken, Buxtehude and Bruhns – cultivated the type of the extended chorale fantasia, in which the chorale melody is presented, also line by line, in a multitude of virtuoso techniques. A third popular type, which may have been the preferred one for use in domestic devotions, was the chorale partita, in which the hymn is heard in a sequence of variations. Bach himself cultivated all the traditional types of chorale arrangement in his youth. In his Weimar years, however, he set out to develop something new that combined simplicity with compositional sophistication and intensity of expression. His starting point was probably the chorale partita, in which the hymn tune was varied in many ways, yet was always presented in a simple manner. He reduced the long series of variations to an exemplary single movement, embedding the melody within a subtle web of motifs treated contrapuntally. Only occasionally do features of the chorale partita remain, for example in the three-verse arrangement of the Easter hymn *Christ ist erstanden* BWV 627 or in the two settings of *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 633/634; elsewhere (*In dich hab ich gehoffet, Herr* BWV 640 and *Alle Menschen müssen sterben* BWV 643) Bach realised only one of two planned versions – which were presumably intended to be variationally related to each other. The brevity of the individual pieces results in a condensation of musical substance that has never been achieved again since. The chorales of the *Orgelbüchlein* are gems of extreme expressivity and compositional artistry. The fact that Bach broke off work on the project has often been explained by a significant biographical turning point: when he exchanged his position as organist in Weimar for that of Kapellmeister in the Calvinist town of Cöthen, there was no longer any reason to write preludes for use in the Lutheran liturgy. In this hypothesis, the title page, on which Bach refers to himself as 'Capellae Magistro S[erenissimi] P[rin]cipis R[egnantis] Anhaltini-Cotheniensis' (Kapellmeister to His Serene Highness the Reigning Prince of Anhalt-Cöthen), would therefore mark the completion of the work, perhaps at the end of 1717. Nevertheless, it should also be borne in mind that Bach's ambitious plan of continually drawing new and individual musical realisations from the form he had developed could hardly have been realised 164 times. Seen in this light, the limitation to forty-six movements perhaps also signals his decision not to jeopardise the exemplary status of his pieces. A wise decision, for the insistence on individual solutions and the rejection of any form of 'mass production' ensured that the *Orgelbüchlein* could become – as Albert Schweitzer put it – a 'dictionary of Bach's musical language'.

The individual chorale arrangements of the *Orgelbüchlein* reveal, especially in comparative listening, the extraordinary variety of realisations of a rather narrowly defined compositional model; this article only describes a few of the most important types as representative examples. A particularly vivid, rhythmically complementary evolution of the four-part texture may be found, for instance, in *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 599. A consistently maintained rhythmic and motivic figure characterises *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn* BWV 601. More complicated figurative designs inform the chorales *Gelobet seist du, Jesu Christ* BWV 604 and *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 605. Finally, imitative middle voices are the most notable feature of *Wir Christenleut* BWV 612 and *Helf mir Gottes Güte preisen* BWV 613.

The eight movements with canonic cantus firmi (BWV 600, 608, 618, 619, 620, 629, 633, 634) are especially attractive. Here the chorale melody is heard in the upper voice and, at a slight distance, a second time in one of the lower voices. This is generally accompanied by assured strokes of technical audacity: there are frequent unauthorised progressions and even dissonant entries, while occasionally the rhythm and the melodic line have to be modified. The special artistry lies in the way Bach was able to counterbalance these asperities with the two free voices.

The chorale arrangements with a richly embellished cantus firmus possess extraordinary charm and unparalleled intensity. The melodies almost dissolve beneath the ornamental garlands and permit finely graduated harmonic progressions. Particularly worthy of mention are the prelude to *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 614 with its chromatic accompaniments (later especially admired by Felix Mendelssohn and Robert Schumann), the long-drawn-out meditation of *O Mensch, bewein dein Sünde groß* BWV 622 and finally the peaceful *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV 641; Bach reworked the last of these at the end of his life into the famous chorale arrangement *Vor deinen Thron tret ich hiermit* BWV 668, which concludes the first edition of *The Art of Fugue*. The Romantics regarded such pieces as 'songs without words', and this interpretation is perhaps not at all far-fetched when one considers that Bach instructed his Weimar pupil Johann Gotthilf Ziegler 'to play hymns not merely offhand, as it were, but according to the affect of the words'.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

Die Sammlung der 45 *Choralvorspiele*, die Bach zwischen 1708 und 1717 zusammenstellte, ist insofern unvollständig, als ursprünglich 164 Stücke geplant waren. Vielleicht hat der Komponist dieses Projekt aufgegeben, um sich statt der geistlichen mehr der höfischen Musik zu widmen, als er, an einem Wendepunkt seiner Laufbahn, Weimar verließ, um nach Köthen zu gehen? Wir wissen es nicht, und wie auch immer es sich verhielt: Die Kunst, den Gesang der Gemeinde musikalisch einzuleiten, stellt jedenfalls vor allem eine Kunst der Improvisation auf der Orgel dar. Die Improvisationen wurden dann notiert, überarbeitet oder ins Reine geschrieben. Und so gelangte das *Orgelbüchlein* in unsere Zeit.

Diese Einspielung als siebter Teil der Gesamtaufnahme von Bachs Tastenmusik umfasst alle 45 Choräle – mit Ausnahme des Chorals BWV 634, der eine zu große Ähnlichkeit mit BWV 633 hat. Es schien mir von fundamentaler Bedeutung, die Aufnahme so zu konzipieren, dass auf jedes Choralvorspiel seine gesungene Version folgt. Im Unterschied zu den ersten beiden Teilen, wo die Solostimme von Gerlinde Sämann den Chorälen eine meditative, fast private Färbung verleiht, sollten hier das Ensemble Vocal Bergamasque und die Maitrise Notre-Dame de Paris zum Einsatz kommen, um die Rolle der frommen, lutherischen Gläubigen von damals zu übernehmen.

Es liegt mir sehr daran, den Chorleiterinnen Marine Fribourg und Émilie Fleury sowie allen Sängern dafür zu danken, dass sie sich bereit erklärten, dieses einzigartige Experiment zu wagen. Dass es dabei für uns alle auch viel Neues zu entdecken gab, zeigte sich während der Aufnahmen. Wir erkannten, dass die Choralvorspiele des *Orgelbüchleins* (das zu Unrecht als didaktisches Werk für Anfänger betrachtet wird) enorm an Bedeutung und Ausdruck gewinnen, wenn sie mit den Choralgesängen kombiniert werden, indem sie diese einleiten. Einige musikalische Entscheidungen kommen mir nunmehr ganz folgerichtig vor, insbesondere, wenn es um Tempi, Registrierung und die Tonmalerei geht, die die geistlichen Texte illustriert. Gerade diesen Faktoren haben wir es zu verdanken, dass sich uns der tiefe Sinn dieser Choralvorspiele erschloss, die allzu lang von ihrem meist volkstümlichen Ursprung losgelöst waren – Martin Luthers Verdienst ist es, sie am Anfang des 16. Jahrhunderts in den Vordergrund gerückt zu haben.

BENJAMIN ALARD

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Orgelbüchlein, BWV 599-644

Nach seiner Einspielung des Wohltemperierten Klaviers I (Vol. 6), einer Frucht von Johann Sebastian Bachs Köthener Zeit, kehrt Benjamin Alard in dieser Folge in die frühe und mittlere Phase der Weimarer Periode zurück, also in die Jahre 1710-1715. Der Bach-Biograph Philipp Spitta hat diesen biographischen Abschnitt als die Zeit der ersten Meisterschaft bezeichnet, in der Bach sich nicht nur ein beeindruckendes Spektrum von Stilen und Formen erschloss, sondern auch zu einer wahrhaft individuellen und unverwechselbaren Tonsprache fand, in der er die vielfältigen nord- und mitteldeutschen Anregungen aus der Jugendzeit miteinander vereinte.

Bachs zentrale Wirkungsstätte in diesen Jahren war die Musikerempore der Weimarer Schlosskirche. Dieser in das herzogliche Schloss, die Wilhelmsburg, integrierte und 1658 geweihte Sakralbau trug wegen seiner besonderen baulichen Ausgestaltung den Namen „Himmelsburg“. Leider ist das Gebäude schon 1774 zusammen mit dem Schloss in einer verheerenden Feuersbrunst vernichtet worden. Immerhin vermittelt eine um 1660 entstandene Gouache einen lebhaften Eindruck des Interieurs. Die zentrale Position nahm der eindrucksvolle Kanzelaltar ein, über dem sich ein mit Elementen aus Jakobs Traum verzierter Obelisk erhob, der den Blick in ein hohes Deckengewölbe lenkte. Dies war die „Capella“ genannte Musikerempore, auf der von unten der flache Orgelprospekt zu sehen war. Die Orgel war mithin ein Abbild der Himmelsmusik, und ihr von oben in den Kirchenraum hinein schallender Klang vermittelte einen Eindruck von der ewigen Harmonie der Sphären. Die bescheidenen Ausmaße des sichtbaren Gehäuses lassen allerdings kaum errahnen, dass es sich um ein ausgesprochen stattliches Instrument handelte. Dieses bestand zunächst im Wesentlichen

aus dem Pfeifenwerk der 1657 von Herzog Wilhelm IV. erworbenen Orgel der Erfurter Barfüßerkirche. In der Folge erfuhr das Instrument mehrere Erweiterungen. Zuletzt vergrößerte der Orgelbauer Heinrich Nikolaus Trebs die Disposition im Jahr 1712; es ist anzunehmen, dass dies in enger Absprache mit dem Hoforganisten Bach geschah. Die wachsende Zahl der Register führte zu einer immer raffinierteren Klangpalette, die Bach in seinem Spiel und Komponieren unmittelbar angeregt haben wird und der wir mithin die unübertroffenen großen Orgelwerke der Weimarer Zeit zu verdanken haben. Die Erweiterung und Verfeinerung des Instruments wurde jedoch mit einem hohen Preis erkauft: Der größte Teil des Pfeifenwerks musste in einem eigens auf dem Schlosdach errichteten Tonnengewölbe untergebracht werden, allerdings beeinträchtigte sein großes Gewicht zunehmend die Statik der Empore. Als man bemerkte, dass alle stabilisierenden Maßnahmen keine Abhilfe schufen, entschieden die Hofbaumeister im Jahr 1756, die Orgel abzubauen und – nach Sanierung der Empore – ein kleineres Instrument zu errichten. Der Blüte der Weimarer Kirchenmusik war mithin nur eine kurze Zeitspanne bemessen. Heute künden lediglich die in Autographen und zeitgenössischen Abschriften erhaltenen Bachschen Kompositionen von den kühnen Experimenten und zu Herzen gehenden Klängen, mit denen er den einzigartigen Raum einst erfüllte.

Angesichts des Umfangs und der breiten Rezeption von Bachs Orgelschaffen mag es zunächst erstaunen, dass er lediglich am Anfang seiner beruflichen Laufbahn als Organist tätig war, bevor er als Konzertmeister, sodann als Kapellmeister und schließlich als Kantor und Musikdirektor in seinem Schaffen andere Schwerpunkte setzte. Als er sich im März 1714 durch geschicktes Taktieren die Position des Konzertmeisters der Weimarer Hofkapelle gesichert hatte, behielt er sein Organistenamt weiterhin bei; allerdings ist davon auszugehen, dass er sich ab diesem Zeitpunkt auf der Orgelbank häufig vertreten lassen musste. Als er dann im November 1717 sein Weimarer Dienstverhältnis aufkündigte, kehrte er mit seiner Entscheidung für die einträglichere und mit größerem Prestige verbundene Position eines Kapellmeisters dem bisher ausgeübten Organistenberuf endgültig den Rücken. Er bewarb sich zwar im Jahr 1720 noch einmal um ein Organistenamt an der Hamburger Jacobikirche, doch ist hier – wie auch hinter seinen Bemühungen um eine vergleichbare Position an der Hallenser Marktkirche einige Jahre zuvor – eher taktisches Kalkül zu vermuten als wirkliches Interesse an einem Stellenwechsel, der in vielerlei Hinsicht einem beruflichen Rückschritt gleichgekommen wäre. Die professionelle Neuorientierung, die ihn später auf das städtische Musikdirektorat in Leipzig führte, bedeutete für den unübertroffenen Orgelvirtuosen freilich keine wirkliche Entfremdung von seinem Instrument. Allerdings war es fortan seiner eigenen Initiative überlassen, sich neben seinen eigentlichen Dienstverpflichtungen die nötigen Freiräume zu schaffen, um weiterhin auf der Orgel zu spielen oder für das Instrument zu komponieren. Solche Freiräume nutzte er etwa in den Jahren 1725, 1731 und 1736, um an den Dresdner Silbermann-Orgeln weithin gerühmte und sogar von der überregionalen Presse beachtete Orgelkonzerte zu geben. Bachs kontinuierliche Beschäftigung mit dem Orgelspiel und der Orgelmusik führte schon zu seinen Lebzeiten zu einer überdurchschnittlich weiten Verbreitung seiner Kompositionen für dieses Instrument. Schon damals erkannte man offenbar, was der Berliner Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt 1796 wie folgt formulierte: „Bachs Klavier- und Orgelsachen werden, so lange diese herrlichen Instrumente dauern, die hohe Schule der Organisten und Klavierspieler bleiben, wie er selbst auch als praktischer Künstler das höchste Muster für Organisten und Klavierspieler war.“

Den größten Teil seiner Kompositionen für Orgel schuf Bach aber in seiner Zeit als Organist der Weimarer Schlosskapelle. In dem von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel verfassten Nachruf heißt es dazu: „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen.“ Dieses künstlerisch beflügelnde Klima beförderte nicht nur die Entstehung der großen Präludien und Fugen, der virtuoson Toccaten und Fantasien; Bach entwickelte in diesen Jahren auch neue Arten der Choralbearbeitung, die er in einer kleinformatigen Handschrift sammelte – dem *Orgelbüchlein*.

Bei dieser heute unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 283* in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrten Quelle handelt es sich um einen äußerlich unscheinbaren kleinen Quartband vom Format 16 x 20 cm, den Bach mit dem folgenden sehr spezifischen Titel versah: „Orgel-Büchlein Worinne einem anfangenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird“. Diese bescheidene Formulierung lässt kaum darauf schließen, dass die Handschrift eine der bedeutendsten Sammlungen von Choralvorspielen der protestantischen Kirchenmusik enthält.

Als Bach den insgesamt 92 Blätter umfassenden Band anlegte, plante er – wie die meist vorab eingetragenen Kopftitel auf den einzelnen Seiten erkennen lassen – ein wahrhaft umfassendes Kompendium von nicht weniger als 164 Choralbearbeitungen. Offensichtlich hatte er zunächst vor, die Handschrift wie ein Gesangbuch nach der Ordnung des Kirchenjahres anzulegen: Das Orgelbüchlein beginnt mit vier Adventsliedern (BWV 599–602), auf die zehn Weihnachtslieder (BWV 603–612) folgen. Es schließen sich Lieder zu Neujahr und Mariä Reinigung, auf die Passionszeit, Ostern und Pfingsten an. Sodann wird die Folge jedoch freier. Forscher haben immer wieder eine Verbindung zu der Neufassung des Weimarer Gesangbuchs „Schuldiges Lob Gottes“ gezogen, dessen Vorrede von dem Oberhofprediger Johann Georg Lairitz auf den 19. Februar 1713 datiert ist. Von den geplanten 164 Choralvorspielen wurde schließlich nur ein gutes Viertel – nämlich 46 Stücke – ausgeführt. Die übrigen Seiten blieben, abgesehen von den Choraltiteln, leer: Das Orgel-Büchlein ist ein gewaltiger Torso. Am Schriftbefund lässt sich erkennen, dass Bach vor allem in der Zeit um 1712–1714 intensiv an der Sammlung gearbeitet hat. Einzelne Eintragungen gehen möglicherweise noch weiter zurück (bis etwa 1710), während andere erst in den nachfolgenden Jahren (bis 1717) entstanden sein dürften. Der Versuch, die Arbeit an seinem Orgelbüchlein nach einer Unterbrechung von rund 25 Jahren erneut aufzunehmen, führte lediglich zu einem einzigen vollendeten neuen Stück („Helft mir Gottes Güte preisen“ BWV 613), einem nur einen Takt umfassenden Fragment („O Traurigkeit, o Herzeleid“ BWV deest) und der Überarbeitung von zwei bereits vorhandenen Kompositionen („Christus, der uns selig macht“ BWV 620 und „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ BWV 631).

Bei dem in den 46 Stücken entwickelten neuen Satztyp handelt es sich um die einfache Präsentation des cantus firmus ohne Pausen und eingebettet in einen motivisch streng durchgearbeiteten polyphonen vierstimmigen Satz. Was auf uns heute wie eine naheliegende, ja fast zwingende Form wirkt, war das Ergebnis vielfältiger Experimente und Überlegungen. In Thüringen pflegten die Organisten der Bach-Zeit eine Art des Choralvorspiels, die in der Musikwissenschaft als „Pachelbel-Typ“ bezeichnet wird und die aus dem traditionellen motettischen Satz abgeleitet war: Jede Melodiezeile des Kirchenlieds wird mit einer Fugensexposition vorbereitet, deren Soggetto unmittelbar aus der Melodie entwickelt ist; der Eintritt der eigentlichen Liedzeile erfolgt sodann in vergrößerten Notenwerten. Die norddeutschen Komponisten hingegen – unter ihnen Bachs Vorbilder Reinken, Buxtehude und Bruhns – pflegten den Typus der ausgedehnten Choral-Fantasie, in der die Choralmelodie, ebenfalls zeilenweise, in einer Vielzahl von virtuosen Techniken präsentiert wird. Ein dritter beliebter Typ, der möglicherweise bevorzugt in der häuslichen Andacht verwendet wurde, war die Choral-Partita, in der das Kirchenlied in einer Folge von Variationen erklingt. Bach selbst hat in seiner Jugend sämtliche traditionellen Arten der Choralbearbeitung gepflegt. In seiner Weimarer Zeit sann er jedoch darauf, etwas Neues zu entwickeln, das Schlichtheit mit kompositorischer Raffinesse und Intensität des Ausdrucks verknüpfte. Sein Ausgangspunkt war vermutlich die Choral-Partita, in der das Lied zwar vielfältig variiert wurde, jedoch stets in schlichter Manier erschien. Er reduzierte die lange Folge von Variationen auf einen exemplarischen Einzelsatz und bettete die Melodie in ein subtiles Gewebe aus kontrapunktisch verarbeiteten Motiven ein. Nur gelegentlich sind noch Merkmale der Choral-Partita erhalten, etwa in der dreiversigen Bearbeitung des Osterliedes „Christ ist erstanden“ BWV 627 oder in der doppelten Bearbeitung von „Liebster Jesu, wir sind hier“ BWV 633/634; anderswo („In dich hab ich gehoffet, Herr“ BWV 640 und „Alle Menschen müssen sterben“ BWV 643) hat Bach von zwei geplanten Ausführungen – die vermutlich variativ aufeinander bezogen sein sollten – jeweils nur eine realisiert. Die Kürze der einzelnen Stücke bewirkt eine seither niemals wieder erreichte Verdichtung der musikalischen Substanz. Die Choräle des Orgel-Büchleins sind Kleinode von äußerster Expressivität und satztechnischer Kunstfertigkeit. Der Abbruch der Arbeiten an diesem Projekt ist häufig mit einer gewichtigen biographischen Zäsur erklärt worden: Als Bach sein Weimarer Organistenamt gegen die Stellung eines Kapellmeisters im reformierten Köthen tauschte, bestand keine Veranlassung mehr, Vorspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch in der lutherischen Liturgie zu schreiben. Die Titelseite, auf der Bach sich als „Capellae Magistro S[er]enissimi P[ro]p[ri]et[is] R[egnantis] Anhaltini-Cotheniensis“ bezeichnet, würde mithin den vielleicht auf Ende 1717 anzusetzenden Abschluss der Arbeiten markieren. Allerdings ist auch zu bedenken, dass Bachs ehrgeiziger

Plan, dem von ihm entwickelten Satztyp immer wieder neue und individuelle musikalische Realisierungen abzugewinnen, kaum 164 Mal hätte umgesetzt werden können. So gesehen signalisiert die Beschränkung auf 46 Sätze vielleicht auch seine Entscheidung, den exemplarischen Status seiner Stücke nicht zu gefährden. Eine weise Entscheidung, denn das Beharren auf individuellen Lösungen und die Ablehnung jeglicher Form von „Serienproduktion“ gewährleistete, dass das Orgelbüchlein – nach einer Formulierung von Albert Schweitzer – zu einem „Wörterbuch der Bach’schen Tonsprache“ werden konnte.

Die einzelnen Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins lassen besonders im vergleichenden Hören die außerordentliche Vielfalt der Realisierungen eines recht eng gefassten Satzmodells erkennen; hier seien stellvertretend nur einige der wichtigsten Arten beschrieben. Eine besonders plastische, rhythmisch komplementäre Durchbildung des vierstimmigen Satzes findet sich etwa in „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 599. Eine konsequent beibehaltene rhythmisch-motivische Figur prägt „Herr Christ, der ein’ge Gottessohn“ BWV 601. Kompliziertere figurative Muster charakterisieren die Choräle „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 604 und „Der Tag, der ist so freudenreich“ BWV 605. Imitativ geführte Mittelstimmen zeichnen schließlich „Wir Christenleut“ BWV 612 und „Helft mir Gottes Güte preisen“ BWV 613 aus.

Besonders reizvoll sind die insgesamt acht Sätze mit kanonisch geführten cantus firmi (BWV 600, 608, 618, 619, 620, 629, 633, 634). Hier erklingt die Choralmelodie in der Oberstimme und in geringfügigem Abstand ein zweites Mal in einer der tieferen Stimmen. Das geht meist mit gewissen satztechnischen Kühnheiten einher: Immer wieder kommen unerlaubte Fortschreitungen und sogar dissonante Einsätze vor, gelegentlich müssen Rhythmus und Melodieverlauf modifiziert werden. Die besondere Kunst besteht in der Art, wie Bach diese Härten durch die beiden freien Stimmen auszugleichen verstand.

Von ganz außergewöhnlichem Liebreiz und unerreichter Innigkeit sind die Choralbearbeitungen mit stark koloriertem cantus firmus. Die Melodien lösen sich unter den ornamentierenden Girlanden nahezu auf und ermöglichen feinst abgestufte harmonische Fortschreitungen. Besonders erwähnenswert sind das – später besonders von Felix Mendelssohn und Robert Schumann hoch geschätzte – Vorspiel über „Das alte Jahr vergangen ist“ BWV 614 mit seinen chromatischen Begleitstimmen, das meditativ versponnene „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ BWV 622 und schließlich das friedliche „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 641, welches Bach am Ende seines Lebens zu dem berühmten, den Erstdruck der Kunst der Fuge beschließenden Choralatz „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668 umarbeitete. Die Romantiker betrachteten solche Stücke als „Lieder ohne Worte“, und diese Deutung ist vielleicht gar nicht abwegig, wenn man bedenkt, dass Bach seinen Weimarer Schüler Johann Gotthilf Ziegler anwies, „die Lieder nicht nur so von oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte“ zu spielen.

PETER WOLLNY

1 | **Wer nur den lieben Gott lässt walten** BWV 642

Wer nur den lieben Gott lässt walten
Und hoffet auf ihn allezeit,
Den wird er wunderlich erhalten
In aller Not und Traurigkeit.
Wer Gott dem Allerhöchsten traut,
Der hat auf keinen Sand gebaut.

2 | **Nun komm der Heiden Heiland** BWV 599

Nun komm der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkannt,
Dass sich wundert alle Welt,
Gott solch' Geburt ihm bestellt.

3 | **Gott, durch deine Güte / Gottes Sohn ist kommen** BWV 600

Gottes Sohn ist kommen
Uns allen zu frommen,
hie auf diese Erden
In armen Gebärden
Dass er uns von Sünde
Freie und entbinde.

4 | **Herr Christ, der einge Gottessohn / Herr Gott, nun sei gepreiset** BWV 601

Herr Christ, der einge Gottessohn
Vaters in Ewigkeit,
Aus seinen Herzen entsprossen,
Gleichwie geschrieben steht,
Er ist der Morgensterne,
Sein' Glanz streckt er so ferne
Vor andern Sternen klar.

5 | **Lob sei dem allmächtigen Gott** BWV 602

Lob sei dem allmächtigen Gott,
Der unser sich erbarmet hat,
Gesandt sein' allerliebsten Sohn
Aus ihm gebor'n im höchsten Thron.

6 | **Puer natus in Bethlehem** BWV 603

Puer natus in Bethlehem,
Halleluja!
Unde gaudet Jerusalem,
Halleluja!

7 | **Gelobet seist du, Jesu Christ** BWV 604

Gelobet seist du, Jesu Christ,
Dass du Mensch geboren bist
Von einer Jungfrau, das ist wahr,
Des' freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis!

Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 642

Celui qui laisse agir le Dieu très bon
Et espère en lui en tout temps
Sera merveilleusement soutenu
En toute détresse et tristesse.
Celui qui se fie au Dieu Très-Haut,
N'a pas bâti sur le sable.

Nun komm der Heiden Heiland BWV 599

Viens maintenant, sauveur des païens,
Enfant reconnu de la Vierge ;
Dieu lui a donné une telle naissance
Afin que le monde entier s'émerveille.

Gott, durch deine Güte / Gottes Sohn ist kommen BWV 600

Le fils de Dieu est venu
Pour nous rendre croyants,
Ici sur cette terre,
En toute pauvreté,
Afin que du péché
Il nous libère et délivre.

Herr Christ, der einge Gottessohn / Herr Gott, nun sei gepreiset BWV 601

Seigneur Christ, unique fils de Dieu,
Du Père dans l'éternité,
Jailli de son cœur,
Comme c'est écrit.
Il est l'étoile du matin,
Qui étend son éclat si loin,
Plus clair que les autres étoiles.

Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602

Louanges au Dieu tout-puissant,
Qui a eu pitié de nous,
En envoyant son fils bien-aimé,
Né de lui dans sa royauté.

Puer natus in Bethlehem BWV 603

L'enfant est né à Bethléem,
Alléluia !
Jérusalem se réjouit donc,
Alléluia !

Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604

Loué sois-tu, Jésus-Christ,
D'être né homme
D'une vierge, c'est vrai ;
La légion d'anges s'en réjouit.
Seigneur, aie pitié de nous !

Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 642

Whoever lets only dear God prevail
And hopes in Him at all times,
Will He preserve most wondrously
In every affliction and sadness.
Whoever trusts in almighty God
Has not built upon sand.

Nun komm der Heiden Heiland BWV 599

Come now, Saviour of the gentiles,
Acknowledged as the child of the Virgin,
So that all the world marvels
That Gott should have ordained such a birth for Him.

Gott, durch deine Güte / Gottes Sohn ist kommen BWV 600

God's Son came
To do good to us all
Here upon this earth,
Taking on a humble appearance,
To deliver and absolve
Us from sin.

Herr Christ, der einge Gottessohn / Herr Gott, nun sei gepreiset BWV 601

Lord Christ, the only Son of God
The Father for all eternity,
Sprung forth from His heart,
As it stands written:
He is the Morning Star,
Whose radiance stretches farther
And brighter than other stars.

Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602

Praise be to almighty God
Who has had mercy upon us
And sent His dearly beloved Son
Born of Him upon the highest throne.

Puer natus in Bethlehem BWV 603

A Boy is born in Bethlehem,
Hallelujah!
Wherefore let Jerusalem rejoice,
Hallelujah!

Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604

Praise be to thee, Jesu Christ,
For thou wert born a man
Of a Virgin, that is sure;
Therefore the angelic host rejoices.
Kyrie eleison!

8 | **Der Tag, der ist so freudenreich** BWV 605

Der Tag, der ist so freudenreich
Aller Kreature,
Denn Gottes Sohn vom Himmelreich
Über die Nature
Von einer Jungfrau ist geboren.
Maria, du bist auserkorn,
Dass du Mutter wärest.
Was geschah so wundergleich?
Gottes Sohn vom Himmelreich,
Der ist Mensch geboren.

9 | **Vom Himmel hoch, da komm' ich her** BWV 606

Vom Himmel hoch da komm' ich her,
Ich bring euch gute neue Mär.
Der guten Mär bring ich so viel,
Davon ich singen und sagen will.

10 | **Vom Himmel kam der Engel Schar** BWV 607

Vom Himmel kam der Engel Schar,
Erschien den Hirten offenbar.
Sie sagten ihnen: ein Kindlein zart,
Das liegt dort in der Krippe hart.

11 | **In dulci jubilo** BWV 608

In dulci jubilo,
Nun singet und seid froh!
Unsers Herzens Wonne
Leit in praesepio,
Und leuchtet als die Sonne
Matris in gremio,
Alpha es et O!

12 | **Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich** BWV 609

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich,
In seinem höchsten Thron,
Der heut schließt auf sein Himmelreich
Und schenkt uns seinen Sohn.

13 | **Jesu, meine Freude** BWV 610

Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach, wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!
Gotteslamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebers werden!

Der Tag, der ist so freudenreich BWV 605

Ce jour est si plein de joie
Pour toute créature,
Car le fils de Dieu, venu du ciel
Contre toute nature
Est né d'une vierge.
Marie, tu es choisie
Pour être la mère.
Qu'est-il arrivé d'aussi merveilleux ?
Le fils de Dieu, venu du ciel,
S'est fait homme.

Vom Himmel hoch, da komm' ich her BWV 606

Je descends du haut des cieux,
Je vous apporte de bonnes nouvelles.
J'apporte tant de bonnes nouvelles,
Que je veux chanter et dire.

Vom Himmel kam der Engel Schar BWV 607

Du ciel est venue la légion d'anges,
Apparaissant en toute clarté aux bergers.
Ils leur dirent : un doux petit enfant
Est étendu là dans la dure crèche.

In dulci jubilo BWV 608

En douce allégresse,
Chantez et réjouissez-vous !
Le délice de notre cœur
Est étendu dans une crèche,
Et rayonne comme le soleil
Dans le giron de sa mère.
Tu es l'alpha et l'oméga !

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BWV 609

Louez Dieu, vous chrétiens, tous ensemble,
Sur son très haut trône,
Qui aujourd'hui ouvre son royaume céleste
Et nous offre son fils.

Jesu, meine Freude BWV 610

Jésus, ma joie,
Pâturage de mon cœur,
Jésus, ma parure,
Oh, combien de temps
Mon cœur devra-t-il s'inquiéter
Et languir après toi !
Agneau de Dieu, mon fiancé,
Il n'y aura sur terre pour moi
Rien de plus cher que toi !

Der Tag, der ist so freudenreich BWV 605

This day is so full of joy
For all creatures,
For God's Son from the Kingdom of Heaven,
Overcoming nature,
Is born of a Virgin.
Mary, thou wert chosen
To be the mother.
What has befallen that is so wondrous?
God's Son from the Kingdom of Heaven
Is born a man.

Vom Himmel hoch, da komm' ich her BWV 606

From Heaven on high to earth I come.
I bring you good news.
So much good news do I bring
That I would sing and tell of it.

Vom Himmel kam der Engel Schar BWV 607

From Heaven came a throng of angels
And appeared before the shepherds.
They declared to them: a tender infant
Lies yonder in the hard manger.

In dulci jubilo BWV 608

In sweet rejoicing,
Now sing and be merry!
Our heart's bliss
Lies in a manger,
And beams like the sun
Into His Mother's face.
Thou art Alpha and Omega!

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BWV 609

Praise God, ye Christians, all together,
Upon His exalted throne,
Who this day opens up His heavenly kingdom
And bestows His Son upon us.

Jesu, meine Freude BWV 610

Jesus, my joy,
My heart's delight,
Jesus, my desire,
Ah, how long, how long
Has my heart been troubled
And yearned for thee!
Lamb of God, my Bridegroom,
Nothing on earth shall be
Dearer to me than thee!

14 | **Christum wir sollen loben schon** BWV611

Christum wir sollen loben schon,
Der reinen Magd Marien Sohn,
Soweit die liebe Sonne leucht'
Und an aller Welt Ende reicht.

15 | **Wir Christenleut' haben jetzund Freud** BWV612

Wir Christenleut' haben jetzund Freud,
Weil uns zu Trost Christus ist Mensch geboren,
Hat uns erlöst.
Wer sich des' tröst',
Und glaubet fest, soll nicht werden verloren.

16 | **Helft mir Gotts Güte preisen** BWV613

Helft mir Gotts Güte preisen,
Ihr lieben Kinderlein,
Mit G'sang und andern Weisen
Ihm allzeit dankbar sein,
Vornehmlich zu der Zeit,
Da sich das Jahr tut enden,
Die Sonn' sich zu uns wenden,
Das Neujahr ist nicht weit.

17 | **Das alte Jahr vergangen ist** BWV614

Das alte Jahr vergangen ist,
Wir danken dir, Herr Jesu Christ,
Dass du uns hast in aller G'fahr
So gnädiglich behüt' dies Jahr.

18 | **In dir ist Freude** BWV615

In dir ist Freude
In allem Leide,
O du süßer Jesu Christ!
Durch dich wir haben
Himmlische Gaben,
Du der wahre Heiland bist;
Hilfest von Schanden,
Rettest von Banden.
Wer dir vertrauet,
Hat wohl gebaut,
Wird ewig bleiben.
Halleluja!
Zu deiner Güte
Steht unser G'müte,
An dir wir kleben
Im Tod und Leben;
Nichts kann uns scheiden.
Halleluja!

Christum wir sollen loben schon BWV611

Nous devons louer Christ,
Le fils de Marie, la pure servante,
Aussi loin qu'éclaire le soleil,
Et jusqu'aux confins du monde.

Wir Christenleut' haben jetzund Freud BWV612

Nous, chrétiens, sommes maintenant dans
l'allégresse,
Car pour notre consolation Christ est né homme,
Il nous a sauvés.
Celui qui se console de cela
Et y croit fermement ne sera pas perdu.

Helft mir Gotts Güte preisen BWV613

Louez avec moi la bonté de Dieu,
Vous, chers petits enfants,
En chants et d'autres manières,
Soyons-lui toujours reconnaissant,
Surtout au moment
Où l'année arrive à sa fin,
Et où le soleil se retourne vers nous,
Le nouvel an n'est pas loin.

Das alte Jahr vergangen ist BWV614

L'année est passée,
Nous te remercions, Seigneur Jésus-Christ,
De nous avoir si gracieusement
Protégés de tout danger en cette année.

In dir ist Freude BWV615

En toi est allégresse
En toute détresse,
Ô doux Jésus-Christ !
Par toi nous avons
Des dons célestes,
Toi qui es le vrai Sauveur ;
Tu nous évites la honte,
Tu nous libères des chaînes.
Qui se fie en toi
A bien bâti,
Et vivra éternellement.
Alléluia !
Tout notre être
S'accroche à ta bonté
À toi nous nous attachons
Dans la mort et la vie ;
Rien ne peut nous séparer de toi.
Alléluia !

Christum wir sollen loben schon BWV611

We should praise Christ,
Son of the pure maid Mary,
As long as the kindly sun shines
And reaches all round the world.

Wir Christenleut' haben jetzund Freud BWV612

We Christian folk now have great joy,
Since for our solace Christ is born a man,
And has redeemed us.
Whoever takes comfort in this,
And steadfastly believes, shall not be lost.

Helft mir Gotts Güte preisen BWV613

Help me to praise God's kindness,
You dear little children,
In songs and other tunes,
And to be always thankful to Him,
Especially in the season
When the year draws to an end,
The sun returns towards us,
And the New Year is not far off.

Das alte Jahr vergangen ist BWV614

The old year has passed away:
We thank thee, Lord Jesus Christ,
For having so graciously protected us
From danger through that year.

In dir ist Freude BWV615

In thee is gladness
Amid all affliction,
O sweet Jesus Christ!
Through thee we enjoy
Heavenly gifts,
Thou who art the true Saviour;
Thou dost save us from shame
And deliver us from our bonds.
Whoever trusts in thee
Has built well
And will abide for evermore.
Hallelujah!
All our being
Cleaves to thee;
We cling to thee
In death and life;
Nothing can part us.
Hallelujah!

19 | **Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin** BWV 616
Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin
In Gottes Willen;
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille,
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

20 | **Herr Gott, nun schließ den Himmel auf** BWV 617
Herr Gott, nun schließ den Himmel auf!
Mein' Zeit zum End' sich neiget,
Ich hab' vollendet meinen Lauf,
Des' sich mein Seel erfreuet;
Hab g'nug gelitten,
Mich müd' gestritten,
Schick mich fein zu
Zur ew'gen Ruh'
Lass fahren, was auf Erden:
Will lieber selig werden.

1 | **O Lamm Gottes, unschuldig** BWV 618
O Lamm Gottes, unschuldig
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
Allzeit funden geduldig,
Wiewohl du warest verachtet;
All Sünd hast du getragen,
Sonst müßten wir verzagen.
Erbarm dich unser, O Jesu.

2 | **Christe, du Lamm Gottes** BWV 619
Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd' der Welt,
Erbarm dich unser!

3 | **Christus, der uns selig macht** BWV 620
Christus, der uns selig macht,
Kein Bö's' hat begangen,
Der ward für uns zur Mitternacht
Als ein Dieb gefangen,
Geführt vor gottlose Leut'
Und fälschlich verklaget,
Verlacht, verhöhnt und verspeit,
Wie denn die Schrift saget.

4 | **Da Jesus an dem Kreuze stund'** BWV 621
Da Jesus an dem Kreuze stund'
Und ihm sein Leib war ganz verwund't
Mit bitterlichen Schmerzen,
Die sieben Wort, die er da sprach,
Betracht in deinem Herzen.

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin BWV 616
Dans la paix et la joie je m'abandonne
À la volonté de Dieu ;
Mon cœur et mon esprit se consolent,
Doux et sereins,
Comme Dieu me l'a promis :
La mort est devenue mon sommeil.

Herr Gott, nun schließ den Himmel auf BWV 617
Seigneur Dieu, ouvre donc le ciel !
Mon temps touche à sa fin ;
J'ai achevé mon parcours,
Et mon cœur s'en réjouit ;
J'ai assez souffert,
Je suis las de lutter ;
Envoie-moi donc
Au repos éternel.
Laisse partir qui se trouve sur terre :
Je préfère être auprès de toi !

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618
Ô agneau de Dieu,
Innocent qui as été immolé sur la croix,
Tu as toujours été patient,
Bien que tu aies été méprisé ;
Tu as porté tous les péchés,
Car sinon, nous devrions désespérer.
Aie pitié de nous, ô Jésus !

Christe, du Lamm Gottes BWV 619
Christ, Agneau de Dieu,
Toi qui portes le péché du monde,
Aie pitié de nous !

Christus, der uns selig macht BWV 620
Christ, qui nous rend heureux,
Et qui n'a commis nul péché,
A été capturé pour nous au milieu de la nuit
Tel un voleur ;
Il a été conduit devant des impies
Qui l'ont fausement accusé,
Ridiculisé, bafoué, et ont craché sur lui,
Comme le disent les Écritures.

Da Jesus an dem Kreuze stund' BWV 621
Lorsque Jésus était sur la croix
Et que son corps était perclus
D'amères douleurs,
Il prononça sept paroles ;
Médite-les dans ton cœur.

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin BWV 616
In peace and joy I now depart,
According to God's will;
Comforted are my heart and mind,
Calm and still.
As God did promise me,
Death to me is become but a sleep.

Herr Gott, nun schließ den Himmel auf BWV 617
Lord God, open now the Heavens!
My time draws to its end,
I have run my course,
Wherefore my soul rejoices;
I have suffered enough,
Have striven wearily;
Send me gently
To eternal rest!
Let me abandon all that is on earth:
I prefer heavenly bliss.

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618
O Lamb of God, guiltless
Yet slaughtered on the tree of the Cross,
Always found patient,
Though thou wert despised;
All our sins thou hast borne,
Else we must despair.
Have mercy upon us, O Jesus.

Christe, du Lamm Gottes BWV 619
Christ, thou Lamb of God
That bearest the sins of the world,
Have mercy upon us!

Christus, der uns selig macht BWV 620
Christ, who brings us salvation
And has done no wrong,
Was for our sake
Seized like a thief in the night,
Led before godless men
And falsely accused,
Derided, taunted, and spat upon,
As the scripture tells.

Da Jesus an dem Kreuze stund' BWV 621
As Jesus hung upon the Cross,
His body wounded
With bitter pains indeed,
He uttered Seven Words:
Ponder them in your heart.

- 5 | **Alle Menschen müssen sterben** BWV 643
 Alle Menschen müssen sterben,
 Alles Fleisch vergeht wie Heu;
 Was da lebet, muss verderben,
 Soll es anders werden neu.
 Dieser Leib, der muss verwesen,
 Wenn er anders soll genesen
 Zu der großen Herrlichkeit,
 Die den Frommen ist bereit.
- 6 | **O Mensch, bewein' dein' Sünde groß** BWV 622
 O Mensch, bewein' dein' Sünde groß,
 Darum Christus seins Vaters Schoss
 Verließ und kam auf Erden.
 Von einer Jungfrau rein und zart
 Für uns er hier geboren war:
 Er wollt der Mittler werden.
 Den Töten er das Leben gab,
 Und legt dabei all Krankheit ab!
 Bis sich die Zeit herdrange
 Dass er für uns geopfert würd
 Trug unser Sünd, ein' schwere Bürd
 Wohl an dem Kreuze lange.
- 7 | **Wir danken dir, Herr Jesu Christ** BWV 623
 Wir danken dir, Herr Jesu Christ,
 Dass du für uns gestorben bist
 Und hast uns durch dein teures Blut
 Gemacht vor Gott gerecht und gut.
- 8 | **Hilf, Gott, dass mir's gelinge** BWV 624
 Hilf, Gott, dass mir's gelinge,
 Du edler Schöpfer mein,
 Die Silben reimen zwingt
 Zu Lob den Ehren dein!
 Dass ich mag fröhlich heben an
 Von deinem Wort zu singen,
 Herr, du wollst mir beistahn!
- 9 | **Christ lag in Todesbanden** BWV 625
 Christ lag in Todesbanden,
 Für unsre Sünd' gegeben,
 Der ist wieder erstanden
 Und hat uns bracht das Leben.
 Des wir sollen fröhlich sein,
 Gott loben und dankbar sein
 Und singen: Halleluja!

Alle Menschen müssen sterben BWV 643
 Tous les hommes doivent mourir
 Toute chair périt comme l'herbe ;
 Tout ce qui vit doit passer,
 Pour se renouveler sous une autre forme.
 Ce corps doit se décomposer
 S'il veut se rétablir autrement
 Pour la grande gloire,
 Celle qui attend les hommes pieux.

O Mensch, bewein' dein' Sünde groß BWV 622
 Ô homme, pleure ton grand péché :
 C'est pour cette raison que Christ
 A dû quitter le giron de son père et venir sur terre.
 D'une vierge pure et tendre,
 Pour nous, il est né ici :
 Il voulait être le médiateur.
 Il a donné la vie aux morts
 Et il leur a apporté la guérison !
 Jusqu'à ce que le temps advienne
 Qu'il soit offert en sacrifice pour nous,
 Il a porté le lourd fardeau de nos péchés
 Longtemps sur la croix.

Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 623
 Nous te rendons grâce, Seigneur Jésus-Christ,
 Parce ce que tu es mort pour nous,
 Et, par ton sang précieux,
 Tu nous as rendus justes et bons devant Dieu.

Hilf, Gott, dass mir's gelinge BWV 624
 Aide-moi, ô Dieu, mon noble créateur,
 À faire rimer les syllabes
 À ta louange
 Et en ton honneur !
 Seigneur, aide-moi,
 Que je puisse joyeusement commencer
 À chanter ta parole !

Christ lag in Todesbanden BWV 625
 Christ gisait dans les liens de la mort,
 Pour nos péchés, il s'est offert,
 Il est ressuscité
 Et nous a apporté la vie.
 Soyons dans l'allégresse,
 Louons Dieu, rendons grâce
 Et chantons : Alléluia !

Alle Menschen müssen sterben BWV 643
 All men must die,
 All flesh passes away like grass;
 Whatever lives must perish
 If it is to be renewed in another form.
 This body must decay
 If it is to be reborn differently
 To the great glory
 That is made ready for the righteous.

O Mensch, bewein' dein' Sünde groß BWV 622
 O man, bewail your great sin,
 Because of which Christ left His Father's bosom
 And came to earth.
 Of a Virgin pure and gentle
 He was born for us here:
 He wished to become our Mediator.
 He gave life to the dead
 And thereby cured all sickness,
 Until the time came
 For Him to be sacrificed for us
 And bear our sins, that heavy burden,
 For a long time upon the Cross.

Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 623
 We thank thee, Lord Jesus Christ,
 That thou didst die for us
 And through thy precious blood
 Didst make us upright and acceptable before God

Hilf, Gott, dass mir's gelinge BWV 624
 Help me, God,
 My noble Creator,
 To rhyme the syllables
 In praise of thy glory!
 That I may joyously begin
 To sing of thy Word,
 Lord, grant me thy succour!

Christ lag in Todesbanden BWV 625
 Christ lay in the bonds of death,
 Having given Himself for our sins;
 He rose again
 And brought us life.
 Therefore let us be joyful,
 Praise God and be thankful,
 And sing: Hallelujah!

10 | **Jesus Christus, unser Heiland** BWV 626

Jesus Christus, unser Heiland,
Der den Tod überwand,
Ist auferstanden,
Die Sünd' hat er gefangen.
Kyrie eleison!

11 | **Christ ist erstanden** BWV 627

Christ ist erstanden
Von der Marter alle,
Des solln wir alle froh sein,
Christ will unser Trost sein.
Kyrieleis.

12 | **Erstanden ist der heil'ge Christ** BWV 628

Erstanden ist der heil'ge Christ,
Halleluja!
Der aller Welt ein Tröster ist,
Halleluja!
Und wär er nicht erstanden,
Halleluja!
So wär die Welt vergangen,
Halleluja!

13 | **Erschienen ist der herrliche Tag** BWV 629

Erschienen ist der herrliche Tag,
Dran sich niemand gnug freuen mag;
Christ, unser Herr, heut triumphiert,
All seine Feind er gefangen führt.
Halleluja!

14 | **Heut' triumphieret Gottes Sohn** BWV 630

Heut' triumphieret Gottes Sohn,
Der von dem Tod erstanden schon,
Halleluja!
Mit großer Pracht und Herrlichkeit,
Des' danken wir ihm in Ewigkeit.
Halleluja!

15 | **Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist** BWV 631

Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist,
Besuch das Herz der Menschen dein,
Mit Gnaden sie füll, denn du weißt,
Dass sie dein Geschöpfe sein.

16 | **Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'** BWV 632

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend',
Dein' Heil'gen Geist du zu uns send!
Mit Lieb' und Gnad', Herr, uns regier'
Und uns den Weg zur Wahrheit führ.

Jesus Christus, unser Heiland BWV 626

Jésus-Christ, notre Sauveur,
Qui a vaincu la mort
Est ressuscité,
Il a surmonté le péché.
Seigneur, aie pitié de nous !

Christ ist erstanden BWV 627

Christ est ressuscité,
Il a surmonté tous les supplices,
Soyons dans l'allégresse,
Christ veut être notre consolation !
Seigneur, aie pitié de nous !

Erstanden ist der heil'ge Christ BWV 628

Christ est ressuscité,
Alléluia !
Il est le consolateur du monde entier,
Alléluia !
Et s'il n'était pas ressuscité,
Alléluia !
Le monde aurait péri,
Alléluia !

Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629

Le jour glorieux est arrivé,
L'allégresse des hommes n'aura pas de fin ;
Christ, notre Seigneur, triomphe aujourd'hui,
Et conduit tous ses adversaires en captivité.
Alléluia !

Heut' triumphieret Gottes Sohn BWV 630

Aujourd'hui triomphe le Fils de Dieu,
Qui est ressuscité de la mort,
Alléluia !
Avec faste et splendeur,
Nous lui rendons grâce pour l'éternité.
Alléluia !

Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 631

Viens, Dieu Créateur, Saint Esprit,
Pénétrer le cœur de tes fidèles,
Emplis-les de ta grâce
Car ils sont tes créatures.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 632

Seigneur Jésus Christ, tourne-toi vers nous
Et envoie-nous ton Saint Esprit
Nous gouverner, Seigneur, avec grâce et bonté
Et nous conduire sur le chemin de la vérité !

Jesus Christus, unser Heiland BWV 626

Jesus Christ, our Saviour,
Who overcame death,
Is risen again
And has made sin captive.
Kyrie eleison!

Christ ist erstanden BWV 627

Christ is risen
From all His torments;
Therefore let us all rejoice:
Christ will be our solace.
Kyrieleis.

Erstanden ist der heil'ge Christ BWV 628

Christ the Lord is risen again,
Hallelujah!
Who is the solace of the whole world,
Hallelujah!
And had He not risen again,
Hallelujah!
Then the world would have perished,
Hallelujah!

Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629

The glorious day has appeared
On which no one can rejoice too much;
Christ our Lord triumphs today,
Making all His enemies captive.
Hallelujah!

Heut' triumphieret Gottes Sohn BWV 630

Today triumphs the Son of God,
Who is already risen from the dead,
Hallelujah!
With great pomp and splendour
We thank Him for that in all eternity.
Hallelujah!

Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 631

Come, God the Creator, Holy Spirit,
Visit the hearts of thy people,
Fill them with grace, for thou knowest
That they are thy creatures.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 632

Lord Jesus Christ, turn towards us,
Send us thy Holy Spirit!
With love and grace, Lord, guide us
And lead us on the way to truth.

17 | **Liebster Jesu, wir sind hier** BWV 633

Liebster Jesu, wir sind hier,
Dich und dein Wort anzuhören;
Lenke Sinnen und Begier
Auf die süßen Himmelslehren,
Dass die Herzen von der Erden
Ganz zu dir gezogen werden.
O du Glanz der Herrlichkeit,
Licht vom Licht, aus Gott geboren,
Mach uns allesamt bereit,
Öffne Herzen, Mund und Ohren;
Unser Bitten, Flehn und Singen
Laß, Herr Jesu, wohl gelingen.

18 | **In dich hab' ich gehoffet, Herr** BWV 640

In dich hab' ich gehoffet, Herr,
Hilf, dass ich nicht zuschanden werd'
Noch ewiglich zu Spott!
Das bitt' ich dich,
Erhalte mich
In deiner Treu', mein Gotte!

19 | **Dies sind die heil'gen zehn Gebot** BWV 635

Dies sind die heil'gen Zehn Gebot,
Die uns gab unser Herr Gott
Durch Moses, seinen Diener treu,
Hoch auf dem Berg Sinai.
Kyrieleis!

20 | **Vater unser im Himmelreich** BWV 636

Vater unser im Himmelreich,
Der du uns alle heißest gleich
Brüder sein und dich rufen an
Und willst das Beten von uns hab'n,
Gib, dass nicht bet' allein der Mund,
Hilf, dass es geh' von Herzensgrund!

21 | **Durch Adams Fall ist ganz verderbt** BWV 637

Durch Adams Fall ist ganz verderbt
Menschlich Natur und Wesen,
Dasselb Gift ist auf uns geerbt,
Dass wir nicht mocht'n genesen
Ohn' Gottes Trost, der uns erlöst
Hat von dem großen Schaden,
Darein die Schlang Eva bezwang,
Gotts Zorn auf sich zu laden.

Liebster Jesu, wir sind hier BWV 633

Nous voici, Seigneur Jésus,
Pour entendre ta parole ;
Dirige nos pensées et nos désirs
Vers le doux enseignement céleste,
Afin que nos cœurs se détournent de ce monde
Pour être attirés par toi !
Ô toi, splendeur de la gloire,
Lumière, née de la lumière, née de Dieu,
Prépare-nous tous,
Ouvre les cœurs, les bouches et les oreilles ;
Seigneur Jésus, fais que nos prières, nos suppliques
Et nos chants parviennent à leur fin !

In dich hab' ich gehoffet, Herr BWV 640

J'ai espéré en toi, Seigneur,
Aide-moi à n'être pas confondu
Ni tourné en dérision !
Je te demande
De me garder
Dans ta fidélité, mon Dieu !

Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV 635

Voici les dix saints commandements,
Que notre Seigneur Dieu nous a donnés
Transmis par Moïse, son serviteur fidèle,
Là-haut, sur le mont Sinaï.
Seigneur, aie pitié de nous !

Vater unser im Himmelreich BWV 636

Notre Père en ton royaume,
Toi qui nous ordonnes à tous
D'être des frères égaux et de t'invoquer,
Et qui souhaites recevoir nos prières,
Fais que ce ne soit pas seulement la bouche qui prie,
Aide-nous à ce que nos prières viennent du fond
du cœur !

Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 637

La chute d'Adam a corrompu
La nature et l'essence humaines,
Nous avons reçu le même poison en héritage,
Au point de ne pouvoir guérir
Sans la consolation de Dieu, qui nous a délivrés
De cette grande faute,
Où le serpent a obligé Ève
À s'attirer la colère de Dieu.

Liebster Jesu, wir sind hier BWV 633

Dearest Jesus, we are here
To listen to thee and thy Word;
Direct our thoughts and desires
To Heaven's sweet teachings,
That, from the earth, our hearts
May be wholly drawn to thee.
O glorious radiance,
Light of Light, born of God,
Make us all ready,
Open our hearts, our mouths, our ears;
Lord Jesus, grant
Our prayers, our supplications and our hymns.

In dich hab' ich gehoffet, Herr BWV 640

In thee have I placed my hope, O Lord:
Let me not be confounded
Nor for ever scorned!
This I entreat thee,
Preserve me
In thy fidelity, my God!

Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV 635

These are the holy Ten Commandments,
That our Lord God gave us
Through Moses, His faithful servant,
On the heights of Mount Sinai.
Kyrie eleison!

Vater unser im Himmelreich BWV 636

Our Father in Heaven,
Who dost bid all of us
To be brothers and to call upon thee
And dost wish to receive our prayers,
Grant that not only our mouths may pray:
Help our prayer to come from the bottom of
our hearts!

Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 637

Through Adam's fall, human nature and essence
Were wholly corrupted.
We have inherited that same poison,
And so we cannot be cured
Without the solace of God, who has redeemed us
From the great harm we suffered
When the Serpent compelled Eve
To bring God's wrath upon herself.

22 | **Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ** BWV 639

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhö'r mein Klagen;
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Lass mich doch nicht verzagen.
Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben,
Dir zu leben,
Mein Nächsten nütz zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

23 | **Es ist das Heil uns kommen her** BWV 638

Es ist das Heil uns kommen her
Von Gnad' und lauter Güte,
Die Werke helfen nimmermehr,
Sie mögen nicht behüten,
Der Glaub' sieht Jesus Christus an
Der hat g'nug für uns all' getan,
Er ist der Mittler worden.

24 | **Ach wie nichtig, ach wie flüchtig** BWV 644

Ach wie flüchtig,
Ach wie nichtig
Ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald entsethet
Und auch wieder bald vergehet
So ist unser Leben, sehet!

25 | **Wenn wir in höchsten Nöten sein** BWV 641

Wenn wir in höchsten Nöten sein
Und wissen nicht, wo aus noch ein,
Und finden weder Hilf noch Rat,
Ob wir gleich sorgen früh und spat,
Auf dass von Herzen können wir
Nachmals mit Freuden danken dir,
Gehorsam sein nach deinem Wort,
Dich allzeit preisen hier und dort.

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639

Je crie vers toi, Seigneur Jésus Christ,
Je t'en prie, entends ma plainte !
Et accorde-moi ta grâce en ce jour,
Aide-moi à ne pas désespérer !
Je suis sûr que tu me donneras
La vraie foi
Afin que je vive pour toi,
Pour mon prochain,
Et pour respecter ta parole.

Es ist das Heil uns kommen her BWV 638

Le salut nous est parvenu
De sa bonté et de sa pure grâce !
Les œuvres ne sont plus d'aucune aide,
Elles ne peuvent protéger ;
La foi regarde vers Jésus Christ,
Qui a assez fait pour nous tous,
Et est devenu le médiateur.

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644

Ah, comme elle est fugace !
Ah, comme elle est futile,
La vie de l'homme !
Tel un brouillard qui se forme
Et bientôt se dissipe,
Ainsi est notre vie, voyez !

Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641

Quand nous sommes dans la plus grande détresse
Et ne savons comment en sortir,
Et ne trouvons ni aide ni conseil,
Malgré tous nos efforts, tôt ou tard [...]
Afin que nous puissions de tout notre cœur
Te rendre grâce avec joie,
Obéir à ta parole,
Et te louer sans cesse, ici et au-delà.

Traduction : Dennis Collins

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639

I cry to thee, Lord Jesus Christ,
I beg thee, hear my moans;
Grant me grace at this time,
Let me not despair.
Lord, I believe thou wilt give me,
The fitting faith
To live in thee,
To be of service to my neighbour,
And to uphold thy Word.

Es ist das Heil uns kommen her BWV 638

Salvation has come to us
Through grace and sheer goodness.
Good works no longer help us,
They cannot protect us;
Faith looks to Jesus Christ,
Who has done enough for us all:
He has become our Mediator.

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644

Ah how fleeting,
Ah how futile
Is human existence!
As a mist that now appears,
And now disappears once more,
Behold, so is our life.

Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641

When we are in the greatest distress
And know not where to turn,
And find neither help nor counsel,
Whether our cares be early or late . . .
So that with all our hearts we may
Give joyful thanks to thee,
Be obedient to thy Word,
And unceasingly praise thee, now and in the
hereafter.

Translation: Charles Johnston

Fondé en 2007 sous l'impulsion de Marine Fribourg, l'**Ensemble Vocal Bergamasque** regroupe vingt-huit choristes aguerris, étudiants ou professionnels de la musique. Tous autonomes dans leur travail, ils mettent leur exigence et leur passion au service d'un répertoire principalement *a cappella*, dans une atmosphère profondément chaleureuse et bienveillante.

En l'espace de quinze ans, l'ensemble a exploré un large répertoire allant de la Renaissance à nos jours. Il a également enregistré deux disques : *Jesu meine Lust*, consacré aux compositeurs allemands du XVII^e siècle, et *Quand j'ai ouï le tabourin*, qui regroupe des enregistrements *live* variés.

Des voyages aux Pays-Bas et en Italie, des échanges avec des chœurs autrichiens, suédois et hongrois, des participations à nombre de festivals (Bach en Combrailles, l'Académie Bach, MITO SettembreMusica, Les Noëlies, etc.) et les collaborations de longue date avec les organisateurs Benjamin Alard et Benjamin Steens ont contribué à élargir les horizons humains et musicaux de l'ensemble.

Mezzo-soprano et cheffe de chœur, **Marine Fribourg** est aussi la fondatrice de l'Ensemble Vocal Bergamasque et membre du quatuor vocal Damask. Elle chante régulièrement en duo avec la pianiste Flore Merlin et se produit comme soliste au sein de divers ensembles européens de musique ancienne (Collegium Vocale Gent, Gli Angeli Genève, Nederlandse Bachvereniging, Tasto Solo, Vox Luminis, Faenza). Elle est titulaire d'un Master de chant lyrique spécialisé en musique ancienne du Conservatoire royal de La Haye (Pays-Bas), d'un Diplôme d'Études musicales de direction de chœur de la Ville de Paris.

Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris est une association loi 1901 créée en 1991 par la Ville de Paris, le ministère de la Culture et l'Association diocésaine de Paris. École de chant, elle a également en charge la coordination de l'ensemble de la musique dans la cathédrale.

L'association a pour missions principales l'enseignement des chanteurs de la **Maitrise Notre-Dame de Paris**, l'organisation d'une saison de concerts, l'animation liturgique de plus de mille offices par an, la recherche musicologique, la diffusion du répertoire et le soutien à la création contemporaine, et l'ouverture culturelle et artistique à travers de nombreux partenariats.

Le **Chœur d'enfants** délivre une formation musicale complète de haut niveau par la pratique du chant. La fréquentation quotidienne des chefs-d'œuvre du répertoire choral, le travail soliste, l'éveil du sens harmonique et polyphonique contribuent à l'autonomie de l'enfant et à sa prise de conscience de jeune musicien.

C'est après avoir commencé sa formation musicale au Conservatoire de Besançon en violon, écriture et analyse qu'**Émilie Fleury** s'oriente vers le chant et la direction de chœur. Parallèlement à des études musicologiques, elle intègre la classe de direction de chœur de Bernard Tétu, Nicole Corti et Valérie Fayet au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon. Intéressée par la direction d'orchestre, elle suit l'enseignement de Gilbert Amy, Dominique My, Claire Levacher et Pascal Verrort au CNSMD de Paris, ainsi que de Dominique Rouits à l'École normale de musique de Paris et de Jean-Sébastien Béreau au Conservatoire national de région de Lille. Titulaire du Diplôme d'État de direction d'ensembles vocaux, elle est amenée en 2004-2005 à diriger la maîtrise de l'Opéra de Lyon. Depuis septembre 2008, elle est cheffe adjointe du Chœur de l'Armée française au grade de Commandante. Elle est actuellement cheffe du Chœur d'enfants et du Jeune Ensemble de la Maitrise Notre-Dame de Paris.

Founded in 2007 at the instigation of Marine Fribourg, the **Ensemble Vocal Bergamasque** consists of twenty-eight seasoned choristers, students or music professionals. They all learn their scores individually and then place their high standards and their passion at the service of mainly *a cappella* repertoire in a warm and friendly atmosphere.

In the space of fifteen years, the ensemble has explored a wide repertoire ranging from the Renaissance to the present day. It has also made two recordings: *Jesu meine Lust*, devoted to German composers of the seventeenth century, and *Quand j'ai ouï le tabourin*, a varied collection of live recordings.

Trips to the Netherlands and Italy, exchanges with Austrian, Swedish and Hungarian choirs, participation in numerous festivals (among them Bach en Combrailles, Académie Bach, MITO SettembreMusica and Les Noëlies) and longstanding collaborations with the organisers Benjamin Alard and Benjamin Steens have played their part in broadening the ensemble's human and musical horizons.

The mezzo-soprano and choral conductor **Marine Fribourg** is also the founder of the Ensemble Vocal Bergamasque and a member of the vocal quartet Damask. She regularly performs in duet formation with the pianist Flore Merlin and appears as a soloist with a number of European early music ensembles, including Collegium Vocale Gent, Gli Angeli Genève, the Nederlandse Bachvereniging, Tasto Solo, Vox Luminis and Faenza.

She holds a Master's degree in singing with specialisation in early music from the Royal Conservatory of The Hague (Netherlands) and a Diplôme d'Études Musicales in choral direction from the City of Paris.

Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris, an association governed by the law of 1901, was founded in 1991 by the City of Paris, the French Ministry of Culture and the Diocesan Association of Paris. In addition to its role as a choir school, it is also responsible for coordinating all the musical activity in the cathedral.

The association's principal missions are to teach the singers of the **Maitrise Notre-Dame de Paris**, to organise a concert season, to lead the liturgy in more than a thousand services a year, to conduct musicological research, to disseminate the existing repertoire and support contemporary creation, and to promote cultural and artistic outreach through numerous partnerships.

The **Chœur d'enfants** (Children's Choir) dispenses a full musical education of a high standard through the practice of singing. Daily exposure to the masterpieces of the choral repertoire, solo work, and the development of a feeling for harmony and polyphony all contribute to the child's autonomy and personal development as a young musician.

After beginning her musical training at the Besançon Conservatoire in violin, harmony and counterpoint, and analysis, **Émilie Fleury** turned to singing and choral conducting. Alongside her studies in musicology, she joined the choral conducting class of Bernard Tétu, Nicole Corti and Valérie Fayet at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) in Lyon. Her interest in conducting led her to study with Gilbert Amy, Dominique My, Claire Levacher and Pascal Verrort at the CNSMD in Paris, Dominique Rouits at the École Normale de Musique de Paris, and Jean-Sébastien Béreau at the Conservatoire National de Région de Lille. She holds a Diplôme d'État in direction of vocal ensembles, and in 2004-05 she was asked to conduct the Maitrise (children's choir) of the Opéra de Lyon. Since September 2008, she has been deputy conductor of the Chœur de l'Armée Française (French Army Choir) with the rank of *commandant* (major). She is currently conductor of the Chœur d'enfants and the Jeune Ensemble of the Maitrise Notre-Dame de Paris.

Das **Ensemble Vocal Bergamasque** wurde 2007 auf Initiative von Marine Fribourg gegründet. Es besteht aus 28 bewährten Chorsängern, die Studenten oder Berufsmusiker sind. Sie arbeiten autonom und widmen sich mit hohem Anspruch und viel Leidenschaft überwiegend dem *a cappella*-Repertoire, wobei stets eine zutiefst herzliche, kollegiale Atmosphäre herrscht.

Im Verlauf von fünfzehn Jahren hat sich das Ensemble ein breites Repertoire angeeignet, das von der Renaissance bis in die Gegenwart reicht. Dazu kamen zwei Aufnahmen: *Jesu meine Lust* mit Werken von deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts und *Quand j'ai ouï le tabourin* mit verschiedenen Live-Mitschnitten. Reisen in die Niederlande und nach Italien, der Austausch mit österreichischen, schwedischen und ungarischen Chören, die Teilnahme an vielen Festivals (Bach en Combrailles, Académie Bach, MITO SettembreMusica, Les Noëlies usw.) sowie die langjährige Zusammenarbeit mit den Organisten Benjamin Alard und Benjamin Steens haben dazu beigetragen, den Horizont des Ensembles in menschlicher und musikalischer Hinsicht zu erweitern.

Die Mezzosopranistin und Chorleiterin **Marine Fribourg** ist Gründerin des Ensemble Vocal Bergamasque und Mitglied des Vokalquartetts Damask. Sie hat als Solistin regelmäßig Auftritte mit dem Pianisten Flore Merlin sowie mit verschiedenen europäischen Ensembles, die sich der alten Musik widmen: Genannt seien das Collegium Vocale Gent, Gli Angeli Genève, Nederlandse Bachvereniging, Tasto Solo, Vox Luminis und Faenza.

Fribourg hat einen Master in Operngesang mit Spezialisierung auf alte Musik des Königlichen Konservatoriums von Den Haag (Niederlande) und ein Diplom für Chordirektion der Stadt Paris.

Die Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris ist ein Verein nach dem Gesetz von 1901 und wurde 1991 von der Stadt Paris, dem Kultusministerium und des Diözesenverbands von Paris gegründet. Es handelt sich um eine Singschule, die auch den Auftrag hat, die musikalischen Darbietungen in der Kathedrale zu koordinieren. Die Hauptaufgaben des Vereins sind der Unterricht der Sänger der **Maitrise Notre-Dame de Paris**, die Planung der Konzertsaison, die liturgische Organisation von jährlich über 1000 Gottesdiensten, die musikwissenschaftliche Forschung, die Verbreitung des Repertoires, die Förderung des zeitgenössischen Schaffens und die kulturelle und künstlerische Öffnung nach außen mittels zahlreicher Partnerschaften.

Der **Kinderchor** und die damit verbundene Gesangspraxis bietet eine umfassende musikalische Ausbildung auf hohem Niveau. Der tägliche Umgang mit Meisterwerken des Chorrepertoires, die solistische Ausübung des Gesangs und die Förderung des Sinns für Harmonik und Polyphonie tragen zur Selbständigkeit der Kinder und zu ihrer Bewusstwerdung als junge Musiker bei.

Nachdem **Émilie Fleury** eine Ausbildung am Konservatorium von Besançon in den Fächern Violine, Tonsatz und Analyse begonnen hat, wendet sie sich dem Gesang und der Chorleitung zu. Parallel zum Studium der Musikwissenschaft besucht sie die Klasse für Chordirigieren von Bernard Tétu, Nicole Corti und Valérie Fayet am Konservatorium von Lyon. Ihrem Interesse am Orchesterdirigieren folgend, studiert sie bei Gilbert Amy, Dominique My, Claire Levacher und Pascal Verrort am Pariser Conservatoire sowie bei Dominique Rouits an der École normale de musique von Paris und bei Jean-Sébastien Béreau am Konservatorium von Lille. Als staatlich diplomierte Dirigentin von Vokalensembles leitet sie 2004-05 die Maitrise der Oper von Lyon. Seit September 2008 ist sie stellvertretende Leiterin des Chors der französischen Armee im Grad einer Kommandantin. Zurzeit ist sie auch Leiterin des Kinderchors und des Jungen Ensembles der Maitrise Notre-Dame de Paris.

Orgue du Temple du Foyer de l'Âme (2008-2009), Paris
Manufacture d'orgues Blumenroeder, Haguenau

Construction neuve. L'ancien buffet a été conservé, sa profondeur a été augmentée et la façade conservée. Orgue d'esthétique saxonne pensé pour être adapté le plus possible au continuo.

21 jeux, deux claviers (56 notes, C à g^{'''}) et pédalier (30 notes, C à f[']).

1^{er} clavier

Bourdon 16'
Principal 8'
Flôte travers 8'
Octav 4'*
Flôte (bois) 4'*
Quinta 3'
Octav 2'
Mixtur 3 rgs
Sesquialtera B+D 2 rgs
Trompette B+D 8'*
Accouplement II/I et I/II
Tremblant doux

2^e clavier

Gedackt 8'
Viola di Gamba 8'
Octav 4'*
Flôte (bois) 4'*
Nasat 3'
Gemshorn 2'
Quinta 1' 1/3
Fagott 16'

Pédalier

Principal 16' (bois)
Principal 8' (bois)
Posaune 16'

*Jeux en baladeurs

www.blumenroeder.fr



Benjamin Alard

The Complete Works for Keyboard | JOHANN SEBASTIAN BACH | L' Œuvre intégrale pour clavier

DÉJÀ PARUS / STILL AVAILABLE

All titles available in digital format (download and streaming)

THE EARLY YEARS / LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE



VOL. 1

The Young Heir / Le Jeune Héritier / Der junge Erbe

1699-1705

Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt
Chorales, Fantasies, Preludes & Fugues

Incl. Capriccio sopra la lontananza
del suo fratello dilettissimo

With works by Kuhnau, Böhm,
Froberger, Pachelbel, etc.

André Silbermann historic Organ
(église Sainte-Aurélie de Strasbourg)

Harpsichord Émile Jobin after Rückers and Dulken
With Gerlinde Säman, soprano

3 CD HMM 902450.52

VOL. 2

Towards the North / Vers le Nord / Nach Norden

1705-1708

Lübeck: Chorales, Choral fantasy (Buxtehude),
Fugues (Bach & Pachelbel)

Hamburg: Toccata, Chorales, Preludes, Choral
fantasy (Reinken), etc.

“Erbarm dich mein”: chorales

The Traveler / Der Wanderer: Sonata nach Reinken,

Toccatas, Fugues, Canzona, etc.

Freytag-Tricoteaux organ after Schnitger,

église Saint-Vaast de Béthune

Claviorganum Blumenroeder (F. Ciocca harpsichord

+ Q. Blumenroeder organ)

4 CD HMM 902453.56

WEIMAR (1708-1717)



VOL. 3

In the French Style / À la française / Auf französische Art

“À la française” : Suites BWV 806a, 818a,
819, 820, 823, Drei Menuette,

with works by J. C. F. Fischer and F. Couperin

“Allein Gott in der Höh sei Ehr” : Passacaille in C
minor BWV 582, Chorales,

with works by N. de Grigny and A. Raison

“La Suite de dances” : Suites NWV 907, 809 & 996

Historical harpsichord, early 18th cent.

from Château d’Assas (France)

Historical organ André Silbermann

(Abbaye Saint-Étienne de Marmoutier)

Harpsichord Philippe Humeau after C.C. Fleischer

3 CD HMM 902457.59

VOL. 4

Alla veneziana - Concerti italiani

Concertos BWV 972-76, 978-80

Organ Concertos BWV 592-94, 596

Preludes & Fugues BWV 535 & 894,

Fantasia and Fugue BWV 944
Fugues, Trios, Chorale Preludes, Toccata, etc.

Historical harpsichord Mattia De Gand,

Museo Santa Caterina, Treviso

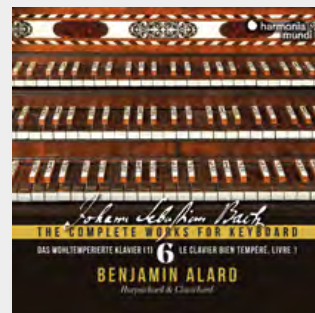
Pedal harpsichord Philippe Humeau

& Quentin Blumenroeder

Historical organ André Silbermann

(Abbaye Saint-Étienne de Marmoutier)

3 CD HMM 902460.62



VOL. 5

“Toccata” – Toccatas & Fugues

Toccatas BWV 565, 910, 911, 916,
Toccatas & Fugues BWV 538 540

Preludes and fugues

BWV 536a, 543 & 543/1a, 545, 895

Fughette BWV 696-699, 701-704,

Fantasia & Fantasia and Fugue BWV 695 & 904

Passaggio Chorales BWV 722, 729, 732, 738a

Chorale Preludes BWV 706, 713, 727, 730,

731, 747, 1128 & Chorale Partita BWV 768

Concertos BWV 981, 982, 985, 987

Trio BWV 528/2a,

Organ Quentin Blumenroeder,

Temple du Foyer de l'Âme, Paris

Pedal harpsichord Philippe Humeau / Quentin Blumenroeder

Clavichord Émile Jobin (1998), after C. G. Friederici Gena,

Musée de la musique (Paris)

3 CD HMM 902460.62

VOL. 6

Das Wohltemperierte Klavier, Buch I

Le Clavier bien tempéré, Premier livre

The Well-Tempered Clavier, Book 1

Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach

Petit livre de clavier pour / Little keyboard book

for Wilhelm Friedemann Bach

6 Präludien für Anfänger auf dem Clavier

BWV 933-938

Six Petits Préludes à l'usage des commençants

6 Preludes for beginners on the keyboard

Clavicorde Johann Adolf Hass (Hamburg, 1763)

Historical harpsichord Hieronymus Albrecht Haas

(Hamburg, 1740)

3 CD HMM 902466.68

“Benjamin Alard prend un plaisir évident à jouer des registres, des couleurs de son instrument, mêlant en connaisseur doux et acide, piquant et moelleux. [...] On apprend vite à aimer cette réalisation éloquente qui s’installe parmi les visions les plus singulières du Premier Livre.”

– Diapason

‘Book one of the Well-Tempered Clavier is brought to us by Benjamin Alard on a remarkable sounding (and looking) harpsichord... A superb performance.’

– Gramophone

„Alard spielt drängend und überzeugt, hell und klar.“

– Süddeutsche Zeitung

„Den ersten Band des Wohltemperierten Klaviers spielt Alard auf dem Cembalo mit seinen vielen Registerkombinationen – ein rauschendes Klangmanifest.

Ergänzend dazu das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach: Die Vorstudien und kleineren Werke kommen auf dem intimen Klavichord, das besonders feine Abstufungen des Klanges ermöglicht, besonders gut zur Geltung.“

– Österreichischer Rundfunk



*Benjamin Alard remercie Frédéric Rivoal,
la communauté protestante du Temple du Foyer de l'Âme et ses organistes.*

*L'association Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris est subventionnée par
la DRAC Île-de-France, la Ville de Paris, le Diocèse de Paris et la Région Île-de-France.
Ses mécènes principaux sont la Fondation Notre-Dame et la Fondation Bettencourt-Schueller.*



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : Mai 2019 et janvier 2021, Temple du Foyer de l'Âme, Paris (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud

Montage : Alban Moraud et Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Coordination éditoriale : Éditions des Abbesses - Fannie Vernaz

Illustration coffret : Lucas Cranach (1515-1586), *Luther dans les vignes du Seigneur*,
1569, église de Wittenberg - agk images

Illustration page 1 : "Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" BWV 644,
manuscrit autographe de Jean-Sébastien Bach © Staatsbibliothek zu Berlin

Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. Bach P 283

Page 19, photo orgue du Temple du Foyer de l'Âme : © Philippe Stirnweiss

Photo Benjamin Alard : © IGOR studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

www.harmoniamundi.com

www.benjaminlard.net

www.bergamasque.org

www.marinefribourg.com

www.musique-sacree-notredamedeparis.fr