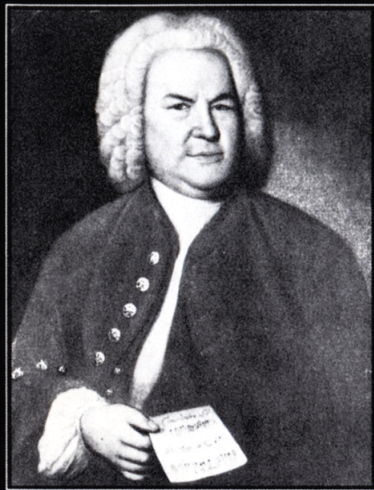




CD-235/236 STEREO

digital

The Complete Organ Music Volume I
Johann Sebastian Bach



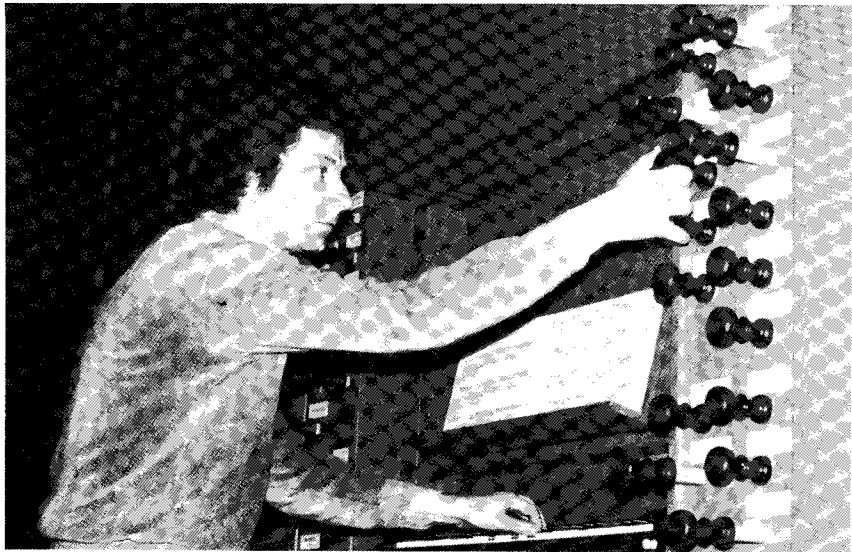
18 Choräle (Leipziger Choräle)

Schübler-Choräle

HANS FAGIUS

at the reconstructed
baroque organ in
Kristine Church, Falun

A BIS original dynamics recording



BACH, J.S. (1685-1750):

CD-235 18 Choräle für Orgel

1. *Fantasia super Komm heiliger Geist BWV 651* - 5'17
 2. *Komm heiliger Geist BWV 652* - 8'57
 3. *An Wasserflüssen Babylon BWV 653* - 4'58
 4. *Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654* - 7'03
 5. *Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655* - 3'39
 6. *O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656* - 8'26
 7. *Nun danket alle Gott BWV 657* - 3'32
 8. *Von Gott will ich nicht lassen BWV 658* - 2'56
 9. *Nun komm der Heiden Heiland BWV 659* - 4'33
 10. *Nun komm der Heiden Heiland BWV 660* - 2'19
 11. *Nun komm der Heiden Heiland BWV 661* - 2'27
-

CD-236 18 Choräle für Orgel (cont.)

1. *Allein Gott in der Höh' BWV 662* - 8'05
2. *Allein Gott in der Höh' BWV 663* - 5'33
3. *Allein Gott in der Höh' BWV 664* - 4'54
4. *Jesus Christus, unser Heiland BWV 665* - 4'26
5. *Jesus Christus, unser Heiland BWV 666* - 3'20
6. *Komm Gott Schöpfer BWV 667* - 2'15
7. *Vor deinen Thron BWV 668* - 4'46

Die Schübler-Choräle

8. *Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645* - 3'59
 9. *Wo soll ich fliehen BWV 646* - 1'37
 10. *Wer nun den lieben Gott BWV 647* - 3'26
 11. *Meine Seele erhebt den Herren BWV 648* - 2'45
 12. *Ach blieb' bei uns BWV 649* - 2'13
 13. *Kommst du nun, Jesu BWV 650* - 3'17
-

HANS FAGIUS, Organ

HM

Qvintadena 16
Principal 8
Spitzfleut 8
Salzinal 8
Octava 4
Rohrfleut 4
Qvinta 3
Octava 2
Mixtur 4 chor
Scharf 3 chor
Trompett 8

OW

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

Ped.

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

THE CHOIR ORGAN is an attempt to reconstruct the organ built in Kristine Church in 1724 by Johan Niclas Cahman. Cahman has been called "The Father of Swedish Organ Building". The famous instruments which he built include the cathedral organs at Uppsala, Linköping and Härnösand. A 28-stop organ in Leufsta bruk, Uppland, is the only large instrument of his which survives.

Every detail of the new organ in Kristine Church is made in the style of Johan Niclas Cahman. Among the 1.900 pipes are nearly 300 from the original organ (1724). The prospect was drawn by Carl-Gustaf Lewenhaupt, who was also the adviser for the whole project. The wood-carving was executed by Bertil Gustafsson, Östervåla, and the entire organ was made by the organ builder Magnusson, Mölnlycke, with Herwin Troje as voicer. The instrument was inaugurated on thanksgiving Day, 1982.

KORORGELN är ett försök att rekonstruera den orgel som Johan Niclas Cahman byggde i Kristine kyrka 1724. J.N. Cahman (1670/80-1732) har kallats "Det svenska orgelbyggeriets fader" och skapade på sin tid berömda orgelverk bl a i Uppsala, Linköpings och Härnösands domkyrkor. En 28-stämmig orgel i Leufsta bruk, Uppland, är det enda större instrument av hans hand som finns bevarat i dag.

Kristine kyrkas nya kororgel är i varje detalj byggd i så nära anslutning som möjligt till Cahmans principer. Av orgelns ca 1900 pipor är nära 300 från 1724 års originalorgel. Fasaden är ritad av Carl-Gustaf Lewenhaupt, som också varit konsult för hela orgelbygget. Träsniderierna är utförda av Bertil Gustafsson, Östervåla, och orgeln i sin helhet av A. Magnussons orgelbyggeri, Mölnlycke, med Herwin Troje som intonatör. Den invigdes på Tacksägelsedagen 1982.

DIE CHORORGEL ist ein Versuch, jene Orgel zu rekonstruieren, die Johan Niclas Cahman in der Kristine-Kirche 1724 baute. J.N. Cahman (1670/80-1732) wurde „Vater des schwedischen Orgelbaues“ genannt und schuf seinerzeit berühmte Orgeln u.A. in den Domkirchen zu Uppsala, Linköping und Härnösand. Eine 28-stimmige Orgel in Leufsta bruk, Provinz Uppland, ist das einzige größere Instrument von ihm, das bis heute erhalten blieb.

Die neue Chororgel der Kristine-Kirche wurde in jedem Detail so genau wie möglich nach seinen Prinzipien gebaut. Von den etwa 1900 Pfeifen stammen fast 300 von der Originalorgel aus dem Jahre 1724. Die Fassade wurde von Carl-Gustaf Lewenhaupt entworfen, der auch beim ganzen Bauvorhaben Ratgeber war. Die Holzschnitzereien wurden von Bertil Gustafsson, Östervåla, ausgeführt, und die Orgel als Ganzes von der Orgelbaufirma A. Magnusson in Mölnlycke, mit Herwin Troje als Intonator. Die Einweihung fand am Danksagungstag 1982 statt.

L'ORGUE DU CHOEUR est un essai de reconstruction de l'orgue bâti par Johan Niclas Cahman à l'église Kristine en 1724. Cahman a été appelé « Le père de la facture d'orgues suédoise ». Parmi les instruments réputés qu'il a construits, on compte les orgues des cathédrales d'Uppsala, de Linköping et de Härnösand. Un orgue de 28 jeux à Leufsta Bruk, Uppland, est le seul parmi ses grands instruments qui ait survécu jusqu'à nos jours.

Chaque détail du nouvel orgue de l'église Kristine est pensé dans le style de Johan Niclas Cahman. Parmi les 1.900 tuyaux, près de 300 proviennent de l'orgue original (1724). La façade fut dessinée par Carl-Gustaf Lewenhaupt. Les sculptures sur bois furent exécutées par Bertil Gustafsson, Östervåla, et l'orgue en entier provient du facteur A. Magnusson à Mölnlycke, avec Herwin Troje comme intonateur. L'instrument fut inauguré le jour de l'Action de grâces 1982.

Komm heiliger Geist BWV 651:

HM: P8, Sfl8, O4, Q3, O2, Mix, Scharf
OW: G8, Q8, P4, Q3, O2, Scharf
Ped: Tutti
Koppel: OW/HM

Komm heiliger Geist BWV 652:

HM: Sfl8, O4
OW: G8, Q8, P4, G2, Sexq.
Ped: U16, P8, G8

An Wasserflüssen Babylon BWV 653:

HM: Sfl8
OW: F4, Vox h8, Trem
Ped: U16, G8

Schmücke dich BWV 654:

HM: P8
OW: G8, F4, G2, Sexq, Trem
Ped: U16, P8, G8

Herr Jesu Christ BWV 655:

HM: Sfl8, Rfl4
OW: G8, g2
Ped: P8, G8

O Lamm Gottes BWV 656:

Verse 1: HM: P8
Verse 2: OW: Q8, F4
Verse 3: HM: P8, O4, Q3, O2, Mix
Ped: U16, P8, G8, Q6, O4, T8

Nun danket BWV 657:

HM: O4, Q3, O2, Mix, T8
OW: G8, P4, O2
Ped: U16, P8, G8, O4

Von Gott will ich nicht lassen BWV 658:

OW: G8, O2
Ped: T4

Nun komm der Heiden Heiland BWV 659:

HM: S8
OW: G8, F4, Q3, Trem
Ped: U16, G8

Nun komm der Heiden Heiland BWV 660:

HM: P8, O4, Q3, O2, Mix
OW: Q8, F4, G2, Vox h8
Ped: P8, G8, O4

Nun komm der Heiden Heiland BWV 661:

Same as BWV 651 + HM: Q16

Allein Gott BWV 662:

HM: Sfl8
OW: G8, F4, Sexq, Trem
Ped: U16, G8

Allein Gott BWV 663:

HM: Sfl8, Rfl4
OW: F4, g2, Vox h8
Ped: U16, P8, G8

Allein Gott BWV 664:

HM: P8, Sfl8 (left hand)
OW: P4, Fl4 (8va bassa, right hand)
Ped: P8, G8

Jesus Christus, unser Heiland BWV 665:

Same as BWV 661

Jesus Christus, unser Heiland BWV 666:

HM: P8, O4, Q3, O2
Ped: U16, P8, G8, O4

Komm Gott Schöpfer BWV 667:

Same as BWV 661

Vor deinen Thron BWV 668:

HM: Sfl8
OW: Princ4, Trem (8va bassa)
Ped: U16, G8

Wachet auf BWV 645:

HM: T8
OW: P4, F4 (8va bassa)
Ped: U16, P8, G8

Wo soll ich fliehen hin BWV 646:

HM: Q16, Sfl8, O4
OW: G8, F4, Q3, O2
Ped: O4, T4

Wer nun den Heben Gott BWV 647:

OW: Q8
Ped: O4

Meine Seele erhebt den Herren BWV 648:

HM: Sfl8
OW: Vox h8, Trem
Ped: G8

Ach bleib' bei uns BWV 649:

HM: Sfl8, O2
OW: G8, F4, G2, Sexq
Ped: U16, P8, G8

Kommst du nun, Jesu BWV 650:

HM: Sfl8, O4
OW: G8, Q3, G2
Ped: T4

Among Bach's collections of organ chorales, the one known as the 18 chorales or the Leipziger chorales enjoys a special position because of its origins. The chorales are to be found in a manuscript with the following contents: the six trio sonatas, written out in about 1730, chorales 1-15, transcribed c. 1744-48 (according to Peter Williams), chorales 16 and 17 copied by Bach's pupil Altnikol, a slightly different version of the Canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch to that published in 1747 and a fragment of the chorale Vor deinen Thron tret' ich hiermit, transcribed by an unknown hand, according to tradition on Bach's deathbed in 1750. One problem, then, is whether Bach had envisaged 15, 17 or 18 chorales. He had probably intended to have the collection published, before his plans were interrupted by the illness which led to his death.

Almost all of these chorales exist in other versions, but never in the composer's own hand. They are generally copies made by J.G. Walther and J.T. Krebs, and as such can probably be dated to Bach's time at Weimar – for Krebs's copies possibly the 1720's. Here, however, the chorales are presented in the order in which Bach edited them in Leipzig.

In theological terms the 18 chorales follow no prescribed plan (the Orgelbüchlein follows the Church year according to a contemporary hymn book. Clavierbüchlein III builds on the articles in Luther's catechism), although the collection begins and ends for instance with an invocation of the Holy Spirit, the three versions of Nun komm der Heiden Heiland provide a centrepiece and there is a triple passion motif (An Wasserflüssen Babylon – Old Testament suffering, O Lamm Gottes – New Testament suffering and Vor deinen Thron tret' ich hiermit or Wenn wir in höchsten Nöten sein – contemporary suffering). It is more conceivably a demonstration, a "last word" on different types of organ chorale that Bach had come into contact with during his youth, including those of Pachelbel, Buxtehude, Böhm etc. Although Bach transcends his models, he gives no example here of the personal style we find in the Orgelbüchlein, and there is much to suggest that these chorales were written before the Orgelbüchlein, that is before c. 1713-15, or that they were written simultaneously as a sort of complement to it. It is a rather heterogeneous collection, including chorales with an ornamented cantus firmus, fantasias with c f in the pedal, chorales with pre-imitations to every phrase, trio sonatas etc. It is almost as though Bach was trying to show by this collection what he could achieve with the old forms, just as in the Orgelbüchlein. Clavierbüchlein III and the Schübeler chorales he was demonstrating his own newly created styles and ways of handling chorales.

An interesting point which seems to have had great significance for Bach and his contemporaries is number symbolism. Different numbers symbolised different phenomena: for example 3 = the Trinity, 4 = the Cross, the square, the four evangelists etc, 7 = the Holy Spirit and Jesus's seven words on the Cross, 12 = 12 months and the

12 apostles (= the Church), and this could also be expressed in music by the number of voices or notes or entries. One could also make numbers, for example, from names by using the numerical alphabet (A=1, B=2, C=3 etc). Thus Bach became 14 and J.S. Bach 41. The Baroque mind was very aware of such number symbolism and this suggests that we should think in terms of 18 chorales in the collection (3x6 = the Trinity). The first chorale carries the heading J J (Jesu Juva = Jesus Help) which, according to the numerical alphabet, also gives the number 18 (9+9). The number of movements in the trio sonatas is also 18 which makes this figure an overall symbolic number for the whole manuscript.

Komm Heiliger Geist, Herre Gott BWV 651 and 652. At the beginning of the collection we find two arrangements of this Whitsun hymn – Luther's translation of the old church antiphon Veni Sancte Spiritus, the most important Whitsun hymn in German psalters after the Reformation. In the first setting (BWV 651), Bach provides a mighty fantasia with the cantus firmus in the pedal, the power of which surely gave the contemporary listener a graphic description of the miracle of the first Whitsun. The main subject with its rising and falling triads (ex 1) may be an evocation of the tongues of fire and derives from the first phrase of the chorale. An earlier version contains only 48 bars and only four of the ten phrases of the chorale.

The second arrangement (BWV 652) is a demonstration of how differently one and the same chorale melody can be treated by a Baroque composer. We find here a lyrical sarabande-like movement with c f gracefully ornamented on a solo stop in the treble. Every phrase is consistently realized with detailed pre-imitations – so detailed that the final result may seem tiresome. In the final coda Bach draws out the last Hallelujah of the text in a manner often found among North German composers such as Böhm, Buxtehude etc. This piece is probably one of the oldest of the 18 chorales.

An Wasserflüssen Babylon BWV 653. The text is a paraphrase of Psalm 137 "By the waters of Babylon" and the melody is also familiar from the Good Friday hymn "Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld".

There are three versions of this chorale: a) in five parts with double pedal and c f in the treble, b) in four parts with c f in the tenor, c) a thoroughly reworked version of (b) with sharper rhythms and busier pedal. The five-part version has sometimes been linked with Bach's visit to Hamburg in 1720 when, in the Katharinenkirche, he elaborated on a chorale for half an hour, a chorale on which the church organist, the then 97-year-old Ranken, had himself composed a great fantasia. According to Spitta, the five-part version is a reworking of (b). Closer study of the pedal part in (b), however, reveals that it is a compromise between the two pedal parts in (a). Probably (a) is the oldest version, which Bach later reworked, since the typically North German style of playing with double pedal became increasingly obsolete during the first half of the 18th century.

This, too, is a sarabande-like piece with the two upper voices woven together in an ostinato-like motif (ex 2) over a gracefully ornamented c f in the tenor part.

Schmücke Dich, O Liebe Seele BWV 654. This radiantly beautiful Eucharist chorale on Johann Crüger's melody has become one of Bach's most widely known and best loved chorales, not least because of Schumann's famous comment after hearing a performance by Mendelssohn in the Thomas-kirche at Leipzig in 1840: "The c f was hung with gilt foliage and infused with such bliss, that you yourself were confessing to me that if life were to take all hope and faith from you, then this single chorale would restore them to you again" (from a letter to Mendelssohn).

A gently rocking movement in 3/4 time with an ornamented c f in the treble. Perhaps the graceful ornaments are a reference to the "Schmücke dich" of the text. An unusual detail is the return of the opening motif like a ritornello at the end of the chorale, a feature otherwise limited almost exclusively to the Schübler chorales.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655. Bach composed quite a number of organ settings for this chorale, a hymn used regularly in the church service to prepare the congregation for the sermon after the priest has gone up into the pulpit. Here Bach has composed an elegant trio similar in style to the six trio sonatas, and with the c f in the pedal for the last third of the piece. There are three other versions, of which two appear to have come into existence by a splitting of the third version in the middle. Either these two pieces are original or they are arrangements by another hand.

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656. This chorale, a paraphrase of the Agnus Dei from the mass, was sung in Leipzig on Good Friday between the sermon and Holy Communion. The three verses have the same text, except that the final phrase of the first two verses "Erbar'm dich unser, o Jesu" is replaced in the last verse by "Gib uns dein Frieden, o Jesu". Bach makes his setting an unbroken triptych with verses 1 and 2 as three-part movements played manually to a fairly traditional pattern, with the c f in the treble and alto parts respectively. In the third verse which is a plenum piece with c f in the pedal there is a grand exalted tone. Each phrase is worked with its own motif, which has given rise to many interpretations. All agree that the strident chromaticism of the penultimate phrase symbolizes the passage "Sonst müssen wir verzagen" (else we must despair) whilst the pure, soaring lines of the last phrase represent "Gib uns dein Frieden" (Give us thy peace). The other motifs have produced much speculation, particularly the fugal motif accompanying the fifth phrase (ex 3), as for example "the Saviour's bowed head" (Hans Keller): "An illustration of the bearing of sin" (Spitta) or "the multiplicity of human sin" (Schweizer).

Nun danket alle Gott BWV 657. For this hymn of thanksgiving only one organ chorale in Bach's hand has been preserved, and it is moreover the only one of the 18 chorales where the older version is identical to the final

one. This piece, with c f in straight minims in the treble over a busy accompaniment swarming with motifs and different types of pre-imitations has often been regarded as one of the less worthy chorales. Spitta describes it as "strictly in the manner of Pachelbel, smooth and clean and worked out to the last note".

Von Gott will ich nicht lassen BWV 658. The tune is of secular origin (Ich ging einmal spazieren) and the text by L.Helmbold dates from 1563. This four-part chorale with c f in the pedal makes a striking impression with its frequent use of so-called figura corta — called by Schweizer the rhythm of bliss (ex 4) — whilst the key is a dark minor, a key which according to Mattheson (Das Neue Eröffnete Orchestre 1713) expresses heartbreak and despair. Is it perhaps a picture of a restless man's zeal not to turn from God? A problem of interpretation is whether the pedal should use the 8 foot or the 4 foot register. According to the distribution of parts it should be 8 foot and in the tenor range, but 4 foot undoubtedly sounds better; and one manuscript (Olev) actually has this direction in the music.

Nun komm der Heiden Heiland BWV 659-661. For this extremely important Advent hymn, so prominent in German hymnbooks (Ambrosius's Redemptor Gentium translated by Luther), there are three arrangements among the 18 chorales, pieces with a strong internal link.

The first (BWV 659) is a radiantly beautiful movement with ornamented c f in the treble over imitative voices in the alto and tenor and a gently meandering continuo-like bass part. Introversion and mysticism are suitable words to describe this chorale — and comparison with other Baroque composers' arrangements of the same chorale, for example that of Buxtehude or Bach's own setting in the Orgelbüchlein, reveals a similar musical language, apparently the humble contemplation by the Baroque mind of the miracle of the Virgin birth.

A sharp contrast to this introvert beauty is provided by the second setting (BWV 660), an almost grotesquely instrumented trio for two interwoven bass parts (left hand and pedal) and ornamented c f in the right hand. Several scholars are agreed that this is actually a reference to the third verse: "Sein lauf kam vom Vater her . . . fuhr hinunter zu der Höl!" (his path came from the Father . . . descended into Hell). The two bass parts thus provide a picture of hell. The piece is unique among Bach's organ chorales and may possibly be a transcription of some lost cantata movement for voice, gamba or cello and continuo. The four part final chord in the left hand is gamba-like.

The last setting (BWV 661) is a jubilant plenum fuga with c f in the pedal, a piece that certainly refers to the praises of the last verse (Lob sei Gott den Vater g'tan) and completes the triptych which may be seen as a picture of Jesus's life: The Virgin birth — death on the Cross and the descent into Hell — the resurrection and triumph of the Saviour. In this way, the chorale forms a meaningful whole. Spitta believed that Bach had intended this effect from the beginning, but that seems impossible since Wal-

her's manuscript does not include BWV 659. It is none-the-less clear that in the Leipzig manuscript Bach grouped these pieces together to form a whole.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 662-664. Once again we have a triptych, although here the connection is less obvious. The chorale, which is of Gregorian origin and whose text is a paraphrase of the Gloria from the mass, was sung in Leipzig on every Sunday except for special festivals. The need for organ arrangements was probably great, and some ten versions exist in Bach's own hand.

In the first setting (BWV 662) we find a dreamlike and intimate mood with a richly ornamented c f allotted to a solo stop in the treble. Bach has certainly been struck by the eternal peace described in the text. The dominant motif consists of three falling intervals of a third, so that the distance between the highest and lowest note is a seventh (ex 5). Keller interprets this movement as a picture of "Heaven coming down to Earth", whilst M.Radulescu, for example, sees everything more in terms of number symbolism: the thirds symbolise the Trinity and the seventh the Holy Spirit. It may also be a symbol for God's greatness and sovereignty as the number seven is supreme and indivisible.

The second setting (BWV 663) is a quartet movement in chamber music style, where for the first and last time Bach has a richly ornamented c f in the tenor part. Since the chorale is a Trinity hymn and this piece is the third in the triptych, the placing of the melody between the treble and the bass may perhaps be seen as an image of Christ as mediator between God and man. The pattern is recognizable, for example, from the three Kyrie settings in Clavierübung III. The piece is marked Cantabile and the music is gentle and tender. The c f is so enveloped in ornaments that it is difficult to distinguish. A clear paraphrase of the text may be observed at the words "Ohn Unterlaß" (unceasingly), where the flow is interrupted by a dreamlike cadence of one extended bar in Adagio time before everything continues.

The last setting (BWV 664) is a concertante trio movement in the same style as Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (BWV 655). Here too, the c f appears in the pedal, but not until the very end and then only with the two first phrases. Instead, Bach lets the music flow onwards exquisitely with the c f making fleeting appearances in the formation of motifs, but then only as a suggestion.

Jesus Christus, unser Heiland BWV 665 and 666. To this Eucharist hymn, the melody of which has Gregorian origins and whose text is Luther's free translation of the 14th century hymn *Jesus Christus Nostra Solus*, Bach wrote two settings which he incorporated into the 18 chorales. In addition there are two versions in Clavierübung III.

The first has always received great attention from scholars. This is not so much for its structure — all the phrases are treated identically, in a slightly old-fashioned manner, clearly separated from each other with the same sequence of entries among the parts — but more for the variation

Bach shows in the countersubject to the different phrases. All are agreed that the plangent chromaticism of the third phrase must symbolise "das bitter Leiden" (bitter suffering), whilst the jubilant figurations of the fourth phrase must refer to "Half er uns aus der Höllen peim" (helped us from Hell's torment). The motifs of the first two phrases are harder to interpret, not least the large interval of the second phrase (ex 6) seen by Schweizer as symbolising "the law of God's wrath", by R.Steiglich as "a drawn-out struggle for God's love" and by F.Dietrich as "the estrangement between God and man". As the same type of large interval occurs in the more extended setting of the same chorale in Clavierübung III, Bach must have had some specific intention in mind. This is the last chorale in the collection written out by Bach himself and the majestic cadence over a pedal point, leading to an eight part final chord, could well be the final moment.

The other setting (BWV 666) has a similar structure to the previous chorale with new motifs for each phrase, but otherwise has a more "objective" character. The piece is for manuals only, the only one of its kind among the 18 chorales. It is interesting to note that the music becomes increasingly complicated with each phrase, and that the last phrase comprises more than a third of the whole piece. This chorale is believed to be among the oldest in the collection.

Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 667. As a counterpart to the initial Komm heiliger Geist we have yet another Whitsun hymn, Luther's paraphrase of the 9th century hymn, *Veni Creator Spiritus*. The chorale is in two parts: a first section with the c f in the treble over a pithy, rhythmical accompaniment of chords, identical incidentally to the setting of the same chorale in the Orgelbüchlein — and a second section with the c f in the pedal accompanied by rapid, surging movement on the manual. Again we are given a vivid picture of the miracle of the first Whitsun. This chorale could also be the final point in the collection since the circle has been completed by a new invocation of the Holy Spirit, and because the sequence of chorales is interrupted by the canonic variations on Vom Himmel hoch.

Vor deinen Thron tret' ich hiermit BWV 668. This final chorale, whose text is a personal confession "for morning, noon and evening", is shrouded by a romantic mystique. According to tradition, it was dictated by Bach on his deathbed to a good friend, but left unfinished when death came between. No other manuscript is known, but the chorale was published in 1751 as the conclusion to *Kunst der Fuge* under the title "Wenn wir in höchsten Nothen sein", which was the normal text for this melody. This version differs in certain details from the fragment found with the 17 other chorales and is moreover complete, which presumably shows that the piece was composed earlier, probably as early as 1715. The simple idiom in the style of Pachelbel with pre-imitations to each phrase suggests this.

It is interesting that the chorale seems to be a reworking of the organ-liked version in the Orgelbüchlein, with the ornaments now removed and each phrase provided with pre-imitations. There are also some striking details of number symbolism which will certainly astonish today's listeners: the c f of BWV 668 has 41 notes which corresponds to J.S. Bach in the number alphabet, whilst the Orgelbüchlein version has a c f of 158 notes which corresponds to Johann Sebastian Bach! The first phrase of BWV 668 has 14 notes (=Bach), phrases 2-4 have 27 notes = 3x3x3 = the Trinity.

In its exalted calm and simplicity we have a worthy keystone to the unique collection of organ chorales edited by Bach to form the 18 chorales.

Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Chorales)
 "Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen verfertigt von Johannes Sebastian Bach Königl: Pohln: und Chur-Saechs: Hoff-Compositur Capellm: u: Direct: Chor: Mus: Lips: In Verlegung Joh: Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde. Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm: Bachen, bey dessen Herrn Söhnen in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella."

Six chorales of different kinds for an organ with 2 manuals and pedals, composed by J.S. Bach, Royal Polish and Saxonian Court Composer, Kapellmeister and Director of the chorus musicus at Leipzig. Published by Johann Georg Schübler at Zella in the forest of Thuringen. May be obtained in Leipzig from Kapellmeister Bach, from his sons in Berlin and Halle, and from the publisher in Zella.

So runs the complete text on the title page of the six chorales, which — after the publisher — have been known to posterity as the Schübler Chorales. The date of publication is not known, but the earliest possibility is April 16th, 1746 — the day when Wilhelm Friedemann took up his post as organist at the Liebfrauen-kirche in Halle. There is much to suggest, however, that the collection was not published until much later, perhaps as late as 1750.

Five of the six chorales are transcriptions from the Leipzig cantatas. The sixth (*Wo soll ich fliehen hin*) seems to be an original composition with its more typically organ-like figures even in the bass part, which in the other chorales has more of a continuo character. The chorales are generally written for two manuals and pedal, and the cantus firmus always appears in even notes against a finely chiselled obligato melody. The musical idiom of the Schübler Chorales is very direct and for people of the time must have appeared strikingly modern. Perhaps Bach wished to present this collection as a counterweight to the contrapuntally highly advanced but perhaps rather austere Clavierübung III (1739) and Canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch (1747) and offer something that would bring pleasure to a greater number. Various directions for registration also suggest that Bach had envisaged a wider circulation.

Are there any links between the contents of the various chorale texts, and is there any symbolism present in the collection? There is a certain symmetry — two quartet movements are framed on each side by two trio movements, the first and last chorales each containing 54 bars, the three movements in major keys forming an Eb major triad (Eb-G-Bb), the three movements in minor keys forming the interval of a major third (c, d, e). The texts point to the end of the Church year and Advent — in the last chorale Bach has taken from the cantata the unusual Advent text *Kommst du nun Jesus, vom Himmel herun* instead of *Lobe den Herren*, a far better known text, and emphasize a number of fundamental Christian ideas. There are also some interesting details of number symbolism in the original edition: *Wachet auf* . . . three staves of each of three pages with three lines for each staff, the whole book has 14 pages, there are 14 lines on the title page and 41 staves in all, 14 = Bach and 41 = J.S. Bach. This can only be a matter of speculation but it is remarkable how often one can find similar symbolic numbers in Bach's scores.

Even if earlier German organ music does contain compositions like the Schübler Chorales (for example in G. Böhm and J.G. Walther or not least in Kaufmann's *Harmonischer Seelenlust*), this collection is nevertheless the most original among Bach's organ works. No other collection of organ chorales has won comparable popularity among both listeners and players, and the form itself has remained timeless and constantly relevant in new composition and improvisation.

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645. The piece is taken from Cantata 140 (*Wachet auf* . . .) for the 27th Sunday after Trinity, 1731. It is the fourth of several movements with the text "Zion hört die Wächter singen". The obligato melody is scored for violins and violas in unison and the c f is sung by the tenors of the choir, all over a figured bass. In his transcription Bach has removed the figures, changed some of the phrasing and taken away the echo effect present in the original score.

This piece may definitely be described as Bach's most popular organ chorale, doubtless because of the charming dance-like obligato melody. Perhaps its character is a reference to line 2: " . . . das Herz tut ihr vor Freude springen" (their hearts shall jump for joy).

Wo soll ich fliehen hin or *Auf meinem lieben Gott* BWV 646. This is the only piece in the Schübler Chorales for which no Cantata model has been found. It is sometimes presumed to have originated from some lost cantata but it is probably an original composition since the figurations are more organ-like and the bass part less continuo-like with imitations more typical of the organ. The c f is played on the pedals in the 4 foot register and the bass in the left hand, where Bach has indicated "16 Fuß" as the basic registration.

We have two alternative texts — the penitential hymn *Wo soll ich fliehen hin* (Whither shall I flee with my sins?) and *Auf meinem lieben Gott* (In my dear God I trust).

Perhaps the second text is an answer to the first? The piece has a rather agitated character and suits the first text particularly well.

Wer nun den lieben Gott läßt walten BWV 647. This piece is taken from Cantata 93 (*Wer nun . . .*), written for the 5th Sunday after Trinity, 1724. Here, it is the fourth movement of 7, with the text "Er kennt die rechten Freudenstunden", and is scored for vocal duet (soprano and contralto) with the c f in unison violins and violas.

In this chorale Bach has indicated that the bass and the two obligato parts be played on the same manual although the music itself cries out for separate manuals. Probably practical considerations proved paramount in this instance. The theme of the obligato parts is clearly derived from the chorale melody. A restrained, radiant quality with frequently recurring figura corta (ex 4) may refer to the first line of the original text — "Er kennt die rechten Freudenstunden" (He knows the right moments of joy).

Meine Seele erhebt den Herren BWV 648. The original is to be found in Cantata 10 (*Meine Seele erhebt . . .*) for Annunciation Day, 1724, where it is the fifth of seven movements. It is scored for vocal duet (contralto and tenor) with the c f in unison oboes and trumpets. The original text is "Er denket der Barmherzigkeit". The gentle, restrained mood in 6/8 time is perhaps not entirely suitable for the title, the introduction to a song of praise for Mary, but seems more in line with the text of the cantata about the mercy shown by God. The short central motif that dominates the piece includes additional elements and has a sighing quality.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649. Originally a trio for obligato violoncello piccolo, soprano and bass continuo, taken from Cantata 6 (*Bleib bei uns, den*

es will Abend werden), written for the second Sunday after Easter, 1725. The Cantata movement has the same text as the Organ chorale. The obligato melody is derived from the c f and is played in the left hand. Against this rapid, lively melody the c f is played in minims in the right hand. As in several other Schübler chorales the introduction returns as a final ritornello after the final choral phrase.

Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650. This chorale, better known by the text *Lobe den Herren*, comprises the second movement of Cantata 137 (*Lobe den Herren. . .*) written in 1725 for the 12th Sunday after Trinity. The c f is sung by the contralto voice and the obligato melody is played on the violin.

There are two problems connected with this piece. In the original edition on two staves the c f is written in the middle and begins on g1 without any indication of what is to be played in the pedal or the left hand. In a copy believed to have belonged to Bach himself there are directions for the distribution that we are used to hearing, that is to say c f in the pedal with 4 foot registration. If these really are Bach's own indications, we have his only chorale with an ornamented c f in the pedal.

The other problem is the character of the music in relation to the text, something that may give cause for surprise in several Schübler chorales. The happy violin-like figurations in the obligato melody are far better suited to the song of praise in the original text than to the serious Advent text Bach has placed as the title of the organ chorale. This shows that Bach, in spite of his great sensitivity to the contents of a text with relation to the music, could also choose something apparently unsuitable in character for a certain text, and instead make the mood of the chorale melody decisive.

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

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

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

Av Bachs samlingar med orgelkoraler intar den vi kallar 18 koraler eller Leipzigerkoralen en särställning på grund av sin tillkomsthistoria. Koralaerna återfinns i ett manuskript med följande innehåll: De sex triosonaternas, nedtecknade ca 1730, koral 1-15, nedtecknade ca 1744-48 (enligt P. Williams), koral 16 och 17, nedtecknade av Bachs elev Altnikol, en något annorlunda version än den 1747 tryckta av Canoniche Veränderungen über Vom Himmel hoch, samt ett fragment av koralen Vor deinen Thron tret' ich hiermit, nedtecknad av okänd hand, enligt traditionen på Bachs dödsbädd 1750. Ett problem är alltså om Bach tänkt sig 15, 17 eller 18 koraler. Troligen hade han för avsikt att låta publicera samlingen, men avbröts i sina planer av den sjukdom som ledde till hans död.

I stort sett alla dessa koraler finns i andra versioner, men då aldrig i manuskript. Det är i allmänhet fråga om kopior nedskrivna av J G Walther och J T Krebs, och dessa bör kunna dateras till Bachs tid i Weimar — för Krebs' orgelkoraler kanske 1720-talet. Koralaerna följer här emellertid inte samma ordning som Bach redigerade dem i Leipzig.

18 koraler följer ingen bestämd plan teologiskt sett (Orgelbüchlein följer kyrkoåret efter en dåtida psalmbok, Clavierübung III är uppbyggd efter artiklarna i Luthers katekes), även om samlingen i t ex inleds och avslutas med en åkallan av den Helige Ande, de tre satserna över Nun komm der Heiden Heiland kommer i mitten som ett centrum, och där finns ett trefaldigt passionsmotiv (An Wasserflüssen Babylon — gammaltestamenteiskt lidande, O Lamm Gottes — nytestamenteiskt lidande och Vor deinen Thron tret' ich hiermit eller Wenn wir in höchsten Nöten sein — samtidens lidande). Det verkar mera fråga om en demonstration av och "uppställning" med olika typer av orgelkoraler som Bach kom i kontakt med i sin ungdom av Pachelbel, Buxtehude, Böhm osv. Även om Bach är överrägsen sina förebilder har han här inga prov på den personliga stil vi finner i Orgelbüchlein, och mycket talar för att dessa koraler skrivits före Orgelbüchlein, dvs före ca 1713-15, eller att de skrivits samtidigt som komplement. Det är en ganska brokig samling, och vi hittar här koraler med ornamenterad cantus firmus, fantasier med c f i pedalen, koraler med förimitationer till varje fras, triosatsor osv. Det verkar alltså nästan som om Bach med denna samling ville visa vad han kunde åstadkomma med de gamla formerna, såväl som han i Orgelbüchlein, Clavierübung III och schublerkoralaerna demonstrerat sina egna nydanande stilar och vägar att bearbeta koraler.

En intressant sak som tycks ha betytt mycket för Bach och hans samtida är talsymboliken. Olika tal symboliserade olika företeelser som t ex 3 = treenigheten, 4 = korset, kvadraten, fyra evangelister osv, 7 = Den Helige Ande och Jesu sju ord på korset, 12 = 12 månader och 12 apostlar (= kyrkan), och detta kunde också avtecknas i musiken genom antal stämmor, antal toner eller insatser. Man kunde också göra tal av t ex namn genom att tillämpa talalfabetet (A=1, B=2, C=3 osv). Sålunda blir BACH 14 och J S BACH 41. Barockmänniskan var mycket känslig för dylik talsymbolik, och detta är något som talar för att vi bör

räkna med 18 koraler i samlingen (3x6 = Treenigheten). Som överskrift över första koralen står bokstäverna J J (Jesu Juva = Jesus hjälps) vilket också tillsammans enligt talalfabetet ger siffran 18 (9+9). Antalet satsar i triosonaterna är ju också 18 vilket gör detta tal till ett övergripande symboliskt tal för hela manuskriptet.

Komm heiliger Geist; Herre Gott BWV 651 och 652. Som inledning på samlingen finner vi två bearbetningar av denna pingsthymn — Luthers översättning av den gammalkyrkliga antifonen Veni Sancte Spiritus, vilken var den viktigaste pingstpsalmen i de tyska psalmböckerna efter reformationen. I den första sättningen (BWV 651) gör Bach en väldigt fantasi med cantus firmus i pedalen, och med en våldsamt i karaktären som för den samtida lyssnaren säkert var en talande beskrivning av den första pingstagens under. Huvudmotivet med sina stigande och fallande treklanger (ex 1) kan kanske vara en bild av eldstungor och är härlett ur koralens första fras. En tidigare version omfattar endast 48 takter och bara fyra av de tio fraserna av koralen.

I den andra bearbetningen (BWV 652) märker man hur olika en och samma koralmelodi kan behandlas av en barocktonsättare. Här möter vi en lyrisk, sarabandartad sats med c f mjukt utsträdd på solostämman i sopranen. Varje fras är konsekvent genomförd med noggranna förimitationer — så noggrann att det kan kännas tröttnande. I slutcaden spinner Bach ut textens avslutande halleluja-utrop på det vis man ofta finner hos nordtyska tonsättare som Böhm, Buxtehude m fl. Antagligen är denna sats en av de äldsta i 18 koraler.

An Wasserflüssen Babylon BWV 653. Texten är en parafra över psaltarsalmen 137 "Vid Babels floder", och melodin är också känd till långfredagssalmen "Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld".

Det finns tre versioner av denna koral: a) femstämmig sats med dubbel pedal och c f i sopranen, b) fyrstämmig med c f i tenoren, c) rejält omarbetad version av b) med bl a skarpare rytmer och rörligare pedal. Den femstämmiga versionen har ibland förknippats med Bachs besök i Hamburg 1720 då han i Katharinenkirche i en halvtimme spelade över koralen, en koral som kyrkans organist, den då 97-åriga J A Reinken, själv gjort en stor fantasi över. Enligt Spitta skulle då den femstämmiga satsen vara en omarbetning av version b). Emellertid märker man vid närmare studium att pedalstämman i b) är en kompromiss mellan de två pedalstämmorna i a). Antagligen är a) den äldsta versionen, vilken Bach senare omarbetade eftersom det typiskt nordtyska spelsättet med dubbel pedal kom alltmer ur bruk under första delen av 1700-talet.

Även här har vi en sarabandliknande sats där de två överstämmorna flätas samman i ostinatolikhedande motiv (ex 2) över en mildt utsträckt c f i tenorstämman.

Schmücke Dich, O Liebe Seele BWV 654. Denna undersköna nattvardskoral över Johann Crügers melodi har kommit att bli en av Bachs mest kända och älskade orgelkoraler, inte minst genom Schumanns berömda uttalande efter att ha hört ett framförande av Mendelssohn i Thomas-

kyrkan i Leipzig 1840: "Kring c f hängde förgyllda blad-
girlander, och en sådan salighet var inguten i den, att du
själv erkände för mig, att om livet tog ifrån dig hoppet
och tron, så skulle denna enda koral ge dig det tillbaka
igen" (ur brev till Mendelssohn).

En mjukt vaggande sats i 3/4-takt med utsirad c f i sopra-
nen. Kanske hänsyftar de milda ornamenten till textens
"Schmücke dich". Ett ovanligt drag är att inledningsmo-
tivet återkommer ritornellt till slutet av koralen, något
man annars nästan bara möter i Schublerkorallerna.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655. Bach
skrev ganska många orgelsättningar över denna koral, en i
tjuidstjärnen flitigt använd psalm som en församlingens
förberedelse till predikan när prästen gått upp i prediksto-
nen. Här har Bach gjort en elegant trio i stilen lika de sex
risonaternas, och med c f i pedalen under sista tredjedelen
av stycket. Tre andra versioner finns, varav två nästan
lycks ha tillkommit genom att klyva den tredje på mitten.
Antagligen är dessa två satser de ursprungliga, eller också
är de bearbetningar av någon annans hand.

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656. Denna koral,
som är en parafra på massans *Agnus Dei*, sjöngs i Leipzig
på långfredagen mellan predikan och communionen. De
tre verserna har samma text, utom att de två första verserna
slutfras "Erbarm dich unser, o Jesu" i sista versen
bytt ut mot "Gib uns dein Frieden, o Jesu". Bach gör sin
sättning till en sammanhängande triptyk med vers 1 och 2
som tre stämiga manualiter-satser i ganska traditionella
mönster, med c f i resp sopran- och altstämmorna. I tredje
versen som är en plenumsats med c f i pedalen, får satsen
en storartad lyftning. Varje fras behandlas med sitt eget
motiv, vilket föranlett många tolkningar. Alla är överens
att näst sista frasens skärande kromatik symboliserar
textens "Sonst müssen wir verzagen" (annars måste vi
misströsta) och sista frasens rena, förlösande linjer "Gib
uns dein Frieden" (Giv oss din frid). De övriga motiven
har föranlett mer spekulativa kommentarer, framförallt
det fugatmotiv som beledsagar femte frasen (ex 3), som
är ex "Frälsarens böjda huvud" (H Keller), "Illustration av
öändrad av synden" (Spitta) eller "Den mänskliga syn-
dens mångfald" (Schweizer).

Nun danket alle Gott BWV 657. Till denna tacksägelse-
ymn finns bara en orgelkoral bevarad av Bachs hand, och
dessutom är det den enda ur 18 koraller där den äldre
versionen är identisk med den slutgiltiga. Den här satsen,
som har c f i raka halvnoter i sopranen över en rörlig sats med
ett myller av motiv och olika typer av förimitationer, har
ofta ansetts som en av de mindre värdefulla. Spitta säger
att den är "strängt efter Pachelbels mönster och spegel-
blankt och rent till sista tonen genomarbetad".

Von Gott will ich nicht lassen BWV 658. Melodin är av
profant ursprung (Ich ging einmal spatzieren), och texten
från 1563 av L. Helmbold. Den förstämiga satsen med c
f i pedalen ger ett vitalt intryck med flitigt användande
av s k figura corta — av Schweizer kallad salighetsrytmen
(ex 4) — samtidigt som tonarten är mörk f-moll, en tonart
som enligt Mattheson (Das Neu-Eröffnete Orchestre 1713)

trycker förvtivlan och förkrossning. Kanske är det en
bild av en orolig människas iver att ej vika från Gud? Pro-
blematiskt för interpreten är om pedalen ska registreras i 8-
fots- eller 4-fotsläge. Enligt stämfördelningen borde det
vara 8-fot och tenorläge, men det klingar onekligen bättre
med 4-fot, och en handskrift (Oley) har också den anvis-
ningen i noterna.

Nun komm der Heiden Heiland BWV 659-661. Över
denna inte minst i tyska psalmböcker så viktiga advents-
ymn (Ambrosius' *Veni Redemptor Gentium*, översatt av
Luther) finns tre bearbetningar i 18 koraller, satser med
starkt inre samband.

Den första (BWV 659) är en himmelskt skön sats med
kolorerad c f i sopranen över imiterande stämmor i alt och
tenor och en lugnt vandrare continuoartad basstämma.
Inåtvändhet och mysticism är lämpliga ord för att beskri-
va den här koralen, och jämför man med andra barockton-
sättares bearbetningar av samma koral, t ex Buxtehudes
eller Bachs egen sättning ur Orgelbüchlein finner vi ett lik-
nande tonspråk, av allt att döma barockmänniskans öd-
mjuka betraktande av jungfrufödelsens under.

I skarp kontrast till denna inåtvända skönhet står den
andra sättningen (BWV 660), en närmast groteskt in-
strumenterad trio för två sammanflätade basstämmor (vänster
hand och pedal) och kolorerad c f i höger hand. Flera
forskare är ense om att den antagligen hänsyftar på tredje
versen: "Sein Lauf kam vom Vater her . . . fuhr hinunter
zur Hölle" (hans väg kom från Fadern . . . för ned till
dödsriket). De två basstämmorna blir då en bild av helvet-
et. Satsen är unik bland Bachs orgelkoraller, och eventuellt
kan det vara fråga om en transkription av någon förlo-
rat kantatsats för röst, gamba eller cello och continuo. Det
förstämiga slutackordet i vänster hand är gämbamässigt.

Den sista sättningen (BWV 661) är en jublande plenofu-
ga med c f i pedalen, en sats som säkert hänsyftar på sista
versens lovprisning (Lob sei Gott den Vater g'tan), och
som fullbordar den triptyk som man kan se som en bild av
Jesu liv: Jungfrufödelsen — döden på korset och vilsen i
dödsriket — Den uppståndne och segerrike Frälsaren. På
sätt bildar dessa koraller en betydande enhet. Spitta me-
nar att Bach från början tänkt det hela så, men det verkar
omöjligt då Walthers handskrift saknar BWV 659. Klart är
emellertid att Bach i Leipzigmansuskriptet sammanställt
satserna till denna helhet.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 662-664. Här har
vi återigen en triptyk, denna gång med mindre tydligt inre
samband. Korallen, som har gregorianskt ursprung,
och vars text är en omskrivning av massans Gloria, sjöngs
i Leipzig alla söndagar utom på högtidsdagar. Behovet av
orgelbearbetningar var antagligen stort, och av Bachs hand
finns ett tiotal satser bevarade.

I den första bearbetningen (BWV 662) möter vi åter en
drömsk och innerlig stämning med c f rikt ornamenterad,
framförd på solostämman i sopranen. Bach har säkert tagit
fasta på den eviga frid som talas om i texten. Dominerande
motiv är tre fallande terssprång, där avståndet mellan
den högsta och den lägsta tonen blir en septima (ex 5).

Keller tolkar rörelsen som en bild av "himlen som kommer till jord", medan t ex M Radulescu ser det hela mer talsymboliskt: terna symboliserar Treenigheten och septiman Den Helige Ande. Det kan också vara en symbol för Guds storhet och suveränitet i och med sjåtals odelbarhet och suveränitet.

Den andra sättningen (BWV 663) är en kammarmusikalisk kvartettsats med för första och enda gången hos Bach en kraftigt ornamenterad c f i tenorstämman. Eftersom koralen är en treenighetshymn och denna sats den andra i triptyken kan man kanske se melodins placering mellan diskant och bas som en bild av Kristus som medlaren mellan Gud och människor. Mönstret känns igen från t ex de tre Kyriebearbetningarna ur Clavierübung III. Karaktärsbeteckningen är Cantabile och satsen mjuk och lätt. C f är så inslängad i ornament, att det är svårt att uppfatta den. En tydlig texttolkning märker man vid orden "Ohn Unterlass" (i oändlighet), där flödet stannar upp i en drömsk kadens följd av en utdragen takt i Adagio innan det hela går vidare.

Den sista sättningen (BWV 664) är en konsertant triosats i samma stil som Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (BWV 655). Även här kommer c f i pedalen, men först i alla sista slutet, och endast med de två första fraserna. Istället låter Bach musiken flöda fram i den läckraste gestalt med c f framskyttande här och där i motivbildningen endast som en antydning.

Jesu Christ, unser Heiland BWV 665 och 666. På denna nattvardshymn, vars melodi har gregorianskt ursprung, och vars text är Luthers fria översättning av 1300-talshymnen *Jesu Christus Nostra Salus*, skrev Bach två bearbetningar som han infogade i 18 koraler. Dessutom finns det två satser i Clavierübung III.

Den första har alltid omhulldats med stort intresse av forskarna. Inte så mycket för dess uppbyggnad – varje fras behandlas lite gammalmodigt exakt likadant skarpt avgränsade från varandra med samma insatsföljd mellan stämmorna – utan mer för den variation Bach visar upp i kontrastsubjekten till de olika fraserna. Alla är överens om att tredje frasens klagande kromatik måste symbolisera "das bitter Leiden" (det bittra lidandet) och fjärde frasens jublande figurationer "Half er uns aus der Höllen Pein" (hjälp! han oss från helvetets pina). De två första frasernas motiv är svårare att tolka, inte minst andra frasens stora intervall (ex 6), som av Schweizer tolkades som en bild av "Guds vredes lag", av R Steglich som "en utdragen brottningskamp om Guds kärlek" och av F Dietrich som "avlägsnandet mellan Gud och människor". Eftersom samma typ av stora intervaller förekommer i den större sättningen av samma koral i Clavierübung III måste Bach ha haft någon speciell avsikt med det. Detta är den sista koral i samlingen som nedgecknats av Bach själv, och den storträdade kadens över en orgelpunkt som utmynnar i ett 8-stämmigt slutackord skulle mycket väl kunna vara slutpunkten.

Den andra sättningen (BWV 666) har en liknande uppbyggnad som den föregående med nya motiv för varje fras, men här med en mer "objektiv" karaktär. Satsen är manuell, den enda manuellterkoralen i 18 koraler. Intressant är att musiken blir alltmer rörlig för varje fras, och den sista frasen omfattar mer än en tredjedel av hela stycket. Man tror att denna koral hör till de äldsta i samlingen.

Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 667. Som en motsvarighet till den inledande *Komm heiliger Geist* har vi här ytterligare en pingsthymn, Luthers parafra på 80-talshymnen *Veni Creator Spiritus*. Satsen är tvådelad: en första del med c f i soprano över ett rytmiskt pregnant, ackordiskt ackompanjement, för övrigt identiskt med sättningen på samma koral ur Orgelbüchlein, och en andra del med c f i pedalens beledsagad av en brusande rörlig manualsats. Återigen får vi här en påtaglig bild av den första pingstdagens under. Denna koral kan också vara slutpunkten i samlingen genom att cirkeln här sluts med en ny allkallel av Den Helige Ande, och därigenom att följden av koralen i manuskriptet här avbröts av de kanoniska variationerna över Vom Himmel hoch.

Vor deinen Thron tret' ich hiermit BWV 668. Denna avslutande koral, vars text är en personlig bekännelse "für morgen, mittag und kväll", är höjld i romantisk mysticism. Enligt traditionen skall den vara diktad på dödsbädden för en god vän, men lämnad ofullbordad då döden trädde emellan. Ingen annan handskrift är känd, men koralen trycktes 1751 som avslutning på *Kunst der Fuge* med titeln "Wenn wir in höchsten Nöten sein", vilken var den vanliga texten till denna melodi. Denna version skiljer sig i vissa detaljer från fragmentet tillsammans med övriga 17 koraler, och är dessutom fullbordad, vilket antagligen bevisar att stycket skrivits tidigare, förmodligen redan 1715. Den enkla fakturen i Pachelbelstil med förimitationer till varje fras tyder på detta.

Intressant är, att koralen verkar vara en omarbetning av den ornamenterade bearbetning som finns i Orgelbüchlein där ornamenten plockats bort och varje fras försetts med förimitationer. Här uppstår en del frapperande talsymboliska detaljer som påtagligt förundrar en sentida betraktare: i BWV 668 har c f 41 toner vilket motsvarar J S Bach i talalfabetet, i Orgelbüchleinversionen har c f 158 toner vilket motsvarar Johann Sebastian Bach! Första frasen i BWV 668 har 14 toner = Bach, fras 2-4 har 27 toner = 3x3x3 = Treenigheten.

I sin upphöjda enkelhet och stillhet har vi här en värdig slutten till den enastående samling orgelkoraler som Bach redigerade till 18 koraler.

Sechs Choräle von verschiedener Art (Schüblerkoralerna) "Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen verfertigt von Johann Sebastian Bach Königl: Pohln: und Chur-Saechs: Hoff-Compositore Capellm: u: Direct: Chor: Mus: Lips: In Verlegung Joh: Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde. Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm: Bachen, bey dessen Herrn Söhnen in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella."

Sex koraler av blandat slag att spelas på en orgel med 2 manualer och pedal, förfärdigat av J S Bach, Kunglig polsk och sachsisk hovkompositör, kapellmästare och Direktör för chorus musicus i Leipzig. Förlagt av Johann Georg Schubler i Zeila vid Thüringerskogen. Kan tillhandahållas i Leipzig från kapellmästare Bach, från hans söner i Berlin och Halle, och från förläggaren i Zeila.

Så lång är texten på titelbladet till de sex orgelkoraler som genom sin förläggare för en eftervärld fått namnet Schüblerkoraler. Tiden för utgivningen är inte känd, men ett tidigaste datum är 16 april 1746 – den dag då Wilhelm Friedemann tillträdde sin organisttjänst vid Liebfraukirche i Halle. Mycket talar dock för att samlingen inte publicerats förrän betydligt senare, kanske först 1750.

Fem av de sex koraler är transkriptioner från Leipzig-kantater. Den sjätte (*Wo soll ich fliehen hin*) förefaller vara ett originalstycke med dess mera typiskt orgelmässiga figurationer även i basstämman, som i de andra koraler har mer continuokaraktär. Koraler är i allmänhet skrivna för två manualer och pedal, och cantus firmus framträder alltid i raka toner mot en utmejslad obligat melodi. Tonspråket i Schüblerkoraler är mycket omedelbart och måste för tidens människor telt sig modernt och anslående. Kanske ville Bach presentera denna samling som en motivtill till de kontrapunktiska ytterst avancerade och lyssnarmässigt kanske något kärva Clavierübung III (1739) och Canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch (1747) och dela med sig av något som fler kunde få glädje av. Diverse registreringsföreskrifter tyder också på att Bach tänkt sig en större spridning.

Finns det något samband mellan innehållet i de olika koraltexterna, och kan man finna någon symbolik i samlingen? Visst symmetri finns – två kvartettssatser omramas av två triosatser på var sida, den första och den sista koralen har båda 54 takter, de tre satserna i dur-tonarter bildar en Ess-durtreklang (Ess-G-B), de tre satserna i moll-tonarter bildar en stor ters (c, d, e). Texterna pekar mot kyrkoarets slut och Advent – Bach har i den sista koralen tagit den ovanliga adventstexten Kommt du nun Jesu, vom Himmel herunter i stället för kantatans Lobe den Herren, som är så mycket mera känd – och pekar på en rad för en kristen viktiga grundtankar. Man kan också finna en del intressanta talsymboliska detaljer från originalstycket: *Wachet auf . . .* har tre system på tre sidor med tre rader på varje system, hela häftet 14 sidor, 14 textrader på titelsidan och totalt 41 partitursystem. 14 = Bach och 41 = J S Bach. Detta kan ju bara bli spekulationer, men det är påfallande hur ofta man kan finna liknande symboliska tal i Bachs partiturer.

Aven om man i tidigare tysk orgelmusik kan finna satser liknande Schüblerkoraler (t ex hos G Böhm och J G Walther eller inte minst i Kaufmanns Harmonische Seelenlust) så är nog denna samling den mest nydanande i Bachs orgelproduktion. Ingen annan koralsamling har rönt en liknande popularitet hos såväl utövare som lyssnare, och formen har blivit tidlöst ständigt aktuell vid nykomponerande och improvisation.

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645. Satsen är hämtad ur kantat 140 (*Wachet auf . . .*) för 27 sönd. e. Tref. 1731. Det är den fjärde av sju satser med texten "Zion hört die Wächter singen". Den obligata melodin är instrumenterad för unisona violiner och altvioliner, och c f sjungs av körens tenorstämman, allt över en besaffrad bas. Bach har i sin transkription tagit bort besiffringen ändrat en del artikulatjonsbågar, och tagit bort det ekosom finns i originalpartituret.

Denna sats kan nog definitivt utnännas till Bachs mest populära orgelkoral säkert beroende på den charmfulla och dansanta obligata melodin. Kanske hänsyftar karaktären på vers 2 "das Herz tut ihr vor Freude springen" (det ras hjärtan skall hoppa av glädje).

Wo soll ich fliehen hin eller *Auf meinem lieben Gott* BWV 646. Detta är den enda koral ur Schüblerkoraler som man inte funnit någon kantatförlaga till. Ibland har det antagits att den kommer från någon förlorad kantat, men det troliga är att detta är ett originalstycke eftersom figurationerna är mer orgelmässiga och basstämman mindre continuo-mässig med mer orgeltypiska imitationer. C f spelas i pedalen i 4-fotsläge, och basen i vänster hand, där Bach noterat "16 Fuss" som grundläge på registreringen.

Vi har här två alternativa texter – boppsalmen *Wo soll ich fliehen hin* (Vart skall jag fly med minna synder?) och *Auf meinem lieben Gott* (I min käre Gud förtröstar jag). Kanske är den andra texten ett svar på den första? Satsen har en ganska orolig karaktär, och passar väl in på den första texten.

Wer nun den lieben Gott lässt walten BWV 647. Satsen är hämtad ur kantat 93 (Wer nun . . .) skriven för 5:e sönd. e. Tref 1724. Den är fjärde satsen av sju, med texten "Er kennt die rechten Freudenstunden", och är instrumenterad för vokaldueett (sopran och alt) med c f i unisona violiner och altvioliner.

I den här koralen har Bach noterat basen och de två obligatstämmorna för samma manual även om satsen talar för skilda manualer. Förmödligen är det praktiska speltekniska skäl som fått rada. C f spelas i pedalen i 4-fotsläge. Temat för de obligata stämmorna är tydligt hälett från koralmelodin. En återhållen ljus karaktär med ofta återkommande figura corta (ex 4) kan hänsyfta på originaltextens första rad – "Er kennt die rechten Freudenstunden" (Han känner de rätta glädjestunderna).

Meine Seele erhebt den Herren BWV 648. Originalen är hämtad ur kantat 10 (*Meine Seele erhebt . . .*) för Marie Bædelsdag 1724, där den utgör den femte av sju satser. Instrumentationen är gjord för vokaldueett (alt och tenor) med c f i unisona oboer och trumpeter. Ursprungstexten är "Er denket der Barmherzigkeit". Den milda, återhållna stämningen i 6/8-takt passar kanske inte helt in på titeln. Inledningen på Marias lovsång, utan verkar mer i linje med kantatans text om Guds visade barmhärtighet. Det korta kärnmotivet som dominerar satsen innehåller utkomponerade förslag och ger en suckande karaktär.

Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649. Ursprungligen en trio för obligat violoncello piccolo, sopran och

basso continuo, hämtad ur kantat 6 (Bleib bei uns, den es will Abend werden), skriven för 2:a sönd e Pask 1725. Kantatsatsen har samma text som orgelkoralen. Den obligata melodin är härledd från c f och spelas av vänster hand. Mot denna rörliga, vitala melodi spelas c f i halvnotsvärdet i höger hand. Liksom i flera andra Schüblerkoraler kommer inledningen tillbaka som en slutritornell efter sista koralfrasen.

Kommt du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650. Den här koralen, som är mera känd med texten *Lobe den Herren*, utgör andra satsen ur kantat 137 (*Lobe den Herren . . .*), skriven 1725 för 12:e sönd e Tref. C f sjungs av altstämma och den obligata melodin spelas på violin.

Det finns ett par frågetecken kring den här satsen. I originaltrycket på två system star c f noterad i mitten och

börjar på g1 utan indikation om vad som skall spelas i pedalen resp vänster hand. I en kopia ansedd att ha tillhört Bach själv finns angivelser om den fördelning som vi är vana vid att höra, dvs c f i pedalen i 4-fotsläge. Om detta verkligen är Bachs egna anteckningar har vi här hans enda koral med ornamenterad c f i pedalen.

Ett annat frågetecken är karaktären på musiken i förhållande till texten, något man kan undra över i flera Schüblerkoraler. De glada violinistiska figurationerna i den obligata melodin associerar betydligt bättre till originaltextens lovsång än till den allvarliga adventstext Bach satt som titel till orgelkoralen. Detta visar att Bach trots sin stora känslighet för texters innehåll i förhållande till musiken också kunde välja en till synes "opassande" karaktär till en viss text, och i stället låta koralmelodins stämning bli avgörande.

Hans Fagius

HANS FAGIUS är född 1951 i Norrköping. Han har studerat för organisterna Nils Eriksson och Bengt Berg och vid Musikhögskolan i Stockholm för Alf Linder, under vilkens ledning han avlade solistdiplom 1974. Därefter studerade han ett år i Paris hos Maurice Duruflé. På senare år har han genom självstudier kommit att ägna barockmusiken ökat intresse och försökt närma sig musiken efter dess egna förutsättningar inspirerad av forskningen på området och s.k. "Alte Spielweise".

Hans Fagius har vid ett par tillfällen erövrat priser vid internationella orgeltävlingar och bedriver sedan början av 1970-talet en flitig konsertverksamhet över hela Europa. Han har också gjort inspelningar för radio i ett flertal länder. Fagius är dessutom lektor vid Göteborgs musikhögskola och timlärare vid samma institution i Stockholm.

På samma skivmärke: **BIS-LP-7, 63, 85, 91, 100, 125, 127, 130, 138, 141, 156/157, 160, 170, 179, 191, 199, 231.**

ter Bachs Sammlungen von Orgelchören steht jene, die wir „18 Choräle“ oder „Leipziger Choräle“ nennen, aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte an besonderer Stelle. Die Choräle sind in einem Manuskript folgenden Inhalts zu finden: Die sechs Triosonaten, um 1730 niedergeschrieben; die Choräle 1-15, um 1744-48 niedergeschrieben; die Choräle 16 und 17, von Bachs Schüler P. Williams; die Choräle 18 und 19, von Bachs Schüler A. Altnickel niedergeschrieben, eine von der 1747 gedruckten Fassung etwas unterschiedliche Version von den Canonicen Veränderungen über Vom Himmel hoch, sowie ein Fragment des Choralvorspiels Vor deinen Thron tret' ich hiermit, von unbekannter Hand niedergeschrieben, laut Überlieferung auf Bachs Todeslager 1750. Unklar ist somit, ob Bach 15, 17 oder 18 Choräle geplant hatte. Vermutlich absichtlich er, die Sammlung veröffentlicht zu lassen, wurde durch von jener Krankheit verhindert, die zu seinem Tode führte.

Beinahe alle diese Choräle existieren auch in anderen Fassungen, allerdings nie als Manuskript. Meistens handelt es sich um Kopien, von J.G. Walther und J.T. Krebs niedergeschrieben, die während Bachs Zeit in Weimar entstanden sein dürften — die Kopien von Krebs vielleicht in den 1720er Jahren. Die Reihenfolge der Choräle ist allerdings hier von Bachs Leipziger Reihenfolge verschieden.

Die 18 Choräle folgen keinem theologischen Plan (das Orgelbuchein folgt dem Ablauf des Kirchenjahres nach einer zeitgenössischen Kirchenliedsammlung, die Clavierbüchlein III ist nach Luthers Katechismus aufgebaut). Es beginnt und endet allerdings die Sammlung mit einer Anrufung des Heiligen Geistes, die drei Sätze über Nun komm der Heiden Heiland stehen als Zentrum in der Mitte, und es gibt ein dreifaches Passionsmotiv (An Wasserflüssen Babylon — alttestamentliches Leiden, O Lamm Gottes — neutestamentliches Leiden, und Vor deinen Thron tret' ich hiermit, oder Wenn wir in höchsten Nöten sein — das Leiden der Gegenwart). Dies sieht eher aus wie eine Demonstration und eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Arten des Orgelchoralen, mit denen Bach in seiner Jugend in Berührung kam, wie Pachelbel, Buxtehude, Böhm usw. Wenn auch Bach seinen Vorbildern überlegen ist, weist er hier nicht jenen persönlichen Stil auf, den wir im Orgelbuchein finden. Vieles spricht dafür, daß diese Choräle vor dem Orgelbuchein geschrieben wurden, d.h. etwa vor 1713-15, oder daß sie zur selben Zeit als Ergänzung geschrieben wurden. Es handelt sich um ein ziemlich buntes Gemisch, und wir finden hier Choräle mit ornamentiertem Cantus firmus, Phantasien mit dem Cantus firmus im Pedal, Choräle mit Vorimitationen zu jeder Phrase, Triosätze usw. Es scheint somit beinahe, daß Bach mit dieser Sammlung zeigen wollte, was er mit den alten Formen zu leisten imstande war, genauso wie er im Orgelbuchein, der Clavierbüchlein III und den Schübler-Chorälen seine eigenen, neugestalteten Stile und Choralbearbeitungstechniken vorgeführt hatte.

Für Bach und seine Zeitgenossen scheint die Zahlensymbolik eine bedeutungsvolle und interessante Rolle gespielt zu haben. Bestimmte Zahlen symbolisierten bestimm-

te Erscheinungen, beispielsweise: 3 = Dreifaltigkeit, 4 = Kreuz, Quadrat, vier Evangelisten usw., 7 = der Heilige Geist und die sieben Worte Jesu am Kreuze, 12 = zwölf Monate und zwölf Apostel (= die Kirche). Sie konnten in der Musik durch die Anzahl der Stimmen, der Töne oder der Einsätze gespiegelt werden. Man konnte auch beispielsweise aus Namen Zahlen machen, u.zw. durch die Verwendung des Zahlenalphabets (A=1, B=2, C=3 usw.). Somit ergibt BACH 14 und J.S.BACH 41. Die Menschen des Barockzeitalters hielten sehr viel von der Zahlensymbolik, was dafür spricht, daß wir mit 18 Chorälen in dieser Sammlung rechnen sollten (3x6= Dreieinigkeit). Als Überschrift des ersten Choralen dienen die Buchstaben J.J. (Jesu Juva = Jesu Hilfe), die ebenfalls nach dem Zahlenalphabet die Zahl 18 ergeben (9+9). Die Anzahl der Sätze der Triosonaten ist ja auch 18, wodurch diese Zahl eine übergreifend symbolisierende Zahl des ganzen Manuskripts wird.

Komm Heiliger Geist, Herre Gott BWV 651 und 652. Als Einleitung der Sammlung finden wir zwei Bearbeitungen dieses Pfingstymnus. Es handelt sich um Luthers Übersetzung des altkirchlichen Antiphons Veni Sancte Spiritus, die nach der Reformation das wichtigste Pfingstlied der deutschen Kirchengesangbücher wurde. In der ersten Bearbeitung (BWV 651) macht Bach eine gewaltige Phantasie mit dem Cantus firmus im Pedal, und mit einer charakterlichen Gewalttätigkeit, die für den zeitgenössischen Hörer sicherlich das Wunder des ersten Pfingstfeiertages auf mitreißende Weise beschrieb. Das Hauptmotiv, mit seinen steigenden und fallenden Dreiklängen (Beispiel 1) könnte vielleicht ein Bild von Feuerzüngeln sein und wurde von der ersten Phrase des Choralen hergeleitet. Eine frühere Fassung umfaßt lediglich 48 Takte und nur vier der zehn Phrasen des Choralen.

In der zweiten Bearbeitung (BWV 652) merkt man, wie verschieden ein Barockkomponist ein und dieselbe Choralmelodie behandeln kann. Hier finden wir einen lyrischen, sarabandhaften Satz mit dem sanft verzerrten Cantus firmus als Solostimme im Sopran. Jede Phrase ist konsequent durchgeführt, mit sorgfältigen Vorimitation — derartig sorgfältig, daß es fast ermüdend wirkt. In der Koda bearbeitet Bach den abschließenden Halleluja-Ruf des Textes auf jene Art, die man bei norddeutschen Komponisten wie Böhm, Buxtehude usw. häufig antrifft. Vermutlich ist dieser Satz einer der ältesten der 18 Choräle.

An Wasserflüssen Babylon BWV 653. Der Text ist eine Paraphrase des 137. Psalms, und die Melodie wird auch für das Karfreitagsglied „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ verwendet.

Es gibt drei Fassungen dieses Choralen: a) fünfstimmiger Satz mit Doppelpedal und Cantus firmus im Sopran, b) vierstimmig mit Cantus firmus im Tenor, c) eine durchgreifend umgearbeitete Fassung von b) mit u.A. schärferen Rhythmen und beweglicherem Pedal. Die funfstimmige Fassung wurde manchmal mit Bachs Besuch in Hamburg 1720 in Zusammenhang gebracht. Damals spielte er in der Katharinenkirche eine halbe Stunde lang über dem Choral, aus dem der Organist der Kirche, der damals 97-jährige

J.A. Reinken, selbst eine große Phantasie gemacht hatte. Laut Spitta sollte der funfstimmige Satz eine Umarbeitung des Fassung b) sein. Bei näherem Studium findet man aber, daß die Pedalstimme von b) ein Kompromiß der beiden Pedalstimmen von a) ist. Vermutlich ist a) die älteste Fassung, die Bach später umarbeitete, da die typisch norddeutsche Spielart mit Doppelpedal in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr außer Gebrauch geriet.

Auch hier haben wir einen sarabandhaften Satz, wo die beiden Oberstimmen in ostinatoähnlichen Motiven (Beispiel 2) zusammengeflochten werden, über einem sanft verzerrten Cantus firmus in der Tenorstimme.

Schmücke Dich, O Liebe Seele BWV 654. Dieser wunderschöne Kommunionchoral über die Melodie von Johann Crüger ist einer der bekanntesten und geliebtesten Orgelchoräle Bachs geworden. Dazu trug nicht zuletzt ein Spruch Schumanns bei. Dieser hatte eine Aufführung durch Mendelssohn in der Leipziger Thomaskirche gehört und schrieb an Mendelssohn: „Um den c f hingen vergoldete Blättergewinde, und eine Seligkeit war darein gegossen, daß Du mir selbst gestandest, wenn das Leben Dir Hoffnung und Glaube genommen, so würde Dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen“.

Ein sanft wogender Satz in 3/4-Takt mit verzerrtem Cantus firmus im Sopran. Vielleicht beziehen sich die Verzerrungen auf die Worte des Textes „Schmücke dich“. Ein seltener Zug ist, daß das Anfangsmotiv am Schluß des Choralis ritoruellhaft zurückkehrt, was man sonst fast nur in den Schubler-Chorälen findet.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655. Bach schrieb ziemlich viele Orgelsätze über diesen Choral. Im Gottesdienst wird dieses Lied häufig verwendet, als Vorbereitung der Gemeinde für die Predigt, nachdem der Pfarrer auf den Predigtstuhl gestiegen ist. Hier hat Bach ein elegantes Trio gemacht, stilistisch den sechs Triosonaten ähnlich und mit dem Cantus firmus im Pedal während des letzten Drittels des Stücks. Es gibt drei andere Fassungen, von denen zwei fast dadurch entstanden zu sein scheinen, daß die dritte in der Mitte geteilt wurde. Vermutlich sind diese beiden Sätze die ursprünglichen. Sonst sind sie aber Bearbeitungen aus fremder Hand.

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656. Dieser Choral, Paraphrase des Agnus Dei der Messe, wurde in Leipzig am Karfreitag zwischen der Predigt und der Kommunion gesungen. Die drei Verse haben denselben Text, mit Ausnahme davon, daß die Schlußphrase der ersten beiden Verse „Erbarm dich unser, o Jesu“ im letzten Vers gegen „Gib uns dein Frieden, o Jesu“ ausgetauscht wird. Bach macht aus seinem Satz ein zusammenhängendes Triptychon. Vers 1 und 2 sind dreistimmige manualiter-Sätze nach ziemlich traditionellen Mustern, mit dem Cantus firmus in der Sopran- bzw. Altstimme. Im dritten Vers, einem Plenumsatz mit dem Cantus firmus im Pedal, erreicht der Satz eine großartige Höhe. Jede Phrase wird mit einem eigenen Motiv behandelt, was viele verschiedene Interpretationen veranlaßt hat. Alle sind sich einig, daß die schneidende Chromatik der vorletzten Phrase ein Symbol des

Textes „Sonst müssen wir verzagen“ ist, und daß die rnen, erlösenden Linien der letzten Phrase den Text „Gib uns dein Frieden“ symbolisieren. Die sonstigen Motive haben eher spekulative Kommentare veranlaßt, vor allem das die fünfte Phrase begleitende Fugamotiv (Beispiel 3) das als gebogenes Haupt des Erlösers gedeutet wurde (Keller), als Veranschaulichung des Tragens der Sünde (Spitta) oder als Vielfalt der menschlichen Sünde (Schweizer).

Nun danket alle Gott BWV 657. Ein einziger Orgelchoral zu dieser Danksagungshymne wurde von Bach überliefert. Außerdem ist dies der einzige der 18 Choräle, dessen Erfassung mit der endgültigen identisch ist. Dieser Satz mit dem Cantus firmus in halben Noten im Sopran über einem beweglichen Satz mit einer Vielfalt von Motiven und verschiedenartigen Vorimitationen, wurde häufig einer der weniger wertvollen angesehen. Spitta betrachtete ihn als streng nach Pachelbels Muster, spiegelglatt und bis zum letzten Tone sauber durchgearbeitet.

Von Gott will ich nicht lassen BWV 658. Die Melodie ist profanen Ursprungs (Ich ging einmal spazieren), der Text (1563) stammt von L. Helmbold. Der vierstimmige Satz mit dem Cantus firmus im Pedal macht einen vitalen Eindruck unter fleißiger Verwendung von sogenannter *Figura corta* – von Schweizer Seligkeitsrhythmus genannt (Beispiel 4). Gleichzeitig ist die Tonart ein finsternes f-Moll eine Tonart, die laut Mattheson (Das Neu-Eröffnete Ochestre 1713) Verzweiflung und Zerknirschung ausdrückt. Vielleicht ist dies ein Bild des Eifers eines unruhigen Menschen, vor Gott nicht zurückzuweichen? Ein Problem für den Interpreten ist, ob das Pedal in der 8-Fuß-Lage oder in der 4-Fuß-Lage zu registrieren ist. Laut der Verteilung der Stimmen sollte es sich um 8-Fuß und Tenorlage handeln, aber es klingt ohne Zweifel mit 4-Fuß besser, um eine Handschrift (Oley) gibt auch dies an.

Nun komm' der Heiden Heiland BWV 659-661. In den 18 Chorälen gibt es drei Bearbeitungen dieser wichtigen Adventshymne (Veni Redemptor Gentium von Ambrosius in der Übersetzung von Luther), drei Sätze mit einem starken inneren Zusammenhang.

Der erste (BWV 659) ist ein himmlisch schöner Satz mit koloriertem Cantus firmus im Sopran über imitierenden Stimmen im Alt und Tenor und einer ruhig dahinschreitenden, continuohaften Baßstimme. Um diesen Choral zu beschreiben sind Wörter wie „in sich gekehrt“ und „mystisch“ geeignet. Beim Vergleich mit Bearbeitungen desselben Choralis von anderen Barockkomponisten findet man eine ähnliche Tonsprache, allem Anschein nach die demütige Betrachtung des Wunders der jungfräulichen Geburt durch den Barockmenschen.

Einen scharfen Kontrast dieser in sich gekehrten Schönheit bildet der zweite Satz (BWV 660), ein beinahe grotesk instrumentiertes Trio für zwei ineinander geflochtene Baßstimmen (linke Hand und Pedal) und kolorierten Cantus firmus in der rechten Hand. Mehrere Forscher meinen, daß er vermutlich auf den dritten Vers Bezug nimmt: „Sein Lauf kam vom Vater her . . . fuhr hinunter zu der Hölle“.

Die beiden Baßstimmen ergeben somit ein Bild der Hölle, unter Bachs Orgelchoralen ist der Satz einzigartig. Es könnte sich eventuell um eine Transkription eines verschollenen Kantatensatzes für Stimme, Gambe oder Cello und continuo handeln. Der viertimmige Schlußakkord der linken Hand ist gambenhaft.

Der letzte Satz (BWV 661) ist eine jubelnde Klavierfuge mit dem Cantus firmus im Pedal, ein Satz, der sich sicherlich auf die Lobpreisung der letzten Strophe bezieht (Lob sei Gott dem Vater g'tan), und der dieses Triptychon vollendet, das man als Bild von Jesu Leben betrachten kann: die jungfräuliche Geburt — der Tod am Kreuz und das Leich der Toten — der auferstandene und siegreiche Erloser. Somit ergeben diese Choräle eine bedeutende Einheit. Spitta meint, daß dies Bachs ursprüngliche Absicht gewesen sei, aber es scheint unmöglich, da BWV 659 in älteren Handschriften fehlt. Es steht aber fest, daß Bach in Leipziger Manuskript die Sätze zu dieser Einheit zusammengefügt hat.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 662-664. Wiedem ein Triptychon, diesmal mit weniger ausgeprägtem inneren Zusammenhang. Der Choral, der gregorianischen Ursprung ist, und dessen Text eine Umdichtung des Gloria ist, wurde in Leipzig an allen Sonntagen gesungen, außer an den Festtagen. Vermutlich war der Bedarf an Orgelbearbeitungen groß: etwa zehn Sätze von Bach sind erhalten.

Die erste Bearbeitung (BWV 662) bringt nochmals eine räumliche, innige Stimmung mit einem reich ornamentierten Cantus firmus in der Sopran-solostimme. Bachs Ausgangspunkt war sicherlich der ewige Friede, von dem im Text gesprochen wird. Das dominierende Motiv besteht aus drei fallenden Terzsprüngen, mit einer Entfernung zwischen dem höchsten und dem tiefsten Ton von einer eptime (Beispiel 5). Keller interpretiert die Bewegung als Bild des Himmels, der zur Erde herunterkommt, während beispielsweise M. Radulescu das Ganze eher zahlensymbolisch sieht: die Terzen symbolisieren die Dreieinigkeit, die eptime den Heiligen Geist. Durch die Unteilbarkeit und der Souveränität der Zahl sieben kann die Septime auch ein Symbol der Größe und Souveränität Gottes sein.

Der zweite Satz (BWV 663) ist ein kammermusikalischer Quartettsatz. Zum ersten und einzigen Mal bei Bach finden wir hier einen stark ornamentierten Cantus firmus in der Tenorstimme. Da der Choral ein Dreieinigkeitshymnus ist und dieser Satz der zweite im Triptychon kann man vielleicht das Anbringen der Melodie zwischen Diskant und Baß als ein Bild von Christus als Mittler zwischen Gott und den Menschen sehen. Das Muster ist aus beispielsweise den drei Kriegebearbeitungen der Clavierübung III bekannt. Die Charakterbezeichnung ist Cantabile, der Satz sanft und leicht. Der Cantus firmus ist derartig in Ornamenten verflochten, daß es schwer fällt, ihn zu erkennen. Eine deutliche Textinterpretation erscheint bei den Worten „Ohn Unterlaß“, wo der Strom in einer träumerischen Kadenz stehenbleibt: es folgt ein langgezogener Takt in adagio, bevor das Ganze weiterläuft.

Der letzte Satz (BWV 664) ist ein konzentrierter Triosatz im selben Stil wie Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (BWV 655). Auch hier erscheint der Cantus firmus im Pedal, allerdings erst ganz zum Schluß, und nur mit den ersten beiden Phrasen. Stattdessen läßt Bach die Musik in leckerster Gestalt dahinfließen. Der Cantus firmus ist nur als Andeutung hin und wieder in der Motivik zu erkennen.

Jesu Christus, unser Heiland BWV 665 und 666. Die Melodie dieser Kommunionshymne ist gregorianischen Ursprungs, und der Text ist Luthers freie Übersetzung der Hymne Jesus Christus Nostra Solus aus dem 14. Jahrhundert. Bach schrieb zwei Bearbeitungen, die er in die 18. Choräle hineinfügte. Außerdem gibt es zwei Sätze in der Clavierübung III.

Die erste Bearbeitung war stets Gegenstand eines besonderen Interesses seitens der Forscher. Nicht so sehr des Aufbaues wegen — jede Phrase wird ein wenig altmodisch behandelt, von den anderen scharf abgegrenzt und mit derselben Reihenfolge der Einsätze der Stimmen — sondern eher wegen der Vielseitigkeit, die Bach bei den Kontrastsubjekten der verschiedenen Phrasen an den Tag legt. Alle sind sich einig, daß die klagende Chromatik der dritten Phrase ein Symbol des „bittern Leidens“ sein muß, und daß die jubelnden Figurenationen der vierten Phrase „Half er uns aus der Hölle Pein“ symbolisieren sollen. Die Interpretation der Motive der beiden ersten Phrasen ist schwieriger, nicht zuletzt das große Intervall der zweiten Phrase (Beispiel 6), das von Schweitzer als Bild des Getzes des göttlichen Zornes ausgelegt wurde, von R. Steglich als Ringkampf um Gottes Liebe, und von F. Dietrich als das Entfernen der Menschen von Gott. Da dieselbe Art großer Intervalle in der größeren Setzung desselben Chorals in der Clavierübung III zu finden ist, muß Bach eine besondere Absicht gehabt haben. Dies ist der letzte Choral der Sammlung, der von Bach selbst niedergeschrieben wurde, und die großartige Kadenz über einem Orgelpunkt, die mit einem achtstimmigen Schlußakkord endet, konnte sehr wohl der Schlußpunkt sein.

Der zweite Satz (BWV 666) hat einen ähnlichen Aufbau mit neuen Motiven bei jeder Phrase. Hier ist aber der Charakter „objektiver“. Der Satz ist als einziger der 18 Choräle manuskript. Interessanterweise wird die Musik mit jeder Phrase beweglicher, und die letzte Phrase umfaßt mehr als ein Drittel des ganzen Stücks. Man glaubt, daß dieser Choral einer der ältesten der Sammlung ist.

Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 667. Als Gegenstück des einleitenden Komm heiliger Geist folgt hier noch ein Pfingsthymnus, Luthers Paraphrase der Hymne Veni Creator Spiritus (9. Jahrhundert). Der Satz ist zweigeteilt: ein erster Teil mit dem Cantus firmus im Sopran zu einer rhythmisch prägnanten, akkordischen Begleitung, übrigens mit dem Satz desselben Chorales im Orgelbüchlein identisch, und ein zweiter Teil mit dem Cantus firmus im Pedal, von einem brausenden, beweglichen Manualsatz begleitet. Wieder einmal ein handgreifliches Bild des Wunders des ersten Pfingstfeiertages. Dieser Choral kann auch Schlußpunkt der Sammlung sein, da der Kreis hier durch

eine neuerliche Anrufung des Heiligen Geistes geschlossen wird, und da die Choralfrage im Manuskript an dieser Stelle von den kanonischen Variationen über von Himmel hoch unterbrochen wird.

Vor deinen Thron tret' ich hiermit BWV 668. Dieser Schlußchoral, dessen Text ein persönliches Bekenntnis ist, ist von romantischen Mystizismus gehüllt. Laut Tradition wurde er auf dem Todeslager einem guten Freunde diktiert, blieb aber wegen Bachs Tod unvollendet. Keine andere Handschrift ist bekannt, aber der Choral wurde 1751 gedruckt, als Abschuß der Kunst der Fuge mit dem Titel „Wenn wir in höchsten Nöten sein“; dies war der übliche Text zu dieser Melodie. Diese Fassung unterscheidet sich in gewissen Details vom Fragment zusammen mit den übrigen 17 Chorälen. Außerdem ist sie vollendet, was vermutlich beweist, daß sie früher entstanden ist, wahrscheinlich bereits um 1715. Die schlichte Faktur in Pachelbelstil mit Vorimitationen zu jeder Phrase läßt darauf schließen.

Interessant ist, daß der Choral eine Umarbeitung jener ornamentierten Bearbeitung zu sein scheint, die im Orgelbüchlein zu finden ist, bei der die Verzierungen entfernt worden sind und jede Phrase mit Vorimitationen versehen worden ist. Es entstehen einige auffallende zahlensymbolische Details, über die sich ein Beobachter der heutigen Zeit wundert: in BWV 668 hat der Cantus firmus 41 Töne, was im Zahlenalphabet J.S. Bach entspricht, in der Fassung des Orgelbüchleins hat der Cantus firmus 158 Töne, was Johann Sebastian Bach entspricht! Die erste Phrase des BWV 668 hat 14 Töne = Bach, die Phrasen 2-4 haben 27 Töne = 3x3x3 = Dreieinigkeit.

In erhabener Schlichtheit und Stille steht hier ein würdiger Schlußstein jener einzigartigen Sammlung von Orgelchorälen, aus der Bach die 18 Choräle zusammenstellte.

Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle)
Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen verfertigt von Johann Sebastian Bach Königl: Pohln: und Chur-Saechs: Hoff-Compositheur Capellm.: u: Direct: Chor: Mus: Lips: In Verlegung Joh: Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde. Sind zu haben in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella.

So lang ist der Text auf dem Titelblatt zu jenen sechs Orgelchorälen, die von ihrem Verleger den für die Nachwelt bekannten Namen Schübler-Choräle (oder Schüblerse Choräle) erhalten haben. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung ist nicht bekannt, aber ein frühestes Datum ist der 16. April 1746 — der Tag, an dem Wilhelm Friedemann seine Tätigkeit als Organist der Liebfrauenkirche zu Halle begann. Vieles spricht aber dafür, daß die Sammlung erst wesentlich später herausgegeben wurde, vielleicht erst 1750.

Fünf der sechs Choräle sind Transkriptionen von Leipziger Kantaten. Der sechste (Wo soll ich fliehen hin) scheint ein Originalstück zu sein, mit dessen eher typisch

orgelmäßigen Figurationen auch in der Baßstimme, die den übrigen Chorälen eher einen Continuocharakter beizutritt. Im Allgemeinen sind die Choräle für zwei Manua und Pedal geschrieben, und der Cantus firmus erscheint durchwegs in geraden Tönen gegen eine ausgearbeitete obligate Melodie. Die Tonsprache in den Schübler-Chorälen ist sehr unmittelbar und muß den damaligen Menschen ziemlich modern vorgekommen sein. Vielleicht wollte Bach diese Sammlung als Gegenpol der kontrapunktisch äußerst fortgeschrittenen und für den Hörer vielleicht etwas herben Clavierübung III (1739) und Canonischen Veränderungen über Vom Himmel hoch (1747) aufstellen — dadurch konnte er etwas weitervermitteln, an dem auch andere Menschen ihre Freude haben konnten. Einige Registrierungsvorschriften lassen auch darauf deuten, daß Bach an eine größere Verbreitung gedacht hatte.

Gibt es inhaltlichen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Choraltexten, und kann man in der Sammlung irgendeine Symbolik finden? Eine gewisse Symmetrie ist vorhanden — zwei Quartettsätze sind auf jeder Seite von zwei Triosätzen umrahmt, der erste und der letzte Choral bestehen aus je 54 Takten, die drei Sätze in Duotonarten bilden einen Es-Dur-Dreiklang (Es-G-B), die drei Sätze in Molliertonarten bilden eine große Terz (c, d, e). Die Texte beziehen sich auf das Ende des Kirchenjahres und auf den Advent — Bach verwendete im letzten Choral den seltenen Adventstext Kommst du nun Jesu, vom Himmel herunter statt des Lobes den Herren, der unendlich viel bekannter ist — und befassen sich mit einigen für den Christen wichtige Grundgedanken. Im Originaldruck finden man auch einige interessante zahlensymbolische Details: Wachtet auf . . . hat drei Systeme auf drei Seiten mit drei Zeilen in jedem System, das ganze Heft 14 Seiten, 1 Textzeilen auf der Titelseite und insgesamt 41 Partitursysteme, 14 = Bach und 41 = J.S. Bach. Dies können nur Spekulationen sein; auffallend ist andererseits, wie häufig man in Bachs Partituren ähnliche symbolische Zahlen findet.

Selbst wenn man in früherer deutscher Orgelmusik Sätze finden kann, die den Schübler-Chorälen ähnlich sind (z.B. bei G. Böhm und J.G. Walther, nicht zuletzt auch in Kauffmanns Harmonischer Seelenlust), ist wohl diese Sammlung die neuשאפפendste in Bachs Orgelschaffen. Keine andere Choralansammlung wurde sowohl bei den Interpreten als auch beim Publikum derartig beliebt, und die Form ist zeitlos aktuell geblieben, bei Neuschaffen und bei Improvisation.

Wachtet auf, ruft uns die Stimme BWV 645. Der Satz wurde der Kantate 140 (Wachtet auf . . .) für den 27. Sonntag nach Dreifaltigkeit 1731 entnommen. Dies ist der vierte von sieben Sätzen mit dem Text „Zion hört die Wächter singen“. Die obligate Melodie ist für unisono Violinen und Bratschen instrumentiert, der Cantus firmus wird von der Tenorstimme des Chores gesungen, alles über einen bezifferten Baß. In der Transkription entfernte Bach die Bezifferung, änderte einige Artikulationsbögen und entfernte das Echo der Originalpartitur.

Zweifelsohne kann dieser Satz als Bachs beliebtester Orgelchoral betrachtet werden, wahrscheinlich wegen der nützlichen, tänzerischen obligaten Melodie. Vielleicht besteht sich deren Charakter auf den Text „... das Herz tut mir vor Freude springen“.

Wo soll ich fliehen hin oder *Auf meinem Lieben Gott* BWV 646. Dies ist der einzige Schübler-Choral, zu dem man keine Kantatenvorlage gefunden hat. Es wurde manchmal angenommen, er entstamme einer verschollenen Kantate. Vermutlich handelt es sich aber um ein Originalstück, da die Figurationen eher regelmäßig sind und die Baßstimme weniger kontinuierlich mit recht orgeltypischen Imitationen. Der Cantus firmus wird in 4-Fuß-Lage im Pedal gespielt, der Baß in der linken Hand, wo Bach als Grundlage der Registrierung „16 Fuß“ geschrieben hat.

Es gibt zwei alternative Texte — das Bußlied *Wo soll ich fliehen hin*, und *Auf meinem lieben Gott*. Vielleicht ist der zweite Text eine Antwort des ersten? Der Charakter des Satzes ist relativ unruhig, dem ersten Text gut angepaßt.

Wer nun den lieben Gott läßt walten BWV 647. Der Satz ist der Kantate 93 (*Wer nun . . .*) für den fünften Sonntag nach Dreifaltigkeit 1724 entnommen. Dies ist der vierte Satz von sieben mit dem Text „Er kennt die rechten Freudenstunden“. Er ist für Vokalduetts (Sopran und Alt) gesetzt, mit dem Cantus firmus in unisonen Violinen und Violen.

In diesem Choral notierte Bach den Baß und die beiden obligaten Stimmen für dasselbe Manual, obwohl der Satz in getrennte Manuale spricht. Vermutlich haben praktische spieltechnische Gründe herrschen dürfen. Der Cantus firmus wird in 4-Fuß-Lage im Pedal gespielt. Das Thema der obligaten Stimmen ist deutlich aus der Choralmelodie hergeleitet. Ein zurückhaltend lichter Charakter mit häufig zurückkehrender *Figura corta* (Beispiel 4) könnte auf die erste Zeile des Originaltextes anspielen — „Er kennt die rechten Freudenstunden“.

Meine Seele erhebt den Herren BWV 648. Das Original wurde der Kantate 10 (*Meine Seele erhebt . . .*) für Mariä Verkündigung 1724 entnommen, wo er der fünfte von sieben Sätzen ist. Die Instrumentation ist für Vokalduetts (Alt und Tenor) ausgeführt, mit dem Cantus firmus in unisonen Oboen und Trompeten. Der ursprüngliche Text ist „Er denket der Barmherzigkeit“. Die sanfte, zurückhaltende Stimmung im 6/8-Takt paßt vielleicht nicht ganz mit

dem Titel zusammen, der Einleitung von Mariä Lobgesang, sondern scheint dem Text der Kantate von Gottes Barmherzigkeit besser angepaßt. Das kurze Kernmotiv enthält auskomponierte Vorschläge, die einen seufzenden Charakter ergeben.

Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649. Ursprünglich ein Trio für obligates Violoncello piccolo, Sopran und Basso continuo, der Kantate 6 (Bleib bei uns, denn es will Abend werden) für den zweiten Sonntag nach Ostern 1725 entnommen. Der Kantatensatz hat denselben Text wie der Orgelchoral. Die obligate Melodie wurde aus dem Cantus firmus hergeleitet und wird von der linken Hand gespielt. Gegen diese bewegliche, vitale Melodie wird der Cantus firmus in halben Noten von der rechten Hand gespielt. Wie in mehreren anderen Schübler-Chorälen kehrt die Einleitung wie ein Schlußritornell nach der letzten Choralphrase zurück.

Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650. Dieser Choral, mehr bekannt mit dem Text *Lobe den Herren*, ist dem zweiten Satz der Kantate 137 (*Lobe den Herren . . .*) für den 12. Sonntag nach Dreifaltigkeit 1725 entnommen. Der Cantus firmus wird von der Altstimme gesungen, die obligate Melodie von der Violine gespielt.

Es gibt ein Paar Fragezeichen um diesen Satz. Im Originaldruck auf zwei Systemen steht der Cantus firmus in der Mitte und beginnt auf dem *g1* ohne Andeutung, was im Pedal bzw. der rechten Hand zu spielen ist. In einer Kopie, die vermutlich Bach selbst gehört hat, gibt es Angaben über jene Verteilung, an die wir uns gewöhnen haben. Also Cantus firmus im Pedal 4-Fuß. Falls diese Angaben wirklich von Bach selbst stammen, haben wir hier seinen einzigen Choral mit einem ornamentierten Cantus firmus im Pedal.

Ein anderes Fragezeichen ist der Charakter der Musik im Verhältnis zum Text (wie auch in anderen Schübler-Chorälen). Die frühlichen Figurationen der Geige in der obligaten Melodie passen wesentlich besser zum Lobgesang des Originaltextes als zum ersten Adventstext, den Bach als Titel verwendet. Dies zeigt, daß Bach trotz seiner textlichen Sensibilität auch für einen bestimmten Text einen „unpassenden“ Charakter wählen konnte, um stattdessen die Stimmung der Choralmelodie entscheiden zu lassen.

Hans Fagius, geboren 1951 in Norrköping, Schweden, studierte Orgel bei Bengt Berg und bei Prof. Alf Linder an der Stockholmer Musikhochschule. 1974 setzte er seine Studien bei Maurice Duruflé in Paris fort. Bei einigen Gelegenheiten während der Studienzeit gewann er Preise bei internationalen Orgelwettbewerben (Leipzig und Stockholm).

Hans Fagius gibt regelmäßig Konzerte in ganz Europa, Australien und Nordamerika. Bei BIS machte er eine große Anzahl Schallplatteneinspielungen, u.a. eine Gesamtaufnahme von Bachs Orgelwerk auf 17 CDs, eine CD mit Werken von Mozart, Symphonien von Widor, einen großen Teil der Orgelkompositionen Saint-Saëns', sowie Aufnahmen mit vierhändigem Orgelrepertoire und Kompositionen für Orgel und Klavier. Seine Einspielung der drei großen Orgelwerke Liszts erhielt 1981 den Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. Sein Repertoire konzentriert sich auf Barockmusik und Musik der romantischen Epoche.

Nach zahlreichen Jahren als Lehrer an den Musikhochschulen in Stockholm und Göteborg wurde Hans Fagius 1989 zum Professor am Kgl. Dänischen Konservatorium in Kopenhagen ernannt. Er unterrichtet häufig bei Meisterkursen und war öfters Jurymitglied bei internationalen Orgelwettbewerben. 1998 wurde er Mitglied der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm.

Des recueils de chorals pour orgue de Bach, celui que nous appelons « 18 chorals » (ou Les chorals de Leipzig) occupe une place à part à cause de l'histoire de sa venue. Les chorals se retrouvent dans un manuscrit au contenu suivant: les six sonates en trio, mises par écrit vers 1730, les chorals 1-15, mis par écrit vers 1744-48 (selon P. Williams), les chorals 16 et 17, mis par écrit par Altnikol, un élève de Bach, une version un peu différente de celle des *Canoniche Veränderungen über Vom Himmel hoch* publiés en 1747, ainsi qu'un fragment du choral *Vor deinen Thron tret' ich hermit*, dicté à une main inconnue, selon la tradition, du lit de mort de Bach en 1750. Le problème est donc celui-ci : Bach avait-il eu 15, 17 ou 18 chorals dans l'idée ? Il est vraisemblable que Bach avait l'intention de faire publier le recueil, mais ses plans furent interrompus par la maladie qui devait l'emporter.

La plupart de ces chorals existent dans d'autres versions, mais alors jamais en manuscrit. Il est en général question de copies écrites par J.G. Walther et J.T. Krebs, copies qui devraient pouvoir être datées du temps de Bach à Weimar — en ce qui a trait aux copies de Krebs, peut-être dans les années 1720. Ici cependant, les chorals ne suivent pas le même ordre que celui dans lequel Bach les rédigea à Leipzig.

« 18 chorals » ne suivent aucun plan théologique déterminé (*Orgelbüchlein* suit l'année liturgique d'après un livre de cantiques de l'époque, *Clavierübung III* est bâti d'après les articles du catéchisme de Luther), même si le recueil par exemple commence et se termine par une invocation au Saint-Esprit, si les trois mouvements sur *Nun komm der Heiden Heiland* se trouvent au milieu comme un centre, et si l'y a un triple motif de passion (*An Wasserflüssen Babylon* — souffrance dans l'Ancien Testament, *O Lamm Gottes* — souffrance dans le Nouveau Testament et *Vor deinen Thron tret' ich hermit* ou *Wenn wir in höchsten Nöten sein* — souffrance au temps présent). Ça semble être plus une question de démonstration et de « règlement de compte » avec différents types de chorals pour orgue avec lesquels Bach vint en contact au temps de sa jeunesse grâce à Pachelbel, Buxtehude, Böhm, etc. Même si Bach est supérieur à ses modèles, il n'a ici aucun exemple du style personnel trouvé dans l'*Orgelbüchlein*, et il est fort possible que ces chorals aient été composés avant l'*Orgelbüchlein*, c'est-à-dire avant environ 1713-15, ou qu'ils aient été composés en même temps comme complément. Le recueil est pas mal disparate et nous trouvons ici des chorals au *cantus firmus* ornémenté, des fantaisies au c.f. à la pédale, des chorals avec imitations avant le début de chaque phrase, des mouvements en trio, etc. Il semble donc presque que Bach voulait montrer, avec ce recueil, ce qu'il pouvait faire avec les formes anciennes, de même qu'il a démontrés ses propres styles « d'avant-garde » et ses façons d'arranger des chorals dans *Orgelbüchlein*, *Clavierübung III* et les chorals de Schübeler.

Une chose intéressante qui semble avoir eu une grande signification pour Bach et ses contemporains est le symbolisme numéral. Différents nombres symbolisent différentes

idées ; par ex. 3 = la Trinité, 4 = la croix, le carré, quatre évangélistes, etc., 7 = le Saint-Esprit et les sept paroles de Jésus sur la croix, 12 = 12 mois et 12 apôtres (= l'Eglise) et cela pouvait aussi être représenté en musique par un nombre de voix, de notes ou d'entrées. On pouvait aussi faire des nombres avec, par ex., des noms en remplaçant l'alphabet par des chiffres (A=1, B=2, C=3, etc.). Bach a écrit ainsi 14 et J.S. Bach, 41. L'homme du baroque était très sensible à un tel symbolisme numéral et cela est un argument en faveur de 18 chorals dans le recueil (3x6 = Trinité). Les lettres JD (*Jesu Juva* = Jésus, à l'aide) se trouvent au-dessus du premier choral ; ces lettres ensemble selon l'alphabet numéral donnent le nombre 18 (9+9). Un nombre de mouvements dans les sonates en trio est aussi de 18, ce qui fait de ce chiffre un symbole particulièrement saisissant pour tout le manuscrit.

Komm heiliger Geist, Herre Gott BWV 651 et 652. Comme entrée en matière du recueil, nous voyons deux arrangements de ce cantique de la Pentecôte — la tradition de Luther de l'ancienne antienne *Veni Sancte Spiritus*, qui était la plus importante hymne des livres de cantiques allemands après la Réforme. Dans le premier arrangement (BWV 651), Bach fait une fantaisie du c.f. à la pédale avec une violence de caractère qui était certainement, pour l'auditeur de cette époque, une description éloquentes du miracle du premier jour de la Pentecôte. Avec ses accords parfaits ascendants et descendants (ex. 1), le motif principal pourrait être une image des langues de feu et provient de la première phrase du choral. Une version antérieure ne comprend que 48 mesures et seulement quatre des dix phrases du choral.

Dans le deuxième arrangement (BWV 652), on remarque combien différemment un compositeur baroque peut traiter une seule mélodie de choral. Nous rencontrons ici un mouvement lyrique — un genre de sarabande — et le c.f. est délicatement ornémenté à un jeu solo au soprano. Chaque phrase est conséquemment travaillée en imitation exactes — si exactes que ça peut en devenir fatigant. Dans la coda finale, Bach déroule le cri d'alleluia de la fin du texte de la façon courante chez des compositeurs nord-allemands comme Böhm, Buxtehude et d'autres. En fait ce choral est un des plus vieux des 18 chorals.

An Wasserflüssen Babylon BWV 653. Le texte est une paraphrase du psaume 137 « Sur les bords du fleuve de Babylone », et la mélodie est aussi connue comme cantique du vendredi saint « *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* ».

Ce choral existe en trois versions : a) à cinq voix avec double pédale et c.f. au soprano, b) à quatre voix avec c.f. au ténor, c) en version solidement retravaillée (de version b), où le rythme entre autre est plus mordant et plus mouvementé à la pédale. La version à cinq voix parfois été associée à la visite de Bach à Hambourg en 1720 ; il avait alors improvisé pendant une demi-heure sur ce choral à la Katharinenkirche ; l'organiste de l'église, J.A. Reinken, âgé alors de 97 ans, avait lui-même fait une grande fantaisie sur le même choral. Selon Spitta,

voivre à cinq voix serait un remaniement de la version b).
ntretemps, une étude plus approfondie démontre que la
ix à la pédale dans b) est un compromis entre les deux
ix à la pédale de a). Il est fort probable que a) soit la
 première version que Bach retravailla plus tard puisque le
u nord-allemand avec double pédale devint de moins en
 moins à la mode pendant la première partie du 18^e siècle.

Nous avons même ici un mouvement ressemblant à une
arabande où les deux voix supérieures s'entrelacent en un
 motif de genre ostinato (ex. 2) sur un c.f. légèrement
rmené à un ténor.

Schmücke Dich, o liebe Seele BWV 654. Ce ravissant
choral de communion sur une mélodie de Johann Crüger
est devenu l'un des mieux connus et aimés des chorals
ou orgue de Bach, surtout après les propos de Schumann
près avoir entendu une exécution de Mendelssohn à l'é-
glise Thomas de Leipzig en 1840 : « Des guirlandes de
guillemettes dorées pendaient autour du c.f. et une telle sainte-
té y était infusée que tu as toi-même reconnu devant moi
ce si la vie te ravissait la foi et l'espérance, ce choral à lui
seul pourrait te les rendre » (tiré d'une lettre à Mendels-
sohn).

Un mouvement légèrement berçant en 3/4 avec le c.f.
ajolivé au soprano. Les deux ornements font peut-être
allusion au texte « Schmücke dich ». Il est peu commun
de le motif initial revienne à la fin du choral, à la façon
d'une ritournelle, ce que l'on ne rencontre autrement que
resqu'exclusivement dans les chorals de Schübler.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655. Bach
crivit un bon nombre d'arrangements pour orgue de ce
choral, un cantique souvent chanté aux offices en tant
ue préparation de l'assemblée à l'homélie, lorsque le
être est monté en chaire. Bach a écrit ici un élégant trio
u style des six sonates en trio, et le c.f. se trouve à la pé-
ale durant le dernier tiers du morceau. Il existe trois au-
tres versions, desquelles deux semblent presque être surve-
ues en partageant la troisième par le milieu. Ces deux
morceaux sont probablement les originaux, ou alors ils
ont des arrangements d'une autre main.

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656. Ce choral, une
araphrase du l'Agnus Dei de la messe, fut chanté à Leip-
g le vendredi saint entre l'homélie et la communion. Les
trois versets ont le même texte, sauf que la phrase finale
es deux premiers versets « Erbarm dich unser, o Jesu »
est échangée dans le troisième contre « Gib uns dein Frie-
en, o Jesu ». Bach organise son arrangement à la façon
d'un triptyque continu avec les versets 1 et 2 comme
mouvements à trois voix aux claviers dans une forme assez
raditionnelle, avec le c.f. dans les voix respectives de sopo-
no et d'alto. Le troisième verset, un plenum avec le c.f.
à la pédale, donne à la composition un élan magnifique.
Chaque phrase est traitée avec son propre motif, ce qui
ous sujet à plusieurs interprétations. Tous s'accordent
ou dire que le chromatisme tranchant de l'avant-dernière
phrase symbolise le texte « Sonst müssen wir verzagen »
Autrement nous devons perdre tout espoir) et que la ligne
ure et délirante de la dernière phrase symbolise celui de

« Gib uns dein Frieden » (Donne-nous ta paix). Les autres
motifs ont soulevé des commentaires plus spéculatifs, sur-
tout le motif de fugato qui accompagne la cinquième phra-
se (ex. 3) comme par ex. « La tête inclinée du Sauveur »
(H. Keller). « Illustration du port du péché » (Spitta) ou
« La multitude des péchés de l'humanité » (Schweizer).

Nun danket alle Gott BWV 657. Il n'y a qu'un choral
pour orgue de la main de Bach de préservé de ce cantique
d'action de grâces, et de plus, c'est le seul des 18 chorals
où la version originale est identique à la définitive. Ce
morceau-ci, qui a le c.f. en blanches au soprano sur un
mouvement agité d'un grouillement de motifs et de diffé-
rents types d'imitations, a souvent été considéré comme
l'un des moins valables. Spitta le voit comme « suivant
pas à pas le modèle de Pachelbel et travaillé de façon clai-
re et pure du cristal jusqu'à la dernière note ».

Von Gott will ich nicht lassen BWV 658. La mélodie
est d'origine profane (Ich ging einmal spazieren), et le
texte de L. Helmholtz date de 1563. Le choral est à qua-
tre voix avec le c.f. à la pédale et donne une impression
de vitalité par l'emploi fréquent de figura corta — ce que
Schweizer appelait rythme de sainteté (ex. 4) — combiné
à la tonalité sombre de fa mineur qui, d'après Matheson
(Das Neu-Eröffnete Orchestre 1713), exprime le désespoir
et l'accablement. Peut-être est-ce une image du désir ar-
dent d'un homme inquiet de ne pas s'écarter de Dieu ?
L'interprète fait face à un problème de registration pour
la pédale ; emploiera-t-il des jeux de 8 ou de 4 pieds ? Se-
lon la disposition des voix, ce devrait être des 8 pieds en
registre de ténor, mais les 4 pieds sonnent incontestable-
ment mieux et un manuscrit (Oley) a aussi cette indication
dans les notes.

Nun komm der Heiden Heiland BWV 659-661. Il existe
trois arrangements, dans 18 chorals, de ce cantique d'avent
(le Veni Redemptor Gentium d'Ambroise, traduit par Lu-
ther), non le moindre des cantiques d'avent des livres de
cantiques allemands ; ces arrangements ont un lien com-
mun intérieur puissant.

Le premier (BWV 659) est beau comme un ange ; le c.
f. est orné au soprano sur des voix imitatives à l'alto
et au ténor et la basse se promène tranquillement com-
me un continuo. Introspection et mysticisme sont des mots
appropriés pour décrire ce choral, et si l'on compare aux
arrangements de ce même choral par d'autres compositeurs
baroques, par ex. par Buxtehude ou Bach lui-même dans
l'Orgelbüchlein, nous trouvons un langage musical sembla-
ble, que l'on jugerait être l'humble contemplation, par
l'homme baroque, du miracle de la naissance virgine.

Le deuxième arrangement (BWV 660) présente un net
contraste à cette beauté intérieure ; il s'agit d'un trio à
l'instrumentation extravagante pour deux voix de basse
(main gauche et pédale) entrelacées et c.f. ornémenté à la
main droite. Plusieurs chercheurs sont d'avis qu'il fait allu-
sion au troisième verset : « Sein Lauf kam vom Vater her
... fuhr hinunter zu der Hölle » (Sa voie vint du Père ...
descendit jusqu'aux enfers). Les deux voix de basse repré-
sentent alors l'enfer. L'œuvre est unique parmi les chorals

pour orgue de Bach, et il pourrait éventuellement s'agir d'une transcription d'un mouvement d'une cantate perdue pour voix, gambe ou violoncelle et continuo. L'accord final à quatre voix à la main gauche est « gambique ».

Le dernier arrangement (BWV 661) est une fugue délicate au plenum avec le c.f. à la pédale, se rapportant certainement à la louange du dernier verset (Lob sei Gott den Vater g'tan), et terminant le triptyque que l'on peut considérer comme la vie de Jésus : naissance virginale — mort sur la croix et séjour aux enfers — le Sauveur ressuscité et victorieux. Ces chorals forment ainsi une unité notable. Spitta est d'avis que Bach l'avait ainsi voulu dès le commencement, ce qui semble impossible puisque BWV 659 ne figure pas dans le manuscrit de Walther. Il est cependant clair que Bach a assemblé les arrangements de façon à former cette unité dans le manuscrit de Leipzig.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 662-664. Encore un triptyque, cette fois avec une cohésion moins évidente. D'origine grégorienne et au texte dérivé du Gloria de la messe, le choral était chanté à Leipzig tous les dimanches sauf les jours de solennité. Le besoin d'arrangements à l'orgue était vraisemblablement grand, et il s'en trouve une dizaine de sauvegardés, de la main de Bach.

Dans le premier arrangement (BWV 662), nous rencontrons une atmosphère de rêve et d'intériorité ; le c.f., richement ornémenté, est joué sur un jeu solo au soprano. Bach a certainement pris bonne note de la paix éternelle dont il est question dans le texte. Trois sauts de tierces descendantes, dont les deux notes extrêmes sont éloignées d'une septième (ex. 5), forment le motif dominant. Keller interprète ces sauts comme une image du « ciel qui descend sur la terre », alors que, par ex., M. Radulescu voit le tout avec plus de symbolisme : les tierces symbolisent la Trinité et la septième, le Saint-Esprit. Ça pourrait aussi être un symbole de la grandeur et de la souveraineté de Dieu dans l'indivisible et souverain nombre sept.

Le deuxième arrangement (BWV 663) est un quatuor de chambre avec, pour la première est seule fois chez Bach, un c.f. abondamment ornémenté au ténor. Puisque le choral est une hymne à la Trinité et que l'œuvre est la seconde du triptyque, on pourrait peut-être voir dans le placement de la mélodie entre le soprano et la basse une image du Christ comme médiateur entre Dieu et les hommes. On reconnaît cette idée dans les trois arrangements du Kyrie tirés de Clavierübung III, par ex. L'indication de caractère est Cantabile et l'œuvre est douce et facile. Le c.f. est si enlaciné aux ornements qu'il est difficile de le percevoir. On remarque une nette interprétation des mots « Ohn Unterlass » (A l'infini), alors que le flux s'arrête en une cadence rêveuse suivie d'une mesure prolongée en Adagio avant que le tout ne poursuive son chemin.

Le dernier arrangement (BWV 664) est un trio concertant du même style que Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (BWV 655). Le c.f. est ici aussi à la pédale, mais d'abord à la toute fin et seulement avec les deux premières phrases. Autrement, Bach laisse la musique couler à son meilleur et le c.f. perce ici et là dans la formation motivique seulement comme une allusion.

Jesus Christus, unser Heiland BWV 665 et 666. Bach inséra dans 18 chorals deux arrangements qu'il écrivit à ce cantique de communion dont la mélodie est d'origine grégorienne et le texte, une traduction libre de Luther de l'hymne du 14^e siècle *Jesus Christus Nostra Salus*. D'plus, il en existe deux versions dans Clavierübung III.

La première a toujours été l'objet d'un grand intérêt de la part des chercheurs. Pas tant pour sa structure — chaque phrase est traitée un peu à l'ancienne mode, nettement délimitée l'une de l'autre avec le même modèle d'entrée entre les voix — que pour la variété dont Bach fait preuve dans le contre-sujet aux différentes phrases. Tous conviennent que le chromatisme plaintif de la troisième phrase doit symboliser « das bitter Leiden » (l'amère souffrance) et les motifs triomphants de la quatrième, « Half er uns aus der Hölle Pein » (Il nous sauva de la peine de l'enfer). Les motifs des deux premières phrases sont plus difficiles à interpréter, surtout le grand intervalle de la deuxième phrase (ex. 6) vu comme une image de « la loi de la colère de Dieu » (les dix commandements de Dieu) par Schweizer, « un combat corps-à-corps prolongé pour l'amour de Dieu » par R. Stiglich et « la distance entre Dieu et les hommes » par F. Dietrich. Bach a dû donner au même type de grand intervalle un rôle spécial à jouer puisque se présente aussi dans le plus grand arrangement du même choral dans Clavierübung III. Ceci est le dernier choral du recueil à être signé par Bach lui-même, et l'imposante cadence sur un point d'orgue qui débouche sur l'accord final à 8 voix pourrait très bien être le point final.

Le deuxième arrangement (BWV 666) a une architecture semblable à celle de son prédécesseur avec de nouveaux motifs à chaque phrase, mais ici d'un caractère plus « objectif ». L'œuvre est pour claviers seulement, le seul choral sans partie de pédale des 18 chorals. Il est intéressant de noter que la musique devient de plus en plus mouvante à chaque phrase et que la dernière phrase comprend plus de tiers de toute la pièce. On croit que ce choral est parmi les plus anciens du recueil.

Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 667. E pendant au Komm heiliger Geist du début, nous avons ici un autre cantique de la Pentecôte, paraphrase de Luther de l'hymne de 9^e siècle *Veni Creator Spiritus*. Le choral est en deux parties : dans la première, le c.f. est au soprano sur un accompagnement cordal, rythmiquement déterminé, identique en fait à l'arrangement du même choral dans l'Orgelbüchlein ; dans la deuxième, le c.f. est à la pédale, accompagné d'un mouvement bruisant aux claviers. Nous avons encore une fois ici une image manifeste du miracle du premier jour de la Pentecôte. Ce choral peut mettre le point final au recueil puisque le cercle se referme sur une nouvelle incantation au Saint-Esprit et que la suite de chorals dans le manuscrit est ici interrompue par les variations canoniques sur *Vom Himmel hoch*.

Vor deinen Thron tret' ich hiermit BWV 668. Ce dernier choral, dont le texte est un aveu personnel « pour le matin, le midi et le soir », est enveloppé de mysticisme romantique. Selon la tradition, il aurait été dicté du lit d'un

mort à un bon ami, mais laissé incomplet puisque la mort ne lui en donna pas le temps. Aucun autre manuscrit n'est connu, mais le choral fut imprimé en 1751 comme conclusion de « Kunst der Fuge » sous le titre de « Wenn wir in höchsten Nöten sein », le texte ordinaire de cette mélodie. Cette version diffère par certains détails du fragment avec les 17 autres chorals et est en plus achevée, ce qui en fait étonnément que l'œuvre fut écrite plus tôt, probablement déjà vers 1715. La structure simple dans le style de Pachelbel avec des imitations précédant chaque phrase l'unique.

Il est intéressant de constater que le choral semble être un remaniement de l'arrangement agrémenté de l'Orgelchlein, où les ornements ont été enlevés et où chaque phrase est précédée d'imitations. On remarque ici un bon nombre de détails frappants quant au symbolisme numérique, ce qui étonnera manifestement un observateur de nos jours : dans le BWV 668, le c.f. a 41 notes, ce qui correspond à J.S. Bach dans l'alphabet numérique ; dans la version de l'Orgelchlein, le c.f. a 158 notes, ce qui correspond à Johann Sebastian Bach ! La première phrase du BWV 668 a 14 notes = Bach ; les phrases 2 à 4 ont 27 notes = 3 x 3 = Trinité.

Dans sa simplicité et sa quiétude élevées, nous avons ici une dernière pierre de valeur à ce recueil unique de chorals pour orgue que Bach assembla en « 18 chorals ».

Sechs Choräle von verschiedener Art (Chorals de Schüb- ler)

Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit Clavieren und Pedal vorzuspilener verfertigt von Johann Sebastian Bach Königl. Pohnl. und Chur-Saechs. Hoff-compositeur Capellm. u. : Direct. Chor. Mus. Lips. in Verlegung Joh. Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde. Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm. Bachen, bey dessen Herrn Söhnen in Berlin und Halle, u. : bey dem Verleger zu Zella. »

Six chorals divers à jouer sur un orgue à deux claviers et pédalier, composés par J.S. Bach, compositeur à la cour royale polonaise et saxonne, maître de chapelle et directeur du chœur musical à Leipzig. Edités par Johann Georg Schübler à Zella près du bois de Thüringe. Peuvent être obtenus à Leipzig du maître de chapelle Bach, de ses fils à Berlin et à Halle, et de l'éditeur à Zella.

Telle est la longueur du texte sur la page de titre des six chorals pour orgue qui, grâce à leur éditeur, portent pour la postérité le nom de « chorals de Schübler ». L'époque de l'édition n'est pas connue, mais le plus tôt est le 16 avril 1746 — jour où Wilhelm Friedemann entra en fonction comme organiste à l'église Liebfrau à Halle. Il est cependant fort probable que le recueil ne fût publié que beaucoup plus tard, peut-être seulement en 1750.

Cinq des six chorals sont des transcriptions de cantates de Leipzig. Le sixième (Wo soll ich fliehen hin) semble être une pièce originale avec ses motifs typiquement organistiques, même à la basse, qui a plus un caractère de

continuo dans les autres chorals. Les chorals sont généralement écrits pour deux claviers et pédale, et le c.f. se présente toujours en notes sans ornements sur une mélodie obligée ciselée. Le langage musical des chorals de Schübler est très immédiat et a dû, pour les hommes de l'époque, paraître moderne et produire une vive impression. Bach voulait peut-être présenter ce recueil comme un contrepoint aux Clavierübung III (1739) et Canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch (1747) — œuvres très avancées au point de vue contrepoint et peut-être un peu sévères à écouter — et partager quelque chose dont plusieurs pourraient jouir. Différentes indications quant à la registration dénotent que Bach avait envisagé une plus grande diffusion.

Y a-t-il un lien entre les textes des différents chorals et peut-on trouver quelque symbolisme dans le recueil ? Il existe une certaine symétrie — deux quatuors encadrés de deux trios de chaque côté, le premier et le dernier choral ont chacun 54 mesures, les trois pièces en majeur forment un accord parfait majeur en mi bémol (mi bémol, sol, si bémol), les trois pièces en mineur forment une tierce majeure (do, ré, mi). Les textes se rapportent à la fin de l'année liturgique et à l'avent — Bach a choisi, pour le dernier choral, l'insolite texte d'avent Kommst du nun Jesu, vom Himmel herunter à la place de celui de la cantate Lobbe den Herren, qui est beaucoup plus connu — et signale une série d'idées fondamentales importantes pour un chrétien. On peut aussi trouver une suite de détails de symbolisme numérique dans l'impression originale : Wachtet auf ... a trois pages comprenant trois systèmes de trois portées chacun ; la brochure entière a 14 pages, la page de titre a 14 lignes de texte et la partition a 41 systèmes en tout. 14 = Bach et 41 = J.S. Bach. Ceci peut n'être que des théories, mais il est frappant de constater combien souvent de tels nombres symboliques peuvent être trouvés dans des partitions de Bach.

Scémie, s'il existe des œuvres semblables aux chorals de Schübler dans la musique allemande antérieure pour orgue (par ex. chez G. Böhm et J.G. Walther ou non le moins dans Harmonische Seelenlust de Kaufmann), ce recueil est néanmoins le plus avancé dans la production de Bach. Aucun autre recueil de chorals n'a été l'objet d'une telle popularité, tant auprès des exécutants que des auditeurs, et la forme — non liée au temps — est restée constamment actuelle en nouvelle composition et en improvisation.

Wachtet auf, ruft uns die Stimme BWV 645. Le choral est tiré de la cantate 140 (Wachtet auf ...) pour le 27^e dimanche après la Sainte-Trinité 1731. C'est le quatrième de sept mouvements sur le texte « Zion hört die Wächter singen ». La mélodie obligée est orchestrée pour deux violons à l'unisson et violon alto, et les témoins du chœur chantent le c.f. sur une basse chiffrée. Dans sa transcription, Bach a changé un nombre de phrases et enlevé les chiffres de la basse ainsi que l'écho de la partition originale.

Cette œuvre peut définitivement être considérée comme le plus populaire des chorals pour orgue de Bach, sûrement à cause du charme de sa dansante mélodie obligée.

Le caractère fait peut-être allusion au verset 2 « das Herz tut ihr vor Freude springen » (leur cœur sautera de joie).

Wo soll ich fliehen hin ou *Auf meinem lieben Gott* BWV 646. C'est le seul des chorals de Schübler auquel on n'a pas trouvé quelque cantate de laquelle il serait tiré. On a parfois supposé qu'il provient de quelque cantate perdue, mais il est probable que ce soit une pièce originale car les motifs sont plus organistiques et la basse, moins de genre continuo avec plus d'imitations typiques pour l'orgue. Le c.f. est joué à la pédale avec un jeu de 4 pieds, et la basse est à la main gauche, où Bach a indiqué « 16 pieds » comme base de registration.

Nous avons ici deux textes plausibles — le cantique de pénitence *Wo soll ich fliehen hin* (Où devrais-je fuir avec mes péchés ?) et *Auf meinem lieben Gott* (Je mets ma confiance en Dieu que j'aime). Le deuxième texte est peut-être une réponse au premier. Le morceau est de caractère assez agité et s'adapte bien au premier texte.

Wer nun den lieben Gott lässt walten BWV 647. Le choral est tiré de la cantate 93 (*Wer nun . . .*) écrite pour le 5^e dimanche après la Sainte-Trinité 1724, le quatrième mouvement de sept, sur le texte « Er kennt die rechten Freudenstunden » et est orchestré pour duo vocal (soprano et alto) avec le c.f. aux violons à l'unisson et aux altos.

Dans ce choral, Bach a écrit la basse et les deux voix obligées pour le même clavier, même si la musique semble pour différents claviers. C'est probablement une raison pratique de technique qui prévaut. Le c.f. est joué à la pédale avec un jeu de 4 pieds. Le thème des voix obligées provient clairement de la mélodie du choral. Un caractère clair et retenu aux retours de figura corta (ex. 4) peut se rapporter à la première ligne du texte original — « Er kennt die rechten Freudenstunden » (Il connaît les vrais moments de joie).

Meine Seele erhebt den Herren BWV 648. L'original est tiré de la cantate 10 (*Meine Seele erhebt . . .*) pour l'Annonciation 1724, le cinquième de sept mouvements. L'instrumentation comprend un duo vocal (alto et ténor) et le c.f. aux hautbois et trompettes à l'unisson. Le texte original est « Er denket der Barmherzigkeit ». L'atmosphère douce et retenue en mesures à 8/8 n'est peut-être pas tout à fait appropriée au titre, le début du cantique de

Marie, mais s'aligne plutôt au texte de la cantate sur la miséricorde de Dieu. Le court motif central qui domine le choral comprend des appoggiatures donnant un caractère soupirant.

Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649. Originellement un trio pour violoncelle piccolo obligé, soprano et basso continuo, tiré de la cantate 6 (*Bleib bei uns, du es will Abend werden*) écrite pour le 2^e dimanche après Pâques 1725. Le mouvement de la cantate a le même texte que le choral pour orgue. La mélodie obligée provient du c.f. et est jouée à la main gauche. Le c.f. en notes blanches se détache, à la main droite, de cette mélodie agitée dynamique. Comme dans plusieurs autres chorals de Schübler, l'introduction revient comme une ritournelle finale après la dernière phrase du choral.

Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650. Ce choral, mieux connu avec le texte de Lobe den Herren forme le deuxième mouvement de la cantate 137 (*Lobe den Herren . . .*) écrite en 1725 pour le 12^e dimanche après la Sainte-Trinité. L'alto chante le c.f. et le violon joue la mélodie obligée.

Quelques points d'interrogation se posent en ce qui trait à ce choral. Dans l'impression originale sur deux systèmes, le c.f. est écrit au centre et commence sur sol¹ sans indication de ce qui doit être joué à la pédale et à la main gauche. Dans une copie considérée avoir appartenu à Bach lui-même, on trouve des indications quant à la disposition que l'on entend couramment, c'est-à-dire le c.f. à la pédale avec un jeu de 4 pieds. Si les annotations sont vraiment de Bach, nous avons ici le seul choral au c.f. onnement joué à la pédale.

Un autre point d'interrogation est le caractère de la musique en rapport au texte, ce à quoi maints chorals de Schübler donnent à réfléchir. Les joyeux motifs violinistiques de la mélodie obligée s'associent beaucoup mieux au cantique du texte original qu'au sérieux texte d'aveu dont Bach a tiré son choral pour orgue. Cela montre qu'à Bach, en dépit de sa grande sensibilité pour le contenu des textes en rapport à la musique, pouvait aussi choisir un caractère semblant « impropre » à un certain texte, et à la place laisser l'atmosphère de la mélodie du choral être déterminante.

HANS FAGIUS est né en 1951 à Norrköping. Il a étudié avec les organistes Nils Eriksson et Bengt Berg et, au Conservatoire de Stockholm, avec Alf Linder ; guidé par celui-ci, il passa son diplôme de soliste en 1974. Ensuite, il étudia un an à Paris avec Maurice Duruflé. Ces dernières années, il a, par des études personnelles, développé un intérêt croissant pour la musique baroque et essayé de s'en rapprocher en respectant les propres exigences, inspiré des recherches sur le sujet et du dit Alte Spielweise (ancienne méthode de jeu).

Hans Fagius a à quelques reprises gagné des prix de concours internationaux d'orgue et mène, depuis le début des années 1970, des activités de concert assidues de par toute l'Europe. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Fagius est également lecteur au Conservatoire de Göteborg et professeur à temps partiel à celui de Stockholm.

Dans la même collection : BIS-LP-7, 63, 85, 91, 100, 125, 127, 130, 138, 141, 156/157, 160, 170, 179, 191, 199, 231.

Sources:

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

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

Jacobus Kloppers: *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs* (Frankfurt am Main 1966)

Michael Radulescu: *18 Choräle von verschiedener Art, J S Bach* (from *Organum, the periodical of the Finnish Organum Society* 1/1981)

Recording Data: 1983-05-12/13 at Kristine Church, Falun, Sweden

Recording Engineer & Tape Editor: Robert von Bahr

Sony PCM-F1 Digital Audio Recording System, 2 Sennheiser MKH 105

Microphones, Sony Tape

Producer: Robert von Bahr

Cover Text: Hans Fagius

English Translation: John Skinner

German Translation: Per Skans

French Translation: Arlette Chené-Wiklander

Type Setting: Marianne von Bahr (IBM 82 Composer)

Back Cover Photo: Robert von Bahr

Album Design: Robert von Bahr

Lay-Out: William Jewson

Repro: K&Pe Grafiska, Stockholm, Sweden

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1985 & 1986, BIS Records AB, Åkersberga.

