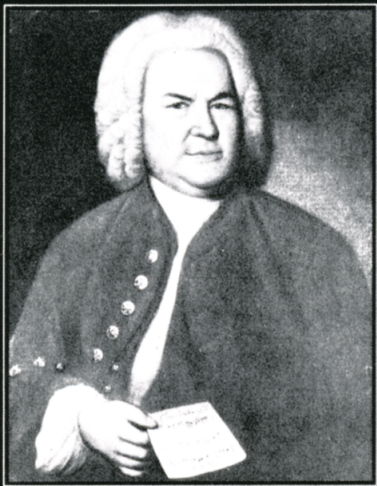


CD-308/309 STEREO

digital

The Complete Organ Music Volume 2

Johann Sebastian Bach



Preludes and Fugues:
BWV 531, 532, 535, 542, 551

Tríos onata in E-flat Major

Concerto in G Major

Partita: Christ,
der du bist der helle Tag
and other pieces

Hans Fagius plays
the 1728 Cahman organ
at Leufsta bruk, Sweden

A BIS original dynamics recording

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750):

CD-308

Preludium und Fuge in C BWV 531	6'27
1. <i>Preludium</i> 2'24 -	
2. <i>Fuge</i> 4'03	
3. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730	2'21
4. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731	2'46
5. Meine Seele erhebt den Herren BWV 733	3'43
6. An Wasserflüssen Babylon BWV 653b	4'13
Preludium und Fuge in D BWV 532	11'01
7. <i>Preludium</i> 4'58 -	
8. <i>Fuge</i> 6'03	
9. Allabreve in D BWV 589	3'54
10. Canzona in d BWV 588	5'45
11. Fantasia super: Valet will ich dir geben BWV 735	4'03
12. Valet will ich dir geben: choralis in pedale BWV 736	5'12
13. Vater unser im Himmelreich BWV 737	2'41
Concerto I in G (nach Johann Ernst) BWV 592	7'52
14. <i>(I)</i> 3'23 -	
15. <i>Grave</i> 2'37 -	
16. <i>Presto</i> 1'46	

T.T.: 61'35

Edition: Peters & Bärenreiter

HANS FAGIUS, Organ

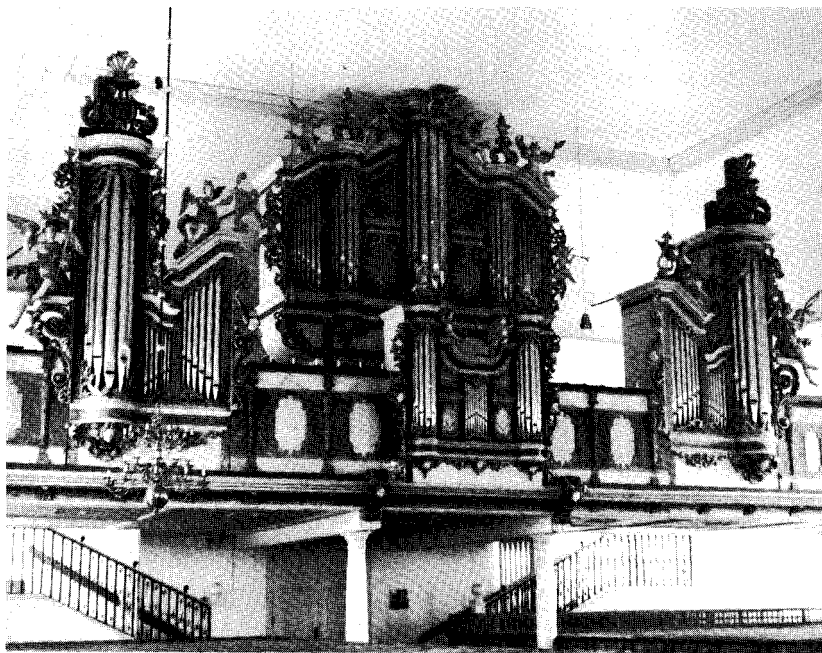
CD-309

1.	Preludium und Fuge in a BWV 551	5'07
2.	Wer nun den lieben Gott lässt walten BWV 691	2'03
3.	Wer nun den lieben Gott lässt walten BWV 690	2'47
	Preludium und Fuge in g BWV 535	7'03
4.	Preludium 2'57 -	
5.	Fuge 4'06	
	Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag BWV 766	8'29
6.1.	Part. I - 0'54	
6.2	Part. II - 2'05	
6.3	Part. III - 1'06	
6.4	Part. IV - 0'43	
6.5	Part. V - 1'23	
6.6	Part. VI - 0'43	
6.7	Part. VII 1'35	
7.	Fuge in g BWV 131a	2'16
	Trionsonate in Es BWV 525	10'56
8.	(Allegro moderato) 2'59 -	
9.	Adagio 3'54 -	
10.	Allegro 4'	
	Fantasie und Fuge in g BWV 542	12'13
11.	Fantasie 6'09 -	
12.	Fuge 6'03	

T.T.: 52'05

Edition: Peters & Bärenreiter

HANS FAGIUS, Organ



DISPOSITION:

Huvudverk (Grande orgue)
Kvintadena 16' B/D
Principal 8' B/D
Rörflöjt 8'
Kvintadena 8'
Oktava 4' B/D
Kvinta 3'
Superoktava 2'
Mixtur V chor B/D
Trumpet 8' B/D

Ryggpositiv (Positif de dos)
Gedackt 8'
Kvintadena 8'
Principal 4'
Flöjt 4'
Kvinta 3'
Oktava 2'
Mixtur IV chor
Vox humana 8'

Pedal (Pédale)
Öppen subbas 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Kvinta 6'
Oktava 4'
Rauschkvint II chor
Mixtur IV chor
Basun 16'
Trumpet 8'
Trumpet 4'

Samtliga mixturer är tershaltiga/All mixtures include thirds/
Toutes les mixtures contiennent également la tierce/

Manualkoppel/Manual coupling/Accouplement/

Omfång/Range/Umfang: Man C-c³, ped C-d¹
Etendue: Claviers: Do +1 - do+₅ Pédale: Do +1 - ré +3

REGISTRERINGAR/REGISTRATIONS/REGISTRIERUNGEN/REGISTREMENTS

BWV 531: HV: K 16, P 8, Rfl 8, O 4, K 3, O 2, M, mankoppel
RP: G 8, P 4, K 3, O 2, M. Ped: Tutti
BWV 730: HV: P 8, Ped: S 16, P 8.
BWV 731: RP: K 8, F 4. HV: Rfl 8. Ped: S 16, G 8.
BWV 733: Se/see/sehen/voir BWV 531
BWV 653b: RP: Vh 8, F 4. HV: Rfl 8. Ped: G 8.
BWV 532: Preludium: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3, O 2, M.
Ped: S 16, P 8, G 8, K 6, O 4, Rkv, M, T 8.
Takt/Bar/Mesure 8: se BWV 531
Allabreve: se Preludium
Adagio: se takt 8
Fuga: se Preludium
Takt 119: se Preludium, takt 8
BWV 589: Se BWV 531
BWV 588: HV: P 8, Ped: S 16, P 8. RP: G 8, F 4, O 2.
BWV 735: HV: P 8, O 4. Ped: S 16, P 8, G 8, O 4.
BWV 736: Se BWV 531
BWV 737: HV: K 8.

- BWV 592: Sats 1: HV: P 8, O 4, O 2. RP: G 8, P 4. Ped: S 16, P 8, G 8, O 4.
Sats 2: HV: P 8. RP: G 8, P 4. Ped: S 16, P 8.
Sats 3: Se sats 1
- BWV 551: Preludium: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3, O 2, M.
Ped: S 16, P 8, G 8, K 6, O 4. Rkv, T 8.
Fuga I: RP: G 8, P 4, O 2. Ped: S 16, P 8, G 8, O 4.
Mellanspel/interlude & Fuga II: Se preludium
Efterspel/postlude: Se BWV 531
- BWV 691: RP: G 8.
- BWV 690: RP: G 8, F 4. Koral: G 8, P 4.
- BWV 535: Preludium: HV: P 8, O 4. RP: G 8, P 4, O 2.
Ped: S 16, P 8, G 8, O 4.
Fuga: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3, O 2, M.
Ped: S 16, P 8, G 8, K 6, O 4. Rkv, M, T 8.
- BWV 766: Partita I: HV: P 8, O 4.
Partita II: RP: Vh 8, F 4. HV: Rfl 8, Sfl 4.
Partita III: HV: P 8, O 4, O 2.
Partita IV: HV: Sfl 4.
Partita V: RP: Vh 8.
Partita VI: RP: G 8, O 2.
Partita VII: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3, O 2, M.
Ped: S 16, P 8, G 8, O 4, B 16, T 8.
- BWV 131a: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3, O 2, M.
Ped: S 16, P 8, G 8, K 6, O 4. Rkv, T 8.
- BWV 525: Sats 1: HV: P 8 (right hand) RP: P 4 (octave lower, left hand).
Ped: S 16, P 8.
Sats 2: HV: Rfl 8. RP: K 8. Ped: S 16, G 8.
Sats 3: Se sats 1.
- BWV 542: Fantasi: Se BWV 531, + HV: T 8.
Takt 9: RP: G 8, P 4. Ped: S 16, P 8.
Fuga: HV: - T 8
-

The organ at Leufsta Bruk church in Northern Uppland was built between 1725 and 1728 by Johan Niclas Cahman, who was the leading representative of the so-called Stockholm school of Swedish organ building during the 18th century — a craft that was stylistically linked to the North German tradition. The organ at Leufsta, which is the largest surviving baroque in Scandinavia, has, with the exception of a couple of small operations at the beginning of the 20th century, avoided more radical rebuilding, and in 1963-4 it was restored to its original condition by Marcussen & Son, Aabenraa. Unfortunately, however, two important things were altered: the original bellows system was replaced by self-regulating bellows and equal temperament was introduced. The pipes have nevertheless been kept in their entirety and today the Leufsta organ remains as a magnificent monument to the quality of Swedish organ building in the 18th century.

The music in this collection of BACH organ works has been assembled to provide as great a variety as possible, whilst maintaining a certain uniformity and logic in the choice of pieces. With Schmieder's catalogue of Bach's works as our starting point we hear the first in the series of trio sonatas, concerto arrangements and partitas. The preludes and fugues, like the Allabreve and Canzona, represent groups of pieces with a similar stylistic background. The organ chorales, with a couple of exceptions, belong to the same group of choral arrangements in the great Bach works catalogue.

The five preludes and fugues represent a development from almost pure imitation to supreme mastery of the North German prelude style as it finds expression in composers such as Böhm, Bruhns, Lübeck and Buxtehude. These composers were active in the area round Hamburg and developed a form of composition that was partly Italian in origin (toccatas by Frescobaldi, Froberger etc), where rhythmically and harmonically very free passages (stylus phantasticus) contrasted with strictly contrapuntal sections (stylus canonicus). The commonest arrangement of a North German prelude was in five parts: prelude - fugue - interlude - fugue - postlude. The two fugues are often thematically related. A tripartite arrangement with prelude - fugue - postlude is also common.

The earliest of Bach's preludes and fugues is almost certainly that in a minor, BWV 551. Here the composer is working completely after the model of Buxtehude with the five part form, and with a thematic structure and harmony that are completely North German in style. There are no close links between the two fugues and, unlike Buxtehude, who frequently writes the second fugue in 3/4 time, the whole work is composed in 4/4 time. The piece was doubtless written as a stylistic study and was perhaps actually composed before 1700. The prelude and fugue in C major BWV 531 must be almost as early and scholars have dated it to Lüneburg around 1700. This festive work is in three parts with a magnificent prelude begun by a pedal solo and dominated by brilliant runs and arpeggios. The fugue has an energetic theme with broken octaves and alternating notes and is composed for manual, with the exception of two short pedal passages, the first with the theme much simplified, the second with the theme unaltered — something which is technically rather awkward. One manuscript omits a 26 bar section which also includes the second pedal passage, and one may speculate over which version is the original — the longer one with a very difficult pedal passage, or the shorter one with a "uniform" degree of difficulty. The fugue glides

almost imperceptibly into the postlude, and the festive C major character is further emphasized by the "denouement" of a sudden deviation to c minor a few bars before the end.

The prelude and fugue represent a clear development in the composer's style, but the tripartite form is still the underlying structure, with its clear distinction between stylus phantasticus and stylus canonicus. A fragment of the work has survived in a manuscript in an older and shorter version. The prelude is basically melancholy in character and begins with broken chords over a pedal point. Some virtuoso runs give way to a falling chromatic sequence with diminished seventh chords through the twelve notes of the scale — something which would certainly have shocked Bach's contemporaries. The fugue, with the unusual addition of a tempo marking (*allegro*), has a theme with several typically North German features such as repeated and alternating notes. But here Bach displays all his mastery in a powerful movement with a steadily expanding effect. As in the C major fugue, this piece also moves almost imperceptibly into the final free section, including a pedal solo which leads to an unexpected Neapolitan sixth chord. This composition probably originated in Arnstadt in the middle of the first decade of the 18th century.

With the prelude and fugue in D major BWV 532 we have reached the beginning of the productive Weimar period — c. 1709-10. The prelude is in three parts after the North German pattern, but the fugue has been replaced by a homophonous *Allabreve* in the Italian style. The fugue is rounded off by a free *toccata* section and one can, if one wishes, regard the whole work as in five parts with the *Allabreve* corresponding to the first fugue. The work has been readily associated with the Easter period, partly because of its jubilant nature and partly because of the rising pedal scale at the beginning of the prelude which could be regarded as a resurrection motif. The boldness and originality that emerge in the outer sections of the prelude — not least the concluding *adagio* with double pedal and dazzling harmonic elaborations — are magnificent examples of Bach's use of the stylus phantasticus. The fugue is Bach's most virtuoso one, filled from first bar to last with an irrepressible exhilaration.

With the fantasy and fugue in b minor BWV 542 we have reached one of the greatest creations in the organ literature and a unique culmination of the stylus phantasticus. The work has hitherto been dated to Cöthen c. 1720, as it was believed that Bach used it at his audition for the post of organist at St Jakobi, Hamburg, in that year. One reason for this is that Johann Mattheson, in his *General-Bass-Schule* (Hamburg 1731) quotes a fugue subject largely identical to that of the g minor fugue, and with a similar counter subject, for the test to appoint an organist for Hamburg Cathedral in October 1725, and says moreover, "ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte." In addition, Philip Spitta believes he can hear Bach trying to surpass Hamburg's organists on their home ground. But the subject of the fugue is also highly reminiscent of a Dutch folk song published in 1700, and which could equally well have been Mattheson's model. An important detail contradicting the theory that the work was written for the Hamburg visit is the fact that almost all the organs in the city had mean tone temperament until the middle of the 18th century. The incredible harmonic boldness of the fantasy is impossible on an instrument with mean tone temperament, where the central keys are quite pure whilst the peripheral keys sound

very bad. The fantasia and fugue were probably composed on different occasions — they are also found separately in many manuscripts — in which case the fugue with its perpetual mobile character is probably older, perhaps contemporary with the prelude and fugue in D major. The fantasia, with its advanced enharmonic effects and its clear form, presumably originated much later. We can never obtain any definitive answers to these questions, but we may affirm that in the fantasia Bach has succeeded in creating an overwhelming tension which grips the listener from the anguished exclamations of the introductory chords and which is not resolved until the redeeming major chord at the end of the fugue.

The two dominating musical styles during the first part of the 18th century were the French and the Italian, and Bach keenly studied important works from both countries. We know, for example, that he copied out the whole of Grigny's great *Livre d'Orgue* and that in 1714 he acquired a copy of Frescobaldi's *Fiori Musicali* from 1635. The Canzona in d minor BWV 588 appears to be a direct fruit of the latter, with a formal structure which links it to the Italian model. The first section of this bipartite work (in 4/4 time) has a mellow, cantabile theme with a melancholy falling and chromatic counter-subject, whilst the second section is livelier in 3/2 time, but with a clear relationship to the opening part. The Allabreve in D major BWV 589 is a splendid piece "pro Organo Pleno", also in the Italian style. Here one can find models in Corelli, a composer whose works had on several occasions been a subject of study for Bach. It is not impossible that the Allabreve was once preceded by a now lost prelude.

The five concertos also have an Italian background and, together with the concerto transcriptions for harpsichord and J.G. Walther's organ concertos, can be dated to the Weimar period 1713-14. Bach was organist in the palace chapel and the young prince, Johann Ernst, had then just returned from two years of study in Holland. There he had doubtless been able to hear a certain amount of new Italian concerto music and moreover be influenced by the organ concertos which could be heard in the more important churches, a practice he also wanted to introduce to Weimar. J.G. Walther, Johann's composition teacher, and Bach were probably given the task of transcribing works by Vivaldi and other composers for use at these organ concerts. Johann Ernst himself composed several concertos which were subjected to revision by Bach, including the G major concerto BWV 592 (also transcribed for harpsichord). The model has been lost, but it is probably a concerto grosso for strings — not a profound work, but pleasant to listen to and quite impressive bearing in mind that the prince died at the early age of 19. In the first two movements the music is divided into tutti and solo passages, whilst the cheerful progressions of the last movement are played without a change of manual.

The six trio sonatas are a unique example of chamber music for organ, where the model is more probably provided by instrumental trio sonatas — for two violins and continuo for example — than the sort of organ trio one finds in the older German and French repertoires (for example the organ chorales of Pachelbel or the French trio sonatas of Grigny, Raison, Clerambault etc). The two manual parts are equally important and are much based on imitation, whilst the pedal part generally has the character of a bass continuo. The style is strikingly modern and galant, and differs considerably from Bach's otherwise more conservative and "learned" organ music. The sonatas were probably written during the 1720's, and are found in a manuscript made in about

1730 which also includes 18 Chorales as well as the Canonische Veränderungen (copied out during the latter half of the 1740's). Another important manuscript derives jointly from Wilhelm Friedemann and Anna Magdalena Bach. According to Bach's first biographer, Forkel (1802), they were composed as practice material for Wilhelm Friedemann, "welcher sich damit zu dem grossen Orgelspieler vorbereiten musste, der er nachher geworden ist". A number of movements from the trio sonatas reoccur in other contexts, but the first sonata in E flat major contains only original music. Between the two elegant outer movements (the first of which is without a tempo marking) there is an introvert and melancholy adagio in c minor.

An odd single piece is the little fugue in g minor BWV 131a. It is actually a transcription of the final chorus of Cantata 131 "Aus tiefer Not", composed in Mühlhausen in 1708. It is uncertain who actually made the arrangement but the advanced pedal treatment would suggest that it was Bach himself. In any case, the fugue is included in the Peters Collected Edition and has its place there — if as nothing more than an interesting curiosum.

The idea of varying a chorale line for line by alternating the choir with the congregation has a long history going back to Sweelinck, Scheidt, Scheidemann etc. In these cases each line was fairly extensive, like a small choral fantasia. More concentrated partitas, where every line had a similar metric and harmonic structure but contained varying figurations, occurred in Southern Germany in the music of Pachelbel, for example, whilst in North Germany it was carried to masterly lengths by Georg Böhm, organist at Lüneburg from the end of the 17th century until his death in 1733. The young Bach doubtless had much to do with Böhm during his college years at Lüneburg and was greatly impressed by his style, something which may be seen in the four partitas that have survived. Christ der du bist der helle Tag BWV 766 is, like the hymn made up of seven lines, each marked partita (1-7). Here are all the typical ingredients of a Böhm partita: the introductory polyphonic chorale movement, the bicinium with characteristic bass movements and the introductory phrase repeated according to the Neapolitan aria form, movements of the dance type such as allemande, gigue etc. A unique detail in the partita is that every line expands to a small fantasia with short interludes and the repeat of certain phrases. Another unusual feature is the doubling of the pedal and the left hand bass in the last line to emphasize the cantus firmus. The repeat of the penultimate phrase probably alludes to the text "Du heilige Dreifaltigkeit, wir loben dich in Ewigkeit".

A number of more or less independent chorales are also included in this recording. The chorale Liebster Jesu, wir sind hier was sung before the sermon at mass, and Bach has left a large number of organ arrangements, all of a fairly simple and popular character. The first of the two settings (BWV 730) is a four to five part harmonisation without interludes. After the repeat, the straight cantus firmus line is fragmented by expressive ornamentation only to become peaceful once again. Perhaps the rising scale in the pedal three bars from the end alludes to the "ganz zu dir gezogen" in the text. The other setting (BWV 731) has the cantus firmus richly ornamented on a solo stop in the treble. Both of these pieces are probably from an early date (Arnstadt) and have actually been regarded by certain scholars as being of doubtful authenticity. As far as Fuga sopra il Magnificat BWV 733 is concerned, there can be no doubt about who the composer was

— a magnificent four part fugue from the end of the Weimar period on a Gregorian Magnificat melody (tonus perigrinus — the same as *Meine Seele erhebet den Herren* in the Schübler chorales). The movement has a continuous flow and the melody is treated in stretto on several occasions. At the end, the piece is extended to five parts when the pedal enters with the cantus firmus in double note values.

The five part version of *An Wasserflüssen Babylon* (a paraphrase of Psalm 137) is closely linked with the 18 Chorales, where the same piece is arranged for four voices with the cantus firmus in the tenor part and with richer ornamentation. Scholars have often associated this five part work with double pedal with Bach's Hamburg visit in 1720 (like the g minor fantasia) because we know that Bach improvised on this chorale for "at least half an hour" in the Katharinenkirche, where Reinken (who had written a long fantasia on this chorale) was the organist. It is probable, however, that the five movement work is from a considerably earlier date when Bach was still more strongly influenced by the North German tradition where double pedal was not unusual. The four part piece is more modern in style and structure, and is reminiscent of a French tierce en taille piece. Perhaps Bach rearranged the harmonically richer five part version because the custom of playing double pedal was becoming increasingly obsolete.

The two arrangements of the funeral hymn *Valet will ich dir geben* provides an interesting insight into how a baroque composer can treat a chorale melody on different occasions. Both have the cantus firmus in the pedal, but they are very different in character. The fantasia BWV 735 exists in an older version, presumably from the Arnstadt period, with a simpler arrangement particularly in the final phrases. The piece moves gently with fairly restrained ornamentation after the North German pattern. It is possible that the final ascending movements are a picture of the soul rising to heaven. The second setting (BWV 736) is among Bach's most magnificent organ chorales and has a sparkling vitality with jubilant figuration over long cantus firmus notes in the pedal, something that is doubtless conceived as a speaking picture of the text's "Im Himmel ist gut wohnen, hinauf steht mein Begier, der wird Gott herrlich lohnen dem, der ihm dient allhier". The piece finishes quite abruptly and it seems natural to continue with the numbered chorale harmonies which follow in one of the manuscripts.

The short arrangement for manual of *Vater unser* in *Himmelreich* BWV 737 is probably of early origin and an example of a motet-like organ style that one finds, for example, in Scheidt in his *Tabulatura Nova* from 1624.

The two arrangements of *Wer nun den lieben Gott lässt walten* are taken from the Kirnberger collection, a collection of shorter chorales, often for manual and in some cases of early origin, copied out for or by Bach's pupil Kirnberger in about 1760. A number of the chorales were composed by J.G. Walther, but previously ascribed to Bach. The first setting of *Wer nun . . .* is also found in the *Klavierbüchlein* für W.F. Bach from 1720 and also in the *Notenbüchlein* für Anna Magdalena Bach (earliest 1725). It is a work in three movements with a richly decorated cantus firmus over a simple accompaniment, and is perhaps only a practice piece to show how one applies the table of ornaments at the beginning of the *Klavierbüchlein*. The second arrangement (BWV 690) in 3/4 time has the character of a partita movement with its scale figures running up and down around the cantus firmus. Here, too, the organ chorale is followed by a harmonisation of the chorale in figures.

The sources used in compiling these notes include:

Peter Williams: The Organ Music of J.S. Bach (Cambridge 1980) and Hans Keller: Die Orgelwerke Bachs (1938)

HANS FAGIUS was born in Norrköping in 1951. He was taught by the organist, Nils Eriksson and Bengt Berg, before studying at the Stockholm College of Music with Alf Linder, under whose guidance he obtained the soloist's diploma in 1974. He subsequently studied for a year in Paris with Maurice Duruflé. In recent years, on the basis of private study, he has devoted himself increasingly to Baroque music, trying to approach the music on its own terms under the inspiration of scholarship in this field and the so-called 'Alte Spielweise'.

On two occasions Hans Fagius has won prizes in international organ competitions and since the beginning of the 1970's he has given numerous recitals throughout Europe. He has also made recordings for the radio in a number of countries. Hans Fagius is professor at the Gothenburg College of Music and also teaches at the corresponding institution in Stockholm.

HANS FAGIUS has recorded another 25 BIS records.

Orgeln i Leufsta Bruks kyrka i Norra Uppland byggdes 1725-28 av Johan Niclas Cahman, vilken var den främste representanten för den s.k. Stockholmsskolan inom svenskt orgelbyggeri under 1700-talet — ett hantverk som stilistiskt anknyt till nordtysk tradition. Orgeln i Leufsta, som är den största bevarade barockorgeln i Skandinavien, har förutom ett par smärre ingrepp under början av 1900-talet undgått mer genomgripande ombyggnader, och 1963-64 kunde den återställas i originalskick av Marcussen & Son, Aabenraa. Tyvärr ändrades emellertid ett par viktiga saker: det ursprungliga bälgsystemet ersattes av regulatorbälgar, och tempereringen gjordes liksvävig. Pipverket är dock bevarat i sin helhet, och Leufsta-orgeln står idag som ett magnifikt monument över den kvalitet som präglade svenskt orgelbyggeri under 1700-talet.

Musiken på denna volym av Bachs orgelverk har sammanställts för att ge så stor omväxling som möjligt samtidigt som en viss enhetlighet och logik präglat valet av stycken. Med Schmieders Bachverkförteckning som utgångspunkt hör vi den första i raden av triosonater, konsertbearbetningar och partiturer. Preludierna och fugorna liksom Alla-breve och Canzona representerar grupper av stycken med likartad stilistisk bakgrund. Orgelkoralerna tillhör med ett par undantag samma grupp koralbearbetningar i den stora Bachverkförteckningen.

De fem preludierna och fugorna representerar en utveckling från närmast ren efterhärmmning till överlägset mästerskap i den nordtyska preludiestilen som den kommer till uttryck hos tonsättare som G. Böhm, N. Bruhns, V. Lübeck och D. Buxtehude. Dessa var verksamma i trakten omkring Hamburg och utvecklade en kompositionsform av delvis italienskt ursprung (toccator av Frescobaldi, Froberger osv), där rytmiskt och harmoniskt mycket fria avsnitt (stylus phantasticus) kontrasterade mot strängt kontrapunktiska delar (stylus canonicus). Den vanligaste uppläggningsen av ett nordtyskt preludium är femdelad: preludium - fuga - mellanspel - fuga - efterspel. De båda fugorna är ofta tematiskt besläktade. En tredelad form med preludium - fuga - efterspel är också vanlig.

Det tidigaste av Bachs preludier och fugor är ganska säkert det i a-moll BWV 551. Här arbetar tonsättaren helt efter Buxtehudes mönster med femdelad form, och med motivbildningar och harmonik som är fullständigt nordtyska i stilen. Det finns inget närmare släktskap mellan de båda fugorna, och till skillnad från Buxtehude, som gärna skriver den andra fugan i 3/4-takt, är hela verket komponerat i 4/4-takt. Stycket är säkert gjort som en stilstudie och kanske rent av komponerat före år 1700. Nästan lika tidigt bör preludiet och fugan i C-dur BWV 531 vara, och forskarna har daterat det till Lüneburg omkring 1700. Detta festliga verk är tredelat med ett storslaget preludium som inleds med ett pedalsolo och domineras av briljanta löpningar och arpeggion. Fugan har ett energiskt tema med brutna oktaver och växeltoner och är komponerat manualiter med undantag av två korta pedalinsatser, den första med temat mycket förenklat, den andra med oförändrat tema — något som ligger ganska illa till speltekniskt. En handskrift saknar ett 26 takter långt avsnitt där bl.a. den andra pedalinsatsen ingår, och man kan spekulera i vilken version som är den ursprungliga — den längre med ett mycket svårt pedalavsnitt, eller den kortare med mer "enhetlig" svårighetsgrad. Fugan glider nästan omärkligt över i efterspelet, och den festliga C-durkarakären understryks ytterligare genom upplösningen av en plötslig utvikning till c-moll några takter före slutet.

I preludiet och fugan i g-moll BWV 535 märker man en klar utveckling i tonsättarens stil, men fortfarande ligger den tredelade formen som grund med klar skillnad mellan stylus phantasticus och stylus canonicus. Ett fragment av verket finns bevarat i manuskript i en äldre och kortare version. Preludiet har en dyster grundton och inleds med brutna ackord över en orgelpunkt. Efter några virtuosa löpningar vidtar en fallande kromatisk sekvenskedja med förminskade septimaackord genom skalans alla tolv toner — en för Bachs samtida säkerligen chockerande effekt. Fugan, med för ovanlighetens skull en tempobeteckning (allegro), har ett tema med flera typiska nordtyska drag som tonupprepningar och växeltoner. Men här utvecklar Bach hela sitt mästerskap i en energisk sats med alltmör stegrat uttryck. Liksom i C-durfugan går fugan nästan omärkligt in i den avslutande fria delen med bl.a. ett pedalsolo som leder till ett överraskande neapolitanskt sextackord. Denna komposition bör ha tillkommit i Arnstadt i mitten på 1700-talets första decennium.

Med Preludium och fuga D-dur BWV 532 har vi kommit till inledningen av den produktiva Weimartiden — ca 1709-10. Preludiet är tredelat efter nordtyskt mönster, men här har fugan ersatts av ett mer homofont Allabreve i italiensk stil. Fugan avslutas med en fri toccatadel, och om man vill kan man se hela verket som femdelat med Allabreve motsvarande första fugan. Verket har gärna associerats med påsktiden, dels på grund av den jublande karaktären, dels genom den uppåtgående pedalskalen som inleder preludiet och som kan ses som ett uppståndelsemotiv. Den originalitet och djärvhet som kommer fram i preludiets ytterdelar — inte minst det avslutande adagiot med dubbelpedal och hisnande harmoniska förvecklingar — är storslagna exempel på Bachs användning av den fantastiska stilen. Fugan är Bachs mest virtuosa, från första till sista takten genomsyrad av en oöverbärlig uppsluppenhet.

Med Fantasi och fuga g-moll BWV 542 har vi nått fram till en av orgellitteraturens främsta skapelser och en enastående höjdpunkt inom stylus phantasticus. Man har tidigare daterat verket till Köthen omkring 1720, då man menat att Bach ska ha använt det vid sin provspelning för organisttjänsten i S:t Jakobi i Hamburg detta år. En av anledningarna till detta är att Johann Mattheson i sin General-Bass-Schule (Hamburg 1731) anger ett fugatema i stort sett identiskt med g-mollfugans och med likartat kontrastsubjekt för provet inför tillsättningen av organist i Hamburgs domkyrka i oktober 1725, och säger dessutom att, "ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte". Dessutom säger t.ex. Ph. Spitta sig höra Bach vilja försöka överträffa Hamburgs organister på hemmaplan. Men fugatemat påminner också i hög grad om en holländsk folkvisa publicerad år 1700 som ju likaväl kan ha varit Matthesons förebild. En viktig detalj som talar emot teorin att verket skulle vara skrivet för Hamburgbesöket är, att alla orglar i staden var helt eller näst intill medeltonsstämda fram till 1700-talets mitt. Den otroliga harmoniska djärvheten i fantasin är omöjlig på ett medeltonsstämt instrument där de centrala tonarterna är helt rena medan mer perifera tonarter klingar mycket illa. Antagligen är fantasin och fugan komponerade vid skilda tillfällen — de förekommer också separat i många handskrifter — och då bör fugan med sin perpetuum mobile-karaktär vara äldst, kanske samtidigt med preludiet och fugan i D-dur. Fantasins med sina avancerade enharmoniska omdynningar och sin klara form är antagligen tillkommen betydligt senare. Några säkra besked kan vi aldrig få i dessa frågor, men vi kan fastställa att Bach i fantasin förmått skapa en intensiv gastkra-

mande spänning som griper redan från inledningsackordens ångestfyllda utrop, och som får sin upplösning först i och med det förlösande durackordet som avslutar fugan.

De två dominerande musikstilarna under första delen av 1700-talet var den franska och den italienska, och Bach studerade ivrigt centrala verk från de båda länderna. Vi vet t.ex. att han kopierade hela Grignys stora Livre d'Orgue och att han 1714 förvärfvade ett exemplar av Frescobaldis Fiori Musicali från 1635. Canzonan i d-moll BWV 588 förefaller vara en direkt frukt av det senare, med en formell uppbyggnad som anknyter till den italienska förebilden. Första delen av det tvådelade verket (i 4/4-takt) har ett mjukt kantabelt tema med sorgmodigt kromatiskt fallande kontrasubjekt, medan den andra delen är livligare i 3/2-takt, men med klart släktskap med det inledande partiet. Allabreve D-dur BWV 589 är ett ståtligt stycke "pro Organo Pleno", också i italiensk stil. Här kan man finna förebilder hos A. Corelli, en tonsättare vars verk vid flera tillfällen varit föremål för Bachs studium. Det är inte omöjligt att Allabreve har föregåtts av ett numera försvunnet preludium.

De fem konserterna har också italiensk bakgrund, och kan tillsammans med konskrtanskriptionerna för cembalo och J.G. Walthers orgelkonserter dateras till Weimartiden 1713-14. Bach var ju organist i slottskyrkan, och den unge prins Johann Ernst hade då återvänt efter ett par års studier i Holland. Där hade han säkert fått ta del av åtskillig ny italiensk konsertmusik och dessutom tagit intryck av de orgelkonserter som förekom i de mer betydande kyrkorna, något som han nog ville införa även i Weimar. J.G. Walther, Johann Ernsts lärare i komposition, och Bach fick antagligen i uppdrag att göra transkriptioner av Vivaldis och andra italienska tonsättares verk att användas vid dessa orgelkonserter. Johann Ernst komponerade själv några konserter som blev föremål för Bachs bearbetning, bl.a. G-durkonserten BWV 592 (också transkriberad för cembalo). Förlagan har gått förlorad, men det rör sig antagligen om en concerto grosso för stråkar — ett föga djupsinnigt verk, men trevligt att lyssna till och ganska imponerande om man betänker att prinsen gick bort vid endast 19 års ålder. I de två första satserna är musiken uppdelad i tutti- och soloavsnitt, medan sista satsens munttra tongångar spelas utan manualbyten.

De sex triosonaterna är ett unikt exempel på kammarmusik för orgel, där förebilden snarare bör vara instrumentala triosoner för t.ex. två violiner och continuo än de typer av orgeltrios man kan finna i äldre tysk och fransk repertoar (t.ex. orgelkoraler av Pachelbel eller franska triosatser av Grigny, Raison, Clerambault osv.). De båda manualstämmorna är likvärdiga och bygger mycket på imitation, medan pedalstämman oftast har karaktären av continuobas. Stilen är påfallande modern och galant, och skiljer sig en del från Bachs övriga mer konservativa och "lärda" orgelmusik. Sonaterna bör vara komponerade på 1720-talet, och återfinns i ett manuskript nedtecknat ca 1730 även innehållande 18 Choräle samt Canonische Veränderungen (nedtecknade under senare hälften av 1740-talet). En annan viktig handskrift härstammar gemensamt från Wilhelm Friedemann och Anna Magdalena Bach. Enligt den förste Bachbiografen Forkel (1802) komponerades de som övningsstycken för Wilhelm Friedemann, "welcher sich damit zu dem grossen Orgelspieler vorbereiten musste, der er nachher geworden ist". En del satser ur triosonaterna återfinns i andra sammanhang både som orgelstycken och som instrumentala satser, men den första sonaten i Ess-dur innehåller enbart originalmusik. Mellan de båda eleganta ytterstäserna (av vilka den första saknar tempobeteckning) står ett

innåtvänt och sorgmodigt adagio i c-moll.

Ett udda och ensamstående stycke är den lilla fugan i g-moll BWV 131a. Det är egentligen en transkription av sluttkören ur kantat 131 "Aus tiefer Not", komponerad i Mühlhausen 1708. Det är osäkert vem som verkligen gjort omarbetningen, men den avancerade pedalbehandlingen tycks peka på Bach själv. Fugan finns i alla fall medtagen i Peters samlingsutgåva, och har sin plats här — om inte annat som intressant kuriosum.

Idén att variera en koral vers för vers att använda alternerande med kör och församling har gamla anor från Sweelinck, Scheidt, Scheidemann osv. I dessa fall var varje vers ganska omfångsrik som små koralfantasier. Mer koncentrerade partiturer där varje vers hade likartad metrisk och harmonisk uppbyggnad, men med varierande figurationer förekom i Sydtyskland hos t.ex. Pachelbel, och i Nordtyskland fördes de till mästarskap av Georg Böhm, organist i Lüneburg från slutet av 1600-talet till sin död 1733. Den unge Bach hade säkert mycket med Böhm att göra under sina gymnasieår i Lüneburg och tog starka intryck av dennes stil, något som märks i de fyra bevarade partiturna. Christ der du bist der helle Tag BWV 766 består liksom psalmen av sju verser, var och en betecknad partita (1-7). Här finns de typiska ingredienserna i en Böhm-partita: inledande mångstämmig koralsats, bicinium med karaktäristiska basrörelser och upprepade inledningsfraser enligt neapolitansk arieform, satser med danskaraktär som allemande, gigue osv. En unik detalj i partiturn är att varje vers sväller ut till små fantasier med korta mellanspel och upprepning av vissa fraser. Ovanligt är också sista versens fördubbling av pedalen och vänster hands bas för att framhäva cantus firmus. Uppreppningen av näst sista frasen hänsyftar troligen till texten "Du heilige Dreifaltigkeit, wir loben dich in Ewigkeit".

En rad fristående större och mindre orgelkoraler finns också med på denna inspelning. Koralen Liebster Jesu, wir sind hier sjöngs före predikan i mässon, och Bach har skrivit en lång rad orgelbearbetningar, alla av ganska enkel och lättfattlig karaktär. De första av de båda sättningarna (BWV 730) är en fyr-femstämmig harmonisering utan mellanspel. Efter prisen bryts den raka c-f-linjen av uttrycksfulla ornament för att sedan åter bli stilla. Kanske hänsyftar den stigande skalan i pedalen tre takter från slutet till textens "ganz zu dir gezogen". Den andra sättningen (BWV 731) har c-f rikt ornamenterad på solostämman i sopranen. Dessa båda satser är antagligen av tidigt datum (Arnstadt) och har av vissa forskare rentav ansetts vara av tveivelaktig autenticitet. Vad beträffar Fuga sopra il Magnificat BWV 733 finns inga tvivel om vem upphovsmannen är — en storartad fyrstämmig fuga från slutet av Weimartiden över en gregoriansk Magnificat-melodi (tonus peregrinus — samma som Meine Seele erhebet den Herren ur Schüblerkoraler-na). Satsen har en enastående flykt och melodin bearbetas i trångföring vid flera tillfällen. I slutet vidgas satsen till fem stämmor då pedalen kommer in med c-f i dubbla notvärden.

Den femstämmiga versionen av An Wasserflüssen Babylon (en parafras över Psalm 137) hör intimt samman med 18 Choräle, där samma sats finns omarbetad för fyra stämmor med c-f i tenorstämman och med rikligare ornament. Forskarna har ofta associerat den femstämmiga satsen med dubbelpedal med Bachs Hamburgbesök 1720 (liksom g-moll-fantasin) beroende på att man vet att Bach där "minst en halvtimme" improviserade över denna koral i Katharinenkirche, där J.A. Reinken (vilken själv skrivit en lång fantasi över denna koral) var organist. Det troliga är emellertid att den femstämmiga satsen är av betydligt tidigare datum då Bach stod under starkare inflytande av den nordtyska

traditionen där dubbel pedal inte var ovanligt. Den fyrstämriga satsen är modernare i stil och uppbyggnad, och påminner om en fransk tierce en taille-sats. Kanske omarbetade Bach den harmoniskt rikare femstämriga versionen därför att bruket att spela dubbel pedal alltmer kom ur bruk.

De två bearbetningarna över begravningspsalmen Valet will ich dir geben erbjuder intressanta jämförelser hur en koralmelodi kan bearbetas av en barocktonsättare vid olika tillfällen. Båda har c f i pedalen, men karaktären är mycket olika. Fantasin BWV 735 existerar i en äldre version, antagligen från Arnstadt-tiden, med enklare faktur framförallt i de sista fraserna. Satsen är mjukt rörlig med ganska objektiva figurationer efter nordtyskt mönster. Det är möjligt att de avslutande uppgående rörelserna kan vara en bild av själen som stiger till himlen. Den andra sättningen (BWV 736) hör till Bachs mest storartade orgelkoraler och har en sprudlande vitalitet med jublande figurationer över långa c-f-toner i pedalen, något som säkert är tänkt att vara en talande bild av textens "Im Himmel ist gut wohnen, hinauf steht mein Begier, der wird Gott herrlich lohnen dem, der ihm dient allhier". Satsen slutar helt abrupt, och det känns naturligt att fortsätta med den besiffrade koralharmonisering som följer i en av handskrifterna.

Den lilla manualiterbearbetningen över Vater unser im Himmelreich BWV 737 är troligen av tidigt ursprung, och ett exempel på en motettartad orgelstil som man finner hos t.ex. S. Scheidt i dennes Tabulatura Nova från 1624.

De två bearbetningarna över Wer nur den lieben Gott läßt walten är hämtad ur den s.k. Kirnbergersamlingen, en samling mindre koraler, ofta manualiter och i flera fall av tidigt ursprung, nedtecknade av eller för Bach-eleven Kirnberger omkring 1760. En del av koralerna i samlingen är komponerade av J.G. Walther, men tidigare tillskrivna Bach. Den första sättningen över Wer nun . . . återfinns dessutom i Klavierbüchlein für W.F. Bach från 1720 och även i Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (tidigast 1725). Det är en trestämmig sats med rikt kolorerad c f över ett enkelt ackompanjemang, och är kanske bara ett övningsexempel på hur man kan tillämpa den ornamenttabell som inleder Klavierbüchlein. Den andra bearbetningen (BWV 690) i 3/4-takt har karaktären av en partitasats med skalrörelser som löper upp och ner omkring c f. Även här följs orgelkoralen av en besiffrad harmonisering av koralen.

Som källor till denna kommentar har använts bl.a.:

Peter Williams: The Organ Music of J.S. Bach (Cambridge 1980) och Hans Keller: Die Orgelwerke Bachs (1938)

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.

HANS FAGIUS har spelat in ytterligare 25 BIS skivor.

Die Orgel der Kirche von Leufsta Bruk in Uppland nördlich von Stockholm wurde 1725-28 von Johan Niclas Cahman gebaut, dem hervorragendsten Vertreter der sogenannten Stockholmer Schule des schwedischen Orgelbaues im 18. Jahrhundert. Dieses Handwerk knüpfte eng an die norddeutsche Tradition an. Die Orgel in Leufsta, die größte erhaltene Barockorgel in Skandinavien, wurde bis auf einige kleinere Eingriffe am Anfang des 20. Jahrhunderts niemals durchgehend umgebaut, und 1963-64 konnte der Originalzustand von Marcussen & Son, Aabenraa (Dänemark) wieder hergestellt werden. Leider wurden aber einige wichtige Änderungen vorgenommen: das ursprüngliche Balgsystem wurde durch Regulatorbälge ersetzt, und die Temperierung wurde gleichschwebend. Das Pfeifenwerk ist aber zur Gänze erhalten, und die Orgel zu Leufsta ist heute ein außerordentliches Denkmal jener Qualität, die die schwedische Orgelbaukunst im 18. Jahrhundert prägte.

Die Musik in dieser Ausgabe der Orgelwerke Bachs wurde zusammengestellt um die größtmögliche Abwechslung zu bereiten, wobei eine gewisse Einheitlichkeit und Logik die Wahl der Stücke prägen sollte. Mit dem Ausgangspunkt des Schmiederschen Werkeverzeichnisses hören wir die erste in der Reihe von Triosonen, Konzertbearbeitungen und Partiten. Die Präludien und Fugen, sowie die Allabreve und Canzona vertreten Gruppen von Stücken mit ähnlichem stilistischen Hintergrund. Die Orgelchoräle gehören mit ein paar Ausnahmen zur selben Gruppe von Choralbearbeitungen im großen BWV.

Die fünf Präludien und Fugen vertreten eine Entwicklung von fast reiner Nachahmung bis zur überlegenen Meisterschaft im norddeutschen Präludienstil, wie wir ihn kennen von Komponisten wie G. Böhm, N. Bruhns, V. Lübeck und D. Buxtehude. Diese waren in der Hamburger Gegend tätig und entwickelten eine Kompositionsform teilweise italienischen Ursprungs (Toccaten von Frescobaldi, Froberger usw.), wo rhythmisch und harmonisch sehr freie Abschnitte gegen streng kontrapunktische Teile kontrastierten (stylus phantasticus gegen stylus canonicus). Meistens ist ein norddeutsches Präludium fünfgeteilt: Präludium — Fuge — Zwischenspiel — Fuge — Nachspiel. Die beiden Fugen sind häufig thematisch verwandt. Eine dreiteilige Form mit Präludium — Fuge — Nachspiel ist auch häufig.

Das früheste der Präludien und Fugen Bachs ist ziemlich sicher jenes in a-Moll BWV 551. Hier arbeitet der Komponist ganz nach dem Muster Buxtehudes mit fünfgeteilter Form, und mit Motivbildungen und Harmonik, die stilistisch ganz norddeutsch sind. Die beiden Fugen sind nicht näher verwandt, und zum Unterschied von Buxtehude, der gerne die zweite Fuge im 3/4-Takt schreibt, ist das ganze Werk im 4/4-Takt komponiert. Das Stück ist sicher als Stilstudium gemacht, vielleicht sogar vor 1700 komponiert. Beinahe gleich früh dürften das Präludium mit Fuge BWV 531 sein, und die Forscher haben das Datum mit etwa 1700 in Lüneburg gesetzt. Dieses festliche Werk ist dreigeteilt, mit einem großartigen Präludium, das mit einem Pedalsolo beginnt und von leuchtenden Läufen und Arpeggios beherrscht wird. Die Fuge hat ein energisches Thema mit gebrochenen Oktaven und Wechseltönen, manualiter komponiert bis auf zwei kurze Pedaleinsätze, der erste mit einem sehr vereinfachten Thema, der zweite mit unverändertem Thema — was spieltechnisch schwierig ist. In einer Handschrift fehlt ein 26 Takte langer Abschnitt mit u.A. dem zweiten Pedaleinsatz, und man kann sich überlegen, welche Fassung die ursprüngliche ist — die längere mit einem sehr schweren Pedalabschnitt, oder

die kürzere mit „einheitlicherem“ Schwierigkeitsgrad. Die Fuge gleitet nahezu unmerklich in das Nachspiel hinüber, und der festliche C-Dur-Charakter wird zusätzlich unterstrichen durch die Auflösung einer jähen Ausweichung nach c-Moll einige Takte vor dem Schluß.

Im Präludium und Fuge g-Moll BWV 535 sieht man eine klare Entwicklung des Stils des Komponisten, aber nach wie vor ist die Grundlage die dreigeteilte Form mit einem klaren Unterschied zwischen *stylus phantasticus* und *stylus canonicus*. Ein Fragment des Werkes ist handschriftlich in einer älteren, kürzeren Fassung erhalten. Das Präludium hat einen düsteren Grundton und beginnt mit gebrochenen Akkorden über einem Orgelpunkt. Nach einigen virtuosen Läufen kommt eine fallende chromatische Sequenzenkette mit verminderten Septimenakkorden durch alle zwölf Töne der Tonleiter — ein für Bachs Zeitgenossen sicherlich schockierender Effekt. Die Fuge, ausnahmsweise mit einer Tempoangabe (*allegro*), hat ein Thema mit mehreren typisch norddeutschen Zügen wie Tonwiederholungen und Wechselstöne. Auch hier entfaltet aber Bach seine ganze Meisterschaft in einem energischen Satz mit immer gesteigertem Ausdruck. Wie in der C-Dur-Fuge gleitet die Fuge fast unmerklich in den abschließenden freien Teil mit u.A. einem Pedalsolo, das zu einem überraschenden neapolitanischen Sextakkord führt. Diese Komposition dürfte zu Arnstadt Mitte des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts entstanden sein.

Mit dem Präludium und Fuge D-Dur BWV 532 erreichen wir den Anfang der schöpferischen Weimarer Zeit — um 1709-10. Nach nordeutschem Muster ist das Präludium dreigeteilt, aber hier ist die Fuge durch ein eher homophones Allabreve im italienischen Stil ersetzt. Die Fuge endet mit einem freien Toccateteil, und man könnte das Werk als fünfgeteilt betrachten, mit dem Allabreve der ersten Fuge entsprechend. Das Werk wurde häufig mit der Osterzeit verbunden, teils wegen des jubelnden Charakters, teils durch die importsteigende, das Präludium einleitende Pedaltonleiter, die als Auferstehungsmotiv betrachtet werden könnte. Die in den Außenteilen des Präludiums erscheinende Originalität und Kühnheit — nicht zuletzt das abschließende Adagio mit Doppelpedal und atemberaubenden harmonischen Verwicklungen — sind großartige Beispiele von Bachs Verwendung des phantastischen Stils. Die Fuge ist die virtuoseste bei Bach, vom ersten bis zum letzten Takt von einer unbezwingbaren Ausgelassenheit geprägt.

Mit der Phantasie und Fuge g-Moll BWV 542 haben wir jetzt eine der hervorragenden Schöpfungen der Orgelliteratur erreicht, zugleich einen Höhepunkt des *stylus phantasticus*. Früher datierte man das Werk etwa um 1720 in Köthen, da man meinte, Bach hätte es bei seinem Probespiel in Hamburg St. Jacobi im selben Jahr verwendet. Einer der Gründe ist, daß Johann Mattheson in seiner General-Baß-Schule (Hamburg 1731) ein Fugenthema angibt, das mit dem der g-Moll-Fuge fast identisch ist, und mit einem ähnlichen Kontrasubjekt. Dies geschah anläßlich der Ernennung eines Organisten im Hamburger Dom im Oktober 1725, und er schrieb, daß „ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte“. Außerdem dachte beispielsweise Ph. Spitta, Bach wolle die Hamburger Organisten in deren Heimat übertreffen. Das Fugenthema erinnert aber auch sehr an ein 1700 erschienenes holländisches Volkslied, das ja Matthesons Vorbild hätte sein können. Ein wichtiges, gegen die Theorie sprechendes Detail ist, daß alle Orgeln der Stadt bis Mitte des 18. Jahrhunderts mitteltongestimmt waren. Die unglaubliche harmonische Kühnheit der Phantasie

wäre auf einem mitteltongestimmten Instrument unmöglich, wo die zentralen Tonarten ganz rein sind, während die periferen Tonarten sehr schlecht klingen. Vermutlich sind die Phantasie und die Fuge zu verschiedenen Zeiten komponiert worden — sie sind auch in vielen Handschriften separat zu finden — wobei die Fuge mit ihrem perpetuum-mobile-Charakter am ältesten sein dürfte, vielleicht ein Zeitgenosse des Präludiums und Fuge D-Dur. Wahrscheinlich ist die Phantasie mit ihren kühnen enharmonischen Verwechslungen und ihrer klaren Form wesentlich später entstanden. In diesen Fragen wird ein sicherer Bescheid nie zu bekommen sein, aber wir können feststellen, daß Bach in der Phantasie eine intensiv packende Stimmung geschaffen hat, die gleich bei den angsterfüllten Ausrufen der einleitenden Akkorde ergreifend ist, und deren Auflösung erst in dem die Fuge beendenden Durakkord kommt.

Die zwei herrschenden Musikstile im ersten Teil des 18. Jahrhunderts waren der französische und der italienische, und Bach studierte eifrig zentrale Werke aus den beiden Ländern. Wir wissen z.B., daß er Grignys ganzes großes Livre d'Orgue kopierte, und daß er 1714 ein Exemplar von Frescobaldis Fiori Musicali (1635) erwarb. Die Canzona d-Moll BWV 588 scheint eine Frucht der späteren zu sein, mit einem an das italienische Vorbild anknüpfenden formalen Aufbau. Der erste Teil des zweigeteilten Werkes (4/4-Takt) hat ein weich kantables Thema mit wehmütig chromatisch fallendem Kontrasubjekt, während der zweite Teil im 3/2-Takt lebhafter ist, allerdings mit der Einleitung klar verwandt. Allabreve D-Dur BWV 589 ist ein stattliches Stück „pro Organo Pleno“, ebenfalls im italienischen Stil. Hier finden wir Vorbilder bei A. Corelli, einem Komponisten, dessen Werke Bach mehrmals studierte. Es kann sein, daß vor dem Allabreve ein seither verschollenes Präludium stand.

Die fünf Konzerte haben auch einen italienischen Hintergrund, und können mit den Konzerttranskriptionen für Cembalo und J.G. Walthers Orgelkonzerten auf 1713-14 in Weimar datiert werden. Bach war ja Organist der Schloßkirche, und der junge Prinz Johann Ernst war nach ein paar Studienjahre in Holland zurückgekehrt. Dort hatte er sicherlich neue italienische Konzertmusik kennengelernt und außerdem Eindrücke geschöpft bei den in den bedeutenderen Kirchen vorkommenden Orgelkonzerten, die er wohl auch in Weimar einführen wollte. J.G. Walther, sein Kompositionslehrer, und Bach wurden vermutlich beauftragt, zwecks Verwendung bei diesen Konzerten Transkriptionen von Werken Vivaldis und anderer italienischer Komponisten anzufertigen.

Johann Ernst komponierte selbst einige Konzerte, die von Bach bearbeitet wurden, u.A. das G-Dur-Konzert BWV 592 (auch für Cembalo gesetzt). Die Vorlage ist verschollen, aber vermutlich dreht es sich um ein Concerto grosso für Streicher — ein wenig tiefsinniges Werk, aber nett anzuhören und beeindruckend, wenn man bedenkt, daß der Prinz mit nur 19 Jahren starb. In den beiden ersten Sätzen ist die Musik auf Tutti- und Soloabschnitte aufgeteilt, während die lustigen Töne des letzten Satzes ohne Manualtausch gespielt werden.

Die sechs Triosonaten sind einmalige Beispiele einer Kammermusik für Orgel, wo die Vorbilder wohl eher instrumentale Triosonaten für beispielsweise zwei Violinen und Continuo sind, als jene Typen von Orgeltrios, die man im älteren deutschen und französischen Repertoire findet (z.B. Orgelchoräle von Pachelbel oder französische Triosonaten von Grigny, Raison, Clerambault usw.). Die beiden Manualstimmen sind gleichwertig und bauen weitgehend auf Imitation, während die Pedalstimme meistens den Charakter eines

Continuobasses hat. Der Stil ist auffallend modern und galant, und er unterscheidet sich etwas von Bachs übriger, eher konservativer und „gelehrter“ Orgelmusik. Die Sonaten dürften in den 1720er Jahren komponiert worden sein, und befinden sich in einem um 1730 geschriebenen Manuskript, zusammen mit den 18 Chorälen und den Canonicischen Veränderungen (in der späteren Hälfte der 1740er Jahre niedergeschrieben). Eine andere wichtige Handschrift stammt gemeinsam von Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach. Laut des ersten Bachbiographen Forkel (1802) wurden sie als Übungsstücke für Wilhelm Friedemann komponiert, „welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist“. Einige Sätze der Triosonaten sind in anderen Zusammenhängen zu finden, als Orgelstücke oder als Instrumentalsätze, aber die erste Sonate Es-Dur enthält lauter Originalmusik. Zwischen den beiden eleganten Außensätzen (der erste ohne Tempoangabe) steht ein in sich gekehrtes, trauriges Adagio c-Moll.

Ein Einzelstück ist die kleine Fuge BWV 131a g-Moll. Es ist eigentlich eine Transkription des Schlusschores der Kantate 131 „Aus tiefer Not“, 1708 in Mühlhausen komponiert. Es ist unsicher wer wirklich die Bearbeitung gemacht hat, aber die fortgeschrittene Pedalbehandlung deutet auf Bach selbst. Peters Gesamtausgabe enthält jedenfalls die Fuge, die hier zumindest als interessantes Kuriosum zu finden ist.

Bereits bei Sweelinck, Scheidt, Scheidemann usw. findet man die Idee, Choräle versweise zu variieren, damit Chor und Gemeinde wechselweise singen. In diesen Fällen war jede Strophe recht umfangreich, wie kleine Choralphantasien. Konzentrierte Partiten, wo jede Strophe einen ähnlichen metrischen und harmonischen Aufbau hatte, aber mit verschiedenen Figurationen, kamen in Süddeutschland z.B. bei J. Pachelbel vor, und in Norddeutschland wurden sie zur Meisterschaft gebracht von Georg Böhm, der ab Ende des 17. Jahrhunderts bis zu seinem Tode 1733 Organist in Lüneburg war. Als Gymnasist in Lüneburg hatte der junge Bach sicher viel mit Böhm zu tun, und daß er von dessen Stil stark beeindruckt wurde, merkt man an den vier erhaltenen Partiten. Christ der du bist der helle Tag BWV 766 besteht aus sieben Strophen, jede als Partita bezeichnet (1-7). Hier sind die typischen Bestandteile einer Böhm partita: einleitender vielstimmiger Choralatz, Bicinium mit charakteristischen Baßbewegungen und wiederholter Einleitungsphrase nach neapolitanischer Arienform, Sätze tänzerischen Charakters wie Allemande, Gigue usw. Ein einzigartiges Detail ist, daß jede Strophe anschwillt: es entstehen kleine Phantasien mit kurzen Zwischenspielen und Wiederholungen gewisser Phrasen. Ungewöhnlich ist auch die Verdopplung in der letzten Strophe des Pedals und des Basses der linken Hand um den Cantus firmus hervorzuheben. Die Wiederholung der vorletzten Phrase bezieht sich wohl auf den Text „Du heilige Dreifaltigkeit, wir loben dich in Ewigkeit“.

Die Aufnahme umfaßt auch eine Reihe größerer und kleinerer Orgelchoräle. Der Choral Liebest Jesu, wir sind hier wurde vor der Predigt gesungen, und Bach schrieb viele Orgelbearbeitungen, durchwegs von einem recht schlichten, leichten Charakter. Die erste der beiden Setzungen (BWV 730) ist eine vier-fünftimmige Harmonisierung ohne Zwischenspiel. Nach der Reprise wird die gradlinige C.f.-Stimme von ausdrucksvollen Ornamenten unterbrochen, wonach sie wieder still wird. Vielleicht bezieht sich die steigende Tonleiter im Pedal drei Takte vor dem Schluß auf den Text „ganz zu dir gezogen“. In der zweiten Setzung (BWV 731) ist der C.f. reich ornamentiert in der

Solostimme des Soprans. Diese beiden Sätze sind vermutlich frühen Datums (Arnstadt), und ihre Authentizität wurde sogar von manchen Forscher in Frage gestellt. Bei der Fuga sopra il Magnificat BWV 733 steht der Urheber außer Zweifel — eine großartige vierstimmige Fuge vom Ende der Weimarer Zeit über einer gregorianischen Magnificatmelodie (tonus peregrinus — dieselbe wie Meine Seele erhebet den Herren in den Schübler'schen Chorälen). Der Satz fließt auf einmalige Weise dahin und die Melodie wird mehrmals in Engführung bearbeitet. Am Schluß wird der Satz auf fünf Stimmen erweitert, da das Pedal mit dem C.f. in doppelten Notenwerten erscheint.

Die fünfstimmige Fassung von An Wasserflüssen Babylons (eine Paraphrase von Ps. 137) ist mit den 18 Chorälen intim verknüpft, wo derselbe Satz in vierstimmiger Bearbeitung mit dem C.f. in der Tenorstimme und mit reichlicherer Ornamentation vorhanden ist. Die Forscher haben häufig den fünfstimmigen Satz mit Doppelpedal mit Bachs Hamburger Besuch 1720 verknüpft (wie auch die g-Moll-Phantasie), da man weiß, daß Bach dort „mindestens eine halbe Stunde“ in der Katharinenkirche über diesem Choral improvisierte, wo J.A. Reinken (der selbst über diesem Choral eine lange Phantasie geschrieben hatte) Organist war. Vermutlich ist aber der fünfstimmige Satz wesentlich früheren Datums, als Bach unter einem stärkeren Einfluß der norddeutschen Tradition stand, wo das Doppelpedal nicht selten war. Hinsichtlich des Stiles und des Aufbaues ist der vierstimmige Satz moderner und erinnert an einen französischen tierce-en-taille-Satz. Vielleicht änderte Bach die harmonisch reichere fünfstimmige Version, weil der Gebrauch des Doppelpedals immer seltener wurde.

Die beiden Bearbeitungen des Beerdigungschorals Valet will ich dir geben zeigen auf interessante Weise wie ein Barockkomponist bei verschiedenen Gelegenheiten eine Choralmelodie bearbeiten kann. Beide haben den C.f. im Pedal, aber der Charakter ist sehr verschieden. Die Phantasie BWV 735 liegt in einer älteren Fassung vor, vermutlich aus der Arnstädter Zeit, mit einer besonders in den letzten Phrasen schlichteren Faktur. Der Satz ist weich beweglich mit recht objektiven Figurationen nach norddeutschem Muster. Vielleicht sind die abschließenden emporsteigenden Bewegungen ein Bild der in den Himmel steigende Seele. Der zweite Satz (BWV 736) gehört zu Bachs großartigsten Orgelchorälen und hat eine sprühende Vitalität mit jubelnden Figurationen über langen C.f.-Tönen im Pedal, sicher ein Bild der Textes: „Im Himmel ist gut wohnen, hinauf steht mein Begier, der wird Gott herrlich lohnen, dem, der ihm dient allhier“. Der Satz endet völlig abrupt, und es scheint richtig, mit der bezifferten Choralharmonisierung fortzusetzen, die in einer der Handschriften folgt.

Die kleine Manualiterbearbeitung von Vater unser im Himmelreich BWV 737 ist vermutlich frühen Ursprungs, ein Beispiel des motettenhaften Orgelstils, den man z.B. bei Scheidt in dessen Tabulatura Nova (1624) findet.

Die zwei Bearbeitungen von Wer nur den lieben Gott läßt walten sind der sog. Kirnberger Sammlung entnommen, einer Sammlung kleinerer Choräle, häufig manualiter und in mehreren Fällen frühen Ursprungs, von oder für den Bachschüler Kirnberger um 1760 niedergeschrieben. Einige der Choräle sind von J.G. Walther komponiert, wurden aber früher Bach zugeschrieben. Der erste Satz über Wer nur . . . ist außerdem im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach (1720) zu finden, auch im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (frühestens 1725). Es ist ein dreistimmiger Satz mit reich koloriertem C.f. über einer schlichten Begleitung, vielleicht nur ein Übungsbeispiel der Ornamentik-

tabelle, die dem Klavierbüchlein voransteht. Die zweite Bearbeitung um 3/4-Takt (BWV 690) hat den Charakter eines Partitensatzes mit Tonleiterbewegungen um den C.f. Auch hier folgt dem Orgelchoral eine bezifferte Harmonisierung des Chorals.

Als Quellen dieses Kommentars wurden verwendet u.A.:

Peter Williams: The Organ Music of J.S. Bach (Cambridge 1980) und Hans Keller: Die Orgelwerke Bachs (1938)

HANS FAGIUS wurde 1951 zu Norrköping geboren. Er studierte bei den Organisten Nils Eriksson und Bengt Berg, sowie bei Alf Linder an der Stockholmer HfM, wo er 1974 das Solistendiplom bekam. Danach studierte er ein Jahr bei Maurice Duruflé in Paris. In späteren Jahren hat er der Barockmusik ein Sonderstudium gewidmet, von der Forschung und der sog. alten Spielweise inspiriert.

Hans Fagius hat mehrmals bei internationalen Orgelwettbewerben Preise erobert. Seit Anfang der 1970er Jahre gibt er fleißig in ganz Europa Konzerte. Er machte auch in mehreren Ländern Rundfunkaufnahmen. Fagius unterrichtet Orgel an den Musikhochschulen in Göteborg und Stockholm.

HANS FAGIUS hat weitere 25 Schallplatten für BIS eingespielt.

L'orgue de l'église de Leufsta Bruk dans l'Uppland du nord fut bâti de 1725 à 1728 par Johan Niclas Cahman, le plus éminent représentant de l'école appelée de Stockholm de facture d'orgues suédoise au 18^e siècle — un métier artisanal relié à la tradition stylistique nord-allemande. L'orgue de Leufsta est le plus grand orgue baroque conservé en Scandinavie ; en plus d'une couple de petites réparations au début du siècle, il subit des restaurations plus radicales et, en 1963-64, il put être remis en état original par Marcussen & Son, Aabenraa. Mais certaines choses importantes furent malheureusement changées : le système original de soufflerie fut remplacé par des soufflets régulateurs et le tempérament fut tempéré. La tuyauterie est cependant entièrement conservée, et l'orgue de Leufsta s'élève aujourd'hui comme un monument à la qualité de la facture d'orgues suédoise du 18^e siècle.

La musique dans ce volume de l'intégrale pour orgue de BACH fut choisie pour offrir la plus grande variété possible en même temps qu'une certaine unité et une logique ont marqué le choix des pièces. En partant du catalogue de Schmieder des œuvres de Bach, nous entendons la première de la série des sonates en trio, des arrangements de concertos et des partitas. Les préludes et fugues, comme Allabreve et Canzona, représentent des groupes de pièces au fond stylistique semblable. Les chorals pour orgue, sauf un, appartiennent au même groupe d'arrangements de chorals dans le grand catalogue de Bach.

Les cinq préludes et fugues représentent un cheminement de l'imitation presque pure à la maîtrise supérieure du style de prélude nord-allemand comme il se trouve chez des compositeurs comme G. Böhm, N. Bruhns, V. Lübeck et D. Buxtehude, qui furent actifs aux alentours de Hambourg et développèrent une forme de composition d'origine partiellement italienne (toccates de Frescobaldi, Froberger, etc.) où des sections rythmiquement et harmoniquement très libres (stylus phantasticus) contrastent avec des parties au contrepoint strict (stylus canonicus). La forme la plus courante d'un prélude nord-allemand est en cinq parties : prélude — fugue — divertissement — fugue — conclusion. Les deux fugues ont souvent un lien de parenté thématique. Une forme tripartite avec prélude — fugue — conclusion est aussi courante.

Le plus ancien des préludes et fugues de Bach est assez sûrement celui en la mineur BWV 551. Le compositeur travaille ici entièrement d'après le modèle formel à cinq parties de Buxtehude et avec des constructions motiviques et harmoniques dans le pur style nord-allemand. Il n'y a pas vraiment de parenté entre les deux fugues et, à la différence de Buxtehude qui écrit volontiers la deuxième fugue en mesures à 3/4, toute l'œuvre est composée en 4/4. La pièce est certainement une étude de style et fut peut-être même écrite avant 1700. Le prélude et la fugue en do majeur BWV 531 devraient presque remonter à la même époque, et les chercheurs les ont datés de Lunebourg aux environs de 1700. Cette œuvre de fête est tripartite avec un magnifique prélude commençant par un solo à la pédale et est dominée par des passages et des arpegges brillants. La fugue est dotée d'un thème énergique avec des octaves brisées et est écrite pour les mains à l'exception de deux brefs passages à la pédale, le premier avec le thème très simplifié, le deuxième avec le thème sans modification — ce qui n'est techniquement pas facile à jouer. Il manque une section de 26 mesures à un manuscrit comprenant, entre autre, le deuxième passage à la pédale, et l'on peut se demander quelle version est l'originale — la plus longue avec un passage très difficile à la pédale, ou la plus courte d'une difficulté plus « homogène ». La fugue glisse presque imperceptiblement dans la

conclusion, et le caractère festif de do majeur est renforcé de nouveau grâce à une soudaine modulation en do mineur quelques mesures avant la fin.

Dans le prélude et fugue en sol mineur BWV 535, on remarque un net développement du style du compositeur, mais la forme tripartite est encore fondamentale, avec une grande distinction entre le *stylus phantasticus* et le *stylus canonicus*. Un fragment de l'œuvre est conservé dans un manuscrit dans une version plus ancienne et plus courte. Le prélude est fondamentalement sombre et commence par des accords brisés sur un point d'orgue. Après quelques passages virtuoses, commence une chaîne de séquences chromatiques tombantes avec des accords de septième diminuée sur tous les douze tons de la gamme — un effet certainement choquant pour les contemporains de Bach. Le thème de la fugue qui, pour une fois, porte une indication de tempo (*allegro*), comporte des traits typiquement nord-allemands comme des répétitions et des notes de passage autour d'un pilier harmonique. Mais Bach développe ici toute sa maîtrise dans un mouvement énergique avec une tension toujours grandissante. Comme la fugue en do majeur, la fugue en sol mineur passe presque inaperçue dans la partie libre concluante avec, entre autres, un solo de pédale menant à un accord de sixte napolitaine qui surprend. Cette composition devrait dater d'Arnstadt vers 1705.

Avec la prélude et fugue en ré majeur BWV 532, nous arrivons au début de la productive période de Weimar — environ 1709-10. Le prélude est tripartite suivant le modèle nord-allemand, mais la fugue est ici remplacée par un *Allabreve* plus homophonique en style italien. La fugue se termine par une *toccata libre* et, si l'on veut, on peut distinguer cinq sections avec *Allabreve* remplaçant la première fugue. L'œuvre fut volontiers associée au temps de Pâques, en partie à cause de son caractère joyeux, en partie à cause de la gamme ascendante au pédalier qui commence le prélude et qui peut être considérée comme un motif de résurrection. L'originalité et l'audace montrées dans les sections extrêmes de prélude — surtout dans l'*adagio* final avec double voix à la pédale et aux intrigues harmoniques vertigineuses — sont de superbes exemples de l'emploi de Bach de ce style fantastique. La fugue est la plus virtuose de Bach, de la première à la dernière mesure, saturée d'une verve invincible.

Avec la Fantaisie et fugue en sol mineur BWV 542, nous touchons à un des produits les plus importants de la littérature pour orgue et un point culminant unique du *stylus phantasticus*. On a précédemment daté l'œuvre de Köthen d'environ 1720, alors que l'on estimait que Bach l'aurait jouée lors de son épreuve pour le poste d'organiste à l'église St-Jacques de Hambourg cette année-là. Une des raisons à cela est que Johann Mattheson, dans sa *General-Bass-Schule* (Ecole de basse fondamentale) (Hambourg 1731), donne un thème de fugue en gros identique et un contresujet semblable à ceux de la fugue en sol mineur pour l'épreuve en vue de la nomination de l'organiste de la cathédrale de Hambourg en octobre 1725, et qu'il ajoute : « ich wüste . . . (je savais bien d'où ce thème était tiré et qui l'avait autrefois mis sur papier). De plus, Ph. Spitta, par exemple, dit entendre Bach vouloir essayer de l'emporter sur les organistes de Hambourg sur leur terrain. Mais le thème de la fugue rappelle aussi beaucoup une chanson de folklore hollandaise publiée en 1700 qui aurait pu tout aussi bien être l'original de Mattheson. Un détail important qui contredit la théorie que l'œuvre aurait été écrite pour la visite à Hambourg, est que toutes les orgues de la ville avaient un tempérament ancien et ce, jusqu'au milieu du 18^e siècle. L'incroyable audace harmonique dans la fantaisie est

impossible sur un instrument accordé selon un tel tempérament où les tonalités centrales sont tout à fait pures alors que les tonalités périphériques sonnent très mal. La fantaisie et la fugue ont probablement été composées à des occasions différentes — elles se trouvent également séparément dans plusieurs manuscrits, et alors la fugue, avec son caractère de perpetuum mobile, devrait être survenue la première, peut-être en même temps que le prélude et fugue en ré majeur. Avec ses changements enharmoniques avancés et sa forme claire, la fantaisie date probablement de beaucoup plus récemment. Nous n'aurons jamais de réponses sûres à ces questions, mais nous pouvons établir que Bach a su créer, dans la fantaisie, une tension soutenue à en couper le souffle ; elle nous prend déjà du cri angoissé de l'accord initial et ne se résout qu'à l'accord majeur délivrant qui termine la fugue.

Les deux styles musicaux dominants pendant la première partie du 18^e siècle furent le français et l'italien, et Bach étudia passionnément des œuvres centrales des deux pays. Nous savons, par exemple, qu'il copia tout le grand Livre d'Orgue de Grigny, et qu'en 1714, il se procura un exemplaire des Fiori Musicali de 1635 de Buxtehude. La canzona en ré mineur BWV 588 semble être un produit direct de cette dernière acquisition, avec une construction formelle rappelant le modèle italien. La première partie de l'œuvre bipartite (en mesures à 4/4) a un doux thème chantant au contresujet mélancoliquement chromatique, descendant, alors que la deuxième partie est plus vive en mesures à 3/2, mais au net lien de parenté avec la partie initiale. Allabreve en ré majeur BWV 589 est une pièce majestueuse « pro Organo Pleno », également en style italien. On peut ici trouver des modèles de A. Corelli, un compositeur dont les œuvres furent à plusieurs reprises l'objet d'étude de la part de Bach. Il est possible que Allabreve fut précédé d'un prélude maintenant disparu.

Les cinq concertos ont également un fond italien, et peuvent, avec les transcriptions de concertos pour clavecin et les concertos pour orgue de J.G. Walther, être datés du temps de Weimar 1713-14. Bach était donc organiste à l'église du palais, et le jeune prince Johann Ernst était alors de retour après une couple d'années d'études en Hollande, où il avait certainement dû connaître beaucoup de musique italienne en plus d'être influencé par les concertos pour orgue joués dans les églises relativement importantes, coutume qu'il voulait bien introduire aussi à Weimar. J.G. Walther, professeur de composition de Johann Ernst, et Bach durent probablement faire des transcriptions d'œuvres de Vivaldi et d'autres compositeurs italiens en vue de les utiliser lors de ces concerts d'orgue. Johann Ernst composa lui-même quelques concertos qui furent l'objet de remaniement par Bach, entre autres le concerto en sol majeur BWV 592 (transcrit également pour clavecin). L'original est perdu, mais il s'agit probablement d'un concerto grosso pour cordes — une œuvre peu profonde, mais agréable à écouter et assez impressionnante si l'on considère que le prince décéda à l'âge de 19 ans seulement. Dans les deux premiers mouvements, la musique est divisée en sections tutti et solo, alors que les allègres passages du dernier mouvement sont joués sans changer de clavier.

Les six sonates en trio sont un exemple de musique de chambre pour orgue, dont le modèle serait plutôt des sonates en trio instrumentales pour, par exemple, deux violons et continuo que les types de trios pour orgue qu'on peut trouver dans le répertoire allemand et français plus ancien (par exemple des chorales pour orgue de Pachelbel ou des mouvements de trios français de Grigny, Raison, Clérambault, etc.). Les deux

voix aux claviers sont égales et offrent beaucoup d'imitation, alors que la pédale a souvent le caractère d'une basse de continuo. Le style est clairement moderne et galant et se détache pas mal du reste de la musique pour orgue de Bach, plus conservatrice et « savante ». Les sonates devraient être composées dans les années 1720, et se retrouvent dans un manuscrit d'environ 1730 comprenant également 18 Choräle et Canonische Veränderungen (mis sur papier dans la deuxième moitié des années 1740). Un autre important manuscrit origine de Wilhelm Friedemann et d'Anna Magdalena Bach. Selon Forkel, le premier biographe de Bach (1802), les sonates furent composées en guise d'études pour Wilhelm Friedemann, « qui devait aussi se préparer à devenir un grand organiste, ce qu'il est ensuite devenu ». Une partie des mouvements des sonates en trio se retrouve dans d'autres contextes comme pièces pour orgue et mouvements instrumentaux, mais la première sonate en mi bémol majeur ne comprend que de la musique originale. Entre les deux élégants mouvements extrêmes (desquels le premier n'a pas d'indication de tempo) se trouve un adagio en do mineur, introspectif et mélancolique.

Un morceau dépareillé et solitaire, voilà la petite fugue en sol mineur BWV 131a, en fait une transcription du chœur final de la cantate 131 « Aus tiefer Not », composée à Mülhausen en 1708. On ne sait pas avec certitude qui a vraiment fait l'adaptation, mais le traitement avancé de la pédale semble désigner Bach lui-même. La fugue se trouve en tout cas dans l'édition Peters et a sa place ici — au moins à titre de curiosité intéressante.

L'idée de varier un choral verset par verset et d'alterner entre chœur et paroissiens remonte à Sweelinck, Scheidt, Scheidemann, etc. Dans ces cas, les versets étaient assez considérables, comme de petites fantaisies chorales. Des partitas plus concentrées, où chaque verset avait une structure métrique et harmonique semblable mais aux figurations variées, se rencontrent en Allemagne du sud chez, par exemple, Pachelbel, et en Allemagne du nord ; elles devinrent des chefs-d'œuvre aux mains de Georg Böhm, organiste à Lunebourg de la fin du 17^e siècle jusqu'à sa mort en 1733. Le jeune Bach a certainement bien connu Böhm lors de ses années de collège à Lunebourg et fut fortement influencé par son style, ce qui se remarque dans les quatre partitas conservées. Christ der du bist der helle Tag BWV 766 se compose, comme l'hymne, de sept versets, chacun étant intitulé partita (1-7). Nous trouvons ici les ingrédients typiques d'une partita de Böhm : un mouvement de basse et phrase d'ouverture répétée selon la forme aria napolitaine, des mouvements au caractère de danse comme allemande, gigue, etc. Un détail unique dans la partita est que chaque verset s'amplifie jusqu'à devenir de petites fantaisies avec de brefs divertissements et répétition de certaines phrases. Le redoublement de la pédale et de la basse de la main gauche dans le dernier verset afin de souligner la *cantus firmus* est inhabituel. La répétition de l'avant-dernière phrase fait probablement allusion au texte : « Du heilige Dreifaltigkeit, wir loben dich in Ewigkeit ».

Une série de chorals pour orgue d'importance variable se trouve également sur cet enregistrement. Le choral *Liebster Jesu, wir sind hier* était chanté avant l'homélie dans la messe, et Bach en a écrit une lignée d'arrangements pour orgue, tous de caractère simple et clair. La première des deux compositions (BWV 730) est une harmonisation à 4-5 voix sans divertissement. Après la reprise, la ligne directe du c.f. est rompue par des ornements expressifs pour redevenir calme ensuite. La gamme ascendante à la pédale, trois mesures avant la fin, se rapporte peut-être au texte « ganz zu dir gezogen ». Le

c.f. de la deuxième composition (BWV 731) est richement ornementé à la voix solo au soprano. Ces deux mouvements sont probablement plus anciens (Arnstadt) et certains chercheurs doutent tout simplement de leur authenticité. En ce qui regarde la Fuga sopra il Magnificat BWV 733, il n'y a aucun doute quant à son auteur — une magnifique fugue à 4 voix de la fin de l'époque de Weimar sur une mélodie grégorienne de Magnificat (tonus peregrinus — la même que « Meine Seele erhebet den Herren » des Chorals Schübler). Le mouvement a un cours unique et la mélodie est travaillée en strette à plusieurs occasions. A la fin, le mouvement s'amplifie jusqu'à 5 voix alors que la pédale entre avec le c.f. en valeurs redoublées.

La version à 5 voix de An Wasserflüssen Babylon (une paraphrase du psaume 137) est intimement reliée aux 18 Chorals, où la même pièce est arrangée pour 4 voix avec le c.f. au ténor et à l'ornementation plus riche. Les chercheurs ont souvent associé la version à 5 voix avec double pédale à la visite de Bach à Hambourg en 1720 (tout comme la fantaisie en sol mineur) parce que l'on sait que Bach y improvisa « au moins une demi-heure » sur ce choral à l'église Katharine où J.A. Reinken (qui a lui-même écrit une longue fantaisie sur ce choral) était organiste. Il est croyable cependant que la version à 5 voix remonte à une date bien antérieure, alors que Bach était plus fortement sous l'influence de la tradition nord-allemande où il était courant d'avoir deux voix à la pédale. La version à 4 voix est de style et de facture plus modernes, et rappelle un mouvement français de tierce en taille. Bach retravailla peut-être la version à 5 voix, harmoniquement plus riche, parce qu'il devenait de plus en plus désuet de jouer avec double pédale.

Les deux arrangements du psaume funèbre Valet will ich dir geben offrent des comparaisons intéressantes quant à comment une mélodie choral peut être travaillée à différentes occasions par un même compositeur baroque. Tous deux ont le c.f. à la pédale, mais les caractères sont très différents. La fantaisie BWV 735 existe en version antérieure, probablement du temps d'Arnstadt, avec une facture plus simple surtout dans les dernières phrases. La pièce est doucement animée avec des figurations assez objectives sur le modèle nord-allemand. Il est possible que les mouvements ascendants concludants puissent être une image de l'âme montant au ciel. L'autre arrangement BWV 736 appartient aux chorals pour orgue les plus imposants de Bach et a une vitalité pétillante aux joyeuses figurations sur de longues notes de c.f. à la pédale, ce qui est certainement fait pour être une image du texte « Im Himmel ist gut vohnen, hinauf steht mein Begier, der wird Gott herrlich lohnen dem, der ihm dient allhier ». La pièce se termine brusquement, et il semble naturel de continuer avec l'harmonisation choral chiffrée qui suit dans un des manuscrits.

Le petit arrangement pour claviers de Vater unser im Himmelreich BWV 737 est sans doute une œuvre du jeune Bach et offre un exemple du style de motet à l'orgue que l'on trouve, par exemple, chez S. Scheidt dans sa Tabulatura Nova de 1624.

Les deux arrangements sur Wer nur den lieben Gott lässt walten sont tirés du recueil dit de Kirnberger, une collection de chorals moindres, souvent sans pédale et, dans plusieurs cas, de source précoce, mis sur papier vers 1760 par ou pour Kirnberger, élève de Bach. Certains des chorals de la collection sont composés par J.G. Walther, mais ont auparavant été attribués à Bach. Le premier arrangement sur Wer nur . . . se retrouve en plus dans le Klavierbüchlein für W.F. Bach de 1720, et même dans le Notenbüchlein für

Anna Magdalena Bach (au plus tôt 1725). C'est une pièce à trois voix au c.f. richement orné sur un accompagnement simple et c'est peut-être seulement un exemple d'étude d'application de la charte d'ornementation du début du Klavierbüchlein. Le deuxième arrangement (BWV 690) en mesures à 3/4 a le caractère d'un mouvement de partita aux gammes ascendantes et descendantes autour du c.f. Ici aussi le choral pour orgue est suivi d'une harmonisation chiffrée du choral.

Ce commentaire s'appuie entre autres sur les sources suivantes :

Peter Williams: The Organ Music of J.S. Bach (Cambridge 1980) et Hans Keller: Die Orgelwerke Bachs (1938)

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 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.

HANS FAGIUS apparaît sur 25 autres disques BIS.

Recording Data: 1985-06-11 at Leufsta Bruks Church, Sweden
Recording Engineer: Bertil Alving
Digital Editing: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 Digital Recording Equipment, 2 Schoeps CMC 541
and 2 Brüel & Kjær 4165 Microphones, SAM 82 Mixer
Producers: Bertil Alving & Hans Fagius
Cover Text: Hans Fagius
English Translation: John Skinner
German Translation: Per Skans
French Translation: Arlette Chené-Wiklander
Back Cover Photo: Per Jansson
Album Design: Robert von Bahr
Type Setting: Marianne von Bahr
Lay-Out: William Jewson
Repro: K&P Grafiska, Stockholm

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1985 & 1986, BIS Records AB

