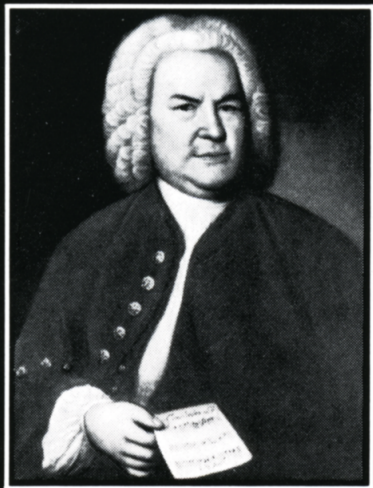


The Complete Organ Music Volume 7
Johann Sebastian Bach



PRELUDES and FUGUES, BWV545 & 547
TOCCATAS and FUGUES, BWV538 & 540
PIÈCE D'ORGUE, BWV572
FUGUES, BWV574, 577 & 578
CANONISCHE VERÄNDERUNGEN, BWV769

Hans Fagius

THE RECONSTRUCTED
1724 CAHMAN ORGAN
KRISTINE CHURCH, FALUN

A BIS original dynamics recording

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**The Complete Organ Music, Volume 7****CD-439****Total playing time: 70'49**

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Prelude in G major, BWV568 | 2'47 |
| | Präludium, G-Dur/Prélude en sol majeur | |
| 2 | Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV723 | 2'02 |
| 3 | Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV722 | 1'15 |
| 4 | Gott durch deine Güte <i>or/oder/ou</i> Gottes Sohn ist kommen, BWV724 | 1'23 |
| 5 | In dulci jubilo, BWV729 | 2'14 |
| 6 | Prelude and Fugue in C major, BWV545 | 5'11 |
| | Präludium und Fuge, C-Dur/Prélude et fugue en do majeur | |
| | 6/1. Praeludium 1'54 — 6/2. Fuga 3'16 | |
| 7 | Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied:
„Vom Himmel hoch da komm' ich her“, BWV769 | 11'03 |
| | Canonic Variations on the Christmas Carol:
“Vom Himmel hoch da komm' ich her” | |
| | Variations canoniques sur le cantique de Noël:
“Vom Himmel hoch da komm' ich her” | |
| | 7/1. Variation I: In Canone all'Ottava 1'35 | |
| | 7/2. Variation II: Alio modo in Canone alla Quinta 1'18 | |
| | 7/3. Variation III: In Canone alla Settima 2'16 | |
| | 7/4. Variation IV: In Canone all'Ottava per augmentationem 3'03 | |
| | 7/5. Variation V: L'altra sorte del Canone al rovescio 2'49 | |

[8]	Pièce d'orgue (Fantaisie en sol majeur), BWV572	8'04
	Organ Piece (Fantasia in G major)/Orgelstück (Phantasie, G-Dur)	
[9]	Prelude in C major, BWV943	1'36
	Präludium, C-Dur/Prélude en do majeur	
[10]	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, BWV732	1'15
[11]	Nun freut euch, lieben Christen g'mein, BWV755	2'34
[12]	12/1. Nun freut euch, lieben Christen g'mein, BWV734 2'06	2'59
	12/2. Choralis in tenore manualiter 0'53	
[13]	Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV738	1'13
[14]	Wie schön leuchtet der Morgenstern, BWV739	4'11
[15]	Wie schön leuchtet der Morgenstern, BWV763	1'23
[16]	Concerto in E flat major, BWV597	5'22
	Konzert, Es-Dur/Concerto en mi bémol majeur	
	16/1. 3'18 — 16/2. Gigue 2'03	
[17]	Toccata and Fugue in F major, BWV540	14'17
	Toccate und Fuge, F-Dur/Toccate et fugue en fa majeur	
	17/1. Toccata 8'56 — 17/2. Fuga 5'21	

CD-440

Total playing time: 74'27

[1]	Prelude and Fugue in C major, BWV547	10'47
	Präludium und Fuge, C-Dur/Prélude et fugue en do majeur	
	1/1. Praeludium 5'07 — 1/2. Fuga 5'07	
[2]	Ein feste Burg ist unser Gott, BWV720	3'17
[3]	Herr Gott, dich loben wir (a 5 per omnes versus), BWV725	7'36
[4]	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, BWV708	0'51
[5]	Concerto No.4 in C major, BWV595	4'11
	Konzert Nr.4, C-Dur/Concerto no 4 en do majeur	

- | | | |
|------|---|-------|
| [6] | Wir glauben all' an einen Gott, Vater (a 2 Clav. e Pedale doppio), BWV740 | 3'53 |
| [7] | Ach Gott vom Himmel sieh darein (in Organo Pleno), BWV741 | 4'03 |
| [8] | Fugue in C minor (after Legrenzi), BWV574
Fuge, c-moll (nach Legrenzi)/Fugue en do mineur (d'après Legrenzi) | 5'54 |
| [9] | Fugue in G minor, BWV578
Fuge, g-moll/Fugue en sol mineur | 3'58 |
| [10] | Fugue in G major (a la Gigue), BWV577
Fuge, G-Dur (a la Gigue)/Fugue en sol majeur (a la Gigue) | 3'18 |
| [11] | Ach was ist doch unser Leben (a 2 Clav. e Pedale), BWV743 | 2'35 |
| [12] | Auf meinem lieben Gott (Per Canonem), BWV744 | 1'15 |
| [13] | Aus der Tiefe rufe ich (a 2 Clav. e Pedale), BWV745 | 2'59 |
| [14] | Pedalexercitium, BWV598 | 1'55 |
| [15] | Trio in D minor, BWV583
Trio, d-moll/Trio en ré mineur | 4'31 |
| [16] | Toccata and Fugue in D minor ("Dorian"), BWV539
Toccate und Fuge, d-moll („dorisch“)
Toccate et fugue en ré mineur (“dorique”)
16/1. Toccata 5'26 — 16/2. Fuga 6'38 | 12'04 |

HANS FAGIUS

The reconstructed Cahman organ from 1724 in the Kristine Church (Kristinekyrkan), Falun, Sweden.



HANS FAGIÚS

Bach's time as court organist in Weimar was quite simply the period which was most fruitful and broadening for his organ composition. Almost no organ music was written in Cöthen, and in Leipzig time only permitted works here and there, even if, naturally, many of the greatest pieces date from this time. Here his artistry had reached full maturity. The two **Preludes and Fugues in C major, BWV545** and **BWV547**, are both from the Leipzig period but they are certainly separated by about 15 years. BWV545 is a concentrated work with a short, monumental prelude and an *alla breve* fugue with a tension-filled, arch-shaped theme and great movement in all the parts. The manuscript (once thought to be the original autograph) which is regarded as the most important also contains the *Largo* from the Trio Sonata in C, BWV529. This movement is placed after the fugue in the manuscript, but it is likely that the movement was intended to be played between the prelude and the fugue. There is no proof that this idea is Bach's own, but it nevertheless awakens the thought that it might often be possible to introduce a slow middle section in the great Preludes and Fugues. The other C major work, BWV547, is probably Bach's last composition in this genre from the beginning of the 1740s. The Prelude, in 9/8 time, has a joyful dance-like character and is characterised by concentrated but well-exploited thematic material. The rising scale of the introduction resembles the introductory chorus of the Christmas Cantata No.65, *Sie werden aus Saba kommen*, and the almost ostinato-like falling motif in the pedal also has Christmas associations. At the end the flow is suddenly interrupted after an organ point on the dominant consisting of heavily accented chords with daring harmonies, which then finds its way to a new tonic organ point with pure, diatonic motions. Exactly the same thing happens at the end of the Fugue, and here the chords are even more daring — diminished seventh chords throughout. The Fugue has an original formal construction; the first pedal entry is two thirds of the way through the piece and is highly magnified. Then the four-part manual writing is intensified even more and the harmonic expression is increased to the point where the entry of the pedal provides the only satisfactory resolution. The fugue theme is only one bar long (we observe a certain similarity with the chorale *Allein Gott in der Höh* — not least if we compare with the little fughetta

BWV676 from Clavierübung III), and it is repeated more than 50 times in the 72-bar-long fugue. The final chord comes as a shock; it is only held for a quaver after a pedal point lasting more than five bars.

The **Toccatà and Fugue in F major, BWV540** is (if we count the number of bars) Bach's biggest organ work, and it definitely comes from the Weimar period even though the two parts were presumably not originally composed together. The Toccatà, in a dancing 3/8 time, is introduced by a couple of sections on the manuals, respectively upon the tonic and the dominant, which are interrupted by a virtuoso pedal solo. The movement is propelled onwards by broken triads and heavy pillars of chords and by a three-part section in so-called triple counterpoint — which means that the parts change place each of the three times the passage appears. The large pedal range (up to f') is striking and indeed unique in Bach's output. This has led to speculation that the piece might have been written in 1713 for the organ in Weissenfels, which clearly had this range. For this, however, no clear proof exists. The Toccatà is also to be found in a manuscript which has c' as the highest pedal note. Because the organ in the Kristine Church in Falun only has a pedal range extending to d', four bars of the second pedal solo have been cut in this recording and certain adjustments have been made later in the piece. The Fugue, a double fugue, is written in the so-called *stilo antico*, a style derived from the vocal polyphony of Palestrina and which, according to J.J. Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725) represented the immutable rules of music and in which Bach evinced great interest in various stages of his career. It is the first part which is dominated by the *stilo antico* with gentle, vocal lines; the second theme is more instrumental in character, which gives it energy and vitality at the end when the themes are combined.

The Fugue from the **Toccatà and Fugue in D minor, BWV538** is also written in the *stilo antico*. This fugue theme describes a powerful arch encompassing an entire octave; the entire work is characterised by a tension and such powerful climaxes that both the player and the listener are left almost exhausted. J. Kloppers has described the Toccatà as a magnificent example of Bach's ability to compose according to the old rules of rhetoric in the form of a dialogue between two persons,

each of whom formulates his arguments and counter-arguments. Kloppers thus wishes to date the Toccata to the Leipzig period, relying upon the extant evidence of Bach's deep knowledge of rhetoric. It is more likely, however, that the piece dates from around 1713-14 when Bach was to some extent occupied with Vivaldi's music: his influence is clear. The Toccata and Fugue in D minor, BWV538, has often been called "the Dorian" because it lacks a definite key signature. In the early eighteenth century it was however common to omit a key signature in order to give some kind of religious association even in the case of pure minor keys.

The **Prelude in G major, BWV568** is of somewhat doubtful authenticity but is included in the Neue Bachausgabe. It is a festive overture with scale motion in the manuals and a virtuoso pedal part which, if it is by Bach, ought to be a youthful work. Otherwise the harmony is such that it tends to indicate a considerably later date — perhaps the work of a gifted pupil? The **Prelude in C major, BWV943** is normally ranked among the harpsichord compositions (from a collection of five small preludes) but is present in the Peters collected edition. A long pedal point at the end is clearly organ-like, but the piece may be seen as an example of keyboard music — for harpsichord, clavichord or organ. The **Pièce d'Orgue, BWV572** (or Fantasy in G major as it often used to be called) occupies a special position among the organ pieces, partly because of its original construction and partly because of its movement titles in French. The first part — *Vivement* — is for one single part with lively broken triads and scale motion. It leads directly into the magnificent second part — *Gravement* — which is a five-part movement in the French *plein jeu* style. After a surprising resolution we come to the third section — *Lentement* — with broken chords, often diminished, above a falling chromatic pedal line. The French associations have led to speculation that the piece might be a commission from France, or possibly written for Louis Marchand, who was once to have competed with Bach in piano playing, even though according to legend he withdrew at the last moment. The middle section includes a pedal note which goes lower than the German pedal range but which was available on French baroque organs, so-called *ravalement*. No certainty can however be attained in the mystery which surrounds this piece, which has become one of Bach's most frequently performed organ works.

The three fugues in C minor, G minor and G major have nothing directly in common, but are well suited to be performed together as a “trptych”. The **Fugue in C minor, BWV574** is one of the many fugues Bach wrote when he was working from other composers’ ideas by taking their theme and countersubject and then himself developing the movement further. Behind the C minor Fugue lies a sonata by the Italian composer Legrenzi which has recently been identified. The Fugue is a double fugue and both themes are derived from the same theme by Legrenzi. The work is concluded by an independent toccata section which shows North German influences and a relatively early date of composition. The **Fugue in G minor, BWV578** has become one of Bach’s most loved organ pieces with its gentle vocal, almost song-like character. Although there are four clear entries of the theme, the writing is rarely in more than three parts. The **Fugue in G major, BWV577** is an obviously vital and virtuoso piece in a fast 12/8 time (a gigue). Its authenticity is sometimes questioned — yet who else but Bach could have written such a virtuoso pedal part in the first decades of the eighteenth century?

One of the commissions which Bach received during his time as court organist in Weimar was to transcribe a number of Italian instrumental concertos for the organ or the harpsichord. It is believed that the commission was from the young Prince Johann Ernst of Sachsen-Weimar, who as a student in Holland had come across a series of new editions of (especially) Vivaldi’s music and had been inspired by the organ concerts held regularly in the Amsterdam churches; he may have wished to introduce similar concerts in Weimar. A suitable repertoire for these concerts was transcriptions of profane solo concertos. Bach and his Weimar colleague and relative, J.G. Walther wrote a large number of these transcriptions. The little one-movement **Concerto in C major, BWV595** is, according to the manuscript, after a composition by Johann Ernst himself, but the original has not been preserved. Among the harpsichord works there is a three-movement concerto (BWV984) of which the first movement contains the same material as BWV595, though much abbreviated. Bach has therefore filled out the movement himself for the sake of better proportions. Characteristic of the piece are the frequent changes of manual, which make it very difficult to play. The other piece on this recording entitled

“concerto”, the **Concerto in E flat major, BWV597**, has nothing to do with the concerto transcriptions but is in reality a trio sonata in two movements after the model of, for example, J.L. Krebs. The piece is not, of course, by Bach but we do not know who really wrote it — probably a pupil. Especially the first movement is strikingly unorganistic, and the entire piece may be a transcription of some gallant sonata for two instruments and basso continuo.

The independent **Trio in D minor, BWV583** bears the marking *Adagio* and shows French influence, with generous ornamentation of various types. The date of composition should be around the same as that of the trio sonatas, in other words the 1720s.

A real oddity among the organ works is the **Pedalexercitium, BWV598**. Its authenticity has been doubted but its musical language is typical of Bach and is reminiscent of certain movements from the six cello suites. The piece, which was clearly written in haste by a pupil, is unfinished; the two concluding bars have been appended by the undersigned.

The **Kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied: “Vom Himmel hoch da komm ich her”**, BWV769 are often counted among the partitas; in fact they are not a set of variations but rather a set of movements with different aspects of canon technique. The chorale melody is in this context a fixed point of reference. The work was written as an application to join the Societät der musikalischen Wissenschaften in Leipzig, a society founded by Lorenz Mitzler in 1738. Bach’s piece was published in 1747. Bach also sent in the Canon, BWV1076 and the Canon triplex a 6 Voc which he is holding in his hand in E.G. Hausmann’s famous painting (1746: see front cover). The five movements have a different order in the manuscript (which also contains the six trio sonatas and the Leipzig chorales) from in the printed edition; the manuscript was probably written after the first published version came out. On this recording the first printed edition is played and we may clearly regard this as the “official” version. The first movement is a canon in octaves with the cantus firmus in the pedal and is dominated by descending scales — very typical of arrangements of Christmas chorales. The second movement is a canon in fifths, likewise with the cantus firmus in the pedal, and the third

movement is an aria-like piece with the canon in sevenths between the left hand and the pedal and the cantus firmus in the soprano above an ornamented alto line. The fourth movement is an advanced canon in augmentation between the soprano line (played as a solo part in the right hand) and the bass (left hand), with the cantus firmus in the pedal. Here one wonders that the music sounds so spontaneous despite the complicated construction, and also that the arabesque-like soprano line contains some allusion to the chorale melody in almost every bar. The last movement is a canon in inversion with different interval differences, concluding with a compression of all the chorale phrases simultaneously and the notes B A C H in the final bar. It is remarkable to observe how Bach, in one of his most complicated works, still manages to write a flow which feels musical throughout. Maybe it is here that we see Bach's greatness most clearly — despite his love for advanced constructions his music never loses itself in “worked-out” solutions; it always sounds spontaneous.

Of all the chorale arrangements in this volume of Bach's organ music, only one derives from a collection — the small and insignificant harmonisation of **Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, BWV708** which belongs to the so-called Kirnberger collection. The rest are independent and in some cases of very dubious origin. **Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV723** has the melody in the soprano with pre-imitations before each phrase roughly according to the system often found in the Neumeister Chorales. **Gottes Sohn ist kommen, BWV724**, which is only preserved in a German organ tabulature in the Andreas Bach-Buch, has a similar construction. The other setting of **Gelobet seist du...**, **BWV722** is an example of the so-called Arnstädter Gemeindechoräle which Bach is believed to have written after visiting Buxtehude in 1705 and which caused indignation among the clergy because of their daring and confusing musical language. It was probably thus that Bach accompanied congregations, and the preservation of many such movements in manuscripts by Bach's pupils indicated that he continued to regard this as suitable practice even later in his career. A highlight in this style is **In dulci jubilo, BWV729** with its great fantasy and rich variation. Further examples of Arnstädter Gemeindechoräle are **Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, BWV732** (transposed

on this recording from E major to F major because of the tempering of the organ) and **Vom Himmel hoch, BWV738**, a setting which points forward to the Orgelbüchlein some years later.

Nun freut euch, lieben Christen g'mein, BWV755 is, if it is genuine, a work of early youth with the cantus firmus in the soprano and pre-imitations before each phrase, a type of manual setting which has several "sister movements" of an even more dubious origin (BWV749, 750 and 756): these, however, are not available in a modern edition and have therefore been omitted here. The other setting of the same chorale, **BWV734**, is a beautifully flowing manualiter movement, of perpetuum mobile character with the cantus firmus in the tenor. Bach's very oldest preserved manuscript is of **Wie schön leuchtet der Morgenstern, BWV739**, a (perhaps slightly stiff) fantasy in the North German style with the cantus firmus moving between different parts, supported by different types of motif and figuration. The work was omitted from the Neue Bachausgabe as inauthentic, but the autograph has subsequently been identified. The little canonic setting of **Wie schön..., BWV763** is obviously dubious, so awkward that Bach could hardly have written it at any stage in his career.

The fantasy on **Ein feste Burg ist unser Gott, BWV720**, is very interesting, partly because of certain indications of registration and partly for its suggestion to be divided between three manuals. Ever since the days of Spitta it has been traditional to regard the arrangements as if composed directly for the Mühlhausen organ which was rebuilt and extended at Bach's own suggestion, possibly for an inaugural concert. It has been shown how the suggested registrations (Fagott in the left hand and sesquialtera in the right) fit the Mühlhausen organ exactly. Later research has however shown that the Fagott 16 on that organ only went up to c' and did not have sufficient range for the opening passages. Moreover the other suggestions for division of the manuals are so inconsequent that it is impossible to relate them to any particular instrument. The organist Christoph Krummbach supposes that the suggested registrations are rather an indication of Bach's love of French-inspired sound combinations such as third combinations against reeds. The movement is a North German fantasy in miniature, like *Wie schön..., BWV739*, but executed with greater elegance and finesse.

The long piece **Herr Gott, dich loben wir**, BWV725 is an extremely “impractical” work. It is a complete five-part harmonisation of the German Te Deum — *per omnes versus* as it says on the title page. All the time we find directions for division of alternating song between two groups. One phrase is to be repeated no less than six times (reduced to twice on this recording). In certain verses one can find references to the text and the great richness of variation in the middle parts is very impressive. But the fact remains, as Herman Keller points out, that the piece works neither as an organ chorale nor as accompaniment to a congregation.

Wir glauben all an einen Gott, Vater, BWV740 is a handsome five-part movement with double pedal and the melody in straight note values in the solo soprano. Stylistically the piece indicates quite a late date of composition and it stands alone in Bach’s organ oeuvre. On occasion it has also been ascribed to J.L. Krebs — but isn’t the concluding tonal harangue containing 48 notes Bach’s own declaration of faith and his personal visiting card ($B \times A \times C \times H = 48$, according to the natural alphabet of numbers)? **Ach Gott, vom Himmel sieh darein** is a very youthful work, an expressive plenum setting with the cantus firmus in the pedal, on several occasions also in canon in the pedal. The impression is given of the young Bach wishing to find an outlet for all his ability.

The three remaining chorales are all of dubious authenticity, but seem more likely to be genuine in the light of that many-faceted collection, the Neumeister Chorales. **Ach, was ist doch unser Leben**, BWV743, has three verses: the first has the cantus firmus in the form of an ornamented soprano line, the second is a chorale harmonisation with interludes between the phrases (like the *Arnstädter Gemeindechoräle*, but more primitive) and the third is a trio with the cantus firmus in the pedal and with spun-out figurations on the final note in North German fashion. **Auf meinem lieben Gott**, BWV744, is a canon between the soprano and the pedal. **Aus der Tiefe rufe ich**, BWV745, is a wonderfully beautiful piece in two sections, the first a simple but ample chorale harmonisation and the second a sort of sinfonia in which the cantus firmus gradually appears in a solo part in the soprano. The tonal language is strikingly modern and points towards a more rococo style. Another typical feature of these chorales is incomplete notation, which

in certain cases leaves it to the player to choose the allocation of manuals and pedal.

Hans Fagius

Sources of this Text:

Peter Williams: The Organ Works 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 1965)

Christoph Krummbach: Zu Bachs Registrierkunst (Der Kirchenmusiker 5/87)

Hans Fagius was born in Norrköping in 1951. He was taught by the organists Nils Eriksson and Bengt Berg before studying at the Stockholm College of Music with Alf Linder, under whose guidance he obtained his soloist's diploma in 1974. He subsequently studied for a year in Paris with Maurice Duruflé. In recent years, on the basis of private study, he has devoted himself increasingly to Baroque music, trying to approach the music on its own terms under the inspiration of scholarship in this field and the so-called "Alte Spielweise". On two occasions he has won prizes in international organ competitions and since the beginning of the 1970s he has given numerous recitals throughout Europe, in the U.S.A. and in Australia. He has also made radio recordings in a number of countries. He has taught at the Stockholm and Gothenburg College of Music and is now Professor at the Royal Danish Music Conservatory in Copenhagen. He appears on 36 other BIS records.

The Choir Organ is an attempt to reconstruct the organ built in the Kristine Church in 1724 by Johan Niclas Cahman. Cahman (1799/80-1732) 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 the 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.

Bachs Zeit als Hoforganist in Weimar war zweifelsohne am fruchtbarsten für seine Entwicklung als Orgelkomponist. In Köthen schrieb er nahezu keine Orgelmusik, und in Leipzig erlaubte die Zeit lediglich vereinzelte Kompositionen, wenn auch aus erklärlichen Gründen mit die besten Werke aus jener Zeit stammen. Hier hatte ja auch sein Künstlertum bereits seine volle Reife erreicht. Die beiden **Präludien und Fugen C-Dur** (BWV545 bzw. 547) stammen aus der Leipziger Zeit, liegen aber zeitlich sicher etwa fünfzehn Jahre auseinander. BWV545 ist ein konzentriertes Werk mit einem kurzen, monumentalen Präludium und einer *Alla-Breve*-Fuge mit einem spannungsvollen, bogenförmigen Thema und großer Beweglichkeit in allen Stimmen. Das einmal als Autograph angesehene und als wichtigste Handschrift betrachtete Manuskript enthält auch das *Largo* aus der *Triosonate C-Dur* BWV529. Im Manuskript folgt dieser Satz nach der Fuge, aber vermutlich war gedacht, daß er zwischen dem Präludium und der Fuge gespielt werden sollte. Es gibt keinen Beweis dafür, daß dieser Gedanke von Bach selbst stammt, gibt aber doch Anlaß zum Nachdenken, ob man nicht in mehreren Fällen einen langsamen Zwischenteil in die größeren Präludien und Fugen einfügen könnte. Das zweite Werk in C-Dur, BWV547, ist vermutlich Bachs letzte Komposition dieser Gattung aus den frühen 1740er Jahren. Das Präludium im 9/8-Takt ist tänzerisch und fröhlich und wird von konzentriertem, gut ausgenütztem thematischem Material gekennzeichnet. Die steigende Skala der Einleitung ähnelt dem Anfangschor der Weihnachtskantate Nr.65 „*Sie werden aus Saba kommen*“, und das nahezu ostinat fallende Motiv im Pedal erinnert ebenfalls an die Weihnachtszeit. Am Schluß wird der Strom nach einem Orgelpunkt auf der Dominante plötzlich von schwer markierten Akkorden in kühnen Harmonien unterbrochen, um dann auf einem neuen Orgelpunkt, diesmal auf der Tonika, mit reinen, diatonischen Bewegungen zu landen. Genau dasselbe geschieht am Schluß der Fuge, wo die Akkorde noch kühner sind — durchwegs verminderte Septakkorde. Die Fuge ist originell aufgebaut: der erste Pedaleinsatz erfolgt erst nach zwei Dritteln des Werkes und hier in Augmentation. Bis dahin wurde der vierstimmige Manualsatz immer intensiver und die harmonische Spannung bis zu einem Punkt gesteigert, an dem der Einsatz des Pedals die einzige

zufriedenstellende Auflösung darstellt. Das Fugenthema ist nur einen Takt lang (man merkt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Choral *Allein Gott in der Höh* — nicht zuletzt, wenn man mit der kleinen *Fughetta* BWV676 aus der *Clavierübung III* vergleicht) und wird im Laufe der nur 72 Takte langen Fuge mehr als fünfzigmal wiederholt. Wie ein Schock kommt der Schlußakkord, der nach mehr als fünftaktigem Orgelpunkt lediglich ein Achtel lang auszuhalten ist.

Die **Toccata und Fuge F-Dur** BWV540 ist hinsichtlich der Anzahl der Takte Bachs größtes Orgelwerk und stammt sicherlich aus der Weimarer Zeit, wenn auch die beiden Teile vermutlich ursprünglich nicht zusammen komponiert wurden. Die Toccata im tänzerischen 3/8-Takt beginnt mit ein paar längeren Manualabschnitten auf der Tonika bzw. der Dominante, von virtuosen Pedalsoli unterbrochen. Der Satz wird von gebrochenen Dreiklängen und schweren Akkordsäulen vorwärtsgetrieben, sowie von einem dreistimmigen Abschnitt im sogenannten dreifachen Kontrapunkt, bei dem die Stimmen in den drei Wiederholungen des Abschnittes ihre Positionen wechseln. Aufsehererregend ist der große Pedalumfange (bis f') — einmalig in Bachs Orgelschaffen. Dies hat zu Theorien geführt, daß das Werk 1713 für die Orgel in Weißenfels geschrieben worden sei, die offensichtlich diesen Umfang besaß. Es gibt aber dafür keinerlei klare Beweise. Die Toccata existiert auch in einer Handschrift mit c' als höchsten Ton im Pedal. Da der Umfang der Orgel der Falsche Kristine Kyrka nur bis d' geht, wurden bei dieser Aufnahme vier Takte des zweiten Pedalsolos gestrichen und später einige Stücke umgelegt. Die Fuge — eine Doppelfuge — ist in dem sogenannten *stilo antico* geschrieben, der aus der Vokalpolyphonie Palestinas herrührt, ein Stil, der laut J. J. Fux (*Gradus ad Parnassum* 1725) die unabänderlichen Regeln der Musik vertrat, und für den Bach sich in verschiedenen Stadien seines Schaffens sehr interessierte. Im ersten Teil dominiert der *Stilo antico* mit weichen, vokalen Linien — das zweite Thema ist eher instrumental, was dem Schluß, wo die Themen kombiniert werden, Vitalität und Energie verleiht.

Die Fuge aus der **Toccata und Fuge d-moll** BWV538 ist ebenfalls im *Stilo antico* geschrieben. Das Fugenthema spannt einen gewaltigen Bogen, eine ganze Oktave umfassend, und das gesamte Stück wird von einer solchen Spannung und von

derartigen Höhepunkten geprägt, daß nicht nur der Interpret sondern auch der Hörer völlig erschöpft werden. Die Toccata wurde von J. Klopfers als Prachtbeispiel der Bachschen Fähigkeit bezeichnet, nach den antiken rhetorischen Grundsätzen zu komponieren, und zwar in der Form eines Dialoges zwischen zwei Personen, die ihre jeweiligen Argumente und Gegenargumente formulieren. Klopfers will deshalb die Toccata in die Leipziger Zeit datieren und stützt sich auf erhaltene Zeugnisse über Bachs tiefe Kenntnisse der Rhetorik. Wahrscheinlicher ist aber, daß das Werk aus der Zeit um 1713-14 stammt, als Bach sich mit der Musik Vivaldis beschäftigte. Die Beeinflussung von diesem ist deutlich. Die *Toccata und Fuge d-moll* BWV538 sind häufig „dorisch“ genannt worden, da das Werk keine festen Vorzeichen hat. Im frühen 18. Jahrhundert wurde aber ein Vorzeichen häufig weggelassen, dies um eine Art modale Anknüpfung selbst dann anzudeuten, wenn es sich um eine reine Molltonart handelte.

Das **Präludium G-Dur** BWV568 ist von einer etwas zweifelhaften Authentizität, wurde aber in der Neuen Bachausgabe gedruckt. Es ist ein festliches Eröffnungsstück mit Skalenbewegungen im Manual und virtuoser Pedalstimme, das, wenn es von Bach wäre, ein Jugendwerk sein müßte. Ansonsten weist die Harmonik auf ein wesentlich späteres Datum hin — vielleicht das Werk eines begabten Schülers? Das **Präludium C-Dur** BWV943 wird normalerweise zu den Cembalowerken gezählt (wo es zu einer Sammlung mit fünf kleinen Präludien gehört), ist aber in der Gesamtausgabe von Peters enthalten. Ein längerer Orgelpunkt am Schluß ist eindeutig orgelmäßig, aber das Stück ist wohl als Beispiel einer Musik für Tasteninstrumente anzusehen — also Cembalo, Clavichord oder Orgel. Das **Pièce d'Orgue** (oder *Phantasie G-Dur*, wie es früher zumeist genannt wurde) BWV572 nimmt eine Sonderstellung unter den Orgelwerken ein, teils durch den originellen Aufbau, teils durch die französischsprachigen Satzbezeichnungen. Der erste Teil — *Vivement* — ist einstimmig mit lebhaften gebrochenen Dreiklängen und Skalenbewegungen. Er führt direkt zum großartigen zweiten Teil — *Gravement* — einem fünfstimmigen Satz im französischen *Plein-Jeu*-Stil. Nach einer schockartigen Auflösung folgt das *Lentement* des dritten Teils mit gebrochenen — häufig verminderten — Akkorden über einer

fallenden chromatischen Bewegung im Pedal. Die französische Anknüpfung hat zu Spekulationen geführt, ob das Stück aufgrund einer Bestellung aus Frankreich entstand oder gar direkt für Louis Marchand geschrieben wurde, der ja einmal einen Wettbewerb gegen Bach im Klavierspiel hätte bestreiten sollen, obwohl er sich der Legende nach im letzten Augenblicke aus der Affäre zog. Der Zwischenteil enthält einen Pedalton, der bis unterhalb des deutschen Pedalumfanges geht, der aber bei französischen Barockorgeln unter dem Namen *Ravalement* zu finden ist. Man kann wohl keine Klarheit in dem Mysterium um dieses Stück erlangen, das eines der meistgespielten Orgelwerke Bachs ist.

Die drei **Fugen c-moll, g-moll und G-Dur** haben nichts direkt Gemeinsames, aber als Triptychon passen sie gut zusammen. Die *Fuge c-moll* BWV574 ist eine der vielen Bachschen Fugen, wo der Meister nach den Ideen anderer Komponisten arbeitete, indem er ihre Themen und Kontrasubjekte verwendete und dann den Satz weiterentwickelte. Grundlage der *c-moll-Fuge* ist eine in späterer Zeit identifizierte Sonata des Italieners Legrenzi. Die Fuge ist eine Doppelfuge, deren beiden Themen aus demselben Thema Legrenzis hergeleitet sind. Das Werk endet mit einem freistehenden Toccatenteil, was auf norddeutsche Einflüsse und ein relativ frühes Entstehungsjahr deutet. Die *Fuge g-moll* BWV578 ist durch ihren sanft vokalen, nahezu liedhaften Charakter eines der beliebtesten Orgelwerke Bachs geworden. Obwohl vier deutliche Themaesätze vorkommen, ist der Satz nur selten mehr als dreistimmig. Die *Fuge G-Dur* BWV577 ist ein äußerst vitales und virtuoses Werk im schnellen 12/8-Takt (*Gigue*). Die Echtheit wird hin und wieder in Frage gestellt, aber wer außer J.S. Bach hätte in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eine derartig virtuose Pedalstimme schreiben können!

Während seiner Zeit als Hoforganist in Weimar bekam Bach u.a. den Auftrag, eine Anzahl italienischer Instrumentalkonzerte für Orgel oder Cembalo zu transkribieren. Man glaubt, daß es der junge Fürst Johann Ernst von Sachsen-Weimar war, der während seiner Studien in Holland teils eine Reihe neuer Ausgaben vor allem der Werke Vivaldis erstehen konnte, teils durch jene Orgelkonzerte inspiriert wurde, die regelmäßig in den Kirchen Amsterdams stattfanden — eine Sitte, die er vielleicht in Weimar einführen wollte. Ein

geeignetes Repertoire für diese Konzerte wäre in diesem Falle Transkriptionen profaner Solokonzerte gewesen. Bachs Kollege und Verwandter in Weimar, J.G. Walther, und er selbst schrieben zusammen eine große Anzahl solcher Transkriptionen. Das kleine einsätziges **Konzert C-Dur** BWV595 wurde laut Manuskript nach einer Komposition von Johann Ernst selbst komponiert, aber die Vorlage ist nicht erhalten. Unter den Cembalowerken finden wir ein dreisätziges *Concerto* (BWV984), dessen erster Satz BWV595 gleicht, allerdings wesentlich kürzer ist. Bach hat also sicherlich selbst den Satz erweitert, um bessere Proportionen zu erzielen. Für das Stück kennzeichnend sind die vielfältigen, häufigen Manualwechsel, die den Satz sehr schwer zu spielen machen. Das zweite Werk mit dem Titel *Concerto* in dieser Aufnahme — **Concerto Es-Dur** BWV597 — hat mit den Konzerttranskriptionen nichts gemeinsam, sondern ist eigentlich eine Triosonata in zwei Sätzen nach dem Muster etwa von J.L. Krebs. Das Stück ist selbstverständlich nicht von Bach, aber man weiß nichts über den Urheber, der vermutlich ein Schüler ist. Besonders der erste Satz ist auffallend unorgelmäßig, und vielleicht handelt es sich um eine Transkription irgend einer gallanten Sonate für zwei Instrumente und Generalbaß.

Das freistehende **Trio d-moll** BWV583 hat die Bezeichnung *Adagio* und zeigt französische Einflüsse mit häufigen Ornamenten verschiedener Art. Der Zeitpunkt der Komposition dürfte derselbe sein wie jener der Triosonaten, also zwischen 1720 und 1730.

Ein ganz einzigartiges Stück unter den Orgelwerken ist das **Pedalexercitium** BWV598. Die Authentizität wurde in Frage gestellt, aber die Tonsprache ist für Bach typisch und erinnert teilweise an einige Sätze der sechs *Cellosuiten*. Das Stück, das sicherlich geschwind für einen Schüler niedergeschrieben wurde, ist unvollendet. Die beiden Schlußakte wurden von dem Unterzeichneten hinzugefügt.

Die **Kanonische(n) Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm ich her** BWV769 werden meistens zu den Partiten gezählt, sind aber eigentlich kein Variationswerk sondern eher eine Reihe von Sätzen mit verschiedenen Aspekten der Kanontechnik mit der Chormelodie als festem

Punkt. Das Werk wurde als Aufnahmegesuch für jene „Societät der musikalischen Wissenschaften“ geschrieben, die 1738 von Lorenz Mitzler gegründet worden war, und es wurde 1747 gedruckt. Dem Gesuch lag auch der *Canon BWV 1076* bei, jener Canon, den Bach im berühmten Gemälde von E.G. Hausmann aus dem Jahre 1746 in der Hand hält (siehe Titelseite dieses Hefts). In der gedruckten Ausgabe stehen die fünf Sätze in anderer Reihenfolge als in dem erhaltenen Manuskript (wo auch die sechs *Triosonaten* und die *Leipziger Choräle* zu finden sind), welches ziemlich sicher nach der Veröffentlichung niedergeschrieben wurde. Bei dieser Aufnahme wird das Werk nach dem Originaldruck gespielt, der wohl als „offizielle“ Fassung zu betrachten ist. Der erste Satz ist ein Canon mit dem Cantus firmus im Pedal und wird von jenen herabsteigenden Skalenbewegungen geprägt, die für Bearbeitungen der Weihnachtschoräle so typisch sind. Der zweite Satz ist ein Canon in der Quint, ebenfalls mit dem Cantus firmus im Pedal, während der dritte Teil ein arienhafter Satz ist, mit einem Canon in der Septime zwischen der linken Hand und dem Pedal und dem Cantus firmus in der Sopranstimme über einer ornamentierten Altstimme. Der vierte Satz ist ein Canon in der Vergrößerung zwischen der Sopranstimme, die auf einer Solostimme in der rechten Hand gespielt wird und der Baßstimme in der linken Hand, während der Cantus firmus im Pedal zu finden ist. Auffallend ist hier, daß die Musik trotz der ausgefeilten Technik derartig spontan klingen kann, und daß die arabeskenhafte Sopranstimme in nahezu jedem Takt eine Andeutung der Choralmelodie enthält. Der letzte Satz ist ein Canon in der Umkehrung in verschiedenen Intervallabständen; er wird durch eine Engführung beendet, in der alle Choralphrasen gleichzeitig erscheinen, dazu noch im Schlußtakt die Töne B-A-C-H. Phantastisch ist, daß Bach hier in einem seiner kompliziertesten Werke einen Fluß erzeugen kann, der trotz allem musikantisch erscheint. Vielleicht ist dies der Punkt, wo Bachs Größe am deutlichsten wird — trotz seiner Vorliebe für komplizierte und ausgeklügelte Konstruktionen klingt seine Musik immer spontan.

Unter allen Choralbearbeitungen auf dieser Platte ist lediglich eine einer Sammlung entnommen: die kleine, unbedeutende Harmonisierung von **Ich hab**

mein Sach Gott heimgestellt BWV708, die ein Teil der sogenannten Kirnberger Sammlung ist. Die übrigen sind freistehend und in gewissen Fällen von sehr zweifelhafter Authentizität. **Gelobet seist du, Jesu Christ** BWV723 hat die Melodie in der Sopranstimme mit Vorimitationen vor jeder Phrase, etwa nach jenem System, das man häufig bei den Neumeister-Chorälen findet. **Gottes Sohn ist kommen** BWV724, der nur im Andreas-Bach-Buch in deutscher Orgeltabulatur erhalten ist, hat einen ähnlichen Aufbau. Der zweite Satz über **Gelobet seist du...** BWV722 ist ein Beispiel der sogenannten Arnstädter Gemeindechoräle, die Bach, wie man glaubt, nach seinem Besuch bei Buxtehude 1705 schrieb, und die bei den Vertretern der Kirche durch ihre kühne und verwirrende Tonsprache Empörung hervorriefen. Vermutlich begleitete Bach den Gesang der Gemeinde etwa auf diese Art, und der Umstand, daß mehrere solcher Sätze in Abschriften seiner Schüler erhalten sind, deutet wohl darauf hin, daß er sie auch in späteren Stadien seiner Berufsausübung für geeignet hielt. Ein Höhepunkt dieses Stils ist **In dulci jubilo** BWV729 mit seiner großen Phantasie und Variationsvielfalt. Weitere Beispiele der Arnstädter Gemeindechoräle sind **Lobt Gott, ihr Christen allzugleich** BWV732 (bei dieser Aufnahme aufgrund der Temperierung der betreffenden Orgel von E-Dur nach F-Dur transponiert) sowie **Vom Himmel hoch** BWV738, ein Vorläufer des späteren *Orgelbüchleins*.

Nun freut euch, liebe Christen g'mein BWV755 ist, wenn echt, ein frühes Jugendwerk mit dem Cantus firmus im Sopran und Vorimitationen vor jeder Phrase, ein Manualitersatztyp, der einige „Schwestersätze“ von noch zweifelhafterer Herkunft hat (BWV749, 750 und 756), welche außerdem nicht in den modernen Ausgaben vorhanden sind und deswegen bei dieser Gesamtaufnahme weggelassen wurden. Der zweite Satz desselben Chorals BWV734 ist ein herrlich flüchtiger Manualitersatz im *Perpetuum-Mobile*-Charakter mit dem Cantus firmus im Tenor. Die allerälteste erhaltene Handschrift Bachs ist **Wie schön leuchtet der Morgenstern** BWV739, eine vielleicht ein wenig steife Phantasie im norddeutschen Stil, in der der Cantus firmus zwischen den Stimmen wandert, von verschiedenartigen Motiven und Figurationen unterstützt. Das Werk wurde in der Neuen Bachausgabe als unecht weggelassen, doch wurde das

Autograph später als echt identifiziert. Sehr zweifelhaft ist der kleine Kanonsatz über **Wie schön...** BWV763, und derartig unbeholfen, daß Bach kaum, egal in welchem Lebensjahr, der Urheber gewesen sein könnte.

Eine sehr interessante Bearbeitung ist die Phantasie über **Ein feste Burg ist unser Gott** BWV720, teils wegen einiger Registrierungshinweise, teils wegen des Vorschlages, den Satz auf drei Manuale zu verteilen. Seit Spittas Tagen war es Tradition, diese Bearbeitung als eine Komposition direkt für die auf Bachs eigenen Vorschlag umgebaute und erweiterte Orgel in Mühlhausen anzusehen, vielleicht für ein Einweihungskonzert. Man hat dabei darauf hingewiesen, daß die vorgeschlagenen Registrierungen (Fagott in der linken Hand und Sesquialtera in der rechten) genau zur Mühlhausener Orgel passen würden. Spätere Forschung hat aber ergeben, daß das in der Orgel vorhandene Fagott 16 nur bis c' ging und somit für die einleitenden Passagen unzulänglich gewesen wäre. Außerdem sind die übrigen Manualverteilungsvorschläge so inkonsequent, daß es unmöglich ist, sie auf ein bestimmtes Instrument zu beziehen. Der Organist Christoph Krummbach meint, daß die vorhandenen Registrierungsvorschriften vielmehr ein Beispiel der Vorliebe Bachs für französisch inspirierte Klangzusammenstellung wie Terzkombinationen gegenüber Rohrwerk ist. Der Satz ist eine norddeutsche Miniaturphantasie ähnlich wie *Wie schön...* BWV739, allerdings mit mehr Eleganz und Finesse ausgeführt.

Ein äußerst „unpraktisches“ Stück ist das lange **Herr Gott, dich loben wir** BWV725, eine vollständige, fünfstimmige Harmonisierung des deutschen Te Deum — *per omnes versus*, wie der Titel besagt. Es gibt durchgehend Angaben für eine Aufteilung in Wechselgesang zwischen zwei Gruppen. Eine Phrase soll nicht weniger als sechsmal wiederholt werden, was bei dieser Aufnahme auf zwei reduziert wurde. In einigen Strophen findet man Textreferenzen, und der Reichtum an Variationen in den Zwischenstimmen ist beeindruckend. Es bleibt aber die Tatsache, daß das Werk, wie Hermann Keller sagt, weder als Orgelchoral noch als Begleitung des Gemeindegesanges geeignet ist.

Wir glauben all an einen Gott, Vater BWV740 ist ein schöner, fünfstimmiger Satz mit Doppelpedal und der Melodie in geraden Notenwerten im Sopran als

Solostimme. Stilistisch deutet das Stück auf eine relativ späte Entstehungszeit, und es steht in Bachs Orgelschaffen einzigartig da. Manchmal wurde es J.L. Krebs zugeschrieben, aber ist nicht die abschließende Tonfolge mit 48 Tönen Bachs eigenes Glaubensbekenntnis und eigene Visitenkarte ($B \times A \times C \times H$ nach dem mätürlichen Tonalphabet = 48)? Ein frühes Jugendwerk ist **Ach Gott, vom Himmel sieh darein** BWV741, ein expressiver Plenumsatz mit dem Cantus firmus im Pedal, bei ein paar Gelegenheiten sogar im Pedal als Kanon durchgeführt. Man bekommt das Gefühl, daß hier der junge Bach seinem ganzen Können freien Lauf geben wollte.

Die drei restlichen Choräle sind zweifelhafter Herkunft, werden aber angesichts der großen Vielfalt der Neumeisterchoräle glaubhafter. **Ach, was ist doch unser Leben** BWV743 hat drei Verse: der erste hat den Cantus firmus als ornamentierte Sopranstimme, der zweite ist eine Choralharmonisierung mit Zwischenspielen zwischen den Phrasen (wie die Arnstädter Gemeindechoräle, aber primitiver) und der dritte ist ein Triosatz mit dem Cantus firmus im Pedal und mit weitgesponnenen Figurationen norddeutscher Art auf dem abschließenden Ton. **Auf meinem lieben Gott** BWV744 ist ein Kanon zwischen Sopran und Pedal. **Aus der Tiefe rufe ich** BWV745 ist ein wunderschönes, zweiteiliges Stück mit dem ersten Teil als schlichte, aber voll klingende Choralharmonisierung und dem zweiten als eine Art Sinfonia, in der der Cantus firmus allmählich in einer Solostimme des Soprans erscheint. Die Tonsprache ist auffallend modern und weist auf einen eher rokokoähnlichen Stil hin. Typisch für diese Choräle ist auch eine unvollständige Notation, die es in manchen Fällen dem Spieler überläßt, über der Aufteilung der Manuäle und des Pedals zu entscheiden.

Hans Fagius

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. Später widmete er, von der Forschung und der sogenannten alten Spielweise inspiriert, der Barockmusik ein Sonderstudium. Bei internationalen Wettbewerben gewann er mehrmals Preise. Seit 1970 gibt er häufig in ganz

Europa, den Vereinigten Staaten und Australien Konzerte und machte auch in verschiedenen Ländern Rundfunkaufnahmen. Er unterrichtet Orgel an den Stockholmer und Göteborger Musikhochschulen, ist Professor an der Kopenhagener Musikhochschule und erscheint auf 36 weiteren BIS-Platten.

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, 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 1 900 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, gebaut. Die Einweihung fand zum Erntedankfest 1982 statt.

C'est lors du travail de Bach comme organiste au château de Weimar que sa composition pour orgue se développa le plus et fut le plus fructueuse. Bach n'écrivit presque pas de musique pour orgue à Cöthen et, à Leipzig, il ne disposait que de peu de temps pour composer; plusieurs de ses œuvres principales proviennent cependant, pour des raisons évidentes, de cette époque. Son art y était parvenu à pleine maturité. Les deux **préludes et fugues en do majeur** (BWV545 et 547) datent de la période de Leipzig mais certainement quinze ans environ les séparent. BWV545 est une œuvre dense composée d'un court prélude monumental et d'une fugue *alla breve* au thème arqué rempli de tension, une grande mobilité caractérisant toutes les voix. Le manuscrit (considéré une fois comme autographe) qui est vu comme le plus important des manuscrits, renferme aussi le *Largo* tiré de la *Sonate en trio* en do majeur BWV529. Cette composition vient après la fugue dans le manuscrit mais on croit qu'elle fut pensée pour être jouée entre le prélude et la fugue. Il n'existe pourtant pas de preuve à l'appui que ceci soit la volonté de Bach mais on peut réfléchir sur la possibilité, dans plusieurs cas, d'insérer un mouvement lent entre les préludes majeurs et leur fugue respective. L'autre œuvre en do majeur, BWV547, est probablement la dernière composition du genre du début des années 1740. Le prélude en 9/8 est dansant et joyeux et se caractérise par du matériel thématique dense mais bien utilisé. La gamme ascendante de l'introduction ressemble au chœur du début de la cantate de Noël no 65, *Sie wollen aus Saba kommen* et le motif descendant presque ostinato au pédalier associe lui aussi au temps de Noël. A la fin, le cours est brusquement interrompu après un point d'orgue sur la dominante d'accords lourdement marqués en harmonies osées pour ensuite aboutir à un nouveau point d'orgue sur la tonique avec des mouvements purs et diatoniques. Exactement la même chose arrive à la fin de la fugue et les accords sont ici plus osés encore — toujours des accords de septième diminuée. La fugue est originale avec sa première entrée de pédale après les deux tiers du morceau et alors en augmentation. Les quatre voix des claviers manuels se sont intensifiées de plus en plus et l'expression harmonique s'est élevée à un point tel que seule l'entrée à la pédale pouvait apporter une

résolution satisfaisante. Le thème de la fugue n'est que d'une mesure (on remarque une certaine ressemblance avec le choral *Allein Gott in der Höh* — surtout si on compare avec la petite fughetta BWV676 du *Clavierübung III*) et est répété plus de 50 fois dans la fugue de 72 mesures. L'accord final fait choc: il ne dure que le temps d'une croche après un point d'orgue de cinq mesures.

La **Toccate et fugue en fa majeur** BWV540 est l'œuvre la plus longue de Bach (du point de vue du nombre de mesures) et date certainement du temps de Weimar même si les deux parties composantes n'ont probablement pas été écrites ensemble. La toccate en 3/8 dansant commence par deux passages assez longs aux claviers manuels, un en tonique, l'autre en dominante, interrompus par des solos virtuoses au pédalier. La pièce se poursuit avec des accords parfaits arpégés, de lourds accords à plusieurs voix et une section à trois voix en contrepoint dit triple, ce qui veut dire que les voix changent de place à chacune des trois répétitions du passage. La grande étendue du pédalier (jusqu'à fa¹), unique dans la production de Bach, est sensationnelle. Ceci mena à l'hypothèse que l'œuvre aurait pu être écrite pour l'orgue de Weissenfels qui avait évidemment cette étendue, en 1713. Mais cette théorie manque de preuves à l'appui. La toccate se trouve ainsi en manuscrit avec do¹ comme note la plus aiguë au pédalier. Comme l'orgue de l'église Kristine à Falun ne se rend qu'au ré¹ à la pédale, quatre mesures du second solo au pédalier ont été omises pour cet enregistrement et quelques changements ont été effectués au cours du morceau. La fugue, qui est double, est écrite dans le dit stile antico, un style qui provient de la polyphonie vocale de Palestrina, style qui, selon J.J. Fux (*Gradus ad Parnassum* 1725) représentait les règles inaltérables de la musique et qui intéressa beaucoup Bach dans chacune de ses phases de composition. Le stile antico domine dans la première partie avec de douces lignes vocales — le second thème est plus instrumental, ce qui donne de la vitalité et de l'énergie à la fin où les thèmes sont combinés.

Même la fugue de la **Toccate et fugue en ré mineur** BWV538 est écrite en stile antico. Le thème de la fugue dessine un grand arc comprenant une octave et le morceau au complet est imprégné de tension et d'apogées telles qu'elles laissent

l'exécutant ainsi que l'auditeur exténués. J. Kloppers a parlé de la toccate comme d'un exemple modèle de la capacité de Bach à composer d'après les règles rhétoriques antiques sous forme d'un dialogue entre deux personnes qui forment leurs thèses et antithèses. Kloppers veut ainsi dater la toccate de l'époque de Leipzig à cause des témoignages conservés regardant la profonde connaissance de Bach de la rhétorique. Il est cependant plus plausible que l'œuvre datât d'environ 1713-14 alors que Bach s'intéressait assez à la musique de Vivaldi. L'influence de ce dernier est manifeste. La Toccate et fugue en ré mineur BWV538 a souvent été appelée "dorique" parce que l'armature fait défaut. Or, c'était chose courante, au début du 18^e siècle, d'omettre l'armature pour faire une certaine association avec la modalité, même lorsqu'il n'était question que de pure tonalité majeure-mineure.

Quoique le **Prélude en sol majeur** BWV568 figure dans le *Neue Bachausgabe*, son authenticité est légèrement douteuse. C'est un morceau d'ouverture festif au mouvements de gammes aux claviers manuels et une partie virtuose de pédale qui, si elle est de Bach, devrait être une œuvre de jeunesse. Autrement, l'harmonie est telle qu'elle indiquerait en fait une date bien ultérieure — peut-être une œuvre d'un élève doué? Le **Prélude en do majeur** BWV943 est normalement inscrit au nombre des œuvres pour clavecin (d'un recueil de cinq petits préludes), mais il figure dans l'édition intégrale de Peters. Un point d'orgue prolongé à la fin est tout à fait organique mais le morceau doit bien être vu comme un exemple de musique pour instrument à clavier — ainsi pour clavecin, clavicorde ou orgue. **Pièce d'Orgue** (souvent appelée auparavant *Fantaisie en sol majeur*) BWV572 occupe une place spéciale dans le répertoire pour orgue grâce, d'une part, aux titres français des mouvements. Le premier — *Vivement* — est à une voix avec des arpèges animés et des mouvements de gammes. Il mène directement au magnifique second mouvement — *Gravement* — une composition à cinq voix en style français de Plein Jeu. Après une résolution frappante vient la troisième section — *Lentement* — avec ses accords arpégés — souvent diminués — sur un mouvement chromatique descendant à la pédale. Les éléments français ont laissé supposer que le morceau

aurait été commandé de la France ou tout simplement écrit directement pour Louis Marchand qui aurait rivalisé d'adresse au piano une fois avec Bach même si la légende dit qu'il se serait retiré à la dernière minute. La section intermédiaire comprend une note à la pédale qui dépasse l'étendue du pédalier allemand mais qui se retrouve dans les orgues baroques françaises, le dit "ravalement". On ne peut cependant pas éclaircir le mystère autour de ce morceau qui est devenu l'une des pièces d'orgue les plus jouées de Bach.

Les trois fugues en do mineur, sol mineur et sol majeur n'ont rien directement en commun mais elles se prêtent bien à la formation d'un triptyque. La **fugue en do mineur** BWV574 est une des nombreuses fugues que Bach composa lorsqu'il travaillait à partir des idées d'autres compositeurs, en remaniant les thèmes et contresujets pour développer un peu plus les pièces. La base de la fugue en do mineur repose sur une sonate de l'Italien Legrenzi identifié récemment. La fugue est double et les deux thèmes proviennent de l'unique sujet de Legrenzi. L'œuvre se termine par une toccata isolée, ce qui indiquerait une influence nord-allemande et une date relativement hâtive de survenue. La **fugue en sol mineur** BWV578 est devenue une des pièces d'orgue les plus aimées de Bach grâce à son caractère doucement vocal, un peu à la manière d'une chanson. En dépit des quatre entrées thématiques claires, l'œuvre est rarement à plus de trois voix. La **Fugue en sol majeur** BWV577 est un morceau remarquablement vital et virtuose en 12/8 rapide (gigue). Son authenticité est parfois mise en question mais qui d'autre que Bach aurait pu écrire une partie de pédale aussi virtuose dans les premières décennies du 18^e siècle?

Alors qu'il était organiste à la cour de Weimar, Bach fut chargé entre autre de transcrire un nombre de concertos instrumentaux italiens pour l'orgue ou le clavecin. On croit que c'était le jeune prince Johann Ernst de Sachsen-Weimar qui, lors d'études en Hollande, aurait mis la main sur une série d'éditions de musique, surtout de Vivaldi, et aurait été en partie inspiré des concertos pour orgue qui étaient régulièrement donnés dans les églises d'Amsterdam — une coutume qu'il voulait établir à Weimar. Un répertoire approprié pour ces

concertos serait donc des transcriptions de concertos solos profanes. Bach ainsi que son collègue et parent à Weimar, J.G. Walther, écrivirent ensemble un grand nombre de telles transcriptions. Le petit **concerto en do majeur** BWV595 en un mouvement est, selon le manuscrit, d'après une composition de Johann Ernst même mais l'original est perdu. Parmi les œuvres pour clavecin, on retrouve le concerto en trois mouvements (BWV984) où le premier mouvement est identique à celui du BWV595, seulement beaucoup plus court. Bach a certainement allongé lui-même le mouvement pour lui donner de meilleures proportions. Le morceau se distingue par ses fréquents changements de clavier, ce qui le rend très difficile à exécuter. L'autre œuvre au titre Concerto sur ce disque — **Concerto en mi bémol majeur** BWV597 — n'a rien à voir avec les transcriptions de concertos; il s'agit d'une sonate en trio en deux mouvements d'après un modèle de J.L. Krebs par exemple. Le morceau n'est évidemment pas de Bach mais on en ignore l'auteur — probablement un élève. Le premier mouvement surtout n'est pas organique et le tout n'est peut-être qu'une transcription de quelque sonate galante pour deux instruments et basse continue.

Le **trio isolé en ré mineur** BWV583 est indiqué *adagio* et dévoile une influence française avec ses nombreux ornements de tous genres. La date de composition devrait être semblable à celle des sonates en trio, c'est-à-dire les années 1720.

Un morceau vraiment disparate parmi les œuvres pour orgue est le **Pedal-exercitium** BWV598. Son authenticité est douteuse mais le langage musical est typique de Bach et fait assez penser à certains mouvements des six suites pour violoncelle. La composition, certainement écrite en vitesse par un élève, est inachevée. Les deux dernières mesures ont été ajoutées par le sous-signé.

Les **Variations canoniques** sur le cantique de Noël *Vom Himmel hoch da komm ich her* BWV769 sont comptées parmi les partis mais ne sont pas en fait une œuvre à variations mais plutôt une série de mouvements montrant différents aspects de la technique canonique avec le choral comme point de repère. La composition fut écrite comme demande d'admission à la Societät für Musikalische Wissenschaft à Leipzig, laquelle Société de musicologie fut fondée par Lorenz Mitzler en 1738, et

fut éditée en 1747. Le **Canon** BWV1076 fut joint à la demande d'application; c'est d'ailleurs le *Canon triplex à 6 Voc* que Bach tient en main sur le célèbre tableau de E.G. Hausmann de 1746 (voir la page de titre de cette brochure). Les cinq mouvements ont un ordre différent dans l'édition imprimée que dans le manuscrit conservé (contenant également les six sonates en trio et les chorals de Leipzig) qui fut fort probablement écrit après la publication. L'œuvre est ici jouée suivant l'impression originale qui doit bien être considérée comme la version "officielle". Le premier mouvement est un canon à l'octave avec le cantus firmus à la pédale; des gammes descendantes y dominent, fait typique d'arrangements sur des chorals de Noël. Le mouvement II est un canon à la quinte avec lui aussi le cantus firmus à la pédale alors que la troisième section ressemble à une aria avec une voix d'alto ornementée. Le mouvement IV est un canon avancé en augmentation entre le soprano joué sur un jeu solo à la main droite et la basse à la main gauche alors que le cantus firmus se retrouve à la pédale. On est frappé ici par la spontanéité de la musique en dépit de la technique compliquée et par le lien quelconque que le soprano sinueux a à chaque mesure ou presque avec le choral. Le dernier mouvement est un canon en renversement à différents intervalles et il se termine par une strette avec toutes les phrases du choral à la fois et les notes BACH (si bémol, la, do, si) dans la mesure finale. Il est fantastique de constater comment Bach, ici dans une de ses œuvres les plus compliquées, a quand même réussi à produire un flot musical qui est toujours senti comme naturel. Et c'est peut-être là que la grandeur de Bach se révèle le plus clairement — en dépit de son penchant pour une composition avancée, la musique ne se perd jamais dans des solutions construites: elle semble spontanée.

De tous les arrangements de chorals dans ce volume des œuvres pour orgue de Bach, un seul est tiré d'un recueil, soit la petite et insignifiante harmonisation de **Ich hab mein Sach Gott heimgestellt** BWV708 qui fait partie du recueil de Kirnberger. Les autres sont indépendants et, dans certains cas, d'une authenticité très douteuse. **Gelobet seist du, Jesu Christ** BWV723 a la mélodie au soprano avec des imitations devant chaque phrase à peu près selon le système que l'on

trouve souvent dans les chorals de Neumeister. Une semblable construction se trouve dans **Gottes Sohn ist kommen** BWV724 qui est conservé seulement en tablature allemande pour orgue dans l'Andreas Bach-Buch. Le second arrangement de **Gelobet seist du...** BWV722 est un exemple des dits Arnstädter Gemeindechoräle (chorals de la paroisse d'Arnstadt) qui auraient été écrits par Bach après sa visite chez Buxtehude en 1705 et qui auraient soulevé l'indignation du clergé à cause de leur langage musical osé et confondant. C'est à peu près la façon dont Bach accompagnait le chant des fidèles; le fait que plusieurs arrangements semblables soient conservés de la main d'élèves de Bach démontre qu'il les considérait comme adéquats même plus tard dans sa carrière. Un sommet dans ce style est **In dulci jubilo** BWV729 avec sa grande fantaisie et sa richesse dans les variations. **Lobt Gott, ihr Christen allzugleich** BWV732 est un autre exemple des chorals paroissiaux d'Arnstadt (transposé ici de mi majeur à fa majeur à cause du tempérament de l'orgue), ainsi que **Vom Himmel hoch** BWV738, une composition qui annonce l'*Orgelbüchlein* de quelques années plus tard.

Nun freut euch, lieben Christen g'mein BWV755 est, s'il est authentique, une œuvre de jeunesse hâtive avec le cantus firmus au soprano et des imitations précédant chaque phrase, un type d'ouvrage pour claviers manuels seulement qui a quelques compositions-sœurs d'origine encore plus douteuse (BWV749, 750 et 756); de plus, ces dernières ne sont pas disponibles en éditions modernes et sont pour cela omises dans cet enregistrement intégral. Le second arrangement du même choral BWV734 est une superbe œuvre rapide pour claviers manuels de caractère de perpetuum mobile avec le cantus firmus au ténor. Le plus ancien manuscrit autographe conservé de Bach est celui de **Wie schön leuchtet der Morgenstern** BWV739, une fantaisie peut-être un peu rigide dans le style nord-allemand où le cantus firmus passe d'une voix à l'autre, soutenu par divers types de motifs et de groupes rythmiques. L'œuvre fut omise du *Neue Bachausgabe* car on ne la croyait pas authentique mais l'autographe fut ensuite identifié. Le petit canon sur **Wie schön...** BWV763 est particulièrement douteux; Bach pourrait à peine avoir été, à quelque moment de sa vie, l'auteur d'une telle maladresse.

L'arrangement de **Ein feste Burg ist unser Gott** BWV720 est une fantaisie très intéressante grâce à, d'une part ses indications de registration et, d'autre part la suggestion de jeu sur trois claviers manuels. Depuis les jours de Spitta, il a été tradition de voir l'arrangement comme une composition directe pour l'orgue de Mühlhausen (reconstruit et agrandi sur une proposition de Bach lui-même) — peut-être pour un concert d'inauguration. On a alors montré que les jeux proposés (Fagott à la main gauche et Sesquialtera à la droite) conviennent parfaitement à l'orgue de Mühlhausen. Des recherches ultérieures ont démontré cependant que le Fagott 16 de l'orgue ne se rendait qu'au do¹ et ne couvrait ainsi pas totalement les passages initiaux. De plus, les autres propositions relatives à la division des claviers manuels sont si inconséquentes qu'il est impossible de les rattacher à un instrument particulier. L'organiste Christoph Krumbach suggère que les indications de registration sont plutôt un exemple du penchant de Bach pour les associations sonores d'inspiration française comme des combinaisons de tierces contre un jeu d'anches. La composition est une fantaisie nord-allemande en miniature ressemblant à *Wie schön...* BWV739 mais réalisée avec plus d'élégance et de finesse.

Un morceau tout à fait "encombrant" est le long **Herr Gott, dich loben wir** BWV725, une harmonisation complète à cinq voix de l'allemand *Te Deum* — per omnes versus comme l'indique le titre. On y voit de continuelles directives de divisions dans le chant alternatif entre deux groupes. Une phrase doit être répétée pas moins de six fois mais ce fut réduit à deux lors de cet enregistrement. Dans certaines versets, on peut découvrir des références au texte et on est impressionné surtout par la grande variété dans les voix intermédiaires. Ainsi que le déclare cependant Herman Keller, le fait demeure qu'il ne s'agit ni d'un choral pour orgue ni d'un accompagnement au chant des fidèles.

Wir glauben all an einen Gott, Vater BWV740 est un bel arrangement à cinq voix avec double pédale et la mélodie en valeurs de notes égales au soprano sur un jeu solo. Stylistiquement, le morceau indique une survenue relativement tardive et est unique dans la production pour orgue de Bach. Il a aussi parfois été attribué à

J.L. Krebs mais la harangue musicale finale contenant 48 notes n'est-elle pas la profession de foi de Bach et sa propre carte de visite ($B \times A \times C \times H$ selon l'alphabet numéral = 48)? Une œuvre de jeunesse hâtive est **Ach Gott, vom Himmel sieh darein** BWV741, une composition expressive "in organo pleno" avec le cantus firmus à la pédale; il est même à quelques reprises exécuté en canon à la pédale. On a l'impression que le jeune Bach veut ici donner libre cours à tout son savoir.

Les trois chorals restants sont tous d'origine douteuse mais ils deviennent plus plausibles à la lumière apportée par le recueil très varié des chorals de Neumeister. **Ach, was ist doch unser Leben** BWV743 a trois versets: le premier a le cantus firmus ornémenté au soprano, le second est une harmonisation de choral avec des divertissements entre les phrases (comme les chorals de la paroisse d'Arnstadt mais de façon plus primitive) et le troisième est un trio avec le cantus firmus à la pédale et des groupes rythmiques défilés à la manière nord-allemande sur la note finale. **Auf meinem lieben Gott** BWV744 est un canon entre le soprano et la pédale. **Aus der Tiefe rufe ich** BWV745 est un superbe morceau en deux sections; la première est une harmonisation de choral simple mais étoffé et la seconde est une sorte de sinfonia où le cantus firmus apparaît peu à peu au soprano sur un jeu solo. Le langage musical frappe par son modernisme et indique un style un peu plus rococo. Une caractéristique de ces chorals est leur notation inachevée qui, dans certains cas, laisse à l'exécutant le choix de décider des répartitions entre les claviers manuels et le pédalier.

Hans Fagius

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

reprises gagné des prix de concours internationaux d'orgue et mène, depuis le début des années 1970, des activités de concert assidues par toute l'Europe, les Etats-Unis et l'Australie. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Il a enseigné aux conservatoires de Stockholm et de Gothenbourg et est maintenant professeur à celui de Copenhague. Il figure sur 36 autres disques BIS.

L'orgue du chœur est un essai de reconstruction de l'orgue bâti par Johan Niclas Cahman à l'église Kristine en 1724. Cahman (1679/80-1732) 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 1900 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 harmoniste. L'instrument fut inauguré le jour de l'Action de grâces 1982.

**The Reconstructed Choir Organ (J.N. Cahman, 1724)
in the Kristine Church (Kristinekyrkan), Falun, Sweden.**

**Die rekonstruierte Chororgel (J.N. Cahman, 1724)
der Kristinekirche, Falun, Schweden.**

**L'orgue due chœur reconstruit (J.N. Cahman, 1724)
de l'église Kristine, Falun, Suède.**

Specification

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

ÖV

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

Pedal

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

REGISTRATIONS

Prelude in G major	HM: Q16, P8, O8, Q3, O2, M, Sch ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch. Koppel. Ped: Tutti
Gelobet..., BWV723	HM: P8, O4, Q3, O2, Sch, T8 Ped: U16, P8, G8, O4
Gelobet..., BWV722	HM: P8, S8, O4, Q3, O2, Sch, T8 Ped: U16, P8, G8, Q6, O4, T8
In dulci jubilo	HM: Q16, P8, S8, O4, Q3, O2, Sch, T8, Koppel ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch Ped: U16, P8, G8, Q6, O4, Rq, B16, T8
Prelude and Fugue in C, BWV545	Prelude: See Prelude in G major Fugue: HM: P8, S8, O4, Q3, O2, Sch Ped: U16, P8, G8, O4, T8
Canonische Veränderungen	First Movement: HM: S8, O4. ÖV: G8, F4, G2. Ped: T8 Second Movement: HM: Rfl4 (l.h.). ÖV: F4 (r.h.). Ped: G8 Third Movement: HM: S8, Rfl4. ÖV: G8, F4, Vh8. Ped: U16, G8 Fourth Movement: HM: S8, O4. ÖV: G8, P4, Sesq. Ped: T8 Fifth Movement: HM: P8, S8, O4, O2 ÖV: G8, P4, Q3, O2 Ped: U16, P8, G8, O4 Bar 27: ÖV: + Sch. Ped: + T8 Bar 40: HM: + Q3, Sch Bar 52: Ped: + Rq, B16. Bar 54: + Koppel
Pièce d'Orgue	Vivement: ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch Gravement: See Prelude in G major Lentement: ÖV: see Vivement. Ped: U16, P8, G8, O4
Prelude in C, BWV943	ÖV: Q8, F4. Ped: U16, G8
Lobt Gott ihr Christen	HM: P8, S8, O4, Q3, O2, Sch, T8
Nun freut euch, BWV755	HM: S8, O4, O2, T8
Nun freut euch, BWV734	HM: Rfl4. Choral: ÖV: G8, P4
Vom Himmel hoch	HM: P8, S8, O4, Q3, O2, Sch, Koppel ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch Ped: U16, P8, G8, Q6, O4, Rq, T8
Wie schön..., BWV739	HM: S8, O4. ÖV: G8, F4, Vh8. Ped: U16, P8, G8 Bar 55: HM: + P8, O2. Ped: + T8
Wie schön..., BWV763	HM: T8, O4. ÖV: G8, P4, Sesq. Ped: U16, P8, G8

Concerto in E flat	HM: P8, S8, O4, Q3, O2 (l.h.) ÖV: G8, P4, F4, O2 (r.h.). Ped: U16, P8, G8, O4
Toccata and Fugue in F	Toccata: HM: P8, S8, O4, Q3, O2, Sch, Koppel ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch Ped: U16, P8, G8, O4. Later + Q6, Rq, T8 HM: + Q 16, M, T8. Ped: + B16, T4 Fugue: HM: + Q 16, M, T8. Ped: + B16, T4
Prelude and Fugue in C, BWV547	Prelude: see Toccata in F Fugue: see Fugue in F
Ein feste Burg	HM: S8, O4, T8. ÖV: G8, P4, Sesq. Ped: U16, P8, G8 Bar 17: ÖV: - Sesq. Bar 24: HM: - T8 Bar 39: ÖV: + Sesq. HM: + T8 Bar 48: ÖV: - Sesq, + O2, Sch. Ped: + O4
Herr Gott...	HM: P8, S8, O4, Q3, O2, Sch, T8. Ped: U16, P8, G8, Q6, O4, T8
Ich hab mein Sach...	HM: P8, O4. Ped: U16, P8, G8
Concerto in C	HM: P8, S8, O4, Q3, O2. ÖV: G8, P4, O2. Ped: U16, P8, G8, O4
Wir glauben all...	HM: S8. ÖV: G8, F4, Q3. Ped: G8
Ach Gott...	HM: Q16, P8, S8, O4, Q3, O2, Sch, Koppel ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch Ped: U16, P8, G8, Q6, O4, Rq, B16, T8
Fugue in C minor	HM: P8, S8, O4, Q3, O2, Sch. Ped: U16, P8, G8, O4, T8 Coda: HM: + Q16, M, Koppel. ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch. Ped: + Q6, Rq, B16, T4
Fugue in G minor	ÖV: F4. Ped: G8
Fugue in G major	HM: P8, G8, O4, Q3, O2, Sch, M, Koppel ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch Ped: U16, P8, G8, Q6, O4, Rq, B16, T8
Ach was ist...	HM: P8, = 4. ÖV: G8, F4, G2. Ped: U16, P8, G8
Auf meinem lieben Gott	ÖV: Q8. Ped: U16, G8
Aus der Tiefe	HM: P8, Sal 8. ÖV: P4 (8va bassa). Ped: P8, G8 Bar 9: HM: - P8. Ped: - P8, + U16
Pedalexercitium	Pedaltutti
Trio in D minor	HM: S8, Rfl 4 (l.h.). ÖV: G8, F4. Ped: U16, G8
Toccata & Fugue in D minor	Toccata: HM: P8, S8, O4, Q3, O2, Sch ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch. Ped: Tutti - B16, T4 Fugue: see Fugue in F major

J.S. Bach: The Complete Organ Music played by Hans Fagius

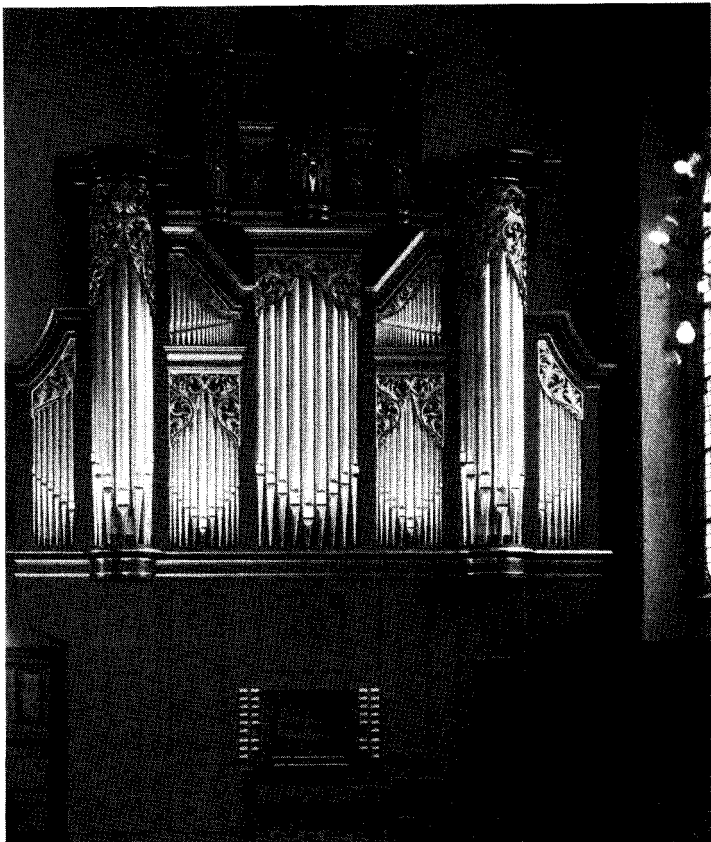
BWV Number	Title of Composition	Volume/CD No.
BWV525	Trio Sonata in E flat major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV526	Trio Sonata in C minor	4 (BIS-CD-343/344)
BWV527	Trio Sonata in D minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV528	Trio Sonata in E minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV529	Trio Sonata in C major	8 (BIS-CD-443/444)
BWV530	Trio Sonata in G major	9 (BIS-CD-445)
BWV531	Prelude and Fugue in C major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV532	Prelude and Fugue in D major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV533	Prelude and Fugue in E minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV534	Prelude and Fugue in F minor	9 (BIS-CD-445)
BWV535	Prelude and Fugue in G minor	2 (BIS-CD-308/309)
BWV536	Prelude and Fugue in A major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV537	Fantasy and Fugue in C minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV538	Toccata and Fugue in D minor	7 (BIS-CD-439/440)
BWV539	Prelude and Fugue in D minor	4 (BIS-CD-343/344)
BWV540	Toccata and Fugue in F major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV541	Prelude and Fugue in G major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV542	Fantasy and Fugue in G minor	2 (BIS-CD-308/309)
BWV543	Prelude and Fugue in A minor	9 (BIS-CD-445)
BWV544	Prelude and Fugue in B minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV545	Prelude and Fugue in C major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV546	Prelude and Fugue in C minor	9 (BIS-CD-445)
BWV547	Prelude and Fugue in C major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV548	Prelude and Fugue in E minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV549	Prelude and Fugue in C minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV550	Prelude and Fugue in G major	5 (BIS-CD-379/380)
BWV551	Prelude and Fugue in A minor	2 (BIS-CD-308/309)
BWV552	Prelude and Fugue in E flat major	8 (BIS-CD-443/444)
BWV553-560	Eight Small Preludes and Fugues	3 (BIS-CD-329/330)
BWV561	Fantasy and Fugue in A minor	3 (BIS-CD-329/330)
BWV562	Fantasy in C minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV563	Fantasy in B minor	4 (BIS-CD-343/344)
BWV564	Toccata in C major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV565	Toccata in D minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV566	Toccata in E major	8 (BIS-CD-443/444)
BWV567	Prelude in C major	5 (BIS-CD-379/380)

BWV568	Prelude in G major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV569	Prelude in A minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV570	Fantasy in C major	5 (BIS-CD-379/380)
BWV572	Pièce d'orgue	7 (BIS-CD-439/440)
BWV574	Fugue in C minor	7 (BIS-CD-439/440)
BWV575	Fugue in C minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV576	Fugue in G major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV577	Fugue in G major (Gigue)	7 (BIS-CD-439/440)
BWV578	Fugue in G minor	7 (BIS-CD-439/440)
BWV579	Fugue in B minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV580	Fugue in D major	9 (BIS-CD-445)
BWV582	Passacaglia in C minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV583	Trio in D minor	7 (BIS-CD-439/440)
BWV585	Trio in C minor	3 (BIS-CD-329/330)
BWV586	Trio in G major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV587	Aria in F major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV588	Canzona in D minor	2 (BIS-CD-308/309)
BWV589	Alla breve in D major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV590	Patorella in F major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV591	Kleines harmonisches Labyrinth	5 (BIS-CD-379/380)
BWV592	Concerto in G major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV593	Concerto in A minor	4 (BIS-CD-343/344)
BWV594	Concerto in C major	6 (BIS-CD-397/398)
BWV595	Concerto in C major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV596	Concerto in D minor	8 (BIS-CD-443/444)
BWV597	Concerto in E flat major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV598	Pedalexercitium	7 (BIS-CD-439/440)
BWV599-644	Orgelbüchlein	3 (BIS-CD-329/330)
BWV645-650	Schübler Chorales	1 (BIS-CD-235/236)
BWV651-668	Eighteen Chorales	1 (BIS-CD-235/236)
BWV653b	An Wasserflüssen	2 (BIS-CD-308/309)
BWV669-III	Clavierübung III	8 (BIS-CD-443/444)
BWV690	Wer nun den lieben...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV691	Wer nun den lieben...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV694	Wo soll ich...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV695	Christ lag...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV696	Christum wir sollen...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV697	Gelobet...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV698	Herr Christ...	4 (BIS-CD-343/344)

BWV699	Nun komm...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV700	Vom Himmel hoch...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV701	Vom Himmel hoch...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV702	Das Jesulein...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV703	Gottes Sohn...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV704	Lob sei dem...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV705	Durch Adams Fall...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV706	Liebster Jesu...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV707	Ich hab mein Sach...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV708	Ich hab mein Sach...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV709	Herr Jesu Christ...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV710	Wir Christenleut...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV711	Allein Gott...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV712	In dich hab ich...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV713	Jesu, meine Freude	6 (BIS-CD-397/398)
BWV714	Ach Gott und Herr	5 (BIS-CD-379/380)
BWV715	Allein Gott...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV716	Allein Gott...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV717	Allein Gott...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV718	Christ lag...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV719	Der Tag, der ist...	5 (BIS-CD-379/380)
BWV720	Ein' feste Burg...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV721	Erbarm dich mein...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV722	Gelobet seist du...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV723	Gelobet seist du...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV724	Gottes Sohn...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV725	Herr Gott, dich...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV726	Herr Jesu Christ...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV727	Herzlich tut mich...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV728	Jesus, meine Zuversicht	6 (BIS-CD-397/398)
BWV729	In dulci júbilo	7 (BIS-CD-439/440)
BWV730	Liebster Jesu...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV731	Liebster Jesu...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV732	Lobt Gott...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV733	Magnificat Fugue	2 (BIS-CD-308/309)
BWV734	Nun freut euch...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV735	Valet will ich...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV736	Valet will ich...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV737	Vater unser...	2 (BIS-CD-308/309)

BWV738	Vom Himmel hoch...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV739	Wie schön...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV740	Wir glauben all...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV741	Ach Gott, vom Himmel...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV742	Ach Herr, mich...	5 (BIS-CD-379/380)
BWV743	Ach, was ist...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV744	Auf meinem lieben...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV745	Aus der Tiefe...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV747	Christus, der uns...	9 (BIS-CD-445)
BWV752	Jesu, der du...	9 (BIS-CD-445)
BWV755	Nun freut euch...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV758	O Vater...	9 (BIS-CD-445)
BWV762	Vater unser...	9 (BIS-CD-445)
BWV763	Wie schön...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV765	Wir glauben all...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV766	Partita: Christ der du bist	2 (BIS-CD-308/309)
BWV767	Partita: O Gott, du frommer Gott	4 (BIS-CD-343/344)
BWV768	Partita: Sei gegrüßet...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV769	Kanonische Veränderungen	7 (BIS-CD-439/440)
BWV770	Partita: Ach was soll ich...	9 (BIS-CD-445)
BWV943	Prelude in C major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV946	Fugue in C major	5 (BIS-CD-379/380)
BWV957	Machs mit mir...	5 (BIS-CD-379/380)
BWV802-805	Four Duets	8 (BIS-CD-443/444)
BWV1027a	Trio in G major	6 (BIS-CD-397/398)
BWV1090-1120	Neumeister Chorales	5 (BIS-CD-379/380)

The missing BWV numbers are either unfinished works, works which have been proved to be by another composer or works which are not available in modern editions.



Recording data: 1989-01-15/16 at the Kristine Church (Kristinekyrkan),
Falun, Sweden

Recording engineer: Bertil Alving

2 Schoeps CMC541 and 2 Brüel & Kjær 4165 microphones,

Sony PCM-F1 digital recording equipment, Studer 961 mixer

Producers: Bertil Alving and Hans Fagius

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Hans Fagius

English translation: Andrew Barnett

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Type setting, lay-out: Andrew Barnett

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1989 & 1990, BIS Records AB

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

The Complete Organ Music, Volume 7

CD-439 Total playing time: 70'49 CD-440 Total playing time: 74'27

- | | |
|--|---|
| <p>[1] Prelude in G, BWV723 2'47</p> <p>[2] Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV723 2'02</p> <p>[3] Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV722 1'15</p> <p>[4] Gott durch deine Güte, BWV724 1'23</p> <p>[5] In dulci júbilo, BWV729 2'14</p> <p>[6] Prelude and Fugue in C, BWV545 5'11</p> <p>[7] Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“, BWV769 11'03</p> <p>[8] Pièce d'orgue, BWV572 8'04</p> <p>[9] Prelude in C, BWV943 1'36</p> <p>[10] Lobt Gott, ihr Christen..., BWV732 1'15</p> <p>[11] Nun freut euch..., BWV755 2'34</p> <p>[12] Nun freut euch..., BWV734 2'59</p> <p>[13] Vom Himmel hoch..., BWV738 1'13</p> <p>[14] Wie schön leuchtet..., BWV739 4'11</p> <p>[15] Wie schön leuchtet..., BWV763 1'23</p> <p>[16] Concerto in E flat, BWV597 5'22</p> <p>[17] Toccata and Fugue in F, BWV540 14'17</p> | <p>[1] Prelude and Fugue in C, BWV547 10'47</p> <p>[2] Ein feste Burg..., BWV720 3'17</p> <p>[3] Herr Gott, dich loben wir, BWV725 7'36</p> <p>[4] Ich hab mein Sach..., BWV708 0'51</p> <p>[5] Concerto No.4 in C, BWV595 4'11</p> <p>[6] Wir glauben all'..., BWV740 3'53</p> <p>[7] Ach Gott vom Himmel..., BWV741 4'03</p> <p>[8] Fugue in C minor, BWV574 5'54</p> <p>[9] Fugue in G minor, BWV578 3'58</p> <p>[10] Fugue in G major, BWV577 3'18</p> <p>[11] Ach was ist doch..., BWV743 2'35</p> <p>[12] Auf meinem lieben Gott, BWV744 1'15</p> <p>[13] Aus der Tiefe rufe ich, BWV745 2'59</p> <p>[14] Pedalexercitium, BWV598 1'55</p> <p>[15] Trio in D minor, BWV583 4'31</p> <p>[16] Toccata and Fugue in D minor ("Dorian"), BWV539 12'04</p> |
|--|---|

HANS FAGIUS

The reconstructed 1724 Cahman organ
in the Kristine Church, Falun, Sweden.

