



English / Français / Italiano / Tracklist



A new era in organ music

Peter Wollny

On the 10th of January 1739, Bach's nephew and private secretary, Johann Elias Bach, wrote to Johann Wilhelm Koch, a university friend, to pass on some significant musical news:

"My honoured cousin will bring out some pieces for keyboard which are principally intended for organists and are exceedingly well-composed. They will probably be ready in time for the coming Easter fair and make up some 80 pages."

Johann Elias was referring to the future *Clavier-Übung III*. In the end, the publication date was delayed by another six months, as Bach had to change engravers at short notice, which meant the production of plates was moved from Leipzig to Nuremberg; but when the collection did appear, it exceeded all expectations. In a brief discussion, the Leipzig music theorist Lorenz Christoph Mizler praised the compendium's exceptional quality:

■ 2

"The author has given here new proof that in this kind of composition he excels many others in experience and skill. No-one can surpass him in this sphere, and very few indeed will be able to imitate him."

It is no exaggeration to claim that Bach's publication ushered in a new era in organ music. The 21 chorale preludes it contained, framed by the grandeur of the opening Prelude and closing five-part triple fugue (BWV 552/1-2), were arranged in the form of a grand organ mass. Unlike the *Orgelbüchlein* or the *Great Eighteen* chorales, Part III of the *Clavier-Übung* was designed to showcase a representative and stylistically diverse selection of chorale

Peter Wollny is Director of the Bach-Archiv Leipzig and Professor of Music History at Leipzig University and at the Universität der Künste in Berlin. He has also taught at Humboldt-Universität Berlin, Technische Universität Dresden and Musikhochschule Weimar. He has edited several volumes of the Neue Bach-Ausgabe, is General Editor of C. P. E. Bach: The Complete Works, and editor of the Bach-Jahrbuch. He has published widely on the Bach family and music history of the seventeenth to nineteenth centuries. His new monograph on the stylistic changes in Protestant church music after the Thirty Years' War appeared in 2017.

settings, and restore the genre, which was in effect past its heyday and in danger of lapsing into mere liturgical filler, to the consciousness of his contemporaries as an art form full of expressive range and formal variety. The pride of place given to chorale settings in the organ works of Bach's pupils and musical circle can essentially be traced back to this source.

The set of chorale preludes and duets is enclosed by the Prelude and fugue in E flat major (**BWV 552**). Although the two sections are widely separated in the original print order, they nevertheless form a musical unit which gives the collection its self-contained character. The Prelude BWV 552/1 recalls in its first section a French *ouverture*, as befits the opening of a grand collection. Formally, however, this impressive work is constructed like an Italian concerto. The second movement, BWV 552/2, takes the shape of a monumental triple fugue clearly divided into three parts by two changes in time signature. However, these changes also impose some contrapuntal peculiarities: the first subject is rhythmically altered after the first time signature change, and the second and third subjects can only be combined with the (altered) main theme, but not with each other. The proud, severe *stile antico* style employed in the first part becomes increasingly lively, so that by the end the composition approaches free counterpoint in the modern style. Bach may have drawn inspiration for BWV 552 (and perhaps also some of the chorale preludes) from his celebrated organ concert of 1 December 1736 in the Frauenkirche in Dresden, in much the same way as the three-part *Ricercar* which opens *A Musical Offering* clearly goes back to fugal improvisations Bach performed at his audience with Frederick the Great.

The series of chorale preludes opens with two contrasting three-movement Kyrie settings (**BWV 669-671** and **BWV 672-674**). While the first group adheres closely to the ideals of *stile antico*, the second favours a strongly figural, i.e. contemporary, counterpoint. *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (BWV 669), a consummate example of four-part contrapuntal writing, weaves the long notes of the *cantus firmus* into a tight web of other voices, frequently in canon, with a subject drawn from the first two lines of the chorale. The theme is heard in both its *rectus* and *inversus* forms, and is then repeated in increasingly close *stretto*. The following arrangement, *Christe, aller Welt Trost* BWV 670, follows the same principle, but here the *cantus firmus* sounds in the tenor rather than the soprano. The next transition, to *Kyrie, Gott heiliger Geist* (BWV 671), which concludes the first Kyrie cycle, marks a further increase in complexity as the number of voices rises to five, the *cantus firmus* is transferred to the pedals, and the subject undergoes persistently *stretto* treat-

ment in both *rectus* and *inversus* forms. The second Kyrie cycle is confined to four-part *manualiter* writing, in which the chorale melody is overlaid by the free-flowing parts.

Despite their demanding polyphony, the three settings of the Lutheran Gloria *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (**BWV 675-677**), have a captivating, lyrical grace. In BWV 675 the alto carries the melody, retiring behind a stylishly galant *bicinium* between soprano and bass. BWV 676, by contrast, is written as a trio movement in which the chorale appears in turn in all three voices. Finally, BWV 677's distinctive subject breathes new life into the venerable chorale fughetta.

The two versions of *Dies sind die heiligen zehen Gebot* offer contrasting approaches to a traditional hymn. The substantial **BWV 678** presents the *cantus firmus* as a canon in the left-hand inner voices, erecting a framework over which the three other contrapuntal voices intertwine. Of these, the upper two (right hand) are brisk, roving imitations, whereas the bass (pedals) moves mainly in crotchets. **BWV 679**, on the other hand, is another elegant chorale fughetta in gigue-time.

The two versions of the Credo, *Wir gläuben all an einen Gott* (**BWV 680-681**), reflect a similar duality. BWV 680 consists of a straightforward three-part fugue on a syncopated subject derived from the chorale melody, which the pedals ornament with a cadential *ostinato* phrase after each episode. BWV 681 is another short choral fughetta, this time with a heavily-dotted subject in the French style.

BWV 682, an expansive setting of the hymn *Vater unser im Himmelreich*, combines a two-part *cantus firmus* canon with three other contrapuntal voices, as does BWV 678. The interchange of triplets and Lombard rhythms, staccato and legato, and diatonic and chromatic movement is very finely crafted in the galant style. The counterpoint is so cleverly concealed it requires an attentive listener to appreciate its subtlety. As usual, however, the intensity of the counterpoint is relieved by a simpler foil (**BWV 683**). This piece is quite in the style of the *Orgelbüchlein*, with an uninterrupted melody in the upper voice accompanied by motifs in the lower voices.

The first setting of *Christ unser Herr zum Jordan kam* (**BWV 684**) is stylistically close to the *Great Eighteen*. A vigorous trio on the manuals combines with the partly separated, augmented *cantus firmus* in the pedals to form a four-part whole. The accompanying fughetta on the same chorale (**BWV 685**) makes use of the first line of the melody, while a counterpoint derived from it appears in both *rectus* and *inversus* forms.

The six-part setting of *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (**BWV 686**), which involves the performer playing two parts in each of the hands and on the pedals, is a contrapuntal masterpiece. It is laid out like a strict choral motet, with the *cantus firmus* contained in the upper pedal part. The accompanying *manualiter* version (**BWV 687**) of the chorale is of the so-called Pachelbel type: each phrase is pre-imitated before entering to the accompaniment of its own *rectus* and *inversus* forms in the other parts. The series of chorale preludes is concluded by the two movements on *Jesus Christus, unser Heiland* (**BWV 688-689**). The first of these takes and explores in both hands what must be the most arresting subject ever used in a chorale prelude. The theme is developed in a style reminiscent of a two-part fugue, with wide leaps of up to a tenth, virtuosic figuring and rapid scales, after which the augmented melody enters in the bass as a *cantus firmus*. The second variation is a four-part *manualiter* fugue on the first line of the chorale.

In addition to the great paired Prelude and fugue in E flat major (BWV 552) and the 21 organ chorales, *Clavier-Übung III* also contains four duets, i.e. two-part *manualiter* compositions in strict counterpoint. Bach here elaborates further on the possibilities of two-part counterpoint, which he had previously explored in the *Inventions*. According to a view propagated in particular by Berlin music theorists of the mid-18th century, true polyphonic mastery consisted in the art of omission: only those who were able to write unadorned, in two parts, without the ear perceiving the smallest deficiency in musical logic or enjoyment, could be said to have unlocked the mysteries of harmony and counterpoint. In addition to the *Inventions*, Johann Philipp Kirnberger stated, perfect examples of this high art were to be found particularly in the four duets in *Clavier-Übung III*. These masterpieces of two-part counterpoint (**BWV 802-805**) see Bach resume the experiment he began in Köthen with the *Two-Part Inventions*, bringing to it the supreme mastery of his middle Leipzig period. Apparently dry technical exercises such as chromatic counterpoint, voice exchange, canon, inversion and *stretto* are joyfully and irresistibly brought to life.

In its richness of abundantly different styles and compositional techniques, *Clavier-Übung III* is a true compendium of organ music, securing its position as a key testament of Bach's artistry.

A new perspective on sound based on the registrations of Georg Friedrich Kauffmann

Maurizio Croci

“To all these abilities was added the particular talent with which Bach knew how to combine the most diverse tone colours of the organ—that is, the use of stops—in such an unusual way that organists and organ builders were often astonished to see how he employed them. They believed that such combinations of tone colours would produce unacceptable results, and were all the more amazed at the admirable, singular, and ineffable effects which they attempted in vain to achieve with their traditional methods.”

Johann Nikolaus Forkel, 1802

■ 6

According to the first biographer of Johann Sebastian Bach, one of Bach’s most remarkable qualities as an organist was his ability to combine organ stops in a highly unusual manner. His choice of tone colours often surprised even the organists and organ builders of his time. Yet we have very little direct evidence of how Bach realised these combinations in practice. This makes the few contemporary sources describing organ registration even more valuable.

This issue is particularly relevant in the third part of the *Clavier-Übung* III, published in Leipzig in 1739. The collection appeared at a time when musical taste was changing. Alongside the traditional contrapuntal style, a more modern language—often described as “galant”—was gaining ground: lighter in character, marked by sighing figures, syncopations, triplets, and refined articulation. This stylistic shift also affected the conception of organ sound, which became increasingly oriented towards the imitation of orchestral tone colours.

In this context, the work of Georg Friedrich Kauffmann offers a particularly interesting perspective. Organist at Merseburg Cathedral and a candidate, alongside Bach, for the position of *Thomaskantor* in Leipzig in 1723, Kauffmann was a well-known figure in central German musical circles. The circulation of his music among contemporaries is attested,

among other evidence, by copies made by Johann Gottfried Walther, Bach's cousin and close collaborator.

His principal work, *Harmonische Seelenlust*, published in Leipzig between 1733 and 1736, is a large collection of ninety-seven chorale preludes intended for liturgical use. Alongside a wide range of compositional models—duets, fughetts, and *cantus firmus* settings—it contains a wealth of practical guidance for performance. It is one of the few sources from the early eighteenth century to document organ registration explicitly and in detail. The preface and the individual pieces include instructions concerning articulation, ornamentation, tempo, and, above all, registration. These choices are often so original and daring that they evoke Bach's own approach—that same departure from convention described by Forkel in his account of Bach's organ playing.

This observation forms the basis of the present recording, part of a research project entitled *Kauffmann to Bach*, directed by the author at the HES-SO (<https://www.hemu.ch/en/recherche/ktb>). The aim is to use Kauffmann's registration indications as a key to exploring the sound world of Bach's organ music, and in particular that of the *Clavier-Übung* III.

The two collections share several points of contact. Both are built around chorale preludes for organ based on melodies from the Lutheran liturgical repertoire, and both include compositions *pedaliter* and *manualiter*, thus juxtaposing different compositional styles. Their chronological proximity is also significant: the *Clavier-Übung* III was published in 1739, only a few years after the completion of *Harmonische Seelenlust*. Certain idiomatic and thematic similarities—hardly accidental—such as the comparison between the *Fugella sopra "Wir glauben all an einen Gott"* and the *Fugetta* BWV 677, suggest a direct familiarity with Kauffmann's work and a possible influence on Bach. One may also recognise in the design of the *Clavier-Übung* III Bach's characteristic tendency to engage with a related work and to carry the genre to a higher level of elaboration.

Kauffmann's registration indications reveal several recurring features. The most distinctive is the presence of a 16' stop at the manual, required in approximately half of the pieces, which gives the instrument a particular depth and gravitas. In many cases, this is the Fagott 16', which Kauffmann uses not only for bass lines but, more surprisingly, also in the upper voices, creating unusual combinations of tone colours reminiscent of the bold combinations described by Forkel in relation to Bach (cf. CD1 track 11 or CD2 track 10).

These choices also reflect an aesthetic already oriented towards the differentiation of tone colours and the imitation of orchestral contrasts.

The registrations are consistently related to the *Affekt* of the chorale—a central concern for Kauffmann: the correspondence between music and religious expression. This is already suggested by the title of the collection, *Harmonische Seelenlust*, and confirmed in the preface, where this relationship is repeatedly emphasised and illustrated by a vivid anecdote. An organist, performing the chorale *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ*, moved the listeners so deeply that one of them, overcome with emotion, knelt before the altar and exclaimed: “Lord Jesus, receive my spirit!”

The choices of tone colour in this recording are based primarily on the registration indications found in *Harmonische Seelenlust*, considered in relation to specific aspects of Bach’s writing. In many cases, the structure of Bach’s chorale preludes naturally leads to solutions akin to those proposed by Kauffmann. This is particularly evident in the treatment of bass lines, the use of solo stops, and the use of combinations involving 16’ stops even in *manualiter* chorales.

The table in the appendix lists the registrations used. A detailed account of the references to *Harmonische Seelenlust* will be presented in an article by the author (in collaboration with Pieter van Dijk), currently in preparation for the journal *Singende Kirche*.

Une nouvelle ère dans la musique d'orgue

Peter Wollny

Le 10 janvier 1739, Johann Elias Bach, cousin et secrétaire particulier de Bach, écrivit à Johann Wilhelm Koch, qu'il avait connu du temps de ses études, au sujet d'une importante nouvelle musicale :

« C'est ainsi que Monsieur mon cousin publiera quelques pièces pour clavier, principalement destinées à messieurs les organistes et qui sont on ne peut mieux composées, qui seront probablement prêtes pour la prochaine foire de Pâques et comptent quelque 80 pages ».

Il faisait allusion à la Troisième Partie de la *Clavier-Übung*. La date de publication fut retardée de près de six mois, l'impression du manuscrit devant être déplacée de Leipzig à Nuremberg ; mais alors, elle dépassa toutes les attentes. Dans un court entretien, le théoricien de la musique Lorenz Christoph Mizler loua le niveau exceptionnel du recueil :

« L'auteur nous a donné une nouvelle preuve qu'il en surpasse bien d'autres dans l'expérience et la compétence de ce genre de composition. Personne ne peut l'y surpasser, et très peu pourront l'imiter ».

N'ayons dès lors pas peur de prétendre que ce recueil fit entrer la musique d'orgue dans une nouvelle ère. Enchâssés entre le grand prélude solennel et la longue triple fugue à cinq voix (BWV 552/1-2), les vingt et un préludes de choral du recueil sont agencés en forme de grande

9 ■

Peter Wollny est directeur du Bach-Archiv Leipzig ainsi que professeur de musicologie à la Leipzig University et à l'Universität der Künste à Berlin. Il a en outre enseigné à la Humboldt-Universität Berlin, à la Technische Universität Dresden et à la Musikhochschule Weimar. Il a publié plusieurs tomes de la Neue Bach-Ausgabe, participe en tant que rédacteur en chef à C.P.E Bach : The Complete Works et comme éditeur au Bach-Jahrbuch. Il a par ailleurs publié de nombreux écrits sur la famille Bach et sur l'histoire de la musique du XVII^e au XIX^e siècle. Sa monographie sur les changements stylistiques dans la musique religieuse protestante après la Guerre de Trente Ans est parue en 2017.

messe pour orgue. Contrairement à l'*Orgelbüchlein* ou aux *Dix-huit chorals*, la Troisième Partie de la *Clavier-Übung* présente une sélection la plus représentative possible des différents types d'arrangements de chorals, réhabilitant ainsi un genre qui, à l'époque, avait son zénith derrière lui et menaçait de n'avoir plus d'autre usage que dans le cadre liturgique, en le rappelant à la conscience de ses contemporains comme une forme d'art dans toute la diversité de ses formes et de ses possibilités expressives. La grande importance que de nombreux élèves de Bach et d'autres musiciens de son entourage accordèrent aux arrangements de chorals dans leurs œuvres pour orgue est largement à porter au crédit de cet opus.

Le prélude et la fugue en *mi* bémol majeur **BWV 552** encadrent les préludes de choral et les duos. Ces deux sections sont très éloignées l'une de l'autre dans l'édition originale, mais elles forment néanmoins une entité qui donne au recueil un caractère unitaire. Dans la première section de type ritournelle, le prélude prend le caractère d'une ouverture à la française, comme il sied à la pièce d'ouverture d'un recueil de cette envergure. Au niveau formel, cette œuvre impressionnante est cependant construite comme un concerto italien. La seconde section se présente comme une triple fugue monumentale, clairement divisée en trois parties par des changements de mesure. Ceux-ci imposent en outre certaines particularités de composition : tout d'abord, le premier sujet voit son rythme modifié après le premier changement de mesure ; par ailleurs, les deux autres sujets ne sont combinables qu'avec le sujet principal modifié et pas entre eux. Le *stile antico* solennel et austère de la première partie devient de plus en plus vif, l'écriture de la pièce se rapprochant d'un contrepoint libre de style moderne. Pour la composition de BWV 552 (et peut-être aussi de quelques-uns des préludes de choral), Bach s'est peut-être laissé inspirer par le fameux concert d'orgue qu'il donna le 1^{er} décembre 1736 en la Frauenkirche de Dresde – de même, le *ricercar* à trois voix au début de l'*Offrande musicale* résulte apparemment des improvisations fuguées que réalisa le compositeur en présence de Frédéric II.

La série des préludes de choral s'ouvre avec deux groupes de trois Kyrie (**BWV 669-671** et **BWV 672-674**) : le premier est proche des idéaux du *stile antico*, tandis que le second, plus figuré, favorise le contrepoint moderne. Le *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 contrapuntique à quatre voix, magistralement réalisé, tisse les longues notes du *cantus firmus* en une toile dense de voix canoniques aux larges sections ; le sujet est tiré des deux premières lignes du choral. Celui-ci se fait entendre aussi bien *rectus* qu'*inversus*, puis en strettes de plus en plus serrées. *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 suit le même principe, mais le *cantus firmus* est exposé au

ténor plutôt qu'au soprano. *Gott heiliger Geist* BWV 671, qui clôt le premier groupe de trois Kyrie, porte à cinq le nombre de voix ; le cantus *firmus*, transféré au pédalier, est soumis à des strettes constantes du sujet dans les formes *rectus* et *inversus*. Le second groupe de Kyrie se limite à un jeu *manualiter* à quatre voix ; la mélodie de choral est dissimulée dans le flux libre des voix.

En dépit de leur polyphonie sophistiquée, les trois versions du Gloria *Allein Gott in der Höh sei Ehr* **BWV 675-677** frappent par leur grâce lyrique. Dans BWV 675, la mélodie se fait entendre à l'alto, derrière un *bicinium* vif et galant entre le soprano et la basse. En revanche, BWV 676 est conçu comme un mouvement en trio, dans lequel le choral se fait entendre alternativement aux trois voix. Enfin, BWV 677, avec son sujet caractéristique, insuffle une vie nouvelle à la forme traditionnelle de la fuguette chorale.

Les deux versions de l'ancien choral *Dies sind die heiligen zehen Gebot* affichent des approches contrastées. Dans le vaste choral **BWV 678**, le *cantus firmus* est présenté en canon aux deux voix médianes à la main gauche. Ce cadre canonique est intégré dans un entrelacs de trois voix contrapuntiques, dont les deux voix supérieures se font entendre en imitations vives à la main droite, tandis que la basse (pédalier) chemine principalement en noires. **BWV 679** est une élégante fuguette chorale, en mesure de gigue.

Une dichotomie similaire caractérise les deux versions du Credo *Wir gläuben all an einen Gott* BWV 680 et 681. BWV 680 offre une véritable fugue à trois voix sur un sujet syncopé dérivé de la mélodie de choral, que le pédalier vient orner après chaque développement par une phrase *ostinato* cadentielle. BWV 681 est une petite fuguette chorale, au sujet très pointé, dans le style français.

La vaste mise en musique de *Vater unser im Himmelreich* **BWV 682** combine, comme le fait BWV 678, un *cantus firmus* en canon à deux voix avec trois voix contrapuntiques. Les permutations des triolets et des rythmes lombards, du staccato et du legato ainsi que du chromatique et du diatonique sont réalisées de façon très raffinée et galante ; la subtilité du contrepoint ne se révèle d'ailleurs qu'à l'auditeur attentif. Comme d'habitude, cette exigence est contrebalancée par la simplicité de la pièce qui suit (**BWV 683**), dans laquelle, à la manière de l'*Orgelbüchlein*, la mélodie, qui reste ininterrompue à la voix supérieure, est accompagnée de motifs aux voix inférieures.

La première élaboration de *Christ unser Herr zum Jordan kam* **BWV 684** est dans le style des *Dix-huit chorals*. Un trio mouvementé au manuel, combiné au *cantus firmus* au pédalier, séparé par vers, est ainsi augmenté à quatre voix. La fuguette qui suit (**BWV 685**),

sur le même choral, utilise la première ligne de la mélodie et un contrepoint dérivé de cette ligne en formes *rectus* et *inversus*.

La mise en musique à six voix d'*Aus tiefer Not schrei ich zu dir* **BWV 686** est un chef-d'œuvre d'écriture. Le musicien doit jouer deux voix à chaque main et au pédalier. L'œuvre est conçue comme un motet choral rigoureux, où le *cantus firmus* augmenté est situé dans la partie supérieure du pédalier. La version *manualiter* qui suit (**BWV 687**) est écrite selon le « type Pachelbel », avec des pré-imitations de chaque vers. Dans les autres voix, chaque vers apparaît sous les formes *rectus* et *inversus*.

La série des préludes de choral s'achève par les deux versions de *Jesus Christus, unser Heiland* **BWV 688-689**. La première développe aux deux mains le sujet sans doute le plus exalté jamais rencontré dans un prélude de choral : grands sauts jusqu'à la dixième, figures et gammes virtuoses, dans un style qui rappelle celui d'une fugue à deux voix ; ensuite, la mélodie de choral augmentée se fait entendre en *cantus firmus* au pédalier. La seconde est une fugue *manualiter* à quatre voix sur le premier vers du choral.

Outre le grand *Prélude et Fugue* en *mi* bémol majeur BWV 552 et les vingt et un chorals pour orgue, la Troisième Partie de la *Clavier-Übung* contient quatre duos, soit des pièces *manualiter* à deux voix en contrepoint rigoureux. Bach, qui avait déjà expérimenté l'écriture contrapuntique à deux voix dans ses *Inventions*, va plus loin encore dans l'exploration de ses possibilités. Selon une vision propagée notamment par les théoriciens berlinois de la musique du milieu du XVIII^e siècle, la véritable maîtrise de la technique polyphonique de composition se révèle dans l'art de l'omission : seul celui qui se montre capable d'écrire à deux voix sans fioritures, sans que l'oreille perçoive la plus petite faiblesse dans la ligne mélodique et dans la logique musicale, peut être considéré comme ayant percé les mystères de l'harmonie et du contrepoint. Selon Johann Philipp Kirnberger, outre les *Inventions*, les quatre duos de la Troisième Partie de la *Clavier-Übung* (**BWV 802-805**) sont de parfaits exemples de ce grand art. Dans ces chefs-d'œuvre du contrepoint à deux voix, Bach poursuit avec une maîtrise souveraine, au milieu de ses années lipsiennes, les expériences entamées à Köthen avec les *Inventions* à deux voix. Il donne vie, de façon ludique et légère, à des procédés de composition aussi arides que le contrepoint chromatique, le canon, les échanges de voix, les renversements et les strettes.

Avec la richesse de ses différents styles et techniques de composition, la *Clavier-Übung III* est un véritable manuel de musique d'orgue. Elle constitue ainsi l'un des témoignages-clefs du génie artistique de Bach.

Une perspective sonore à partir des indications de registration de Georg Friedrich Kauffmann

Maurizio Croci

« À toutes ces capacités s'ajoutait le talent particulier avec lequel Bach savait combiner les couleurs sonores les plus diverses de l'orgue, c'est-à-dire l'usage des jeux, d'une manière si inhabituelle que les organistes et les facteurs d'orgues restaient souvent stupéfaits en voyant comment il les employait. Ils pensaient que de tels mélanges de timbres devaient produire des résultats inacceptables, et ils s'étonnaient d'autant plus des effets admirables, singuliers et ineffables qu'ils tentaient en vain d'obtenir par leurs méthodes traditionnelles. »

Johann Nikolaus Forkel, 1802

Selon le premier biographe de Johann Sebastian Bach, l'une des qualités les plus remarquables de Bach en tant qu'organiste résidait dans sa capacité à combiner les jeux de l'orgue d'une manière tout à fait inhabituelle. Ses choix de timbres surprenaient souvent les organistes et les facteurs d'orgues de son temps. Nous ne disposons toutefois que de très peu de témoignages directs sur la manière dont Bach réalisait concrètement ces combinaisons sonores. Cette lacune rend d'autant plus précieuses les rares sources contemporaines qui décrivent la pratique de la registration à l'orgue.

La question se pose particulièrement dans la troisième partie de la *Clavier-Übung III*, publiée à Leipzig en 1739. Ce recueil paraît à un moment où le goût musical est en pleine évolution : au style contrapuntique traditionnel s'ajoute un langage plus moderne, souvent qualifié de « galant », à la fois léger et gracieux, caractérisé par des figures soupirantes, des syncopes, des triolets et des indications d'articulation très raffinées. Cette évolution influe également sur la conception sonore de l'orgue, de plus en plus orientée vers l'imitation des couleurs orchestrales.

Dans ce contexte, l'œuvre de Georg Friedrich Kauffmann offre un point d'observation particulièrement intéressant. Organiste à la cathédrale de Merseburg et candidat, aux côtés de Bach, au poste de Thomaskantor à Leipzig en 1723, Kauffmann était une figure

bien connue de la vie musicale de l'Allemagne centrale. La diffusion de sa musique auprès de ses contemporains est attestée notamment par les copies réalisées par Johann Gottfried Walther, cousin et proche collaborateur de Bach.

Son œuvre principale, la *Harmonische Seelenlust*, publiée à Leipzig entre 1733 et 1736, est une vaste collection de quatre-vingt-dix-sept préludes de choral destinés à l'usage liturgique. Outre la diversité des types d'écriture — duos, fuguettes et élaborations sur le cantus firmus — elle présente un intérêt tout particulier : de nombreuses indications pratiques relatives à l'exécution. Il s'agit de l'une des rares sources du début du XVIII^e siècle qui documentent de manière explicite et approfondie la pratique de la registration à l'orgue. La préface comme les pièces elles-mêmes contiennent des indications concernant l'articulation, l'ornementation, le tempo et, surtout, la registration. Les registrations proposées se distinguent par leur originalité et leur audace, évoquant spontanément la manière de Bach : cette liberté dans la conception et l'association des sonorités de l'orgue que Forkel décrit comme sortant de l'ordinaire.

C'est de là qu'est née l'idée à l'origine de cet enregistrement, qui s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste intitulé *Kauffmann to Bach*, dirigé par l'auteur à la HES-SO (<https://www.hemu.ch/en/recherche/ktb>) : utiliser les indications de registration de Kauffmann comme clé d'interprétation pour explorer la conception sonore de la musique d'orgue de Bach, en particulier celle de la *Clavier-Übung III*.

Les deux recueils présentent en effet plusieurs points de convergence. Tous deux sont construits autour de préludes de choral pour orgue reposant sur des mélodies du répertoire liturgique luthérien et comprennent des pièces tant *pedaliter* que *manualiter*, mettant en regard différents styles d'écriture. Leur proximité chronologique est également significative : la *Clavier-Übung III* paraît en 1739, quelques années seulement après l'achèvement de la *Harmonische Seelenlust*. Certaines similitudes idiomatiques et thématiques, difficilement attribuables au hasard — comme le montre la comparaison entre la *Fugella sopra* « *Wir glauben all an einen Gott* » et la *Fugetta* BWV 677 — suggèrent une connaissance directe et une possible influence de l'œuvre de Kauffmann sur Bach. Dans le projet compositionnel de la *Clavier-Übung III*, on peut également reconnaître l'intention, caractéristique de la personnalité artistique de Bach, de se confronter à une œuvre du même genre et d'y répondre en portant le genre à un degré supérieur d'élaboration.

Les indications de registration de Kauffmann révèlent certains traits récurrents. Le

plus caractéristique est la présence d'un jeu de 16 pieds au clavier, demandé dans environ la moitié des pièces, qui confère au son de l'orgue une gravité et une profondeur particulières. Dans de nombreux cas, il s'agit du *Fagott 16'*, que Kauffmann utilise non seulement pour les lignes de basse mais, de manière plus surprenante, également dans les voix supérieures, obtenant ainsi des combinaisons de timbres inhabituelles qui rappellent les audacieuses associations de jeux évoquées par Forkel à propos de Bach (cf. CD1 piste 11 ou CD2 piste 10). Elles reflètent en outre une esthétique sonore déjà orientée vers la différenciation des couleurs et l'imitation des contrastes orchestraux.

Les registrations sont en outre constamment liées à l'*Affekt* du choral. Il s'agit là d'une préoccupation centrale chez Kauffmann : la correspondance entre la musique et l'expression du sentiment religieux. Le titre même du recueil, *Harmonische Seelenlust*, en témoigne, et la préface le confirme en soulignant à plusieurs reprises cette relation entre musique et expression spirituelle, illustrée par une anecdote savoureuse : un organiste, en interprétant le choral *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ*, parvint à émouvoir profondément les auditeurs, au point que l'un d'eux, submergé par l'émotion, s'agenouilla devant l'autel en s'écriant : « Seigneur Jésus, accueille mon esprit ! »

Les choix de registration de cet enregistrement reposent principalement sur les indications de la *Harmonische Seelenlust*, mises en relation avec des aspects précis de l'écriture de Bach. Dans de nombreux cas, la structure musicale des préludes de choral de Bach conduit à des solutions timbriques proches de celles proposées par Kauffmann. Cela apparaît clairement, notamment dans le traitement des lignes de basse, dans l'usage de jeux solistes et dans l'emploi de combinaisons incluant des jeux de 16' également dans les chorals *manualiter*.

Le tableau en annexe présente les registrations utilisées ; le détail des correspondances avec les indications de la *Harmonische Seelenlust* fera l'objet d'un article de l'auteur (en collaboration avec Pieter van Dijk), actuellement en préparation pour la revue *Singende Kirche*.

Una nuova era nella musica per organo

Peter Wollny

Il 10 gennaio 1739, Johann Elias Bach, cugino e segretario privato di Bach, scriveva a Johann Wilhelm Koch, un amico d'università, per annunciare una grande novità musicale:

“Il mio stimato cugino sta per pubblicare alcune composizioni per strumento a tastiera destinate principalmente ai signori organisti, e sono estremamente ben composte. Probabilmente saranno pronte per la prossima fiera di Pasqua e formeranno un volume di circa 80 pagine.”

Johann Elias si riferiva alla futura *Clavier-Übung III*. La data di pubblicazione, però, fu posticipata di altri sei mesi, poiché Bach dovette cambiare incisore poco prima della stampa. Ciò comportò il trasferimento della produzione delle lastre da Lipsia a Norimberga. Quando finalmente la raccolta venne pubblicata, superò ogni aspettativa. In una breve recensione, il teorico musicale di Lipsia Lorenz Christoph Mizler lodò l'eccezionale qualità della collezione:

“L'autore ha qui fornito una nuova prova che, in questo genere di composizione, eccelle su molti altri per esperienza e abilità. Nessuno può sorpassarlo in questo campo, e pochissimi saranno in grado di imitarlo.”

Non è esagerato affermare che la pubblicazione di Bach abbia inaugurato una nuova era nella musica per organo. I 21 preludi corali in essa contenuti, incorniciati dalla solenni-

■ 16

Peter Wollny è direttore del Bach-Archiv di Lipsia ed è docente di Musicologia all'Università di Lipsia e all'Università delle Belle Arti di Berlino. Ha anche insegnato all'Università Humboldt di Berlino, all'Università tecnica di Dresda e all'Accademia Musicale di Weimar. Ha curato l'edizione critica di diversi volumi della *Neue Bach-Ausgabe*, è direttore responsabile del progetto C. P. E. Bach: The Complete Works e redattore del *Bach-Jahrbuch*. Ha pubblicato numerosi saggi sulla famiglia Bach e sulla storia della musica tra Sei e Ottocento. La sua monografia sugli sviluppi stilistici nella musica sacra protestante dopo la Guerra dei Trent'Anni è apparsa nel 2017.

tà del Preludio d'apertura e dalla tripla fuga a cinque voci conclusiva (BWV 552/1-2) sono organizzati nella forma di una grande messa per organo. A differenza dell'*Orgelbüchlein* o dei diciotto corali dell'Autografo di Lipsia, la Terza parte della *Clavier-Übung* è concepita per presentare una selezione rappresentativa e stilisticamente diversificata di elaborazioni di corale, e per restituire al genere – che in effetti aveva superato il suo periodo di massimo splendore e rischiava di ridursi a semplice riempitivo liturgico – la dignità di forma d'arte ricca di espressività e varietà formale. Il ruolo di primo piano riservato alle elaborazioni di corale nella produzione organistica degli allievi e della cerchia musicale di Bach può essere fatto sostanzialmente risalire a questa fonte.

La serie dei preludi corali e duetti è racchiusa dal Preludio e fuga in mi bemolle maggiore (**BWV 552**). Sebbene i due brani appaiano ben separati nell'ordine di stampa originale, essi costituiscono comunque un'unità musicale, che conferisce alla raccolta il suo carattere unitario. Il Preludio BWV 552/1 richiama, nella sua parte iniziale, un'ouverture alla francese, come si conviene all'apertura di una grande raccolta; formalmente, tuttavia, questo brano imponente è strutturato come un concerto italiano. Il secondo movimento, BWV 552/2, prende la forma di una monumentale tripla fuga, suddivisa chiaramente in tre sezioni attraverso due cambi di indicazioni di tempo. Questi cambi comportano tuttavia anche alcune peculiarità contrappuntistiche: il primo tema viene modificato ritmicamente dopo il primo cambio di tempo, mentre il secondo e il terzo tema possono combinarsi soltanto con il tema principale (modificato), ma non tra loro. L'imponente e severo *stile antico* della prima parte, diventa sempre più vivace, fino ad avvicinarsi alla fine della fuga al contrappunto libero in *stile moderno*. È possibile che Bach abbia tratto ispirazione per BWV 552 (e forse anche per alcuni dei preludi corali) dal celebre concerto per organo eseguito il 1° dicembre 1736 alla Frauenkirche di Dresda, analogamente a come il *Ricercar* a tre parti che apre l'*Offerta Musicale* risalga chiaramente alle improvvisazioni fugate che Bach eseguì durante l'udienza con Federico il Grande.

La sezione dei preludi corali si apre con due contrastanti cicli di Kyrie, in tre movimenti (**BWV 669-671** e **BWV 672-674**). Mentre il primo gruppo aderisce rigorosamente agli ideali dello *stile antico*, il secondo predilige un contrappunto fortemente *figurato*, ossia contemporaneo. *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (BWV 669), esempio perfetto di scrittura contrappuntistica a quattro parti, intreccia le lunghe note del *cantus firmus* in una fitta rete di altre voci, spesso in canone, con un tema tratto dai primi due versetti del corale.

Il tema appare sia nella forma *rectus* sia *inversus*, per poi essere ripetuto in *stretto* con entrate sempre più ravvicinate. L'arrangiamento successivo, *Christe, aller Welt Trost* BWV 670, segue lo stesso principio, ma qui il *cantus firmus* è affidato al tenore anziché al soprano. Il movimento successivo, *Kyrie, Gott heiliger Geist* (BWV 671), che conclude il primo ciclo di Kyrie, segna un ulteriore aumento di complessità: il numero di voci sale a cinque, il *cantus firmus* viene trasferito al pedale e il tema viene sottoposto ininterrottamente a un trattamento in *stretto*, sia nella forma *rectus* sia *inversus*. Il secondo ciclo di Kyrie, invece, si limita a una scrittura *manualiter* a quattro voci, in cui la melodia del corale è rivestita dal flusso libero delle altre parti.

Nonostante la loro complessa polifonia, le tre elaborazioni del Gloria luterano *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (**BWV 675-677**) posseggono una deliziosa grazia. In BWV 675 il contralto espone la melodia, affiancata da un elegante *bicinium* in stile galante tra soprano e basso. BWV 676, invece, è scritto come un movimento in trio, in cui il corale appare a turno in tutt'e tre le voci. Infine, il tema caratteristico di BWV 677 infonde nuova vita alla tradizionale forma della *fughetta* su corale.

■ 18

Le due versioni di *Dies sind die heiligen zehen Gebot* offrono arrangiamenti contrastanti dell'antico corale. L'ampio **BWV 678** presenta il *cantus firmus* come un canone nelle due voci interne (mano sinistra), creando un'intelaiatura su cui si intrecciano le altre tre voci contrappuntistiche. Di queste, le due superiori (mano destra) si muovono in vivaci imitazioni, mentre il basso (pedale) si muove principalmente per semiminime. **BWV 679**, al contrario, è un'altra elegante *fughetta* su corale in ritmo di giga.

Le due versioni del Credo, *Wir gläuben all an einen Gott* (**BWV 680-681**), riflettono un simile dualismo. BWV 680 consiste in una vera e propria fuga a tre parti su un tema sincopato, derivato dalla melodia del corale, che il pedale decora con una frase cadenzale *ostinata* dopo ciascun episodio. BWV 681 è un'altra breve *fughetta* su corale, questa volta con un tema fortemente puntato in stile francese.

BWV 682, ampia elaborazione del corale *Vater unser im Himmelreich*, combina un canone a due parti su *cantus firmus* con altre tre voci contrappuntistiche, come in BWV 678. L'alternanza di terzine e ritmi lombardi, staccato e legato, moto diatonico e cromatico, è realizzata in maniera assai raffinata in stile galante. Il contrappunto è così abilmente mascherato da richiedere un ascoltatore attento per apprezzarne la sottigliezza. Come di consueto, tuttavia, l'intensità del contrappunto è attenuata da un complemento più

semplice (**BWV 683**), nello stile dell'*Orgelbüchlein*, con una melodia ininterrotta nella voce superiore accompagnata da motivi da essa derivati nelle voci inferiori.

La prima elaborazione di *Christ unser Herr zum Jordan kam* (**BWV 684**) è stilisticamente vicina ai diciotto corali dell'Autografo di Lipsia. Una vivace scrittura a tre parti della tastiera si combina con l'esposizione dei versetti separati del *cantus firmus* aumentato al pedale, per formare un insieme a quattro parti. La corrispondente *fughetta* sullo stesso corale (**BWV 685**) utilizza il primo versetto della melodia, mentre un contrappunto derivato da essa compare sia in forma *rectus* che *inversus*.

L'elaborazione a sei voci di *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (**BWV 686**), che comporta l'esecuzione di due parti in ciascuna mano e nel pedale, rappresenta un capolavoro contrappuntistico. È strutturato come un rigoroso mottetto su corale, con il *cantus firmus* affidato alla voce superiore del pedale. La corrispondente versione *manualiter* dello stesso corale (**BWV 687**) è del cosiddetto tipo alla Pachelbel: ciascuna frase è pre-imitata prima di entrare sull'accompagnamento delle altre parti, dove appare nelle forme *rectus* e *inversus*.

La serie dei preludi corali si conclude con le due elaborazioni su *Jesus Christus, unser Heiland* (**BWV 688-689**). La prima di queste affida ad entrambe le mani quello che è probabilmente il tema più esaltante mai utilizzato in un preludio corale, sviluppato in uno stile che ricorda una fuga a due parti, con ampi salti fino alla decima, figurazioni virtuosistiche e rapide scale, mentre la melodia del corale in aumentazione entra nel basso come *cantus firmus*. La seconda elaborazione è una fuga a quattro parti *manualiter* sul primo versetto del corale.

Oltre al grande dittico del Preludio e fuga in mi bemolle maggiore (BWV 552) e ai 21 corali per organo, la terza parte della *Clavier-Übung* include anche quattro duetti, ovvero composizioni *manualiter* a due parti in stretto contrappunto. Bach vi sviluppa ulteriormente le possibilità del contrappunto a due parti, già esplorate nelle *Invenzioni*. Secondo un'opinione diffusa in particolare tra i teorici musicali berlinesi di metà Settecento, la vera maestria nella scrittura polifonica risiedeva nell'arte dell'omissione: solo chi sapeva scrivere a due parti in modo essenziale, a due parti, senza che l'orecchio percepisce alcuna mancanza di logica musicale o di piacere musicale, poteva dirsi in possesso dei segreti dell'armonia e del contrappunto. Johann Philipp Kirnberger indicava come esempi perfetti di questa arte elevata, oltre alle *Invenzioni*, proprio i quattro duetti della *Clavier-Übung III*. Questi capolavori di contrappunto a due voci (**BWV 802-805**) riprendono la sperimenta-

zione iniziata a Köthen con le *Invenzioni a due voci*, arricchendola della suprema maestria raggiunta da Bach nel suo periodo centrale di Lipsia. Esercizi tecnici apparentemente aridi – come il contrappunto cromatico, lo scambio delle voci, il canone, l'inversione e lo stretto – prendono vita in maniera giocosa ed elegante.

Con la sua ricchezza di stili e tecniche compositive così diverse, la *Clavier-Übung III* è un vero e proprio compendio di musica per organo, configurandosi come una testimonianza fondamentale dell'arte di Bach.

Una nuova prospettiva sonora secondo le registrazioni di Georg Friedrich Kauffmann

Maurizio Croci

«A tutte queste capacità si aggiungeva il talento particolare con cui Bach sapeva combinare i colori sonori più diversi dell'organo, cioè l'uso dei registri, in modo così insolito che organisti e costruttori di organi restavano spesso stupiti nel vedere come egli li impiegasse. Essi ritenevano che simili mescolanze di timbri dovessero produrre risultati inaccettabili, e si meravigliavano ancor di più degli effetti ammirevoli, singolari e ineffabili che tentavano invano di ottenere con i loro metodi tradizionali.»

Johann Nikolaus Forkel, 1802

Secondo il primo biografo di Johann Sebastian Bach, una delle qualità più straordinarie dell'organista Bach era la capacità di combinare i registri dell'organo in modo del tutto inusuale. Le sue scelte timbriche sorprendevo spesso gli stessi organisti e costruttori di organi del suo tempo. Di come Bach realizzasse concretamente queste combinazioni sonore possediamo tuttavia pochissime testimonianze dirette. Proprio questa carenza rende particolarmente preziose le rare fonti coeve che descrivono la pratica della registrazione organistica.

La questione si pone con particolare rilievo nella Terza parte della *Clavier-Übung*, pubblicata a Lipsia nel 1739. La raccolta nasce in un periodo in cui il gusto musicale stava mutando: accanto allo stile contrappuntistico tradizionale si affermava un linguaggio più moderno, spesso definito «galante», leggero e piacevole, caratterizzato da figure sospiranti, sincopi, terzine, raffinate indicazioni di articolazione, che influenzò anche la concezione del suono dell'organo, sempre più orientata verso l'imitazione dei colori timbrici dell'orchestra.

In questo contesto l'opera di Georg Friedrich Kauffmann offre un punto di osservazione particolarmente interessante. Organista al duomo di Merseburg e candidato, insieme a Bach, alla carica di Thomaskantor a Lipsia nel 1723, Kauffmann fu una figura ben conosciuta nell'ambiente musicale della Germania centrale. La circolazione della sua musica

tra i contemporanei è attestata, tra l'altro, dalle copie realizzate da Johann Gottfried Walther, cugino e stretto collaboratore di Bach.

La sua opera principale, la *Harmonische Seelenlust*, pubblicata a Lipsia tra il 1733 e il 1736, è una vasta raccolta di novantasette preludi corali destinata all'uso liturgico. Accanto alla varietà dei modelli compositivi – duetti, fughette ed elaborazioni sul *cantus firmus* – presenta un elemento di particolare interesse: numerose indicazioni pratiche sull'esecuzione. Si tratta di una delle rare fonti del primo Settecento che documentano in modo esplicito ed estensivo la pratica della registrazione organistica. La prefazione e le singole composizioni contengono infatti istruzioni riguardanti articolazione, ornamenti, tempo e soprattutto registrazione. Queste scelte sono spesso così originali e audaci da richiamare spontaneamente il modo di Bach: quel suo procedere fuori dall'ordinario ricordato da Forkel, nel concepire e accostare le sonorità dell'organo.

Da qui nasce l'idea alla base di questa registrazione, che si inserisce in un più ampio progetto di ricerca dal titolo *Kauffmann to Bach*, diretto dallo scrivente presso la HES-SO (<https://www.hemu.ch/en/recherche/ktb>): utilizzare le indicazioni di registrazione di Kauffmann come chiave interpretativa per esplorare il mondo sonoro della musica organistica di Bach, e in particolare della *Clavier-Übung III*.

Le due raccolte presentano infatti diversi punti di contatto. Entrambe sono costruite attorno a preludi corali per organo basati su melodie del repertorio liturgico luterano e comprendono composizioni sia *pedaliter* sia *manualiter*, mettendo a confronto diversi stili compositivi. Anche la loro vicinanza cronologica è significativa: la *Clavier-Übung III* fu pubblicata nel 1739, pochi anni dopo la conclusione della pubblicazione della *Harmonische Seelenlust*. Alcune similitudini idiomatiche e tematiche difficilmente casuali – come mostra il confronto tra la *Fugella sopra «Wir glauben all an einen Gott»* e la *Fugetta* BWV 677 – suggeriscono una conoscenza diretta e una possibile influenza dell'opera di Kauffmann su Bach. Nel progetto compositivo della *Clavier-Übung III* si può anche riconoscere l'intento, tipico della personalità artistica di Bach, di confrontarsi con un'opera affine e di rispondervi portando il genere a un livello più alto di elaborazione.

Le indicazioni di registrazione di Kauffmann rivelano alcuni tratti ricorrenti. Il più caratteristico è la presenza di un registro di 16 piedi al manuale, richiesta in circa la metà dei brani, che conferisce al suono dell'organo una particolare gravità e profondità. In molti casi si tratta del Fagott 16', che Kauffmann impiega non solo per le linee di basso ma, più sor-

prendentemente, anche nelle voci superiori, ottenendo così combinazioni timbriche insolite che richiamano quelle audaci mescolanze di registri ricordate da Forkel a proposito di Bach (cfr. CD1 traccia 11 o CD2 traccia 10). Esse riflettono inoltre un'estetica timbrica già orientata verso la differenziazione dei colori sonori e l'imitazione dei contrasti orchestrali.

Le registrazioni sono inoltre in costante riferimento con l'*Affekt* del corale. Questa è una preoccupazione centrale di Kauffmann: la corrispondenza tra musica e affetto religioso. Lo suggerisce già il titolo della raccolta, *Harmonische Seelenlust*, e lo conferma la prefazione, nella quale questa relazione tra musica ed espressione spirituale è più volte sottolineata e persino illustrata da un gustoso aneddoto: un organista che, eseguendo il corale *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* riuscì a commuovere profondamente gli ascoltatori, tanto che uno dei presenti, sopraffatto dall'emozione, si inginocchiò davanti all'altare esclamando: «Signore Gesù, accogli il mio spirito!».

Le scelte timbriche di questa incisione si basano soprattutto sui suggerimenti di registrazione della *Harmonische Seelenlust*, messi in relazione con specifici aspetti della scrittura bachiana. In molti casi la struttura musicale dei preludi corali di Bach conduce a soluzioni timbriche affini a quelle proposte da Kauffmann. Ciò risulta evidente, ad esempio, nel trattamento delle linee di basso, nell'impiego di registri solistici e nell'uso di combinazioni con registri da 16' anche nei corali *manualiter*.

La tabella in appendice riporta le registrazioni utilizzate. Il dettaglio dei riferimenti alle registrazioni della *Harmonische Seelenlust* sarà oggetto di un articolo dello scrivente (in collaborazione con Pieter van Dijk) attualmente in preparazione per la rivista *Singende Kirche*.



Maurizio Croci is an internationally active organist and harpsichordist. He is Professor at the Haute École de Musique Vaud–Valais–Fribourg (HEMU) and Artistic Director of the Festival International d’Orgue de Fribourg and *Milano Arte Musica*. In 2025–2026 he serves as Visiting Professor at the HMDK Stuttgart.

He has performed as a soloist worldwide. In 2000 he performed the complete organ works of J. S. Bach. His many recordings include *Milano Spagnola*, in duo with Evangelina Mascardi, and *Bach Mirrored*, which received the Preis der deutschen Schallplattenkritik.

At HES-SO he has led two research projects on Renaissance music and, in 2025–26, the project “Kauffmann to Bach”. He regularly gives masterclasses and serves on the juries of major international competitions, including St Albans, Toulouse, Alkmaar and Innsbruck.

Maurizio Croci est un organiste et claveciniste actif sur la scène internationale. Professeur à la Haute École de Musique Vaud–Valais–Fribourg (HEMU), il est directeur artistique du Festival International d’Orgue de Fribourg et de *Milano Arte Musica*. En 2025–2026, il est professeur invité à la HMDK de Stuttgart.

Il s’est produit comme soliste dans le monde entier et, en 2000, a interprété l’intégrale de l’œuvre pour orgue de J. S. Bach. Parmi ses nombreux enregistrements figurent *Milano Spagnola*, en duo avec Evangelina Mascardi, et *Bach Mirrored*, distingué par le Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Au sein de la HES-SO, il a dirigé deux projets de recherche consacrés à la musique de la Renaissance et, en 2025–26, « Kauffmann to Bach ». Il donne des masterclasses et siège dans des jurys internationaux (St Albans, Toulouse, Alkmaar, Innsbruck, etc.).

Maurizio Croci è organista e clavicembalista attivo sulla scena internazionale. Professore alla Haute École de Musique Vaud–Valais–Fribourg (HEMU), è direttore artistico del Festival International d’Orgue de Fribourg e di *Milano Arte Musica*. Nel 2025–2026 è professore ospite alla HMDK di Stoccarda.

Ha suonato come solista in tutto il mondo e nel 2000 ha eseguito l’opera omnia per organo di J. S. Bach. Tra le sue numerose registrazioni: *Milano Spagnola*, in duo con Evangelina Mascardi, e *Bach Mirrored*, premiato con il Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Presso la HES-SO ha diretto due progetti di ricerca sulla musica rinascimentale e, nel 2025–26, “Kauffmann to Bach”. Tiene masterclass e partecipa a giurie internazionali (St Albans, Toulouse, Alkmaar, Innsbruck, ecc).

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Dritter Theil der Clavier Übung

CD 1

	01. Praeludium, BWV 552/1 <i>pro Organo pleno</i>	09:30
	02. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 669 <i>Canto fermo in Soprano / a 2 Clav. et Ped.</i>	04:21
	03. Christe, aller Welt Trost, BWV 670 <i>Canto fermo in Tenore / a 2 Clav. et Pedal</i>	06:12
	04. Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 671 <i>à 5 / Canto fermo in Basso / Cum Organo pleno</i>	05:49
	05. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 672 <i>alio modo – manualiter</i>	01:50
■ 26	06. Christe, aller Welt Trost, BWV 673	01:36
	07. Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 674	01:35
	08. Allein Gott in der Höh sey Ehr, BWV 675 <i>à 3 / Canto fermo in Alto</i>	03:34
	09. Allein Gott in der Höh sey Ehr, BWV 676 <i>a 2 Clav. et Pedal</i>	05:51
	10. Fugetta super Allein Gott in der Höh sey Ehr, BWV 677 <i>manualiter</i>	01:15
	11. Dieß sind die heiligen zehen Geboth, BWV 678 <i>a 2 Clav. et Ped: / Canto fermo in Canone</i>	04:49
	12. Fugetta super Dieß sind die heiligen zehen Geboth, BWV 679 <i>manualiter</i>	02:11
	13. Wir gläuben all an einen Gott, BWV 680 <i>in Organo pleno con Pedale</i>	03:27

Total Time 52:06

CD 2

01.	Fugetta super Wir gläuben all an einen Gott, BWV 681 <i>manualit:</i>	01:14
02.	Vater unser im Himmelreich, BWV 682 <i>à 2 Clav. et Pedal / è Canto fermo in Canone</i>	07:27
03.	Vater unser im Himmelreich, BWV 683 <i>alio modo – manualiter</i>	01:22
04.	Christ, unser Herr, zum Iordan kam, BWV 684 <i>a 2 Clav. / è Canto fermo in Pedal</i>	04:32
05.	Christ, unser Herr, zum Iordan kam, BWV 685 <i>alio modo – manualiter</i>	01:23
06.	Aus tieffer Noth schrey ich zu dir, BWV 686 <i>a 6 / in Organo pleno / con Pedale doppio</i>	07:27
07.	Aus tieffer Noth schrey ich zu dir, BWV 687 <i>a 4 / alio modo / manualiter</i>	05:01
08.	Iesus Christus, unser Heyland, der von uns den Zorn Gottes wandt, BWV 688 <i>a 2 Clav. / è Canto fermo in Pedal</i>	03:54
09.	Fuga super Iesus Christus, unser Heyland, BWV 689 <i>a 4 / manualiter</i>	05:11
10.	Duetto I, BWV 802	02:41
11.	Duetto II, BWV 803	03:49
12.	Duetto III, BWV 804	03:11
13.	Duetto IV, BWV 805	02:49
14.	Fuga, BWV 552/2 <i>à 5 / con pedale / pro Organo pleno</i>	07:27

27 ■

Total Time 57:34

Maurizio Croci – organ
by Christoph Treutmann (Stiftskirche Grauhof, 1737)

The Treutmann Organ (1737) of the St. Georg church in Grauhof (D)

Hauptwerk (HW, II)	Oberwerck (OW, III)	Hinterwerck (HI, I)	Pedalwerck (Ped)
1. Principal 16'	13. Principal 8'	23. Gedackt 8'	32. Principal 16'
2. Violwa di Gambe 16'	14. Rohrflöte 8'	24. Quintadena 8'	33. Soubbas 16'
3. Lieblich Prinicpal 8'	15. Octava 4'	25. Principal 4'	34. Rohrflöte 12'
4. Spitzflöte 8'	16. Spitzflöte 4'	26. Flöte Travers 4'	35. Octava 8'
5. Viola di Gambe 8'	17. Quinta 3'	27. Octava 2'	36. Flachflöte 8'
6. Quinta 6'	18. Superoctava 2'	28. Waldflöte 2'	37. Superoctava 4'
7. Octava 4'	19. Sesquialtera 2 f.	29. Quinta 1 ½'	38. Mixtur 4 f.
8. Nassat 3'	20. Mixtur 5 f.	30. Scharff 3 f.	39. Groß Posaunen Baß 32'
9. Rauschpfeiffe 3 f.	21. Fagott 16'	31. Hautbois 8'	40. Posaune 16'
10. Mixtur 4-5-6 f.	22. Vox humana 8'		41. Trommet 8'
11. Trommet 16'			42. Schalmey 4'
12. Trommet 8'			43. Tremulant.

2 Zimbelsterne – Glockenspiel

■ 28

Manuals: C, D - c''

Pedal: C, D - d'

Couplers OW/HW, HiW/HW

Pitch: a' = 462 Hz

Tuning: "Bach-Kellner"



Registrations

CD1

- 01 BWV 552/1 **HW:** P 16', P 8', 4', Mix, Rausch, T 8'; **OW:** P 8', O 4', 2', OW/HW;
Ped: P 16', 8', 4', Pos18, T 8', Sch 4', Mix
- 02 BWV 669 **HW:** Vla 8', Sp 8'; **OW:** P 8', O 4', Sesqui; **Ped:** S 16' O 8'
- 03 BWV 670 **HW:** Sp 8', Vla 16', Vla 8'; **OW:** P 8' V 8'; **Ped:** S 16', O 8', Tremulant
- 04 BWV 671 **HW:** P 16', P 8', 4', Q6, Mix, Rausch, T 16', T 8'; **Ped:** Pos 32', Pos 16', T 8', Sch 4'
- 05 BWV 672 **HW:** Vla 16', P 8'
- 06 BWV 673 **OW:** Fl 8', V 8'
- 07 BWV 674 **HW:** P 16', Vla 16', P8', Sp 8', O 4'
- 08 BWV 675 **OW:** V 8', F 8', F 4'
- 09 BWV 676 **HW:** P 8'; **HI:** P 4'; **Ped:** S 16', O 8'
- 10 BWV 677 **HW:** Fl 8', Naz, Vla 8'
- 11 BWV 678 **HW:** T 8', P 8'; **OW:** F 16', F 8', F 4'; **Ped:** S 16', O 8'
- 12 BWV 679 **HW:** P 8', T 16', T 8', Vla 16'; O 4'
- 13 BWV 680 **HW:** P 8', 4', Mix, T 16'; **OW:** P 8', Q3, O 4', 2', Sesqui, Mix, OW/HW;
Ped: P 16', 8', 4', Pos 16', T 8', Sch 4', Mix

■ 30

CD2

- 01 BWV 681 **HW:** T 8', P 8', O 4', Naz
- 02 BWV 682 **HW:** Fl 8' (r.h.); **HI:** G 8', Q 8' (l.h.); **Ped:** S 16', F 8'
- 03 BWV 683 **HW:** P 8', Vla 8', Vla 16'; **OW:** P 8' HW/OW
- 04 BWV 684 **OW:** Fag 16', Fl 8', Fl 4'; **HI:** G 8', Q 8', Htb 8'; **Ped:** T 8'
- 05 BWV 685 **OW:** Fl 4'; **HW:** Vla 8', Vla 16', Fl 8' OW/HW
- 06 BWV 686 **HW:** P 16', P 8', 4', Q6, Mix, Rausch, T 16' T 8'; **Ped:** P 16', 8', 4', Rf 12', Pos 32', Pos 16', T 8', Sch 4'
- 07 BWV 687 **HW:** P 8'
- 08 BWV 688 **HW:** P 8', O 4', Naz, Vla 8' (r.h.); **OW:** P 8', O 4', Q3; **Ped:** F 8', T 8' (l.h.)
- 09 BWV 689 **OW:** P 8', O 4'
- 10 BWV 802 **OW:** Fag 16', F 8', O 4'
- 11 BWV 803 **HI:** Q 8', F 4', F 2'
- 12 BWV 804 **HI:** G 8', Q 8', F 4'
- 13 BWV 805 **OW:** P 8', O 4', Sesqui
- 14 BWV 552/2 **HW:** P 16', P 8', 4', Q6, Mix, Rausch, T 16', T 8'; **OW:** P 8', O 4', 2', Q3, Mix, OW/HW;
Ped: P 16', 8', 4', Rf 12', Pos 32', Pos 16', T 8', Sch 4', Mix

Recording dates: 9–11 June 2025

Venue: Stiftskirche Grauhof, Germany

Producer: Rainer Arndt

Sound engineer and editing: Rainer Arndt

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*

Cover picture, inside: Maurizio Croci,
March 2026 © Gianni Rizzotti

Images – *booklet*

Page 26: Maurizio Croci, March 2026
© Gianni Rizzotti; page 29: © Verein der
Förderer der Treutmann-Orgel von 1737 in
der Stiftskirche Grauhof e.V.

Translations

English: Winnie Smith (Wollny),
Massimiliano Verri (Croci) – French:
Catherine Meeùs (Wollny), Magali Perret
(Croci) – Italian: Donatella Buratti (Wollny)

Acknowledgements

This recording was produced as part of
the research project “Kauffmann to Bach:
G.F. Kauffmann’s Harmonische Seelen-
lust as a reference and interpretative key
for the organ music of J.S. Bach’s Leipzig
period”, hosted by the Haute École de Mu-
sique Vaud Valais Fribourg (HEMU), HES-
SO, and IRMAS.

Special thanks to the following individuals
and institutions: Angelika Güsewell, Head
of Research at HEMU; Verein der Förder-
er der Treutmann-Orgel von 1737 in der
Stiftskirche Grauhof e.V.; Fondation Aca-
démie d’Orgue de Fribourg; Associazione
Culturale La Cappella Musicale; Pieter van
Dijk; Martin Hofmann; Magali Perret; Mas-
similiano Verri; Marco Fratti; Giuseppe di
Jenny B Milano.

—Maurizio Croci

© 2026 Maurizio Croci, under exclusive
licence to Outhere Music France

© 2026 Outhere Music France

Produced with the support of IRMAS, HEMU, and HES-SO as part
of the “Kauffmann to Bach” research project.



Hes·SO

In collaboration with:

