

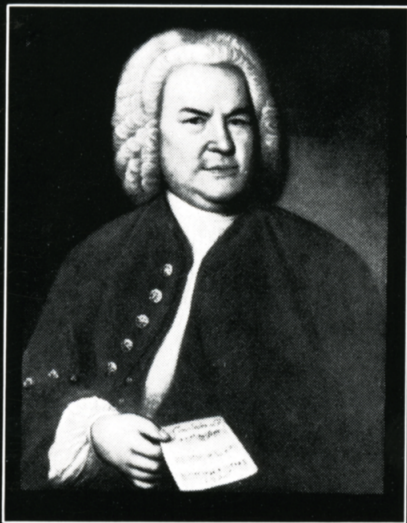


CD-379/380 STEREO

digital

The Complete Organ Music Volume 5

Johann Sebastian Bach



The Neumeister Chorales

Preludes and Fugues,
BWV533, 549, 550
Passacaglia in C minor, BWV582
Trio Sonata in D minor
Fantasia (Concerto) in G,
BWV571
and other pieces

HANS FAGIUS

The 1728 Cahman organ at
Leufsta Bruk, Sweden

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

The Complete Organ Music, Volume 5

CD-379

75'00

1	Praeludium in a-moll BWV569	4'08
2	Der Tag, der ist so freudenreich <i>oder</i> Ein Kindelein so löblich BWV719	1'46
3	Wir Christenleut BWV1090	1'43
4	Das alte Jahr vergangen ist BWV1091	2'34
5	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf BWV1092	2'11
6	Praeludium et Fuga in c-moll BWV549 6/1. Praeludium 1'55 — 6/2. Fuga 3'09	5'04
7	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen BWV1093	2'26
8	O Jesu, wie ist dein Gestalt BWV1094	3'09
9	O Lamm Gottes unschuldig BWV1095	2'24
10	Christe, der du bist Tag und Licht <i>oder</i> Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV1096	2'42
11	Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not BWV1097	1'47
12	Wir glauben all einen Gott BWV1098	1'53
13	Fantasia (Concerto) G-Dur BWV571 13/1. Ohne Bezeichnung 3'27 — 13/2. Adagio 2'20 — 13/3. Allegro 1'52	7'42
14	Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV1099	2'00
15	Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV1100	2'02
16	Ach, Gott und Herr BWV714	2'29
17	Ach Herr, mich armen Sünder BWV742	2'29
18	Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV1101	2'57
19	Praeludium per Organo pleno BWV567	1'07
20	Kleines harmonisches Labyrinth BWV591	3'41
21	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV1102	2'20
22	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV1103	1'38
23	Wenn dich Unglück tut greifen an BWV1104	1'40

[24]	Jesu, meine Freude BWV1105	1'40
[25]	Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost BWV1106	1'39
[26]	Jesu, meines Lebens Leben BWV1107	1'31
[27]	Fantasia in C BWV570	2'03
[28]	Fuga in C BWV946	2'38

CD-380

69'00

[1]	Als Jesus Christus in der Nacht BWV1108	2'35
[2]	Ach Gott, tu dich erbarmen BWV1109	3'08
[3]	O Herre Gott, dein göttlich Wort BWV1110	2'06
[4]	Nun lasst uns den Leib begraben BWV1111	2'06
[5]	Christus, der ist mein Leben BWV1112	1'45
[6]	Praeludium et Fuga in e-moll BWV533	4'21
	6/1. Praeludium 2'05 — 6/2. Fuga 2'16	
[7]	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt BWV1113	2'29
[8]	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut BWV1114	2'36
[9]	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr BWV1115	2'32
[10]	Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV1116	1'50
[11]	Alle Menschen müssen sterben BWV1117	1'55
[12]	Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt BWV957	2'00
[13]	Werde munter, mein Gemüte BWV1118	1'38
[14]	Wie nach einer Wasserquelle BWV1119	1'23
[15]	Christ, der du bist der helle Tag BWV1120	1'38
[16]	Praeludium et Fuga in G BWV550	6'30
	16/1. Praeludium 2'33 — 16/2. Fuga 3'57	
	Triosonate Nr.3 in d-moll BWV527	13'12
[17]	Andante	5'06
[18]	Adagio e dolce	4'12
[19]	Vivace	3'43
[20]	Passacaglia et Fuga in c-moll BWV582	12'32
	20/1. Passacaglia 7'11 — 20/2. Fuga 5'21	

HANS FAGIUS, organ

Total playing time CD-379/380: 144'00

The already wide-ranging repertoire of chorale arrangements by J.S. Bach was significantly enriched by the discovery announced in December 1984 of no less than 33 hitherto unknown compositions. This collection not only increases the total of preserved compositions by Bach but also casts new light on his development as a composer during his youth.

The manuscript containing this collection was found in the library of Yale University (LM 4708) and formed part of the manuscript collection bequeathed to Yale by Lowell Mason in 1873. Mason had come across the manuscript in the course of a European visit in 1852, when he bought the manuscript collection belonging to Christian Heinrich Rinck. Rinck was among the foremost German organists in the first half of the nineteenth century, a pupil of Bach's pupil Kittel and a faithful defender of Bach's traditions. He was also a keen collector of 18th century manuscripts. The manuscript in question bears the title "Choräle ohne Text" (Chorales without text) with no more exact description of its contents but with an indication that Rinck had obtained it from the organist Neumeister from Homburg vor der Höhe, a pupil of Sorge in Lobenstein. The evidence points clearly to the fact that this J.G. Neumeister, who during the 1790s was an organist and schoolteacher in Friedberg/Wetterau, wrote this manuscript after an original, probably a tablature, from not later than 1705-10. The manuscript found its way via Rinck and Mason to the library at Yale, where it remained unnoticed on account of its unassuming title.

The manuscript contains 82 chorales, of which 38 are ascribed to J.S. Bach (five were previously known and two partly known). 25 are ascribed to Johann Michael Bach (the father-in-law of Johann Sebastian) and the rest to Johann Christoph Bach (Johann Michael's elder brother), J. Pachelbel, F.W. Zachow, D. Erich, G.A. Sorge and to unknown hands. The collection is arranged for a start in the same manner as the Orgelbüchlein, the first part constructed in accordance with the church year, but the content becomes increasingly varied as one progresses through the book. Johann Michael Bach is responsible for most of the introductory chorales whereas the later part is dominated by Johann Sebastian. We may speculate that Johann Michael initiated a collection of organ arrangements of usable chorales constructed according to a contemporary psalm book, but that this project was never completed. Via Maria Barbara (daughter of Johann Michael and Bach's first wife), Johann Sebastian came to take up this work, filling in his own compositions and some by other composers of the time, but gradually he gave up the idea of a fixed order and wrote down his arrangements without regard for the content. All of the composers with the exception of Sorge are concentrated in the period from about 1690 until 1710, but we can assume that Neumeister is responsible for adding Sorge's contribution, his pieces being confined to the end of the book and to pages left blank to avoid page-turns. All of this is pure speculation but in the context it seems not unlikely.

It is naturally easy to suspect a discovery of such great dimensions, especially if the musical language is different from what we have grown accustomed to expect from Bach's mature works and resembles more closely that of Johann Michael Bach or of Johann Pachelbel. Moreover the collection is noticeably less unified and more groping than we are used to. But if we study this collection more closely we discover a brilliant diversity and an exciting experimentation with different styles and forms, the experiments being immediately superior to the models upon which they are based. This also gives us a glimpse of Johann Sebastian Bach's "schooling" — how, by means of his own studies of the works of other composers, he gradually developed his own style, a process which we know from the Weimar years for example, when he studied de Grigny and Vivaldi, but one which we may here observe for the first time — moreover with the study models in the same book! The five previously known chorales are also essential. Two of these are included in the *Orgelbüchlein* (Herr Christ, der einig Gottes Sohn, BWV 601, and Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 (Volume 3)). The authenticity of Vater unser im Himmelreich, BWV 737 (Volume 2) has always been in doubt, and in this collection it is found along with a series of similar arrangements. The two remaining movements — Der Tag der ist so freudenreich, BWV 719, and Ach Herr mich armer Sünder, BWV 742 — have previously been regarded as spurious and are not included at all in the New Bach Edition. They are included in the present recording.

Two further chorales were previously partly known — Ach Gott und Herr, BWV 714, a free and harmonically rich setting after the model *durezza e ligatura* before the known arrangement with cantus firmus carried through in canon; and Machs mit mir Gott, nach deiner Güt, BWV 957, earlier known as a short keyboard fugue but here identified as a chorale arrangement because of its simple concluding chorale setting. All of this can be seen as proof that the collection is authentic, and that all that remains is to receive it gladly and incorporate it into the repertory.

The form of chorale arrangement which we encounter most frequently is the form directly carried over from Johann Michael Bach and Johann Pachelbel, with an introductory fugato on the first phrase followed by the whole chorale, phrase by phrase, with the melody in the soprano line and short interludes in the lower parts. An example of this is Wir danken dir, Herr Jesu Christ, BWV 1096 (a setting of the first 25 bars of which appears in an edition by Max Seiffert, where Pachelbel is given as the composer and the comment that this was probably the first part of a longer piece), or Ach Gott, to dich erbarmen, BWV 1109. The introductory fugato is however often omitted and Bach starts directly with the chorale. As examples we may take expressive settings with skilfully woven lower parts such as Das alte Jahr vergangen ist, BWV 1091, O Lamm Gottes unschuldig, BWV 1095 or Wenn dich Unglück tut greifen an, BWV 1104. In some cases (where the chorale melody is too long to be carried through in its entirety)

Bach has contented himself with a fugue based on the first phrase and, as a conclusion, a brief demonstration of the last phrase (Der Tag ist so freudenreich, BWV 719, or Wir glauben all an einen Gott, BWV1098).

The pattern described above is of course varied in different ways. In some cases the setting is thinned down and the cantus firmus appears above a fine two-voice setting (Allein zu dir, Herr Jesu Christ, BWV1100, or Wie eine Wasserquelle, BWV1119). Often the arrangements tend to resemble the chorale fantasy form with the cantus firmus wandering between different voices and with a variety of figurations. An excellent example of this is Nun lass uns den Leib begraben, BWV1111 (a funeral chorale in which we also catch a glimpse of the soul's journey up to heaven in the rising figures towards the end) or Was Gott tut, das ist wohlgetan, BWV1116. The setting becomes even less rigid in Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost, BWV1106, Werde munter, mein Gemüte, BWV1118 or in Jesu, meines Lebens Leben, BWV1107, an arrangement in which the gigue-like character of the final phrases underline the joyous and thankful character.

An even more miniature form of the North German chorale fantasy is to be found in many of the arrangements with varying time signatures and surprising new figurations and motives. Wir Christenleut, BWV1090 and Herzlich lieb hab ich dich, BWV1115 (with its Buxtehude-influenced introduction) are convincing examples of this. Closely related to these are the settings introduced by a disciplined four-

part chorale harmonisation in which the music becomes more and more spontaneous and fascinating. The best examples are Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf, BWV1092 and Jesu meine Freude, BWV 1105. The fantastic arrangement of Alle Menschen müssen sterben, BWV1117, must also be categorized with these — a setting in which we can observe that death was by no means a tragedy for people during the baroque era. North German influence can also be ascribed to the only two-part setting, Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, BWV 1102, which with its ostinato-like bass and freshly ornamented cantus firmus calls to mind some of Georg Böhm's partita movements or similar movements from Bach's own partitas from his time in Lüneburg. Also Ach Gott, wir armer Sünder, BWV742 and Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, BWV1114 display traits from Böhm's chorales or from Buxtehude's cantatas with their shining cantus firmus.

Echo effects are present in two of the settings. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, BWV1113 has the form of a chorale setting for choir and orchestra, each phrase preceded by a quasi-symphonic section and each phrase ending with an echo of the last notes. Christ, der du bist der helle Tag, BWV1120 also has echo effects but in this case the setting is developed more along the lines of a chorale fantasy with the cantus firmus passing from one part to the other.

The Neumeister collection contains an excellent test chart of Bach's experiments with different forms of chorale arrangement. He becomes ever freer and more

experimental as he progresses further through the collection. We seldom find here the unity which marks out his later works, even if parts of the Orgelbüchlein do crop up here (for example *Als Jesus Christus in der Nacht*, BWV1108, the first part, or of course the two chorales which later came to be incorporated in the *Orgelbüchlein*). There is, however, a greater degree of fresh spontaneity. Indications for the pedal or for the division of parts between the two manuals are generally not provided; these matters are left for the interpreter to decide. It is worth mentioning that, although I have of course used the only available printed edition by Christoph Wolff (published by Bärenreiter), I have also consulted a facsimile of the manuscript and that in some cases I have preferred the manuscript version to the "corrections" which have been undertaken in the printed copy.

The independent works included in this recorded collection are with a few exceptions exclusively youthful compositions. We can therefore make comparisons between the chorale-linked and the independent pieces from approximately the same period; we can study which influences were the strongest. In the independent pieces the North German school is without question the most significant source of inspiration — it was, in a manner of speaking, the regime which was in power during Bach's years as a student in Lüneburg and which naturally had an even stronger hold in Hamburg and Lübeck, cities which Bach must often have visited during his Lüneburg period, and where he made his

famous study visit in 1705-06, travelling on foot from Arnstadt to Lübeck to meet Buxtehude. The Prelude and Fugue in C minor, BWV549, also exists in an even earlier version in D minor (preserved in manuscript) and is a tripartite work in typical North German style, with an improvisatory and exciting prelude followed by a central fugue which is composed exclusively for the manuals. The pedal's entry with the theme represents the beginning of the concluding toccata-like section, which contains all the necessary constituent parts of the typical North German toccata. In the Prelude and Fugue in E minor, BWV533, which also exists in an earlier and rather different version, Bach works for the first time with the prelude and the fugue as two separate sections without the traditional toccata conclusion. The prelude starts in the *Stylus Phantasticus* but soon becomes more unified and less improvisatory. The fugue with its demanding theme is characterised by a great degree of concentration and the entire work is constructed in such a masterly fashion that Albert Schweizer wished to ascribe it to Bach's Leipzig period. The Prelude and Fugue in G major, BWV550, also has one foot in the North German tradition with its fugue which seems to terminate freely. The degree of difficulty, most especially in the fugue, gives us a good idea of the overwhelming technical ability as an organist which Bach possessed as a young man.

A unique work in Bach's output is the Fantasy or Concerto in G major, BWV571, and its authenticity has also been called into question. Formally it is constructed

according to the model provided by the Italian concerto, the order of movements being fast-slow-fast, but the tonal language is unmistakably North German. The first movement's principal theme consists of repeated notes, traditional figurations and there is a surprising ending in B major. The second movement's expressive harmony leads our thoughts in the direction of Buxtehude, and the construction of the last movement is chaconne-like (Buxtehude was especially fond of working with chaconnes). The tonal language is so strongly reminiscent of Buxtehude that one might wish to ascribe the piece to him — even if it would be equally unique for him as for Bach. In any case it is a fresh and vital composition which deserves to be performed more frequently.

The Prelude in A minor, BWV569, is possibly the first part of a longer work of which the remainder has been lost. In the entire piece one rhythmic idea forms the basis of everything and it thereby assumes an ostinato-like character. Towards the end the piece is developed in the direction of a chaconne. It may be that the piece is an experiment, to see what can be created from one rhythmic fragment. In the same way the Fantasy in C major, BWV570, may be an attempt to construct an entire piece from a single motive, the so-called *figura corta*, and it is certainly of very early provenance. The Fugue in C major, BWV946, has in fact nothing to do with the Fantasy but they fit together so well that they create a most unified impression. Philipp Spitta also believed that the two pieces belonged together, and in the

Peters edition they follow each other. The theme of the fugue is a so-called hexachord theme, in other words a rising and falling scale of six notes — a device which was employed frequently in the late Renaissance period and the early Baroque, for example by Frescobaldi and William Byrd.

The Kleines harmonisches Labyrinth, BWV591, is also among the questionable works, and it has been suggested variously that it was written by J.D. Heinichen, Sorge or Kirnberger — names which would indicate a relatively late year of composition, possibly after 1750. It may equally well, however, be an original experiment from Bach's youth. The first part of the piece, *Introitus*, starts in C major and soon enters very peripheral keys before returning via an improvisatory section to the principal key. A fugato with a chromatic theme is called "*Centrum*" and the conclusion — *Exitus* — undergoes a development similar to that of the first part except that the basic key of C major is established solidly by means of a prolonged pedal point and final cadence. One piece which is definitely an impostor is the Prelude in C major, BWV567, probably written by Bach's pupil J.C. Kittel after 1750. It is a short, festive opening piece with rather gallant harmonies.

The Trio Sonata in D minor, BWV527, is the third of the six trio sonatas which Bach wrote in Leipzig during the 1720s principally with the studies of his son Wilhelm Friedemann in mind but certainly also with the intention of carrying over the form of the Italian trio sonata to the

organ with its unique possibilities. The first movement, a gentle Andante, is constructed like a da-capo aria. The slow middle movement, Adagio e dolce, is the same music as the middle movement of Bach's concerto for flute, violin and orchestra (BWV1044). The finale is a virtuosic and elegant Vivace, in which the pedal — as in the other movements of this sonata — is treated exclusively as a basso continuo.

The work which concludes this selection, the Passacaglia in C minor, BWV582, is without question one of the finest creations in the entire literature for organ, and it was for a long time believed that this masterpiece must have been written during the Leipzig years. Subsequent studies of sources have shown that it was probably written in approximately 1707-08, when its creator could have been at the most 23 years old. Many manuscripts can be dated to the period before 1710, among others the so-called Andreas Bach-Buch, which contains very many works of both North and South German origin and in which we find the only existing source of Buxtehude's three works in this genre. The theme of Bach's Passacaglia shares its four opening bars with the little passacaglia in G minor from the Second Mass from the First Organ Book by André Raison, but is also strongly reminiscent of Buxtehude's D minor passacaglia or E minor chaconne. One possibility is that Bach may have composed his passacaglia as a form of homage to Buxtehude on the occasion of the latter's death in 1707. Few composers have shown such interest in the passacaglia form

as this giant from Lübeck.

Bach's passacaglia surpasses all its antecedents by far. He expands the normal four-bar theme to a length of eight bars. When this has been presented 21 times (including the opening pedal presentation) a fugue based on the first four bars of the theme with many fixed countersubjects is appended like a great coda. The manner in which the various variations should be grouped together and their symbolic significance has been the subject of endless research. Possibly the most speculative is by the Dutch scholar Piet Kee, who "proves" that the passacaglia is constructed according to the various parts of the Lord's Prayer as it is treated in Andreas Werckmeister's book 'Paradoxal-Disccourse' (1706, published posthumously in 1707) and the so-called Paradoxal Numbers (the numbers of the harmonics 1, 2, 3, 4, 5, 6 and 8, the correct harmonic proportions, as we find in the trajectories of the planets or in the human body. This according to Werckmeister). The book's year of publication is supposed to have provided a direct source of inspiration for Bach. Kee also points out a possible similarity between the theme and the beginning of the Lord's Prayer chorale. Rather simpler is the number symbolism concerning the number 21 (i.e. 3×7) which leads us to recall Buxtehude, for whom the number 7 was always highly significant. The number 3 is naturally a symbol for the Trinity and the number 7 is a symbol for the sacred and profane worlds' union ($3+4$) and at the same time a symbol for the cross or for completed work (the seven days of the week).

Another question which has been much discussed in connection with the grouping of the different variations is the purely technical matter of registrations. Today we know with a fair degree of certainty that a passacaglia was played with the same registrations all through, and that the most common registration was naturally plenum. One of the many preserved manuscripts bears the title "Passacaglia pro Organo Pleno", and for example a composer like Mendelssohn wrote a piece in his youth with the prescribed registration "Volles Werk", a fact which points to the deep tradition which existed even well into the 19th century. The tradition of varying the registrations stems from the customs of the late 19th century, from the large-scale passacaglias by Reger for example, with nuances ranging from an introductory pianissimo to a powerful culmination. These romantic passacaglias are all descended from Bach's work. In this recording a full plenum is used throughout the entire work with the exception of the three manual variations which are played on the positif de dos.

Hans Fagius

Sources of this text:

Peter Williams: The Organ Music of J.S.

Bach I-III (Cambridge, 1980, 1984)

Herman Keller: Die Orgelwerke Bachs (Leipzig 1948)

Albert Schweitzer: Johann Sebastian

Bach (Leipzig 1905)

Wilhelm Krumbach: Sechzig unbekannte

Orgelwerke von Johann Sebastian Bach?

(Neue Zeitschrift für Musik 3/4-1985)

John David Peterson: Bach's organ chorales

from the Neumeister collection (The

American Organist 6-1986)

Christoph Wolff: Foreword to the printed

edition of the Neumeister chorales

(Bärenreiter 1985); Foreword to the

Facsimile edition of the Neumeister

chorales (Yale University Press, New

Haven 1986); Bach's Organ Music:

Studies and Discoveries (The Musical

Times, 3-1985)

Piet Kee: Die Geheimnisse von Bachs

Passacaglia (Musik und Kirche 1983)

Das bereits früher umfangreiche Repertoire der Choralbearbeitungen von J.S. Bach wurde wesentlich erweitert durch die im Dezember 1984 angekündigte Entdeckung von nicht weniger als 33 bis dahin unbekannten Kompositionen. Die Sammlung erhöht nicht nur den Umfang des überlieferten Schaffens J.S. Bachs, sondern wirft auch ein neues Licht auf seine Kompositorische Entwicklung in den Jugendjahren.

Das betreffende Manuskript wurde in der Bibliothek der Yale-Universität (LM 4708) als Teil der 1873 an Yale vermachten Manuskriptsammlung Lowell Masons gefunden. Mason hatte das Manuskript bei einer Reise nach Europa 1852 gefunden, als er Christian Heinrich Rincks Sammlung von Manuskripten erstand. Rinck hatte bei Bachs Schüler Kittel studiert und war einer der besten deutschen Organisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sowie auch ein getreuer Verwalter der Bachschen Traditionen. Er war auch ein eifriger Sammler von Handschriften aus dem 18. Jahrhundert. Das betreffende Manuskript trägt den Titel Choräle ohne Text, ohne Inhaltsangabe aber mit einer Notiz dessen, daß Rinck die Sammlung vom Organisten Neumeister in Homburg vor der Höhe erhalten hatte, der seinerseits ein Schüler von Sorge in Lobenstein gewesen war. Alles spricht dafür, daß jener J.G. Neumeister, der in den 1790er Jahren Organist und Schulmeister zu Friedberg/Wetterau war, dieses schöne Manuskript nach einer Vorlage niederschrieb, sicherlich in Tabulatur und spätestens aus den Jahren 1705-10. Über Rinck

und Mason kam dann die Sammlung in die Bibliothek der Yale-Universität, wo sie wegen des anspruchlosen Titels unbemerkt blieb.

Das Manuskript enthält 82 Choräle, von denen 38 J.S. Bach zugeschrieben werden (fünf früher bekannt, zwei teilweise bekannt), 25 Johann Michael Bach (dem Schwiegervater Johann Sebastians), die übrigen Johann Christoph Bach (dem älteren Bruder Johann Michaels), J. Pachelbel, F.W. Zachow, D. Erich, G.A. Sorge; dazu noch einige anonyme Bearbeitungen. Die Sammlung ist zunächst etwa wie das Orgelbüchlein aufgebaut, der erste Teil konsequent nach dem Kirchenjahr aufgebaut, aber mit einem Inhalt, der immer gemischerter wird. Die meisten Bearbeitungen des Anfangs sind von Johann Michael Bach, während Johann Sebastian im späteren Teil dominiert. Man könnte spekulieren, daß Johann Michael nach Art eines damaligen Gesangbuches eine Sammlung Orgelbearbeitungen verwendbarer Choräle begonnen hatte, nicht aber zu Ende geführt. Durch Maria Barbara (die Tochter Johann Michaels, Bachs erster Frau) übernahm Johann Sebastian die Arbeit, ergänzte sie durch eigene Kompositionen und einige von anderen Komponisten, verzichtete aber allmählich auf das Prinzip einer bestimmten Reihenfolge und schrieb seine Bearbeitungen ohne Rücksicht auf den Inhalt. Zeitmäßig sind sämtliche Komponisten bis auf Sorge auf etwa 1690-1710 konzentriert, aber Sorges Beiträge sind sicherlich Neumeister zuzuschreiben, da sie erstens am Schluß zu finden sind, zweitens auf Seiten, die um

das Umblättern zu vermeiden leer gelassen worden waren. Dies sind zwar reine Spekulationen, allerdings im Zusammenhang durchaus nicht unglaublich.

Bei einer Entdeckung dieser Ausmaße kann ein Mißtrauen leicht entstehen, zumal die Tonsprache nicht dieselbe wie in Bachs Reifezeit ist, sondern eine deutliche Abhängigkeit aufweist, besonders von Johann Michael Bach und Johann Pachelbel. Außerdem ist sie relativ uneinheitlich und tastend. Wenn man sich aber in die Sammlung vertieft, entdeckt man eine geniale Vielfalt und ein spannendes ausprobieren verschiedener Stile und Formen, wo die Versuche sofort die etablierten Vorbilder übertreffen. Sie vermittelt auch ein Bild von Johann Sebastian Bachs „Schule“, wie er durch eigene Studien der Werke anderer Komponisten allmählich einen eigenen Stil erreicht, ein Verfahren, das wir ja etwa aus den Weimarer Jahren kennen, mit Studien von Werken von de Grigny oder Vivaldi — nur bekommen wir hier einen ersten Einblick, noch dazu mit den Vorbildern im selben Buch! Bedeutungsvoll sind auch die fünf bereits seit früher bekannten Choräle. Zwei von ihnen wurden später ins Orgelbüchlein aufgenommen (Herr Christ, der einzig Gottes Sohn BWV601 und Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV639 (BIS-CD-329/330)). Die Echtheit von Vater unser im Himmelreich BWV737 (BIS-CD-308/309) wurde wohl nie angezweifelt, und in dieser Sammlung findet man sie in einer Reihe ähnlicher Bearbeitungen wieder. Die beiden restlichen Sätze — Der Tag ist so freudereich BWV719 und Ach Herr mich armer

Sünder BWV742 — wurden früher für unecht gehalten und sind auch nicht in der Neuen Bachausgabe zu finden. Sie wurden bei dieser Aufnahme inkludiert. Noch zwei Choräle sind seit früher teilweise bekannt — Ach Gott und Herr BWV714 mit einem freien, harmonisch reichen Satz nach dem Muster *durezza e ligatura* vor der bekannten Bearbeitung mit den Cantus firmus im Kanon durchgeführt; noch dazu Machs mit Gott, nach deiner Güte BWV957, früher als kurze Klavierfuge bekannt, hier als Choralbearbeitung identifiziert, da der Schluß ein schlichter Choralatz ist. All dies sollte als Autentizitätsbeweis gesehen werden, und die Sammlung kann somit freudig ins Repertoire aufgenommen werden.

Die häufigste Form der Choralbearbeitung ist die von Johann Michael Bach und Johann Pachelbel direkt übernommene, mit einem einleitenden Fugato über die erste Phrase, worauf der ganze Choral folgt, Phrase nach Phrase, die Melodie im Sopran und mit kurzen Zwischenspielen in den Unterstimmen. Beispiele sind Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV1096 (ein Satz, dessen erste 25 Takte bereits in einer Ausgabe von Max Seiffert gedruckt wurden, aber mit Pachelbel als angeblichem Autor und mit dem Kommentar, daß es sich vermutlich nur um den ersten Teil eines längeren Stückes handle) oder Ach Gott, tu dich erbarmen BWV1109. Häufig fehlt aber das einleitende Fugato und Bach beginnt gleich mit dem Choral. Hier finden wir ausdrucksvolle Sätze mit geschickt gewebten Unterstimmen wie Das alte Jahr vergangen ist BWV1091, O Lamm Gottes

unschuldig BWV1095 oder Wenn dich Unglück tut greifen an BWV1104. In einigen Fällen (wenn die Chormelodie zu lang wird, um als Ganzes durchgeführt werden zu können) begnügte sich Bach mit einer Fuge über die erste Phrase und als Schluß einer geschwinden Exponierung der letzten Phrase (Der Tag ist so freundenreich BWV 719 oder Wir glauben all an einen Gott BWV1098).

Die hier beschriebene Muster werden natürlich in verschiedenen Formen variiert. In einigen Fällen wird der Satz verdünnt und der Cantus firmus wird über einem schönen zweistimmigen Satz exponiert (Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV1100 oder Wie eine Wasserquelle BWV1119), und häufig neigen die Bearbeitungen dazu, sich der Choralphantasieform zu nähern, mit einem zwischen verschiedenen Stimmen wandernden Cantus firmus und mit variierenden Figurationen. Ausgezeichnete Beispiele sind Nun laß uns den Leib begraben BWV1111 (ein Beerdigungschoral, wo man durch die steigenden Bewegungen gegen den Schluß auch eine Vision der Fahrt der Seele zum Himmel bekommen kann) oder Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV1116. Noch gelockter wird der Satz in Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost BWV1106, Werde munter, mein Gemüte BWV1118 oder Jesu, meines Lebens Leben BWV1107, eine Bearbeitung, wo der Giguecharakter der letzten Phrasen den fröhlichen und dankbaren Charakter des Textes unterstreicht.

Die norddeutsche Choralphantasie in noch ausgeprägterer Miniaturform finden wir in mehreren Bearbeitungen mit wech-

selnden Taktarten und überraschenden neuen Figurationen und Motiven. Wir Christenleut BWV1090 und Herzlich lieb hab ich dich BWV1115 (mit von Buxtehude geprägter Einleitung) sind überzeugende Beispiele. Mit dieser Form eng verbunden sind auch jene Sätze, die mit einer disziplinierten vierstimmigen Choralharmonisierung beginnen, wo aber dann die Musik immer spontaner und aufsehenerregender wird. Die hervorragendsten Beispiele sind Herr Gott, nun schließ den Himmel auf BWV1092 und Jesu meine Freude BWV1105. Hier muß man auch zählen die phantastische Bearbeitung über Alle Menschen müssen sterben BWV1117 — ein Satz, wo man sieht, daß für einen Barockmenschen der Tod keineswegs tragisch sein mußte. Norddeutsch beeinflusst ist sicherlich auch der einzige zweistimmige Satz, Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV1102, der mit seinem ostinatohaften Baß und frisch ornamentierten Cantus firmus an Partitensätze von Georg Böhm erinnert, oder an ähnliche Sätze aus Bachs eigenen Partiten der Lüneburger Zeit. Züge aus Böhms oder Buxtehudes Chorälen mit koloriertem Cantus firmus sind ebenfalls zu finden in Ach Gott, wir armen Sünder BWV742 und Herr Jesu Christ, du höchstes Gut BWV1114.

In zwei Sätzen kommen Echoeffekte vor. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt BWV1113 hat die Form eines Choral-satzes für Chor und Orchester. Jeder Phrase steht ein sinfoniahafter Satz voran, und sie endet mit einem Echo der letzten Töne. Christ, der du bist der helle Tag BWV1120 hat ebenfalls Echopartien, aber hier ent-

wickelt sich der Satz eher in Richtung Choralphantasie, wobei der c.f. zwischen verschiedenen Stimmen wechselt.

Die Neumeistersammlung enthält ein außerordentliches Register von Bachs Versuchen in verschiedenen Formen der Choralbearbeitungen. Je weiter er kommt, desto freier und experimentierfreudiger wird er. Die Einheitlichkeit der späteren Werke ist selten zu finden, wenn auch der „Orgelbüchleintyp“ bereits hier erscheint (z.B. Als Jesus Christus in der Nacht BWV 1108, erster Teil, oder die beiden Choräle, die später ins Orgelbüchlein aufgenommen wurden). Umso häufiger findet man frische Spontanität. Meistens fehlen Angaben für Pedal bzw. die Verteilung der Stimmen auf verschiedene Manuale — der Interpret muß entscheiden. Ich verwendete die einzige greifbare Ausgabe (Bärenreiter, Christoph Wolff), verglich aber auch mit der Faksimileausgabe des Manuskripts, wobei ich in einigen Fällen die Manuskriptfassung den „Korrekturen“ der gedruckten Ausgabe vorzog.

Mit einigen Ausnahmen sind die freien Werke auf dieser Aufnahme ausschließlich Jugendwerke. Man kann somit choralgebundene und freie Werke etwa derselben Zeit studieren und die Provenienz der verschiedenen Einflüsse suchen. In den freien Stücken ist die norddeutsche Schule zweifelsohne die wichtigste Inspirationsquelle, die während Bachs Lüneburger Zeit dort dominante Richtung, die sicher in Hamburg und Lübeck noch wichtiger war. Dies waren Plätze, die Bach während der Lüneburger Zeit sicher häufig besuchte, als er ja auch seine berühmten Studienbesuch

1705-06 machte, als er von Arnstadt nach Lübeck zu Fuß wanderte, um bei Buxtehude zu lernen. Das Präludium und Fuge c-moll BWV549 existiert in einer noch älteren Fassung in d-moll (als Manuskript überliefert) und ist ein dreigeteiltes Werk in typisch norddeutschen Stil mit einem improvisatorischen und spannenden Präludium, von der rein manualiter komponierten Fuge gefolgt. Mit dem Themeneinsatz des Pedals beginnt der abschließende toccatenhafte Teil, der sämtliche Bestandteile der norddeutschen Toccata enthält. Im Präludium und Fuge e-moll BWV533 (auch in einer älteren Fassung vorhanden) arbeitet Bach erstmalig mit Präludium und Fuge als verschiedene Abschnitte ohne den traditionellen Toccatenschluß. Das Präludium beginnt im Stylus Phantasticus, wird aber bald einheitlich und weniger improvisatorisch. Die Fuge mit ihrem aufforderndem Thema wird von großer Konzentration gekennzeichnet, und im Aufbau ist das ganze Werk so meisterhaft, daß Albert Schweitzer es in die Leipziger Zeit datieren wollte. Das Präludium und Fuge G-Dur BWV550 steht auch teilweise in der norddeutschen Tradition, mit einer Andeutung eines freien Schlusses der Fuge. Der Schwierigkeitsgrad vor allem der Fuge vermittelt ein gutes Bild der überlegenen orgelspielerischen Technik des jungen Bach.

Ein einzigartiges Werk in Bachs Schaffen ist die Phantasie oder das Concerto G-Dur BWV571, dessen Echtheit auch in Frage gestellt wurde. Formal ist es nach dem italienischen Konzertmodell aufgebaut, mit der Satzfolge schnell-langsam-schnell, aber

die Tonsprache ist unverkennbar norddeutsch. Das Hauptthema des ersten Satzes besteht aus wiederholten Tönen, nach traditionellen Figurationen folgt ein überraschender Schluß in H-Dur. Die expressive Harmonik des zweiten Satzes führt die Gedanken zu Buxtehude, und der letzte Satz ist als Chaconne aufgebaut – eine Form, die Buxtehude ebenfalls mit Vorliebe verwendete. Die Tonsprache erinnert so stark an dessen Musik, daß man direkt Buxtehude das Stück zuschreiben möchte – obwohl es in seinem Schaffen genauso einzigartig wirken würde. Jedenfalls sollte dieses frische, lebendige Stück häufiger gespielt werden.

Das Präludium a-moll ist eventuell der erste Teil eines längeren Werkes, wo der zweite Teil verloren gegangen ist. Im ganzen Stück wird im Grunde genommen lediglich eine einzige rhythmische Idee verarbeitet, und der Charakter wird ostinatohaft. Gegen den Schluß entwickelt sich das Stück wie eine Chaconne. Vielleicht war dies ein Experiment um zu sehen, was man aus einem einzigen rhythmischen Grundgedanken machen kann. Die Fuge C-Dur BWV946 hat eigentlich nichts mit der Phantasie zu tun, aber die beiden passen so gut zusammen, daß der Eindruck sehr einheitlich wird. Philipp Spitta glaubte ebenfalls, daß die beiden Stücke zusammen gehörten, und in Peters Ausgabe stehen sie hinter einander. Das Fugenthema ist ein sog. Hexachordthema, d.h. eine steigende und fallende Skala mit sechs Tönen, was in der Spätrenaissance und im Frühbarock (z.B. bei Frescobaldi oder W. Byrd) häufig vorkam.

Das Kleine Harmonische Labyrinth BWV 591 gehört ebenfalls zu den zweifelhaften Werken, und als denkbare Urheber gelten J.D. Heinichen, Sorge oder Kirnberger, also Namen, die eine relativ späte Entstehungszeit andeuten, eventuell nach 1750. Es kann aber genauso gut ein originelles Experiment aus Bachs Jugendjahren sein. Der erste Teil, Introitus, beginnt in C-Dur und führt bald in sehr periphere Tonarten, um durch einen improvisatorischen Abschnitt wieder zum Haupttonart zurückzuführen. Ein Fugato mit einem chromatischen Thema wird als Centrum bezeichnet, und der Schluß – Exitus – erlebt eine ähnliche Entwicklung wie der erste Teil, wo aber die Grundtonart C-Dur durch einen langgezogenen Orgelpunkt und eine Schlußkadenz gründlich bestätigt wird. Ein sicherlich unechtes Stück ist das Präludium C-Dur BWV567, vermutlich von Bachs Schüler J.C. Kittel nach 1750 komponiert. Ein kurzes, festliches Eröffnungsstück mit galanter Harmonik.

Die Triosonate d-moll BWV527 ist die dritte der sechs Triosonaten, die Bach in den 1720er Jahren zu Leipzig komponierte, in erster Hand für die Studien des Sohnes Wilhelm Friedemann, aber sicherlich auch mit der Ambition, die italienische Triosonatenform auf die Orgel mit ihren einmaligen Möglichkeiten zu übertragen. Der erste Satz, ein weiches Andante, ist wie eine Dacapo-Arie aufgebaut. Der langsame Zwischensatz, Adagio e dolce, ist dieselbe Musik, die Bach im Konzert a-moll für Flöte, Violine und Orchester BWV1044 als Zwischensatz verwendete. Das Finale ist ein virtuosos und elegantes Vivace, wo das

Pedal, wie in den übrigen Sätzen dieser Sonate, lediglich als Continuoßaß behandelt wird.

Das abschließende Werk, Passacaglia c-moll BWV582, ist eine der hervorragendsten Schöpfungen der Orgelliteratur, und man glaubte lange, dieses Meisterwerk stamme aus der Leipziger Zeit. Spätere Quellenstudien ergaben aber, daß es um 1707-08 von einem höchstens 23-jährigen Komponisten geschrieben sein muß. Mehrere Handschriften können in die Zeit vor 1710 datiert werden, u.a. das sog. Andreas-Bach-Buch, das viele Werke sowohl süd-deutschen als auch norddeutschen Ursprungs enthält, und wo z.B. Buxtehudes drei Werke in dieser Gattung in ihrer einzigen Quelle zu finden sind. Das Thema in Bachs Passacaglia ist in den vier ersten Takte eine direkte Kopie des Themas einer kleinen Passacaglia g-moll aus der 2. Messe des Premier Livre d'Orgue (1688) von Andre Raison, erinnert aber auch stark an Buxtehudes d-moll-Passacaglia oder Ciaccona in e-moll. Eine Deutung wäre, daß Bach seine Passacaglia als Huldigung Buxtehudes nach dessen Tod 1707 komponiert hätte. Wenige Komponisten interessierten sich ja so sehr für die Passacaglia-form wie dieser Gigant aus Lübeck.

Bach übertrifft in seiner Passacaglia bei weitem alle Vorbilder. Er erweitert nicht nur das normale Viertaktthema auf acht Takte. Nachdem das Thema 21mal exponiert wurde (einschließlich der einleitenden Pedalpresentation) folgt als Riesencoda eine Fuge über die ersten vier Takte mit mehreren festen Kontrasubjekten. Wie die verschiedenen Variationen zu gruppieren

sind, sowie ihre symbolische Bedeutung, wurde unendlich erforscht. Am spekulativsten ist vielleicht der Holländer Piet Kee, der „in Beweis führt“, daß die Passacaglia nach den verschiedenen Teilen des Vaters aufgebaut ist, wie dieses in Andreas Werckmeisters Buch Paradoxal-Discourse (1706 — posthum 1707 erschienen) behandelt wird, sowie die sogenannten Radical-Zahlen (die Nummern der Obertöne 1,2, 3,4,5,6 und 8, die die richtigen Verhältnisse der Harmonien darstellen, wie man sie in den Bahnen der Planeten oder im Aufbau des menschlichen Körpers findet. Dies laut Werckmeister). Das Erscheinungsjahr des Buches könnte auf eine direkte Inspirationsquelle für Bach deuten. Kee weist auch auf eine eventuelle Ähnlichkeit zwischen dem Thema und dem Beginn des Chorales Vater unser. Einfacher ist, die Zahl symbolisch zu betrachten ($21, 3 \times 7$), was den Gedanken auf Buxtehude lenkt, für den die Zahl 7 immer sehr bedeutungsvoll war. Die Zahl 3 ist selbstverständlich ein Symbol der Dreifaltigkeit, die Ziffer 7 ein Symbol der göttlichen und der profanen Welt zusammen ($3+4$), gleichzeitig aber ein Kreuzsymbol oder das Symbol einer vollendeten Arbeit (die sieben Wochentage).

Eine andere Frage, die im Zusammenhang mit der Einteilung der Variationen viel diskutiert worden ist, ist die registrierungstechnische. Heute weiß man ziemlich sicher, daß eine Passacaglia durchwegs mit derselben Registrierung gespielt wurde, zumeist Plenum. Eine der vielen überlieferten Handschriften trägt den Titel Passacaglia pro Organo Pleno, und ein

Komponist wie Mendelssohn-Bartholdy schrieb in seiner Jugend eine Passacaglia mit der Vorschrift Volles Werk, was auf die bis ins 19. Jahrhundert tief gewurzelte Tradition weist. Die Tradition, die Registrierung zu variieren, baut natürlich auf Gepflogenheiten des späten 19. Jahrhunderts, auf Regers groß angelegten Passa-

caglien aufgebaut, mit Nuancen vom einleitenden Pianissimo bis zu einem gewaltigen Höhepunkt. Diese romantischen Passacaglien haben ja ebenfalls Bachs Werke als Vorbild. Bei dieser Aufnahme wurde im ganzen Werk ein großes Plenum verwendet, bis auf die drei Manualvariationen, die auf dem Rückpositiv gespielt wurden.

Le répertoire déjà imposant d'arrangements de chorals de J.S. Bach fut encore considérablement élargi grâce à la découverte publiée en décembre 1984 de 33 compositions jusqu'ici inconnues. Le recueil ne fait pas seulement augmenter l'étendue de la production conservée de Bach mais encore elle jette une lumière nouvelle sur son développement comme compositeur pendant ses jeunes années.

Le manuscrit de cette découverte fut trouvé à la bibliothèque de l'université Yale (LM 4708); il faisait partie du recueil de manuscrits légués par Lowell Mason et donnés à Yale en 1873. Mason avait mis la main sur la collection de manuscrits lors d'un voyage en Europe en 1852 alors qu'il acheta la collection de manuscrits de Christian Heinrich Rinck. Rinck était un des plus importants organistes allemands de la première moitié du 19^e siècle, un élève de Kittel, lui-même un élève de Bach et un défenseur fidèle des traditions de J.S. Bach. Il était aussi un collectionneur passionné de manuscrits musicaux du 18^e siècle. Le manuscrit dont il est ici question s'intitule *Choräle ohne Text* (Chorals sans texte) sans plus de détails quant au contenu mais avec une note que Rinck obtint ce recueil à Homburg vor der Höhe de l'organiste Neumeister qui avait été l'élève de Sorge à Lobenstein. Tout indique que ce J.G. Neumeister, qui fut organiste et maître d'école à Friedberg/Wetterau dans les années 1790, a écrit ce beau manuscrit d'après un original, sûrement en tablature, d'au plus tard 1705-10. Via Rinck et Mason, la collection a ensuite abouti à la bibliothèque de l'université Yale où elle

est restée inaperçue à cause de la modestie de son titre.

Le manuscrit contient 82 chorals dont 38 sont attribués à J.S. Bach (5 déjà connus et 2 partiellement connus), 25 à Johann Michael Bach (le beau-père de Johann Sebastian) et les autres à Johann Christoph Bach (le frère aîné de Johann Michael), J. Pachelbel, F.W. Zachow, D. Erich et G.A. Sorge; il s'y trouve aussi quelques arrangements anonymes. La collection est d'abord bâtie à peu près comme l'*Orgelbüchlein* avec la première partie suivant logiquement l'année liturgique mais au contenu de plus en plus divers plus on avance dans le livre. Au début, Johann Michael Bach est responsable de la plupart des arrangements alors que Johann Sebastian domine dans la section suivante. On pourrait croire que Johann Michael a commencé une collection d'arrangements pour orgue de chorals appropriés, collection assemblée selon un livre de cantiques de l'époque, mais il ne l'a pas achevée. Grâce à Maria Barbara (fille de Johann Michael et première épouse de Bach), Johann Sebastian prit possession du recueil, y ajouta ses propres compositions ainsi que d'autres pertinentes de divers compositeurs contemporains mais en vint peu à peu à abandonner l'idée d'un ordre déterminé pour écrire ses arrangements sans tenir compte du contenu. Tous les compositeurs sauf Sorge sont de la période d'environ 1690-1710 mais on peut sûrement attribuer à Neumeister l'apport de Sorge car ses compositions se trouvent en partie à la fin et en partie sur des pages qui avaient été laissées blanches pour éviter de devoir tourner les pages. Tout cela n'est

que de la spéculation mais ne semble pas tout-à-fait absurde dans le contexte.

Il est naturellement facile de se méfier d'une découverte de l'ampleur dont il est ici la question, surtout que le langage musical, différent de celui dont on a l'habitude dans les œuvres de Bach d'un âge mûr, révèle plutôt une nette dépendance surtout de Johann Michael Bach et de Johann Pachelbel et est de plus beaucoup plus disparate et tâtonnant que celui qui nous est familier. Mais si on se plonge dans le recueil, on découvre une variété géniale et une recherche captivante de différents styles et formes où les essais dépassent immédiatement nettement les modèles établis. On voit une image de « l'école » de Johann Sebastian Bach, comment il en vint peu à peu à un style personnel grâce à ses études propres d'œuvres d'autres compositeurs, un procédé que nous connaissons, par exemple, des années de Weimar avec l'étude des œuvres de de Grigny ou de Vivaldi mais dont on a ici une première idée — avec, par-dessus le marché, les modèles dans le même livre! Les cinq chorals déjà connus sont aussi essentiels. Deux d'entre eux furent ensuite inclus dans l'*Orgelbüchlein* (Herr Christ, der einig Gottes Sohn BWV601 et Ich rufe zu dir, Herr Jesu Christ BWV639 (volume 3)). L'authenticité de Vater unser im Himmelreich BWV737 (volume 2) n'a jamais été mise en doute et ce choral se retrouve dans ce recueil en compagnie d'une série d'arrangements semblables. Les deux œuvres restantes — Der Tag ist so freudenreich BWV719 et Ach Herr mich armer Sünder BWV742 — ont antérieurement été consi-

dérées comme non authentiques et ne font pas partie du *Neue Bach Ausgabe*. Elles sont au nombre des pièces sur ce disque. Deux autres chorals ont été à partie connus précédemment — Ach Gott und Herr BWV714 à la composition libre, harmoniquement riche selon le modèle *durezza* e *ligatura* avant l'arrangement connu au *cantus firmus* développé en canon, et *Machs mit mir Gott, nach deiner Güte* BWV 957, répandu auparavant comme une brève fugue pour clavier mais identifié ici comme arrangement de choral à cause de sa fin, un simple choral. Tout ceci doit être considéré comme preuve que la collection est authentique et il n'y a qu'à s'en réjouir et à l'incorporer dans le répertoire.

La forme d'arrangement de choral rencontrée le plus souvent est celle venant directement de Johann Michael Bach et Johann Pachelbel avec un *fugato* initial sur la première phrase suivi de tout le choral phrase par phrase avec la mélodie au soprano et avec de brefs divertissements dans les voix inférieures. Ceci est illustré dans Ach Gott, tu dich erbarmen BWV1109 ou dans Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 1096 (un morceau dont les 25 premières mesures se sont trouvées dans une édition de Max Seiffert mais qui ont été attribuées à Pachelbel et avec le commentaire qu'il ne s'agissait probablement que de la première partie d'un morceau plus long). Le *fugato* initial fait cependant souvent défaut et Bach va directement au choral. On trouve ici des exemples de pièces expressives aux voix inférieures habilement entrelacées comme dans Das alte Jahr vergangen ist BWV1091, O Lamm Gottes unschuldig

BWV1095 ou Wenn dich Unglück tut greifen an BWV1104. Dans certains cas (lorsque la mélodie du choral est trop longue pour être exécuté en entier), Bach s'est contenté d'une fugue sur la première phrase et termine par une exposition rapide de la dernière phrase (Der Tag der ist so freudereich BWV719 ou Wir glauben all an einen Gott BWV1098).

Les modèles décrits ici sont évidemment variés dans plusieurs formes. Dans certains cas, la pièce s'amincit et le cantus firmus est exposé sur un beau contrepoint à deux voix (Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV 1100 ou Wie eine Wasserquelle BWV1119) et les arrangements ont souvent tendance à se rapprocher de la forme de la fantaisie-choral avec le cantus firmus passant d'une voix à l'autre et aux groupes rythmiques variés. On voit d'excellents exemples de cela dans Nun lass uns den Leib begraben BWV1111 (un choral d'enterrement où l'on peut ainsi avoir une vision de l'envoi de l'âme au ciel dans les mouvements ascendants vers la fin) ou dans Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV1116. La composition devient encore plus ameublie dans Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost BWV1106, Werde munter, mein Gemüte BWV1118 ou Jesu, meines Lebens Leben BWV1107, un arrangement où le caractère de gigue des dernières phrases souligne celui de joie et d'action de grâce du texte.

Nous rencontrons la fantaisie-choral nord-allemande dans une forme miniature plus accusée dans plusieurs arrangements aux indications de mesure variables et aux nouveaux motifs et groupes rythmiques. Wir Christenleut BWV1090 et Herzlich

lieb hab ich dich BWV1115 (avec son introduction à la Buxtehude) en sont des exemples convaincants. Les arrangements qui commencent par une harmonisation disciplinée à quatre voix du choral mais où la musique devient de plus en plus spontanée et éclatante sont aussi en relation étroite avec cette forme. Les principaux exemples sont Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf BWV1092 et Jesu meine Freude BWV 1105. Le fantastique arrangement de Alle Menschen müssen sterben BWV1117 fait également partie de cette catégorie — une pièce où l'on s'aperçoit que la mort n'a rien de tragique pour un homme de baroque. L'influence nord-allemande se fait certainement aussi sentir dans l'unique arrangement à deux voix, Du Friedenfürst, Herr Jesu Christ BWV1102 qui, avec sa basse plutôt ostinato et son cantus firmus hardiment orné, rappelle des partitas de Georg Böhm ou des mouvements semblables dans les propres partitas de Bach de l'époque à Lüneburg. Même Ach Gott, wir armer Sünder BWV742 et Herr Jesu Christ, du höchstes Gut BWV1114 laissent voir des traits des chorals de Böhm ou de Buxtehude au cantus firmus enluminé.

Des effets d'écho se présentent dans deux compositions. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt BWV1113 a la forme d'un choral pour chœur et orchestre où chaque phrase est précédée d'une section en sinfonia et se termine par un écho des dernières notes. Christ, der du bist der helle Tag BWV1120 possède également des parties d'écho mais la composition se développe ici plutôt du côté de la fantaisie-choral avec le cantus firmus passant d'une

voix à l'autre.

Le recueil de Neumeister contient d'excellents échantillons des essais de Bach à différentes formes d'arrangements de chorals. Plus on avance dans la collection, plus on découvre un Bach libéré et avide d'expériences. On rencontre rarement ici l'unité des œuvres postérieures même si le « type de l'Orgelbüchlein » apparaît déjà (par exemple Als Jesus Christus in der Nacht BWV1108, première partie, ou naturellement les deux chorals qui devaient plus tard faire partie de l'Orgelbüchlein), mais d'autant plus de spontanéité fraîche s'y fait sentir. Des indications de pédale ou de partage des voix aux claviers font généralement défaut laissant des décisions à l'interprète. Il doit être dit que j'ai évidemment utilisé la seule édition disponible de Bärenreiter publiée par Christoph Wolff mais que j'ai aussi comparé avec le fac-similé du manuscrit et, dans certains cas, préféré la version du manuscrit à la place des « corrections » effectuées dans l'édition imprimée.

Les œuvres indépendantes sur cet enregistrement sont, sauf quelques exceptions, exclusivement des œuvres de jeunesse. On peut ainsi faire ici des comparaisons entre des œuvres rattachées à des chorals et des indépendantes d'environ la même époque et étudier quelle influence a été la plus forte. La source d'inspiration la plus importante dans les morceaux indépendants est sans aucun doute l'école nord-alle-

mande, l'orientation dominante à Lüneburg lors des années où Bach y fit ses classes supérieures, évidemment plus encore à Hambourg et à Lübeck, villes que Bach visita sûrement souvent pendant la période de Lüneburg et où il fit son célèbre séjour d'étude en 1705-06 alors qu'il marcha d'Arnstadt à Lübeck pour rencontrer Buxtehude. Le prélude et fugue en do mineur BWV549 se trouve en version antérieure en ré mineur (conservée au manuscrit) et est une œuvre tripartite de style typiquement nord-allemand avec un prélude improvisatoire captivant suivi d'une fugue centrale composée pour claviers seulement. Avec l'entrée thématique de la pédale commence la section finale en toccate comprenant tous les ingrédients nécessaires à la toccate nord-allemande. Dans le prélude et fugue en mi mineur BWV533 (ayant lui aussi une version antérieure légèrement différente), Bach travaille pour la première fois avec le prélude et la fugue comme deux sections séparées sans la traditionnelle toccate finale. Le prélude commence dans le Stylus Phantasticus mais devient rapidement plus homogène et moins improvisatoire. Avec son thème exigeant, la fugue se caractérise par une grande concentration et l'édification de toute l'œuvre est si magistrale qu'Albert Schweitzer voulait la dater de l'époque de Leipzig. Le prélude et fugue en sol majeur BWV550 a lui aussi un pied dans la tradition nord-allemande avec sa fugue qui semble se terminer librement. Le degré de difficulté de la fugue surtout reflète bien la dextérité technique supérieure du jeune Bach à l'orgue.



Une œuvre unique dans la production de Bach est la Fantaisie ou le Concerto en sol majeur BWV571 dont l'authenticité est aussi mise en doute. Du point de vue de la forme, l'œuvre suit le modèle du concerto italien avec ses mouvements vif-lent-vif mais le langage tonal est manifestement nord-allemand avec le thème principal du premier mouvement aux notes répétées, avec des groupes rythmiques traditionnels et une fin surprenante en si majeur, l'harmonie expressive du second mouvement rappelant Buxtehude et la chaconne du dernier mouvement — une forme que Buxtehude affectionnait particulièrement. Le langage tonal rappelle tellement la musique de Buxtehude que l'on voudrait bien lui attribuer le morceau — même s'il devait être tout aussi unique dans la production de celui-ci. Il s'agit en tout cas d'une œuvre fraîche et vivante qui mérite d'être jouée plus souvent.

Le prélude en la mineur BWV569 pourrait être la première partie d'une œuvre plus longue dont la seconde partie serait perdue. On peut dire qu'en gros, une seule idée rythmique est travaillée d'un bout à l'autre du morceau et le tout prend un caractère d'ostinato. A la fin, le morceau se développe un peu comme une chaconne. Il s'agit peut-être d'une expérience pour voir ce que l'on peut faire d'une seule idée rythmique fondamentale. La Fantaisie en do majeur BWV570 semble être un essai semblable de composition entièrement basée sur un seul motif, de la famille des figura corta, et est certainement une œuvre très hâtive. La fugue en do majeur BWV946 n'a en fait aucun rapport

avec la fantaisie mais les deux vont si bien ensemble que leur association produit un effet de grande unité. Philip Spitta croyait lui aussi que les deux morceaux formaient un tout et ils ont été placés l'un à la suite de l'autre dans l'édition Peters. Le thème de la fugue est un thème dit d'hexachorde, c'est-à-dire une gamme ascendante et descendante de six sons, ce qui fut utilisé fréquemment à la fin de la Renaissance et au début du baroque (par exemple par Frescobaldi ou W. Byrd).

Kleines harmonisches Labyrinth BWV 591 appartient aussi aux œuvres douteuses et on a nommé J.D. Heinichen, Sorge ou Kirnberger comme compositeurs possibles, ainsi des noms qui indiqueraient une survenue assez tardive, éventuellement après 1750. Mais ce pourrait tout aussi bien être une expérience originale des jeunes années de Bach. La première section du morceau, Introitus, commence en do majeur et conduit rapidement à des tonalités très éloignées pour revenir à la tonalité principale via une section improvisatoire. Un fugato au thème chromatique est appelé Centrum et la conclusion — Exitus — traverse un développement semblable à celui de la première section mais où la tonalité principale de do majeur est solidement établie grâce à une pédale prolongée et à une cadence finale. Un morceau qui n'est définitivement pas authentique est le Prélude en do majeur BWV567 probablement composé après 1750 par un élève de Bach, J.C. Kittel. C'est un morceau d'ouverture court et festif à l'harmonie plutôt galante.

La sonate en trio en ré mineur BWV527

est la troisième des six sonates en trio que Bach composa dans les années 1720 à Leipzig, d'abord en vue des études de son fils Wilhelm Friedemann mais certainement aussi dans le but d'adapter à l'orgue aux possibilités uniques la forme de sonate en trio italienne. Le premier mouvement, un doux Andante, est bâti comme un aria da capo. Le mouvement lent intermédiaire, Adagio e dolce, est la même musique que celle que Bach a utilisée comme mouvement intermédiaire dans le concerto en la mineur pour flûte, violon et orchestre BWV1044. Le Finale est un vivace virtuose et élégant où la pédale, comme dans les autres mouvements de cette sonate, a la seule fonction de basse continue.

La dernière œuvre, *Passacaglia en do mineur* BWV582, est sans contredit une des principales créations de la littérature pour orgue et on a cru longtemps que ce chef-d'œuvre devait appartenir à la période de Leipzig. Les études ultérieures aux sources ont cependant révélé que la passacaille devrait avoir été écrite vers 1707-08, ainsi par un compositeur d'au plus 23 ans. Plusieurs manuscrits peuvent être datés d'avant 1710, entre autres le dit Andreas Bach-Buch qui renferme de nombreuses œuvres d'origine sud-allemande et nord-allemande et où, par exemple, les trois œuvres de Buxtehude dans ce genre se retrouvent dans leur unique source existante. Les quatre premières mesures du thème de la Passacaille de Bach sont une copie exacte du thème d'une petite passacaille en sol mineur tirée de la Deuxième Messe du Premier Livre d'Orgue (1688) d'André Raison mais rappelle aussi fortement la passacaille en ré

mineur ou la chaconne en mi mineur de Buxtehude. Il se pourrait que Bach ait composé sa passacaille en l'honneur de Buxtehude à l'occasion de la mort de celui-ci en 1707. Peu de compositeurs ont porté autant d'intérêt à la forme de passacaille que ce géant originaire de Lübeck.

Bach dépasse de loin tous les modèles établis dans sa passacaille. Il ne fait pas qu'étendre sur huit mesures le thème normal de quatre. Lorsque le thème a été exposé 21 fois (incluant la présentation initiale à la pédale), une fugue sur les quatre premières mesures du thème avec plusieurs contre-sujets fixes est accrochée comme une énorme coda. Des recherches interminables ont été effectuées au sujet des groupements des différentes variations et de leur portée symbolique. Il se peut que la plus spéculative soit la « démonstration » du hollandais Piet Kee à l'effet que la passacaille est bâtie selon les différents articles du Notre Père comme la prière est traitée dans le livre *Paradoxal-Discourse* d'Andreas Werckmeister (1706 — publié posthume en 1707) et les dits *Radical-Zahlen* (les nombres des harmoniques 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 8 qui sont de parfaites proportions harmoniques, à l'exemple de celles que l'on trouve dans la trajectoire des planètes ou dans le corps humain. Ceci selon Werckmeister). L'année de publication rend possible l'hypothèse que le livre aurait pu être une source directe d'inspiration pour Bach. Kee montre aussi une éventuelle ressemblance entre le thème et le début du choral *Vater unser*. Il est plus facile de considérer le nombre 21 (3 x 7) du point de vue du symbolisme numérique ce qui nous reporte à Buxtehude

pour qui le chiffre 7 a toujours été très important. Le chiffre 3 symbolise naturellement la Trinité et le chiffre 7, la réunion du divin et du monde profane (3 & 4) mais est également un symbole de la croix ou d'un travail accompli (les sept jours de la semaine).

Une autre question chaudement discutée en rapport avec le classement des différentes variations est celle purement technique de la registration. Nous savons aujourd'hui avec assez de certitude qu'une passacaille était jouée d'un bout à l'autre sur les mêmes jeux et que le registration la plus fréquente était naturellement le plenum. Un des nombreux manuscrits préservés porte le titre de Passacaglia pro Organo

Pleno et un compositeur comme Mendelssohn par exemple écrivit dans sa jeunesse une passacaille à l'indication de registration Volles Werk ce qui révèle une tradition profondément enracinée, même loin dans les années 1800. La tradition qui consiste à varier le registration repose naturellement sur des coutumes de la fin des années 1800 fondées sur les passacailles de grand format de Reger par exemple avec des nuances du pianissimo de l'introduction à une violente apogée. Ces passacailles romantiques suivent toutes l'exemple donné par l'œuvre de Bach. Sur cet enregistrement, un grand plenum étoffé est utilisé tout au long de l'œuvre sauf dans les trois variations sans pédale jouées sur le positif de dos.

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 teaches at the Stockholm College of Music and appears on 30 other BIS records.

Hans Fagius wurde 1951 zu Norrköping geboren. Er studierte bei den Organisten Nils Eriksson und Bengt Berg, sowie bei Alf Linder an der Stockholmer HfM, wo er 1974 das Solistendiplom bekam. Danach studierte er ein Jahr bei Maurice Duruflé in Paris. In späteren Jahren hat er der Barockmusik ein Sonderstudium gewidmet, von der Forschung und der sogenannten alten Spielweise inspiriert. Er hat mehrmals bei international Wettbewerben Preise erobert. Seit Anfang der 1970er Jahre gibt er fleißig in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Australien Konzerte. Er macht auch in mehreren Ländern Rundfunkaufnahmen. Er unterrichtet Orgel an der

Stockholmer Musikhochschule und erscheint auf 30 weiteren BIS-Platten.

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 de par toute l'Europe, les Etats-Unis et l'Australie. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Il est lecteur au Conservatoire de Stockholm et a également enregistré sur 30 autres disques BIS.



Hans Fagius

The organ at Leufsta Bruk Church in Northern Uppland was built between 1725 and 1728 by Johan Niclas Cahman, who was the leading representative of the so-called Stockholm school of Swedish organ building during the 18th century — a craft that was stylistically linked to the North German tradition. The organ at Leufsta, which is the largest surviving baroque organ in Scandinavia, has, with the exception of a couple of operations at the beginning of the 20th century, avoided more radical rebuilding, and in 1963-64 it was restored to its original condition by Marcussen & Son, Aabenraa. Unfortunately, however, two important things were altered: the original bellows system was replaced by self-regulating bellows and equal temperament was introduced. The pipes have nevertheless been kept in their entirety and today the Leufsta organ remains as a magnificent monument to the quality of Swedish organ building in the 18th century.

Die Orgel der Kirche von Leufsta Bruk in Uppland nördlich von Stockholm wurde 1725-28 von Johan Niclas Cahman gebaut, dem hervorragendsten Vertreter der sogenannten Stockholmer Schule des schwedischen Orgelbaues im 18. Jahrhundert. Dieses Handwerk knüpfte eng an die norddeutsche Tradition an. Die Orgel in Leufsta, die größte erhaltene Barockorgel in Skandinavien, wurde bis auf einige kleinere Eingriffe am Anfang des 20. Jahrhunderts niemals durchgehend umgebaut, und 1963-64 konnte der Originalzustand von Marcussen & Son, Aabenraa (Dänemark) wieder hergestellt werden. Leider wurden

aber einige wichtige Änderungen vorgenommen: das ursprüngliche Balgsystem wurde durch Regulatorbälge ersetzt, und die Temperierung wurde gleichschwebend. Das Pfeifenwerk ist aber zur Gänze erhalten, und die Orgel zu Leufsta ist heute ein außerordentliches Denkmal jener Qualität, die die schwedische Orgelbaukunst im 18. Jahrhundert prägte.

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

DISPOSITION:

Huvudverk (Grande orgue)

Kvintadena 16' B/D

Principal 8' B/D

Rörflöjt 8'

Kvintadena 8'

Oktava 4' B/D

Kvinta 3'

Superoktava 2'

Mixtur V chor B/D

Trumpet 8' B/D

Ryggpositiv (Positif de dos)

Gedackt 8'

Kvintadena 8'

Principal 4'

Flöjt 4'

Kvinta 3'

Oktava 2'

Mixtur IV chor

Vox humana 8'

Pedal (Pédale)

Öppen subbas 16'

Principal 8'

Gedackt 8'

Kvinta 6'

Oktava 4'

Rauschkvint II chor

Mixtur IV chor

Basun 16'

Trumpet 8'

Trumpet 4'

Samtliga mixturer är tershaltiga/All mixtures include thirds/

Toutes les mixtures contiennent également la tierce/

Manualkoppel/Manual coupling/Accouplement/

Omfång/Range/Umfang: Man C-c³, ped C-d¹

Etendue: Claviers: Do +1 - do +5 Pédale: Do +1 - ré +3

REGISTRATIONS

BWV569: HV: K 16, P 8, Rfl 8, O 4, K 3,

O 2, mankoppel

RP: G 8, P 4, O 2, M

Ped: Tutti

BWV719: HV: P 8, O 4, K 3, O 2

Ped: U 16, P 8, G 8, O 4

BWV1090: HV: P 8, O 4, O 2

RP: G 8, P 4, O 2

Bar 22: HV + M.

BWV1091: HV: P 8

BWV1092: see BWV569

BWV549: see BWV569

BWV1093: RP: Vh 8

BWV1094: HV: Rfl 8.

Ped: U 16, Ged 8

BWV1095: HV: P 8

Ped: U 16, P 8

BWV1096: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3, O 2, M

Ped: U 16, P 8, G 8, O 4,

Rkv, T 8

BWV1097: HV: P 8, O 4, O 2

Ped: U 16, P 8, G 8, O 4

BWV1098: see BWV1096

BWV571: First movement:

RP: G 8, P 4, O 2

Ped: P 8, G 8, O 4

Second movement:

RP: Ged 8

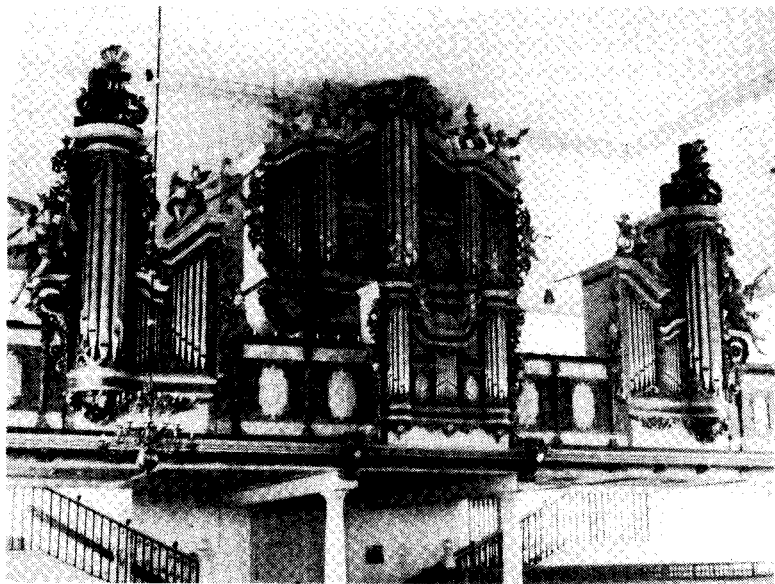
Third movement:

RP: G 8, P 4, O 2, M

Ped: U 16, P 8, G 8, O 4

BWV1099: HV: see BWV1096
 RP: G 8, P 4, K 3, O 2
 Ped: see BWV1096
 BWV1100: RP: G 8, F 4
 Ped: U 16, G 8
 BWV714: HV: P 8
 Ped: U 16, P 8, G 8
 Part 2: HV + O 4
 BWV742: HV: Rfl 8
 RP: F 4, Vh 8
 Ped: U 16, G 8
 BWV1101: HV: P 8, O 4
 BWV567: see BWV569
 BWV591: RP: G 8, P 4, O 2
 Ped: U 16, P 8, G 8
 Middle part: RP - O 2
 BWV1102: HV: Rfl 8, O 4
 RP: G 8, P 4, K 3
 BWV1103: HV: P 8, O 4
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4
 BWV1104: HV: P 8
 Ped: U 16, P 8
 BWV1105: see BWV569
 BWV1106: HV: Rfl 8, Sfl 4, O 2
 Ped: T 8
 BWV1107: RP: G 8, F 4
 HV: P 8, O 4, K 3, O 2
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4,
 T 8
 BWV570: HV: Rfl 8, Sfl 4, O 2
 BWV946: as BWV570 + Ped: U 16,
 P 8, G 8
 BWV1108: HV: P 8, O 4
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4
 Variation: HV + O 2
 BWV1109: RP: K 8, F 4
 Ped: U 16, G 8
 BWV1110: HV: P 8, O 4, K 3, O 2
 BWV1111: HV: P 8, O 4, O 2
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4

BWV1112: HV: K 8
 BWV533: see BWV569
 BWV1113: HV: P 8, O 4, K 3, O 2
 RP: G 8, P 4
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4
 BWV1114: HV: Rfl 8, O 4
 RP: G 8, P 4, O 2, M
 BWV1115: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3,
 O 2, M, T 8
 RP: G 8, P 4, O 2, M
 Ped: Tutti
 Bar 28: + mankoppel
 BWV1116: HV: P 8, O 4, O 2
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4
 BWV1117: see BWV569
 BWV957: RP: G 8, P 4
 HV: P 8, O 4
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4
 BWV1118: RP: F 4
 BWV1119: HV: Rfl 8, Sfl 4, O 2
 BWV1120: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3,
 O 2, M
 RP: G 8, P 4
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4,
 Rkv, T 8
 BWV550: HV: P 8, Rfl 8, O 4, K 3,
 O 2, M
 Ped: U 16, P 8, G 8, O 4,
 Rkv, M, T 8
 BWV527: First & Third movements:
 HV (r.h.): P 8
 RP (l.h.) P 4 octave lower
 Ped: U 16, P 8
 Second movement:
 HV (r.h.): Rfl 8
 RP (l.h.): K 8
 Ped: U 16, G 8
 BWV582: see BWV569



**Recording data: 1987-06-08/09 at the
Leufsta Bruk Church, Sweden
Recording engineer: Bertil Alving
Digital editing: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 digital recording equipment,
2 Schoeps CMC541 and 2 Brüel & Kjær
4165 microphones, SAM82 mixer
Producers: Bertil Alving & Hans Fagius
Cover text: Hans Fagius
English translation: Andrew Barnett
German translation: Per Skans
French translation: Arlette Chené-Wiklander
Type setting: Andrew Barnett
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

© & ® 1987 & 1988, BIS Records AB

