



Johann Sebastian Bach

Complete Works for Organ

Marie-Claire Alain

 Erato Disques

15 CD



Marie-Claire Alain
Photo: Erato/Stéphane Ouzounoff

Johann Sebastian Bach 1685–1750

Complete Works for Organ

Marie-Claire Alain organ

CD 1 72.32

Trio Sonata No.1 in E flat major, BWV 525

mi bémol majeur · Es-Dur

| | | | |
|----|-----|--------------------|------|
| 01 | I | (Allegro moderato) | 2.50 |
| 02 | II | Adagio | 4.49 |
| 03 | III | Allegro | 3.36 |

Trio Sonata No.2 in C minor, BWV 526

ut mineur · c-Moll

| | | | |
|----|-----|---------|------|
| 04 | I | Vivace | 3.30 |
| 05 | II | Largo | 4.04 |
| 06 | III | Allegro | 4.27 |

Trio Sonata No.3 in D minor, BWV 527

ré mineur · d-Moll

| | | | |
|----|-----|----------------|------|
| 07 | I | Andante | 5.31 |
| 08 | II | Adagio e dolce | 3.51 |
| 09 | III | Vivace | 3.38 |

Trio Sonata No.4 in E minor, BWV 528

mi mineur · e-Moll

| | | | |
|----|-----|-----------------|------|
| 10 | I | Adagio — Vivace | 2.34 |
| 11 | II | Andante | 4.00 |
| 12 | III | Un poco allegro | 2.19 |

| | | |
|---|-------------|------|
| Trio Sonata No.5 in C major, BWV 529 | | |
| <i>sol majeur · C-Dur</i> | | |
| 13 | I Allegro | 4.39 |
| 14 | II Largo | 5.25 |
| 15 | III Allegro | 3.35 |

| | | |
|---|-------------|------|
| Trio Sonata No.6 in G major, BWV 530 | | |
| <i>sol majeur · G-Dur</i> | | |
| 16 | I Vivace | 3.51 |
| 17 | II Lento | 5.09 |
| 18 | III Allegro | 3.38 |

Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France

CD 2 77.29

| | | |
|----|---|-------|
| 01 | Prelude & Fugue in F minor, BWV 534 <i>fa mineur · f-Moll</i> | 9.10 |
| 02 | Prelude & Fugue in E minor, BWV 533 <i>mi mineur · e-Moll</i> | 5.06 |
| 03 | Prelude & Fugue in C major, BWV 531 <i>ut majeur · C-Dur</i> | 6.32 |
| 04 | Toccatà & Fugue, BWV 538 "Dorian" <i>"Dorienne" · "Dorisch"</i> | 12.56 |
| 05 | Fantasia & Fugue in C minor, BWV 537 <i>ut mineur · c-Moll</i> | 8.37 |

| | | |
|----|---|-------|
| 06 | Prelude & Fugue in D minor, BWV 539 <i>ré mineur · d-Moll</i> | 6.54 |
| 07 | Toccatà & Fugue in F major, BWV 540 <i>fa majeur · F-Dur</i> | 13.55 |
| 08 | Prelude & Fugue in G major, BWV 541 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 6.58 |
| 09 | Prelude & Fugue in A major, BWV 536 <i>la majeur · A-Dur</i> | 6.06 |

Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France (01–03)
Marcussen organ, Sankt Nicolai Kirke, Kolding, Denmark (04–09)

CD 3 74.38

| | | |
|----|---|-------|
| 01 | Fantasia & Fugue in G minor, BWV 542 <i>sol mineur · g-Moll</i> | 11.58 |
| 02 | Prelude & Fugue in A minor, BWV 543 <i>la mineur · a-Moll</i> | 9.09 |
| 03 | Prelude & Fugue in D major, BWV 532 <i>ré majeur · D-Dur</i> | 10.50 |
| 04 | Prelude & Fugue in B minor, BWV 544 <i>si mineur · h-Moll</i> | 12.28 |
| 05 | Prelude & Fugue in G minor, BWV 535 <i>sol mineur · g-Moll</i> | 7.19 |

| | | |
|----|--|-------|
| 06 | Prelude & Fugue in C major, BWV 545 <i>ut majeur · C-Dur</i> | 5.56 |
| 07 | Prelude & Fugue in C major, BWV 547 <i>ut majeur · C-Dur</i> | 10.29 |
| 08 | Prelude & Fugue in C minor, BWV 549 <i>ut mineur · c-Moll</i> | 5.23 |
| | Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland | |
| | CD 4 79.52 | |
| 01 | Prelude & Fugue in G major, BWV 550 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 7.07 |
| 02 | Prelude & Fugue in E minor, BWV 548 <i>mi mineur · e-Moll</i> | 14.09 |
| 03 | Prelude & Fugue in C minor, BWV 546 <i>ut mineur · c-Moll</i> | 12.34 |
| 04 | Prelude & Fugue in C major, BWV 553 <i>ut majeur · C-Dur</i> | 3.36 |
| 05 | Prelude & Fugue in D minor, BWV 554 <i>ré mineur · d-Moll</i> | 2.52 |
| 06 | Prelude & Fugue in E minor, BWV 555 <i>mi mineur · e-Moll</i> | 3.17 |

| | | |
|----|--|------|
| 07 | Prelude & Fugue in F major, BWV 556 <i>fa majeur · F-Dur</i> | 2.27 |
| 08 | Prelude & Fugue in G major, BWV 557 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 3.14 |
| 09 | Prelude & Fugue in G minor, BWV 558 <i>sol mineur · g-Moll</i> | 4.12 |
| 10 | Prelude & Fugue in A minor, BWV 559 <i>la mineur · a-Moll</i> | 2.55 |
| 11 | Prelude & Fugue in B flat major, BWV 560 <i>si bémol majeur · B-Dur</i> | 3.33 |
| 12 | Fantasia & Fugue in A minor, BWV 561 <i>la mineur · a-Moll</i> | 7.59 |
| 13 | Fantasia in C minor, BWV 562 <i>ut mineur · c-Moll</i> | 5.05 |
| 14 | Prelude & Fugue in A minor, BWV 551 <i>la mineur · a-Moll</i> | 5.20 |
| | Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland (01–03) Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France (04–14) | |
| | CD 5 72.40 | |
| 01 | Fantasia (con imitazione) in B minor, BWV 563 <i>si mineur · h-Moll</i> | 4.39 |

| | | |
|----|--|-------|
| 02 | Toccatà & Fugue in D minor, BWV 565 <i>ré mineur · d-Moll</i> | 8.24 |
| 03 | Toccatà (Prelude) & Fugue in E major, BWV 566 <i>mí majeur · E-Dur</i> | 11.00 |
| 04 | Prelude in G major, BWV 568 <i>ut majeur · G-Dur</i> | 2.53 |
| 05 | Prelude in A minor, BWV 569 <i>la mineur · a-Moll</i> | 5.33 |
| 06 | Toccatà, Adagio & Fugue in C major, BWV 564 <i>ut majeur · C-Dur</i> | 14.22 |
| 07 | Fantasia in C major, BWV 570 <i>ut majeur · C-Dur</i> | 3.35 |
| 08 | Fantasia in G major, BWV 571 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 7.38 |
| 09 | Fantasia (Pièce d'orgue) in G major, BWV 572 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 8.54 |
| 10 | Fugue in G minor, BWV 578 <i>sol mineur · g-Moll</i> | 4.32 |

Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France (01)
 Marcussen organ, Sankt Nicolai Kirke, Kolding, Denmark (02–08)
 Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland (09–10)

CD 6 78.30

| | | |
|----|--|-------|
| 01 | Fugue in B minor on a Theme by Arcangelo Corelli, BWV 579 <i>Fugue en si mineur sur un thème d'Arcangelo Corelli</i> <i>Fuge h-Moll über ein Thema von Arcangelo Corelli</i> | 7.11 |
| 02 | Fugue in G major, BWV 576 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 4.51 |
| 03 | Passacaglia & Fugue in C minor, BWV 582 <i>ut mineur · c-Moll</i> | 12.48 |
| 04 | Fugue in G major, BWV 577 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 3.29 |
| 05 | Fugue in C minor on a Theme by Giovanni Legrenzi, BWV 574 <i>Fugue en ut mineur sur un thème de Giovanni Legrenzi</i> <i>Fuge c-Moll über ein Thema von Giovanni Legrenzi</i> | 6.33 |
| 06 | Fugue in G major, BWV 581 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 1.24 |
| 07 | Fugue in C minor, BWV 575 <i>ut mineur · c-Moll</i> | 3.46 |
| 08 | Canzona in D minor, BWV 588 <i>ré mineur · d-Moll</i> | 6.24 |
| 09 | Aria in F major, BWV 587 <i>fa majeur · F-Dur</i> | 3.09 |
| 10 | Allabreve in D major, BWV 589 <i>ré majeur · D-Dur</i> | 4.50 |

| | | |
|----|--|-------|
| 11 | Trio in D minor, BWV 583 <i>ré mineur · d-Moll</i> | 4.20 |
| 12 | Little Harmonic Labyrinth, BWV 591 <i>Petit Labyrinthe harmonique · Kleines harmonisches Labyrinth</i> | 3.40 |
| 13 | Pastorale in F major, BWV 590 <i>fa majeur · F-Dur</i> | 11.28 |
| 14 | Trio in G major, BWV 586 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 3.04 |
| | Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland (01–02) Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France (03–14) | |
| | CD 7 76.49 | |
| 01 | Trio in G minor, BWV 584 <i>sol mineur · g-Moll</i> | 2.38 |
| | Concerto in G major, BWV 592 <i>sol majeur · G-Dur</i> | |
| 02 | I (Allegro) | 3.16 |
| 03 | II Grave | 2.06 |
| 04 | III Presto | 1.52 |
| | Concerto in D minor, BWV 596 <i>ré mineur · d-Moll</i> | |
| 05 | I (Allegro moderato) | 1.16 |
| 06 | II Grave — Fuga | 4.00 |
| 07 | III Largo | 3.05 |
| 08 | IV Finale | 3.17 |

| | | |
|----|---|------|
| | Concerto in C major, BWV 594 <i>ut majeur · C-Dur</i> | |
| 09 | I (Allegro) | 7.22 |
| 10 | II Recitativo: Adagio | 2.43 |
| 11 | III Allegro | 7.23 |
| | Concerto in A minor, BWV 593 <i>la mineur · a-Moll</i> | |
| 12 | I (Allegro) | 4.03 |
| 13 | II Adagio | 3.27 |
| 14 | III Allegro | 3.51 |
| | Concerto in E flat major, BWV 597 <i>mi bémol majeur · Es-Dur</i> | |
| 15 | I (Allegro) | 3.30 |
| 16 | II Gigue | 2.58 |
| | Concerto in C major, BWV 595 <i>ut majeur · C-Dur</i> | |
| 17 | (Allegro) | 4.05 |
| 18 | Pedal-Exercitium, BWV 598 | 1.56 |
| | Das Orgel-Büchlein, BWV 599–644 | |
| 19 | Nun komm' der Heiden Heiland, BWV 599 | 1.14 |
| 20 | Gott, durch deine Güte, BWV 600 | 1.07 |
| 21 | Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn, BWV 601 | 1.37 |
| 22 | Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV 602 | 0.55 |
| 23 | Puer natus in Bethlehem, BWV 603 | 0.59 |
| 24 | Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604 | 1.31 |
| 25 | Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 605 | 1.39 |
| 26 | Vom Himmel hoch, da komm' ich her, BWV 606 | 0.54 |

| | | |
|----|---|------|
| 27 | Vom Himmel kam der Engel Schar, BWV 607 | 1.20 |
| 28 | In dulci jubilo, BWV 608 | 1.19 |

Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France (01–04, 19–28)
 Marcussen organ, Sankt Nicolai Kirke, Kolding, Denmark (05–18)

CD 8 75.31

| | | |
|----|---|------|
| 01 | Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, BWV 609 | 0.56 |
| 02 | Jesu, meine Freude, BWV 610 | 2.58 |
| 03 | Christum wir sollen loben schon, BWV 611 | 1.55 |
| 04 | Wir Christenleut', BWV 612 | 1.34 |
| 05 | Helft mir Gottes Güte preisen, BWV 613 | 1.21 |
| 06 | Das alte Jahr vergangen ist, BWV 614 | 2.24 |
| 07 | In dir ist Freude, BWV 615 | 2.36 |
| 08 | Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin, BWV 616 | 2.04 |
| 09 | Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf, BWV 617 | 2.47 |
| 10 | O Lamm Gottes unschuldig, BWV 618 | 3.48 |
| 11 | Christe, du Lamm Gottes, BWV 619 | 0.57 |
| 12 | Christus, der uns selig macht, BWV 620 | 1.57 |
| 13 | Da Jesus an dem Kreuze stund, BWV 621 | 1.44 |
| 14 | O Mensch, beweine dein' Sünde groß, BWV 622 | 5.06 |
| 15 | Wir danken dir, Herr Jesu Christ, BWV 623 | 1.01 |
| 16 | Hilf Gott, dass mir's gelinge, BWV 624 | 1.45 |
| 17 | Christ lag in Todesbanden, BWV 625 | 1.41 |
| 18 | Jesus Christus, unser Heiland, BWV 626 | 0.56 |
| 19 | Christ ist erstanden, BWV 627 | 4.01 |
| 20 | Erstanden ist der heil'ge Christ, BWV 628 | 0.53 |
| 21 | Erschienen ist der herrliche Tag, BWV 629 | 1.03 |
| 22 | Heut' triumphieret Gottes Sohn, BWV 630 | 1.35 |
| 23 | Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, BWV 631 | 0.49 |
| 24 | Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 632 | 1.17 |

12

| | | |
|----|---|------|
| 25 | Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 633 | 1.42 |
| 26 | Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 634 | 1.40 |
| 27 | Dies sind die heil'gen zehn Gebot', BWV 635 | 1.31 |
| 28 | Vater unser im Himmelreich, BWV 636 | 1.46 |
| 29 | Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 637 | 2.11 |
| 30 | Es ist das Heil uns kommen her, BWV 638 | 1.18 |
| 31 | Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 | 2.27 |
| 32 | In dich hab' ich gehoffet, Herr, BWV 640 | 1.06 |
| 33 | Wenn wir in höchsten Nöten sein, BWV 641 | 2.08 |
| 34 | Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 642 | 1.43 |
| 35 | Alle Menschen müssen sterben, BWV 643 | 1.26 |
| 36 | Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, BWV 644 | 0.43 |

Six Chorales in Various Styles ("Schübler" Chorales)

Six Chorals de diverses espèces (Chorals "Schübler")

Sechs Choräle von verschiedener Art ("Schübler-Choräle")

| | | |
|----|--|------|
| 37 | Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645 | 4.15 |
| 38 | Wo soll ich fliehen hin, BWV 646 | 1.46 |

Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France

CD 9 68.38

| | | |
|----|---|------|
| 01 | Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 647 | 4.12 |
| 02 | Meine Seele erhebet den Herren, BWV 648 | 2.24 |
| 03 | Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ, BWV 649 | 2.24 |
| 04 | Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter, BWV 650 | 2.50 |

13

Eighteen Chorales in Various Styles ("Leipzig" Chorales)*Dix-huit Chorals de diverses espèces ("Recueil de Leipzig")**Achtzehn Choräle von verschiedener Art ("Leipziger-Choräle")*

| | | |
|----|--|------|
| 05 | Fantasia super Komm, heiliger Geist, BWV 651 | 5.39 |
| 06 | Komm, heiliger Geist, BWV 652 | 9.54 |
| 07 | An Wasserflüssen Babylon, BWV 653 | 5.32 |
| 08 | An Wasserflüssen Babylon (pedale doppio), BWV 653b | 5.18 |
| 09 | Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 654 | 7.57 |
| 10 | Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 655 | 3.35 |
| 11 | O Lamm Gottes, unschuldig, BWV 656 | 8.36 |
| 12 | Nun danket alle Gott, BWV 657 | 4.46 |
| 13 | Von Gott will ich nicht lassen, BWV 658 | 4.16 |

Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France (01–04)

Marcussen organ, Sankt Nicolai Kirke, Kolding, Denmark (05–13)

CD 10 73.56

| | | |
|----|--|------|
| 01 | Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 659 | 4.43 |
| 02 | Trio super Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 660 | 2.48 |
| 03 | Nun komm, der heiden Heiland, BWV 661 | 2.48 |
| 04 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 662 | 7.40 |
| 05 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 663 | 6.18 |
| 06 | Trio super Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 664 | 4.26 |
| 07 | Jesus Christus, unser Heiland, BWV 665 | 5.16 |
| 08 | Jesus Christus, unser Heiland, BWV 666 | 3.28 |
| 09 | Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, BWV 667 | 2.23 |
| 10 | Vor deinen Thron tret' ich, BWV 668 | 5.01 |

German Organ Mass (Clavier-Übung, Part III)*Messe d'orgue luthérienne (Clavier-Übung, Troisième Partie)**Deutsche Orgelmesse (Clavier-Übung, Dritter Teil)*

| | | |
|----|---|------|
| 11 | Prelude in E flat major, BWV 552 <i>mi bémol majeur - Es-Dur</i> | 9.00 |
| 12 | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 669 | 4.03 |
| 13 | Christe, aller Welt Trost, BWV 670 | 4.46 |
| 14 | Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 671 | 5.37 |
| 15 | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 672 | 1.32 |
| 16 | Christe, aller Welt Trost, BWV 673 | 1.30 |
| 17 | Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 674 | 1.35 |

Marcussen organ, Sankt Nicolai Kirke, Kolding, Denmark (01–10)

Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland (11–17)

CD 11 80.00

| | | |
|----|--|------|
| 01 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 675 | 3.14 |
| 02 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 676 | 4.41 |
| 03 | Fughetta super Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 677 | 1.01 |
| 04 | Dies sind die heil'gen zehn Gebot', BWV 678 | 5.17 |
| 05 | Fughetta super Dies sind die heil'gen zehn Gebot', BWV 679 | 2.07 |
| 06 | Wir glauben all' an einen Gott, BWV 680 | 3.35 |
| 07 | Fughetta super Wir glauben all' an einen Gott, BWV 681 | 1.25 |
| 08 | Vater unser im Himmelreich, BWV 682 | 6.22 |
| 09 | Vater unser im Himmelreich, BWV 683 | 1.24 |
| 10 | Vater unser im Himmelreich, BWV 683a | 2.02 |
| 11 | Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV 684 | 4.16 |
| 12 | Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV 685 | 1.42 |
| 13 | Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 686 | 7.11 |
| 14 | Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 687 | 5.08 |
| 15 | Jesus Christus, unser Heiland, BWV 688 | 4.24 |

| | | |
|----|---|------|
| 16 | Fuga super Jesus Christus, unser Heiland, BWV 689 | 5.03 |
| 17 | Duetto No.1 in E minor, BWV 802 <i>mi mineur · e-Moll</i> | 2.33 |
| 18 | Duetto No.2 in F major, BWV 803 <i>fa majeur · F-Dur</i> | 3.33 |
| 19 | Duetto No.3 in G major, BWV 804 <i>sol majeur · G-Dur</i> | 2.48 |
| 20 | Duetto No.4 in A minor, BWV 805 <i>la mineur · a-Moll</i> | 3.43 |
| 21 | Fugue in E flat major, BWV 552 <i>mi bémol majeur · Es-Dur</i> | 7.52 |

Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland

CD 12 75.23

“Kirnberger” Chorales

Chorals de la collection Kirnberger · Choräle in Kirnbergers Sammlung

| | | |
|----|--|------|
| 01 | Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 690 | 3.36 |
| 02 | Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 691 | 1.41 |
| 03 | Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 691a | 2.15 |
| 04 | Wo soll ich fliehen hin, BWV 694 | 3.03 |
| 05 | Christ lag in Todesbanden, BWV 695 | 4.48 |
| 06 | Fughetta: Christum wir sollen loben schon, BWV 696 | 1.32 |
| 07 | Fughetta: Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 697 | 0.49 |
| 08 | Fughetta: Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn, BWV 698 | 1.15 |
| 09 | Fughetta: Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 699 | 1.16 |
| 10 | Vom Himmel hoch da komm ich her, BWV 700 | 2.41 |
| 11 | Fughetta: Vom Himmel hoch da komm ich her, BWV 701 | 1.17 |
| 12 | Das Jesulein soll doch mein Trost, BWV 702 | 1.29 |
| 13 | Fughetta: Gottes Sohn ist kommen, BWV 703 | 0.57 |
| 14 | Fughetta: Lob sei dem allmächt'gen Gott, BWV 704 | 1.10 |

16

| | | |
|----|---|------|
| 15 | Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 705 | 2.31 |
| 16 | Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 706 | 2.56 |
| 17 | Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt, BWV 707 | 5.29 |
| 18 | Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt, BWV 708 | 1.01 |
| 19 | Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 709 | 2.54 |
| 20 | Wir Christenleut hab'n jetzund Freud, BWV 710 | 2.03 |
| 21 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 711 | 2.30 |
| 22 | In dich hab' ich gehoffet, Herr, BWV 712 | 2.27 |
| 23 | Fantasia super Jesu, meine Freude, BWV 713 | 4.31 |

Chorale Settings

Chorals diverses · Choralarbeitungen

| | | |
|----|--|------|
| 24 | Ach Gott und Herr, BWV 714 | 1.17 |
| 25 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 715 | 1.52 |
| 26 | Fuga super Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 716 | 2.02 |
| 27 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 717 | 2.36 |
| 28 | Christ lag in Todesbanden, BWV 718 | 4.50 |
| 29 | Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 719 | 1.53 |
| 30 | Ein' feste Burg ist unser Gott, BWV 720 | 3.32 |
| 31 | Gottes Sohn ist kommen, BWV 724 | 1.26 |

Busch-Marcussen organ, Augustenborg Slotskirke, Denmark (01–24)

Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France (25–31)

CD 13 68.38

| | | |
|----|---|------|
| 01 | Herr Gott, dich loben wir, BWV 725 | 9.41 |
| 02 | Erarm' dich mein, o Herre Gott, BWV 721 | 4.56 |
| 03 | Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 722 | 1.26 |
| 04 | Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 723 | 2.10 |
| 05 | Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 726 | 1.04 |
| 06 | Herzlich tut mich verlangen, BWV 727 | 2.22 |

17

| | | |
|----|--|------|
| 07 | Jesus, meine Zuversicht, BWV 728 | 2.03 |
| 08 | In dulci júbilo, BWV 729 | 2.03 |
| 09 | Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 730 | 1.52 |
| 10 | Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731 | 2.31 |
| 11 | Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, BWV 732 | 1.18 |
| 12 | Fuga sopra il Magnificat (Meine Seele erhebet den Herren), BWV 733 | 4.35 |
| 13 | Nun freut euch, lieben Christen g'mein, BWV 734 | 2.10 |
| 14 | Fantasia super Valet will ich dir geben, BWV 735 | 3.56 |
| 15 | Valet will ich dir geben, BWV 736 | 5.41 |
| 16 | Vater unser im Himmelreich, BWV 737 | 3.05 |
| 17 | Vom Himmel hoch, da komm' ich her, BWV 738 | 1.22 |
| 18 | Wie schön leuchtet der Morgenstern, BWV 739 | 4.21 |
| 19 | Wir glauben all' an einen Gott, BWV 740 | 4.32 |
| 20 | Ach Gott, vom Himmel sieh' darein, BWV 741 | 5.28 |

Schwenkedel organ, Collégiale de Saint-Donat, Drôme, France (01–12)
 Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland (13–20)

CD 14 71.56

| | | |
|----|---|------|
| 01 | Ach, was ist doch unser Leben, BWV 743 | 3.07 |
| 02 | Auf meinen lieben Gott, BWV 744 | 1.27 |
| 03 | Auf meinen lieben Gott, BWV 744a | 1.13 |
| 04 | Aus der Tiefe rufe ich, BWV 745 | 2.55 |
| 05 | Christus, der uns selig macht, BWV 747 | 3.39 |
| 06 | In dulci júbilo, BWV 751 | 1.36 |
| 07 | Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 754 | 3.09 |
| 08 | Vater unser im Himmelreich, BWV 762 | 3.32 |
| 09 | Wir glauben all' an einen Gott, BWV 765 | 4.13 |

| | | |
|----|--|------|
| 10 | Fantasia in C minor (Johann Andreas Bach Buch) <i>ut mineur · c-Moll</i> | 3.11 |
|----|--|------|

Partite diverse

Chorale Partitas · Les Partitas · Choralpartiten

| | | |
|----|---|-------|
| 11 | Sei gegrüßet, Jesu gütig, BWV 768 | 20.50 |
| 12 | Christ, der du bist der helle Tag, BWV 766 | 9.36 |
| 13 | Canonic Variations on the Christmas Hymn "Vom Himmel hoch, da komm' ich her", BWV 769a (autograph) <i>Variations canoniques sur un cantique de Noël</i> <i>Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied</i> | 12.01 |

Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland

CD 15 72.45

| | | |
|----|---|-------|
| 01 | Canonic Variations on the Christmas Hymn "Vom Himmel hoch, da komm' ich her", BWV 769 (1748 edition) <i>Variations canoniques sur un cantique de Noël</i> <i>Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied</i> | 12.02 |
| 02 | O Gott, du frommer Gott, BWV 767 | 17.11 |
| 03 | Ach, was soll ich Sünder machen?, BWV 770 | 11.54 |
| 04 | Trio in G major after BWV 1027 (Adagio) <i>sol majeur · G-Dur</i> | 3.18 |
| 05 | Trio in G major after BWV 1027 (Allegro) <i>sol majeur · G-Dur</i> | 3.10 |
| 06 | Capriccio in E major, BWV 993 <i>mi majeur · E-Dur</i> | 6.13 |

| | | |
|----|---|------|
| 07 | Prelude in C major, BWV 943 <i>ut majeur · C-Dur</i> | 1.35 |
| 08 | Fugue in C major, BWV 946 <i>ut majeur · C-Dur</i> | 3.01 |
| 09 | Fugue in A major, BWV 949 <i>la majeur · A-Dur</i> | 4.17 |
| 10 | Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn, BWV Anh. II/55 | 1.59 |
| 11 | O Lamm Gottes, unschuldig (without BWV number) | 4.44 |
| 12 | Fantasia a duobus subjectis in G minor, BWV 917 <i>sol mineur · g-Moll</i> | 2.21 |

Metzler organ, Mariastein Basilica, Switzerland (01)
Busch-Marcussen organ, Augustenborg Slotskirke, Denmark (02–12)

J.S. Bach: The Organ Works

For many musicians the heart of Johann Sebastian Bach's output is his religious choral music, and with this opinion goes the assumption that Bach's mind was always theocentric, and that his theological, devotional music was his most important. Yet, this was not the only Bach, or even the most essential or significant. There were several others, not least the Bach of secular and instrumental music. This Bach composed cantatas for secular occasions, concertos for student organisations, complex counterpoint for learned societies and, perhaps most significantly of all, works for teaching his pupils (and others) about performing and composing.

An enormously important part of Bach's output was his solo keyboard music, of which the music that he composed for organ is amongst the richest, most innovatory and complex. Sadly, this part is rather neglected by both historians and listeners, for whom venturing into the organ loft can seem somewhat forbidding, not least because the sound of the organ is not to everyone's taste. Historians, record companies and listeners tend to devote their attention to the "Forty-Eight", the *Goldberg Variations*, the French and English Suites or the Italian Concerto — all works for harpsichord, not organ.

Bach wrote organ music throughout his life. His last work was the chorale prelude BWV 668, *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (When in deepest need I cry to you, o Lord), which he

allegedly changed at the last minute to *Vor deinem Thron tret' ich* (Before thy throne, o God, I stand): an alternative text to the same melody. This chorale prelude is typical of Bach. On the one hand it characterises the spirit of the words with its subdued, contemplative mood; at the same time it is a technical *tour de force*, as practically every note in the accompaniment to the chorale is taken from the chorale itself, almost like a one-hundred-and-fifty-year anticipation of Schoenberg's twelve-tone technique. It is in miniature a brilliant piece of counterpoint, an imaginative demonstration of thematic usage and a deeply expressive piece.

Bach the organist

Bach was one of the most famous organists of his day, renowned both for his frequent recitals and more particularly for the improvisations he included within them. In 1721, shortly after the death of his first wife, Maria Barbara, Bach (then thirty-six) left Cöthen, where he held the post of court Kapellmeister (1717–23), on an extended visit to Hamburg. While there he improvised on the organ of the Catharinenkirche before an invited audience of dignitaries, possibly after Vespers on 16 November. Bach's obituary takes up the story:

The aged organist of the church, Johann Adam Reincken, who at that time was nearly a

through its paces: "The first thing he did in trying out an organ was to draw out all the stops and to play with the full organ. He used to say in jest that he must first of all know whether the instrument had good lungs. He then proceeded to examine the single parts." Many must have been the organ-builders who were worried if the bellows, soundboards and pipes would survive this initial scrutiny.

The different categories of Bach's organ music

Bach lived with organ music all his life. His father, Johann Ambrosius Bach, was a town musician in Eisenach, where Johann Sebastian was born (in 1685) and music flourished in the town's Georgenkirche. When both his parents died, the ten-year-old Bach moved to Ohrdruf, where he was adopted and taught by his older brother, Johann Christoph, who had been a pupil of one of the most famous organ composers of the time, Johann Pachelbel. Here, as the frequently related story goes, Bach secretly copied out a manuscript of his brother's, who, on finding out, scolded him and confiscated the duplicate. Most other organists would have done the same, since their reputations and livelihood depended on performing music unknown to their close rivals, and such a manuscript would have included much that had been copied out by Johann Christoph for his own exclusive use. He would not have willingly shown it to other

musicians, and was understandably annoyed by his brother's illicit midnight copying. What the book contained (and what the younger Bach found so fascinating) was music copied out by Johann Christoph when he was a student of Pachelbel's. It may even have included some of the latter's own compositions. It was a treasure trove for Johann Sebastian, who through it studied and absorbed the styles and techniques of some of the great organ composers of the seventeenth century.

Throughout his life Bach copied out music. Hardly any other composer of his time is known to have been so familiar with such a wide a range of music, both of his own age and before. This is demonstrated in his organ output, which boasts fugues based on themes by such Italian composers as Giovanni Legrenzi (BWV 574) and Arcangelo Corelli (BWV 579) as well as echoes of the ever-fashionable French style in the rich five-part counterpoint of the middle section of the Fantasia in G major, BWV 572, or the magnificent Prelude in E flat major, BWV 552. Both the fugues based on Italian composers date from the period before 1709, when Bach worked as an organist, and composer of concerted music, first in Arnstadt (1703–08), then in Mühlhausen (1708); and they represent his first absorption of the newer Italian styles. Bach's transformation of Corelli's string fugue is more complex and chromatic: a good indication of his compositional tendencies.

Bach's organ music divides into six categories:

1. The large-scale preludes, fantasias, and toccatas and fugues.

2. Variations on chorale-themes.

3. Chorale preludes, including the four collections: the six "Schübler" Chorales, BWV 645–650; the so-called "Organ Mass" (*Clavier-Übung* Part III), BWV 669–689; the "Eighteen" or "Leipzig" Chorales, BWV 651–668; and the teaching/demonstration manual known as *Das Orgel-Büchlein*, BWV 599–644.

4. Miscellaneous pieces such as the Fantasia in G major, BWV 572; the mighty Passacaglia & Fugue in C minor, BWV 582; the Canzona in D minor, BWV 588; or the odd *Kleines harmonisches Labyrinth*, BWV 591, which is possibly a member of another category — spurious works probably not by Bach at all — in which must reluctantly be included the celebrated Toccata & Fugue in D minor, BWV 565.

5. Six arrangements (BWV 592–597), dating from Bach's Weimar years (1708–17), of various string concertos, three from Vivaldi's *L'Estro Armonico*, op.3, of 1711.

6. Six trio sonatas, possibly intended for two-manual pedal clavichord, but these days mostly played on the organ. Bach composed them, as they are still used, to help a player develop co-ordination between both hands and feet, at the same time as maintaining three independent parts.

Chorale-based works

Works based on chorales form the largest section of Bach's organ output. The most common purpose of these was for use in the liturgy, where a chorale prelude would introduce the unison, unaccompanied singing of the chorale by the congregation. The prelude would be short and was intended to embody what might be called the "spirit" of the chorale. Technical invention and expressiveness went hand in hand, and Bach had many great examples by his predecessors, particularly Buxtehude, as models. Perhaps the best indication of what Bach thought was required can be found in the *Orgel-Büchlein* (Little Organ Book). Intended "to show a beginner at the organ ... instruction in developing a chorale in many diverse ways, and at the same time in acquiring facility in the study of the pedal", and mostly dating from Bach's years in Weimar (1708–17), this collection set out to follow the Christian year but remained sadly incomplete, with only forty-five out of a projected one hundred and sixty-four chorale preludes being composed. It opens with a nine-bar prelude on *Nun komm' der Heiden Heiland*, Luther's paraphrase of the Advent hymn *Veni redemptor gentium*. None of the phrases of the chorale appears as it would be sung, since some notes acquire decorations, and the harmonisation of the chorale is derived from a French keyboard style of breaking up chords as you might on the lute (*style brisé*). The chorale is modal, which

enables (perhaps even forces) Bach to use a good deal of chromaticism to keep it within the harmonic bounds of his age.

Bach also uses a good deal of delightful onomatopoeic word-painting within the *Orgel-Büchlein* collection, for instance in the treatment of the Christmas hymn *Vom Himmel kam der Engel Schar*, where the descent of the angels is represented by the falling phrases in the counterpoint to the chorale. Another illustrative descent is represented in the falling phrases of *Durch Adams Fall*, only these are more angular, as befits the less happy subject of Man's Fall.

The *Orgel-Büchlein* is a collection of miniatures: some are deeply expressive, such as the twelve-bar image of contemplation of the declining year *Das alte Jahr vergangen ist* or the extraordinary ending of the Passiontide *O Mensch, bewein' dein' Sünde groß*, where the harmonies over the chromatically ascending bass in the last three bars are suddenly plunged into another domain by the appearance of a G flat major chord: a twist of the knife in the already gaping wound.

Bach did not finish the *Orgel-Büchlein* because other commitments intervened and because, by the time he reached Leipzig in 1723, he no longer needed such a collection for his own use. But the chorale prelude remained a genre to which he returned at the end of his life, when he became interested in composing *summae* — that is, big collections showing everything that could be done in a particular genre. The most famous

of these are *The Art of Fugue*, the *Musical Offering* and the *Goldberg Variations*, but no less remarkable are the four volumes of *Clavier-Übung*, of which the third is for organ.

A fascinating collection of chorale preludes in different styles, published at Bach's own expense in 1739, this so-called "German Organ Mass" represents, together with the eighteen "Leipzig" Chorales, Bach's final comprehensive display of what could be done with a chorale. After the opening mighty prelude in E flat, mentioned above, Bach embarks on the Mass with a rich, old-fashioned contrapuntal fantasia based on the plainsong hymn *Fons bonitatis* — a homage to earlier German organ masters. Interlaced with the chorale preludes using pedals, Bach introduces eleven for manuals only, which are more intimate and mostly more modern in style. The collection follows the order of the Lutheran Mass as used for worship in Bach's day, so it includes chorale preludes on the Lord's Prayer (*Vater unser im Himmelreich*) and psalms such as *Aus tiefer Not* (Psalm 130). Musically it represents Bach at his most inventive and stylistically wide-ranging, as the austere opening chorale preludes rub shoulders with the charmingly Italianate *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, BWV 676, or the almost cheeky jig for manuals alone, *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'*, BWV 679. In *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (Christ, our Lord, came to the River Jordan) the flowing semiquavers in the left hand conjure up the river, while in *Aus tiefer Not*, BWV 686, Bach employs the richest texture

and chromatic writing to paint a picture of deep despair.

In the late 1740s Bach was asked by his pupil J.G. Schübler to arrange some of the most popular arias from his cantatas for organ. Bach obliged with six, of which one (BWV 646) comes from a lost cantata. The title page of this set reads:

Six chorales in various styles to be played on an organ with two manuals and pedal, composed by Johann Sebastian Bach, composer to the Royal Court of Poland and to the Prince Elector of Saxony, Kapellmeister and director of choral music at Leipzig. Published by Johann Georg Schübler of Zella, close to the Thuringian forest. One may purchase them in Leipzig from Kapellmeister Bach, from his sons in Berlin and Halle, or from the publisher in Zella.

Bach's published works helped both to establish his fame more widely and to preserve it continuously through the eighteenth and nineteenth centuries. In our own day few works by Bach have become as well-known as the first chorale prelude in the Schübler set, BWV 645, based on Cantata 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

Bach's "abstract" organ works

Aside from his word-based chorale preludes, Bach wrote almost as much "abstract" music for

organ, whose stylistic range and complexity are as various and remarkable as the chorale-based works. The most prominent group within the abstract works are those in two parts, of which the second is a fugue and the first usually a prelude, but sometimes a fantasia or a toccata or, in one instance, a passacaglia. Although these are nearly always played together nowadays, Bach often did not intend the two parts to be paired and composed them at different times. But their pairings now seem permanent.

Bach's period in Weimar was the most productive of organ works, not least because, for the first six years (1708–14), his post was as organist of the ducal chapel. It was during this time, in 1712, that he came across Vivaldi's newly published concerto collection, *L'Estro Armonico* (Harmonic Inspiration). According to his obituary, Bach became a good composer of fugues "through his own applied reflection" but Vivaldi's concertos "taught him how to think musically". From Vivaldi Bach developed new ideas about structures in which all the melodic and rhythmic elements were made to serve the music's overall progress. At the heart of this new design was the passage between keys and the inevitability of cadences, whose arrival could be made more striking by their being delayed. From these Vivaldian traits Bach found the means to compose much longer works whose coherence was never over-stretched by intricacies of counterpoint or extravagances of harmony.

Bach's first homage to Vivaldi was to arrange some of the Venetian's violin concertos for different forces. He transcribed three for organ (BWV 593, 594 and 596). And from there the Italian "order and proportion" seeped into Bach's own style, transforming his original German- and French-based orientation. Good examples of this are the six trio sonatas he composed as teaching pieces for his son Wilhelm Friedemann between 1723 and 1727. The sixth sonata (BWV 530) even begins as if it were a concerto-transcription, but its nearly 200 bars stretch Vivaldian violinistic figuration and harmonic drive over a longer and more complex design than the Italian ever constructed.

Bach's large-scale preludes and fugues represent some of his most magnificent achievements in any genre. The organ offered alternating colours as an orchestra could do, much more so than the harpsichord. So Bach often transferred the concerto's alternation between *tutti* and solo sections into his large-scale organ designs, thus extending and modifying such long-established structures as the fugue. A magnificent example of this is the "Great" G minor fugue from the Fantasia & Fugue, BWV 542. In all its one hundred and

thirty bars Bach never once lets the rhythmic drive let up. The fugue subject bears Vivaldian fingerprints, in its melodic patterns and sequences, and the overall structure progresses from the tonic (G minor) through the expected dominant (D minor) and the relative major (B flat major) as well as C minor, F major and even E flat major. But there the Italianisms end and Bach's German heritage takes over. The musical argument is longer and more complex, and the texture is dense with rapid counterpoint in all parts, passing chromaticisms and incidental tonal shifts. In addition, Bach preferred not to let the music stop too often for mid-way cadences, but to overlap endings with new beginnings to make the music's progress flow in one great, evolving argument. The work is typical and a fine instance of the personal synthesis of styles that marked out the Bach whom Alfred Einstein (punning on the German word *Bach*, meaning "brook") memorably described as "a great river into which all things flowed". Neglecting Bach's works for organ is to miss out on one of the richest sources of that great river.

Roderick Swanston

J.S. Bach : La musique d'orgue

Pour beaucoup de musiciens, le cœur de l'œuvre de Johann Sebastian Bach est sa musique vocale religieuse, et cette opinion s'accompagne de l'idée que l'esprit de Bach fut toujours théocentrique, et que sa musique théologique, sacrée, était la plus importante. Ce n'était cependant pas le seul Bach, ni même le plus essentiel ou le plus significatif. Il y en avait plusieurs autres, notamment le Bach de la musique profane et instrumentale. Ce Bach-là composa des cantates pour des occasions séculières, des concertos pour des ensembles d'étudiants, des contrepoints complexes pour des sociétés savantes, et, surtout, des œuvres pour enseigner l'exécution et la composition à ses élèves (entre autres).

Une part extrêmement importante de l'œuvre de Bach était formée par sa musique pour clavier seul, dont celle pour orgue compte certaines de ses pages les plus riches, les plus novatrices et les plus complexes. Malheureusement, cette partie est plutôt négligée par les historiens et par les auditeurs, pour qui il peut paraître quelque peu rébarbatif de monter à la tribune d'orgue, d'autant que la sonorité de l'orgue n'est pas au goût de tous. Les historiens, les maisons de disques et les auditeurs tendent à concentrer leur attention sur *Le Clavier bien tempéré*, les *Variations Goldberg*, les Suites françaises et anglaises ou le *Concerto italien* — toutes œuvres écrites pour le clavecin, et non pour l'orgue.

Bach composa de la musique d'orgue tout au long de sa vie. Sa dernière œuvre est le prélude de choral BWV 668, *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (Quand nous sommes dans la plus grande détresse), qu'il aurait changé au dernier moment en *Vor deinem Thron tret' ich* (Devant ton trône je m'avance) — autre texte sur la même mélodie. Ce prélude de choral est typique de Bach. D'une part, il caractérise l'esprit du texte, avec son climat retenu et contemplatif; dans le même temps, c'est un tour de force technique, car pratiquement chaque note dans l'accompagnement du choral est empruntée au choral lui-même, préfigurant presque, avec cent cinquante ans d'avance, la technique dodécaphonique de Schoenberg. C'est en miniature un brillant morceau de contrepoint, une ingénieuse démonstration des possibilités d'utilisation du thème et une pièce profondément expressive.

Bach l'organiste

Bach était l'un des plus célèbres organistes de son temps, renommé pour ses fréquents récitals et plus particulièrement pour les improvisations qu'il y introduisait. En 1721, peu après la mort de sa première épouse, Maria Barbara, Bach (âgé de trente-six ans) quitta Cöthen, où il était Kapellmeister de la cour (1717–1723), pour un long séjour à Hambourg. Il y improvisa sur l'orgue de la Catharinenkirche devant un public

de dignitaires invités, peut-être après les vêpres du 16 novembre. La nécrologie de Bach relate l'histoire :

“Le vieil organiste de cette église, Johann Adam Reincken, qui était alors presque dans sa centième année, l'écouta avec un plaisir particulier et lui fit le compliment suivant, particulièrement au sujet du choral *An Wasserflüssen Babylon* que Bach, sur le désir des personnes présentes, avait joué sans préparation, avec beaucoup de facilité, pendant presque une demi-heure et avec des variations telles qu'autrefois les bons organistes de Hambourg en avaient l'habitude pour les vêpres du samedi. “Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il vit encore en vous.”

Cette anecdote témoigne d'un certain nombre de choses. Tout d'abord, le fait que le vieux et très célèbre Johann Adam Reincken ait presque certainement contribué à faire inviter Bach pour ce récital atteste de la réputation de Bach parmi ses collègues, à la fois comme exécutant et comme improvisateur qui avait su préserver cette tradition allemande, alors qu'on croyait perdu cet art qui permettait de s'illustrer sur le plan tant musical qu'expressif. Ensuite, la présence de notables de la municipalité laisse à penser que Bach essayait peut-être de tirer profit de ce récital pour quitter la vie de cour et se faire nommer au poste vacant d'organiste de la Jakobikirche de Hambourg, et estimait que ce

qui impressionnerait le plus ceux qui pouvaient le choisir serait une longue improvisation. Enfin, il joua un choral qui non seulement avait servi de base à une grande œuvre pour orgue de Reincken lui-même (rendant ainsi discrètement hommage au vieux maître), mais qui était une pièce triste (fondée sur le psaume 137, “Sur les bords des fleuves de Babylone nous étions assis et nous pleurons”), peut-être inspirée par le deuil qui venait de frapper Bach, veuf depuis peu.

Bien sûr, comme il s'agissait d'une improvisation, ce que Bach a joué n'a pas survécu ; mais, étant donné que la plupart des grandes improvisations étaient pensées par avance et parfois préservées dans des compositions ultérieures, un peu de ce que le public de Hambourg entendit nous est peut-être parvenu dans le prélude de choral *An Wasserflüssen Babylon*, BWV 653, que Bach fit figurer dans les *Dix-Huit Chorals de diverses espèces* (souvent surnommés Chorals de “Leipzig”) qu'il réunit en 1747 comme une espèce de résumé final de ses compositions pour orgue fondées sur un choral. Il est intéressant de noter qu'il existe une version antérieure de l'œuvre, avec des passages en double pédale (BWV 653b). On notera aussi, dans les deux versions, la manière dont la petite idée initiale, lorsqu'elle reparait pour l'avant-dernière fois, est dotée d'un poignant chromatisme qui souligne le contenu émotionnel de la pièce.

Bach était loué, et parfois critiqué, à son époque en tant que musicien “savant”, et les

complexités contrapuntiques ou les audaces harmoniques de ses préludes de choral illustrent cette facette du compositeur. Mais il était également renommé comme virtuose de l'orgue, et s'il déployait souvent ces dons dans ses improvisations, il en subsistait suffisamment de passages notés pour nous donner une assez bonne idée de ce dont il était capable. L'exubérant Prélude et Fugue en *ré* majeur, BWV 532, ou la Toccata, Adagio et Fugue en *ut* majeur, BWV 564, en sont de bons exemples. Les deux œuvres comportent de longs solos de pédale virtuoses et des dialogues de la pédale avec les manuels, dont l'effet provenait entre autres de la séparation sonore des parties de l'orgue (le pédalier avait ses propres rangées de tuyaux, placées dans deux tours de part et d'autre du buffet). Le Prélude en *ré* majeur (qui n'était pas destiné à l'origine à être couplé avec la Fugue) commence par une gamme à la pédale, à laquelle répondent les mains ; après les figures initiales, la musique s'installe dans une section contrastante élaborée, de style plutôt français, confiée au plein jeu ; la spirituelle Fugue est fondée sur un sujet remarquable pour ses phrases brèves et ses fréquents silences. Il en résulte une œuvre animée d'une énergie rythmique, mais quelque peu nerveuse, qui requiert de la vitesse tant des mains que des pieds. Elle n'est pas sans ressembler à bien d'autres pièces de compositeurs comme le grand prédécesseur de Bach, Dieterich Buxtehude (célèbre organiste de la Marienkirche de Lübeck

pendant près de quarante ans), encore que Bach développe le sujet plus longuement et plus profondément que Buxtehude ne l'a jamais fait. La Fugue se termine ensuite par une figure de pédale qui couvre toute l'étendue du pédalier. Aujourd'hui encore, elle est une rude épreuve pour les aspirants organistes, au même titre que le long solo de pédale dans la Toccata de BWV 564.

De son vivant, Bach était réputé comme improvisateur, comme virtuose et enfin comme expert de l'orgue. Cette dernière préoccupation lui venait du fait que, dans la plupart des endroits où il travailla, l'orgue était l'instrument le plus cher que possédait la cour ou l'église, et sans doute aussi ce qu'il y avait de plus compliqué à construire et à entretenir sur le plan technique. Il n'est pas surprenant — surtout en Allemagne, où les grands orgues élaborés étaient la norme — que ces machines aient représenté un investissement et une fierté considérables pour les autorités. Mais Bach semble s'être intéressé à l'excellence des orgues au-delà des considérations purement pragmatiques ou contractuelles. Il songeait à la meilleure sonorité qu'on pût produire, dans une attitude d'union de l'art et de la technique caractéristique des “Lumières”. Entre 1703 et 1748, il rédigea des recommandations et des rapports sur au moins vingt et un orgues. Il évaluait le “plein jeu” de l'instrument, ainsi que ses diverses couleurs et l'équilibre entre elles. Il comparait ce que le facteur avait proposé à ce

qu'il avait vraiment réalisé, notant la qualité des matériaux utilisés, sans oublier que l'orgue pouvait servir à la fois pour les services et pour des récitals. Parfois, lorsque le facteur avait signé un instrument particulièrement remarquable, Bach conseillait de le payer plus que ce qui avait été promis.

Les recommandations de Bach nous livrent un aperçu indirect sur la manière dont il voulait que sonne sa musique d'orgue — et les facteurs modernes (Marcussen, Metzler, Schwenkedel) dont Marie-Claire Alain a choisi les instruments pour ces enregistrements, en ont certainement tenu compte. Dans sa biographie du compositeur (1802), J.N. Forkel relate comment Bach essayait un orgue : "La première chose qu'il faisait était de tirer tous les jeux et de jouer le grand orgue avec tous ses accouplements. Il avait l'habitude de dire en forme de plaisanterie qu'il désirait avant tout savoir si l'instrument avait de bons poumons. Il procédait ensuite à l'examen détaillé de chacune de ses parties." Nombreux devaient être les facteurs qui se demandaient si les soufflets, le sommier et les tuyaux survivraient à cet examen initial.

Les différents genres de la musique d'orgue de Bach

Bach vécut toute sa vie avec la musique d'orgue. Son père, Johann Ambrosius Bach, était musicien municipal à Eisenach, où naquit Johann Sebastian (en 1685), et où la musique

était florissante dans la Georgenkirche. À la mort de ses deux parents, Bach, âgé de dix ans, partit pour Ohrdruf, où il fut adopté et éduqué par son frère aîné, Johann Christoph, qui avait été l'élève de l'un des plus célèbres compositeurs pour orgue de l'époque, Johann Pachelbel. Ici, selon l'histoire souvent racontée, Bach recopia secrètement un manuscrit de son frère qui, en l'apprenant, le gronda et lui confisqua sa copie. La plupart des autres organistes en auraient fait autant, puisque leur réputation et leur gain-pain étaient tributaires de leur capacité à jouer de la musique inconnue de leurs proches rivaux, et un tel manuscrit comportait certainement beaucoup de pièces copiées par Johann Christoph pour son usage exclusif. Il ne l'aurait pas volontiers montré à d'autres musiciens, et on comprend qu'il ait été agacé par la copie nocturne clandestine de son frère. Le livre contenait (et c'est ce qui fascinait tant le plus jeune des deux frères) la musique copiée par Johann Christoph quand il était l'élève de Pachelbel. Peut-être comportait-il même certaines compositions de ce dernier. C'était un vrai trésor pour Johann Sebastian, qui étudia et assimila grâce à lui les styles et les techniques de certains des plus grands compositeurs pour orgue du XVII^e siècle.

Tout au long de sa vie Bach copia de la musique. On ne connaît guère d'autre compositeur de son époque qui fut familiarisé avec un tel éventail de musique, à la fois de son temps et plus ancienne. Son œuvre pour orgue

en témoigne, qui comporte des fugues fondées sur des thèmes de compositeurs italiens comme Giovanni Legrenzi (BWV 574) et Arcangelo Corelli (BWV 579), et fait écho au style français toujours en vogue dans le riche contrepoint à cinq voix de la section centrale de la Fantaisie en *sol* majeur BWV 572, ou le magnifique Prélude en *mi* bémol majeur BWV 552. Les deux fugues sur des thèmes de compositeurs italiens datent d'avant 1709, d'une époque où Bach travaillait comme organiste et compositeur de musique concertante d'abord à Arnstadt (1703–1708), puis à Mühlhausen (1708) ; et elles représentent sa première assimilation des styles italiens plus récents. La transformation de la fugue pour cordes de Corelli que propose Bach est plus complexe et plus chromatique : une bonne indication de ses tendances en tant que compositeur.

La musique d'orgue de Bach se divise en six catégories :

1. Les grands préludes, fantaisies et toccatas et fugues.
2. Les variations sur des thèmes de choral.
3. Les préludes de choral, dont les quatre recueils : les six Chorals "Schübler" BWV 645–650 ; la "Messe d'orgue" (*Clavier-Übung* III) BWV 669–689 ; les "Dix-huit Chorals de Leipzig" BWV 651–668 ; et le recueil didactique qu'on appelle *Das Orgel-Büchlein* BWV 599–644.
4. Les œuvres diverses telles que la Fantaisie en *sol* majeur BWV 572 ; la puissante Passacaille et Fugue en *ut* mineur BWV 582 ; la Canzone en *ré*

mineur BWV 588 ; ou encore l'étrange *Kleines harmonisches Labyrinth* BWV 591, qui appartient peut-être à une autre catégorie — les œuvres apocryphes qui ne sont pas de Bach —, à laquelle il faut rattacher, malgré qu'on en ait, la célèbre Toccata et Fugue en *ré* mineur BWV 565.

5. Six arrangements (BWV 592–597), qui datent des années weimaroises de Bach (1708–1717), de divers concertos pour cordes, dont trois de *L'Estro Armonico* op. 3 (1711) de Vivaldi.

6. Six sonates en trio, peut-être destinées à un clavicorde à deux claviers et pédalier, mais désormais jouées le plus souvent à l'orgue. Bach les a composées — et c'est ainsi qu'elles sont encore utilisées — pour aider l'instrumentiste à développer la coordination entre les deux mains et les pieds tout en préservant trois parties indépendantes.

Œuvres fondées sur un choral

Les pièces fondées sur un choral forment la plus importante catégorie de l'œuvre pour orgue de Bach. Elles étaient le plus souvent destinées à la liturgie, où un prélude de choral introduisait le choral chanté à l'unisson sans accompagnement par les fidèles. Le bref prélude était censé incarner ce qu'on pourrait appeler l'"esprit" du choral. L'invention technique et l'expressivité allaient de pair, et Bach avait pour modèles de nombreux grands exemples de ses prédécesseurs, notamment de Buxtehude. La meilleure indication de ce que Bach estimait nécessaire se

trouve sans doute dans l'*Orgel-Büchlein* (Petit Livre d'orgue). Destiné à "montrer au débutant à l'orgue [...] comment développer un choral de nombreuses manières diverses et acquérir en même temps l'aisance dans l'étude de la pédale", et datant pour l'essentiel de ses années à Weimar (1708–1717), ce recueil qui devait suivre tout le calendrier liturgique est malheureusement resté inachevé, avec seulement quarante-cinq préludes de choral sur les cent soixante-quatre prévus. Il débute par un prélude de neuf mesures sur *Nun komm' der Heiden Heiland*, la paraphrase de Luther sur le cantique de l'Avent *Veni redemptor gentium*. Aucune des phrases du choral n'apparaît telle qu'elle serait chantée, puisque certaines des notes sont ornées, et l'harmonisation du choral dérive d'un style clavecinistique français imitant les accords brisés du luth ("style brisé"). Le choral est modal, ce qui permet à Bach (voire le contraint) à faire grand usage de chromatismes pour le maintenir dans les limites harmoniques de son époque.

Bach utilise aussi beaucoup de merveilleux figuralismes dans l'*Orgel-Büchlein*, par exemple dans le traitement du cantique de Noël *Vom Himmel kam der Engel Schar*, où la descente des anges est représentée par des phrases descendantes dans le contrepoint du choral. Une autre chute est illustrée dans les phrases descendantes de *Durch Adams Fall*; mais elles sont ici plus anguleuses, comme il convient, car il est question ici de la chute de l'homme.

L'*Orgel-Büchlein* est une collection de

miniatures : certaines sont profondément expressives, comme les douze mesures du tableau contemplatif de l'année finissante, *Das alte Jahr vergangen ist*, ou l'extraordinaire fin du choral de la Passion, *O Mensch, bewein' dein' Sünde groß*, où les harmonies sur la basse ascendante chromatique dans les trois dernières mesures sont soudain plongées dans une autre région avec l'apparition d'un accord de sol bémol majeur : le couteau qui se retourne dans la plaie déjà béante.

Bach laissa l'*Orgel-Büchlein* inachevé en raison d'autres engagements, et parce que, au moment où il arriva à Leipzig en 1723, il n'avait plus besoin d'un tel recueil pour son propre usage. Mais le prélude de choral est un genre auquel il revint à la fin de sa vie, lorsqu'il commença à s'intéresser à la composition de "sommets" — de grands recueils montrant tout ce que l'on pouvait faire dans un genre donné. Le plus célèbres d'entre elles sont *L'Art de la fugue*, *l'Offrande musicale* et les *Variations Goldberg*; mais les quatre volumes de la *Clavier-Übung*, dont le troisième est destiné à l'orgue, sont non moins remarquables.

Ce fascinant recueil de préludes de chorals dans différents styles, que Bach publia à ses frais en 1739 est surnommé "Messe d'orgue luthérienne"; avec les dix-huit Chorals de "Leipzig", il représente sa dernière démonstration exhaustive de ce qu'on pouvait faire avec un choral. Après le puissant prélude initial en *mi* bémol majeur, cité plus haut, Bach commence

la messe avec une riche fantaisie contrapuntique à la manière ancienne, fondée sur le plain-chant *Fons bonitatis* — un hommage aux maîtres allemands de l'orgue qui l'avaient précédé. Bach entremêle aux préludes de choral utilisant la pédale onze pièces pour les claviers manuels uniquement, plus intimes et pour la plupart de style plus moderne. Le recueil suit l'ordre de la messe luthérienne utilisée pour le culte du temps de Bach, et comprend donc des préludes de choral sur la prière du Seigneur (*Vater unser im Himmelreich*) et des psaumes tels que *Aus tiefer Not* (psaume 130). Musicalement, Bach y apparaît sous son jour le plus inventif et le plus varié stylistiquement, avec les austères préludes de choral du début qui côtoient une charmante pièce italianisante comme *Allein Gott in der Höhl' sei Ehr'* BWV 676, ou une gigue presque espiègle pour les manuels seuls, *Dies sind die heiligen zehn Gebot'* BWV 679. Dans *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (Christ notre Seigneur est venu au bord du Jourdain), les doubles croches coulantes de la main gauche évoquent le fleuve, tandis que dans *Aus tiefer Not* BWV 686, Bach emploie une texture des plus riches et une écriture chromatique pour peindre un tableau de profond désespoir.

À la fin des années 1740, J.G. Schübler, un élève de Bach, lui demanda d'arranger pour orgue certains des mouvements les plus célèbres de ses cantates. Bach lui fournit six arrangements, dont l'un (BWV 646) provient d'une cantate perdue. La page de titre de ce recueil dit :

"Six chorals de styles divers à jouer sur un orgue à deux claviers et pédalier, composés par Johann Sebastian Bach, compositeur de la cour royale de Pologne et du prince électeur de Saxe, maître de chapelle et directeur de la musique chorale à Leipzig. Publiés par Johann Georg Schübler de Celle, près de la forêt de Thuringe. En vente à Leipzig chez Monsieur le maître de chapelle Bach, chez ses fils à Berlin et à Halle, ou chez l'éditeur à Celle."

Les œuvres publiées de Bach contribuèrent à la fois à établir sa renommée plus largement et à la préserver tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles. De nos jours, peu d'œuvres de Bach sont aussi connues que le premier prélude de choral du recueil Schübler, BWV 645, fondé sur la Cantate 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

Les œuvres pour orgue "abstraites" de Bach

Mis à part ses préludes de choral fondés sur un texte, Bach écrivit presque autant de musique pour orgue "abstraite", dont la variété stylistique et la complexité sont aussi remarquables que celles des œuvres à base de choral. Le groupe le plus important au sein des œuvres abstraites est tous les diptyques dont le second volet est une fugue et le premier généralement un prélude, mais parfois une fantaisie ou une toccata ou, dans un cas, une passacaille. Bien que les deux volets soient presque toujours joués ensemble de nos jours, Bach les a souvent composés à

différents moments sans les destiner à former une paire. Mais ces couplages paraissent désormais définitifs.

La période weimaroise de Bach fut la plus productive pour sa musique d'orgue, notamment parce que, pendant les six premières années (1708–1714), il était employé comme organiste de la chapelle ducale. C'est à cette époque, en 1712, qu'il découvrit le recueil de concertos que Vivaldi venait de faire paraître, *L'Estro Armonico* (L'Inspiration harmonique). D'après sa nécrologie, Bach devint un bon compositeur de fugues "à travers sa propre réflexion appliquée", mais les concertos de Vivaldi lui "apprirent à penser musicalement". Grâce à Vivaldi, Bach développa de nouvelles idées sur la structure, mettant tous les éléments mélodiques et rythmiques au service de la progression d'ensemble de la musique. Cette nouvelle conception reposait sur les changements de tonalité et l'inévitabilité des cadences, dont l'arrivée était parfois d'autant plus saisissante qu'elle était retardée. À partir de ces traits vivaldiens, Bach trouva le moyen de composer des œuvres beaucoup plus longues, dont la cohérence n'était jamais menacée par les complexités du contrepoint ou les extravagances de l'harmonie.

Le premier hommage de Bach à Vivaldi consista à arranger certains des concertos pour violon du Vénitien pour différents effectifs. Il en transcrivit trois pour orgue (BWV 593, 594 et 596). Et à partir de là "les proportions et l'ordre" italiens s'infiltrèrent dans le style de

Bach, transformant son orientation première, d'inspiration germano-française. Les six sonates en trio qu'il composa comme pièces didactiques pour son fils Wilhelm Friedemann entre 1723 et 1727 en sont de bons exemples. La sixième sonate (BWV 530) commence même comme une transcription de concerto, mais ses près de deux cents mesures étendent la figuration violonistique et l'énergie harmonique vivaldiennes pour en faire une forme plus longue et plus complexe que toutes celles bâties par le compositeur italien.

Les grands préludes et fugues de Bach représentent certaines de ses plus magnifiques réalisations dans quelque genre que ce soit. L'orgue offrait des alternances de couleur comme l'orchestre, bien plus que le clavecin. Alors Bach transféra souvent l'alternance entre tutti et soli du concerto à ses grandes formes pour orgue, étendant et modifiant ainsi des structures établies depuis longtemps comme la fugue. Un superbe exemple en est la grande fugue en *sol* mineur de la Fantaisie et Fugue BWV 542. Au cours de ses cent trente mesures, Bach ne laisse pas une seule fois fléchir l'énergie rythmique. Le sujet de la fugue porte les empreintes vivaldiennes, dans ses formules mélodiques et ses marches, et la structure d'ensemble progresse de la tonique (*sol* mineur) à la dominante attendue (*ré* mineur) et au relatif majeur (*si* bémol majeur), passant aussi par *ut* mineur, *fa* majeur et même *mi* bémol majeur. Mais les italianismes s'arrêtent là, et

l'héritage allemand de Bach reprend le dessus. L'argumentation musicale est plus longue et plus complexe, et la texture est plus dense, avec un contrepoint rapide à toutes les voix, des chromatismes de passage et des modulations secondaires. En outre, Bach préfère ne pas laisser la musique s'arrêter trop souvent pour des cadences intermédiaires, et fait chevaucher les fins avec les recommencements pour faire s'écouler la progression de la musique en un seul grand argument, en constante évolution. Cette œuvre typique est un bel exemple de la synthèse personnelle de styles qui définit Bach, dont Alfred Einstein disait en plaisantant qu'il était "un grand fleuve dans lequel toutes les choses coulaient" (le mot allemand *Bach* signifiant ruisseau). Négliger les œuvres pour orgue de Bach, c'est passer à côté de l'une des sources les plus riches de ce grand fleuve.

Roderick Swanston

Traduction : Dennis Collins



Marie-Claire Alain

Photo: Erato/Jacques Sarrat

J. S. Bach: Die Orgelwerke

Für viele Musiker steht Johann Sebastian Bachs geistliche Chormusik im Zentrum seines Schaffens; und mit dieser Meinung geht die Annahme einher, Bach habe immer theozentrisch gedacht, und seine theologischen und frommen Kompositionen seien seine bedeutendsten. Dies war jedoch nicht der einzige Bach, nicht einmal der bedeutungsvollste. Er wies noch einige andere Seiten auf, nicht zuletzt als Komponist weltlicher und Instrumentalmusik. Dieser Bach schrieb Kantaten für weltliche Anlässe, Konzerte für Studentenorganisationen, komplizierten Kontrapunkt für gelehrte Gesellschaften und, wohl insgesamt am bedeutsamsten, Werke für den Unterricht seiner Schüler (und anderer) im Spielen von Instrumenten und in Komposition.

Ein ganz wesentlicher Teil in Bachs Schaffen waren seine Werke für Solo-Tastensinstrumente; unter diesen gehören seine Orgelkompositionen zu den reichhaltigsten, innovativsten und komplexesten. Leider wird dieser Anteil von Historikern ebenso wie von Hörern eher übergangen, für die es wohl als etwas Verbotenes erscheint, sich auf die Orgelklinge zu wagen — nicht zuletzt, weil der Orgelklang nicht jedermanns Geschmack ist. Historiker, Schallplattengesellschaften und Hörer neigen dazu, ihre Aufmerksamkeit dem *Wohltemperiertem Klavier*, den *Goldberg-Variationen*, den Französischen und Englischen Suiten oder dem *Italienischen Konzert* zu widmen — und das sind alles Werke für Cembalo, nicht für Orgel.

Bach schrieb sein ganzes Leben lang Orgelmusik. Seine letzte Komposition war das Choralvorspiel BWV 668 *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*, das er angeblich im letzten Augenblick zu *Vor deinen Thron tret' ich* änderte — ein anderer Text zu derselben Melodie. Dieses Choralvorspiel ist typisch für Bach. Einerseits charakterisiert es den Geist der Worte mit seiner gedämpften, besinnlichen Stimmung; gleichzeitig erscheint es aber auch technisch als *tour de force*, da praktisch jede Note in der Choralbegleitung dem Choral selbst entnommen wurde, fast wie eine Vorwegnahme von Schönbergs Zwölftontechnik um 150 Jahre. Es ist ein brillantes Kontrapunktstück *en miniature*, eine einfallsreiche Demonstration von Themenverarbeitung und ein höchst ausdrucksvolles Stück.

Der Organist Bach

Bach war einer der bekanntesten Organisten seiner Zeit, berühmt für seine zahlreichen Konzerte wie ganz besonders für die Improvisationen, die er darin einschloss. 1720 (kurz nach dem Tod seiner ersten Frau Maria Barbara) verließ der damals 36-jährige Bach Köthen (wo er den Posten des Hofkapellmeisters von 1717 bis 1732 innehatte) für einen ausgedehnten Aufenthalt in Hamburg. Während der Zeit dort improvisierte er auf der Orgel der Katharinenkirche vor einem eingeladenen Publikum aus Würden-

trägern, möglicherweise am 16. November nach dem Abendgottesdienst. In Bachs Nachruf heißt es dazu:

Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reincken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besondern Vergnügen zu, und machte ihm, absonderlich über den Choral: *An Wasserflüssen Babylon*, welchen unser Bach, auf Verlangen der anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespers gewohnt gewesen waren, ausführte, folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.

Bachs Auftritt war in mehrerer Hinsicht bezeichnend. Zunächst zeugte die Tatsache, dass der alte, hochberühmte Johann Adam Reincken bei der Einladung an Bach zu diesem Konzert ganz sicherlich die Hand im Spiel hatte, von Bachs Ansehen bei seinen Kollegen sowohl als Interpret als auch als jemand, der die deutsche Tradition der — musikalisch und im Ausdruck kunstvollen — Improvisation bewahrt hatte, die als verloren galt. Zweitens legt die Anwesenheit städtischer Würdenträger nahe, dass Bach diesen Auftritt sehr wohl dazu genutzt haben könnte, eine mögliche Einladung zum Vor-

spielen zu befördern, so dass er das Hofleben aufgeben und den freien Organistenposten an der Jacobikirche in Hamburg besetzen könnte; und jene Personen, die sich vielleicht für ihn entscheiden würden, ließen sich wohl durch eine lange Improvisation beeindrucken. Und schließlich basierte nicht nur ein großes Orgelwerk von Reincken selbst auf diesem Choral (somit wäre Bachs Improvisation ein verstecktes Kompliment an den älteren Meister gewesen), sondern es war auch ein trauriger Choral (berührend auf Psalm 137, „An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten“), zu dessen Wahl sich der vor kurzem zum Witwer gewordene Bach veranlasst gefühlt haben könnte.

Als eine Improvisation existiert das Stück, das Bach gespielt hatte, natürlich nicht mehr; aber angesichts der Tatsache, dass die ausgedehntesten Improvisationen im voraus erdacht wurden und sich zum Teil in später niedergeschriebenen Kompositionen erhalten haben, könnte etwas von dem, was das Hamburger Publikum wohl gehört hatte, gut im Choralvorspiel *An Wasserflüssen Babylon*, BWV 653, bewahrt worden sein, das Bach in die *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* (oft „Leipziger-Choräle“ genannt) aufgenommen hat; mit diesen hatte er 1747 quasi die Summe seiner auf Chorälen basierenden Orgelkompositionen gezogen. Interessanterweise existiert noch eine frühere Fassung des Stückes mit gelegentlichem Doppelpedal (BWV 653b). Bemerkenswert und beiden Fassungen gemein ist die eindringliche

Chromatik beim vorletzten Erscheinen des kleinen Anfangsgedankens, die den Gefühlsgehalt des Stückes hervorhebt.

Bach wurde zu seiner Zeit als gelehrter Musiker gepriesen und manchmal auch kritisiert; diese Gelehrtheit geht deutlich aus der gelegentlichen Vertracktheit seiner Kontrapunktik und der kühnen Harmonik seiner Chorvorspiele hervor; doch wurde er auch als Orgelvirtuose gelobt. Und obgleich er viele Beispiele dafür nur in seinen Improvisationen geboten hat, existieren noch genügend schriftlich festgehaltene Beispiele, um eine sehr gute Vorstellung von seinem Können zu geben. So etwa das stürmische Präludium mit Fuge D-Dur, BWV 532 oder Tokkata, Adagio und Fuge in C, BWV 564. Beide enthalten längliche virtuose Pedal-Soli und Dialoge zwischen Pedal und Manualen, deren Wirkung zum Teil aus der klanglichen Trennung der Orgelwerke resultiert (denn das Pedalwerk ist in zwei Türmen auf jeder Seite des Orgelgehäuses mit verschiedenen Reihen von Orgelpfeifen plaziert). Das D-Dur-Vorspiel (das ursprünglich nicht mit der Fuge gekoppelt werden sollte) beginnt mit einer Pedaltonleiter, auf die die Manuale antworten: Nach den Anfangsfanfaren etabliert sich die Musik in einem kunstvollen, kontrastierenden Abschnitt in französischem Stil für die volle Orgel; die geistreiche Fuge stützt sich auf ein Thema mit auffallend kurzen Phrasen und häufigen Pausen. Daraus resultiert ein Werk von rhythmischer, wenn auch etwas nervöser Bewe-

gung, das schnelle Hand- und Fußarbeit erfordert. Es gleicht vielen anderen Werken von Komponisten wie Bachs großem Vorgänger Dietrich Buxtehude (dem fast 40 Jahre an der Lübecker Marienkirche tätigen berühmten Organisten), obgleich Bachs Themenentwicklung länger und weiterreichend ist, als es die Buxtehudes je war. Die Fuge endet schließlich mit einer Pedalfanfara, die sich vom unteren bis zum obersten Ende der Pedal-Klavatur erstreckt. Selbst heute noch wird es als schwieriger Test für angehende Organisten verwendet, genau wie das sehr lange Pedalsolo in der Tokkata aus BWV 564.

Bach war zu seinen Lebzeiten berühmt als Improvisator, als Virtuose und schließlich auch als Orgelberater. Diese letzte Tätigkeit von Bach ergab sich zum Teil aus der Tatsache, dass an den meisten Orten, an denen er arbeitete, die Orgel das kostspieligste Instrument im Besitz des jeweiligen Hofes oder der Kirche und wohl die am kompliziertesten zu bauende und zu erhaltende technische Anlage war. Wenig überraschend also, dass diese Maschinerien — zumal in Deutschland, wo große, komplizierte Orgeln die Regel waren — beträchtliche Investitionen der Bürger, doch auch deren Stolz darstellten. Aber Bach scheint über die praktische und vertragliche Seite hinaus an einer sehr hohen Qualität von Orgeln interessiert gewesen zu sein. Er hatte anscheinend den besten erreichbaren Klang im Sinn und zeigte eine für die "Aufklärung" typische Einstellung zu der Verbin-

dung von Kunst und Technik. Zwischen 1703 und 1748 schrieb er Empfehlungen und Berichte zu wenigstens 21 Orgeln. Er bewertete den "vollen Klang" des Instrumentes ebenso wie die verschiedenen Klangfarben und die Balance zwischen ihnen. Anhand der Pläne des Orgelbauers überprüfte er, was dieser gebaut hatte, hielt die Qualität der verwendeten Materialien fest und berücksichtigte dabei, dass die Orgel sowohl im Gottesdienst als auch in Konzerten gespielt werden sollte. Wenn der Orgelbauer gelegentlich ein über die Vorstellungen hinausgehendes, besonders gutes Instrument gebaut hatte, empfahl Bach, diesem mehr als das Zugesagte zu bezahlen. Bachs Empfehlungen geben indirekt Aufschluss darüber, wie er sich den Klang seiner Orgelmusik vorgestellt hat — ein von den modernen Orgelbauern (Marcussen, Metzler, Schwenkedel), deren Instrumente Marie-Claire Alain für diese Aufnahmen ausgewählt hat, mit Sicherheit berücksichtigter Gesichtspunkt. J. N. Forkel hielt (in seiner Biographie des Komponisten von 1802) fest, wie Bach eine Orgel Schritt für Schritt untersuchte: "Das erste, was er bey einer Orgeluntersuchung that, war, dass er all klingenden Stimmen anzog, und das volle Werk sodann so vollstimmig als möglich spielte. Hierbey pflegte er im Scherze zu sagen: er müsse vor allen Dingen wissen, ob das Werk eine gute Lunge habe. Sodann ging er an die Untersuchung einzelner Theile." Es wird viele Orgelbauer gegeben haben, die in Sorge waren, ob Gebläse, Windladen und Pfeifen dieser ersten Prüfung standhielten.

Die verschiedenen Kategorien von Bachs Orgelmusik

Bach hatte sein Leben lang mit Orgelmusik zu tun. Sein Vater Johann Ambrosius Bach war Stadtmusiker in Eisenach, wo Johann Sebastian 1685 geboren wurde und wo die Musik an der Georgenkirche in Blüte stand. Nach dem Tod seiner Eltern ging der zehnjährige Bach nach Ohrdruf, wo er von seinem älteren Bruder Johann Christoph adoptiert und unterrichtet wurde; dieser war Schüler von Johann Pachelbel gewesen, einem der berühmtesten Orgelkomponisten der Zeit. Hier hat Bach (laut einer häufig erzählten Geschichte) ein Manuskript seines Bruders abgeschrieben, der, als er dahinterkam, den Jungen ausschimpfte und die Kopie an sich nahm. Die meisten anderen Organisten hätten genauso gehandelt, denn ihr Ansehen und Lebensunterhalt hingen davon ab, dass sie Musik spielten, die ihren engen Rivalen unbekannt war; und ein derartiges Manuskript enthielt vieles, was Johann Christoph sich ausschließlich zum eigenen Gebrauch abgeschrieben hatte. Er hätte es nicht gerne anderen Musikern gezeigt und war verständlicherweise verärgert über die verbotene mitternächtliche Kopiererei seines Bruders. Der Band enthielt Musik, die Johann Christoph als Schüler von Pachelbel kopiert hatte (und die der jüngere Bach so faszinierend fand). Es könnten sich sogar einige eigene Kompositionen Johann Christophs darin befunden haben; und der Band war eine Fundgrube für Johann Sebastian, mittels derer er die

Stile und Techniken einiger der großen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts studierte und aufnahm.

Bach fertigte sein Leben lang Abschriften von Musik an. Man kennt kaum einen anderen Komponisten seiner Zeit, der mit einem so breitem Repertoire von Musikwerken vertraut war, sowohl aus seiner eigenen Zeit als auch davor. Das zeigt sich in seinem Orgelschaffen, das mit einigen Fugen auf Themen von italienischen Komponisten wie Giovanni Legrenzi (BWV 574) und Arcangelo Corelli (BWV 579) glänzt sowie mit Anklängen an den immer modischen französischen Stil in dem reichhaltigen Kontrapunkt im Mittelteil der Fantasie G-Dur, BWV 572 oder in dem wunderbaren Präludium in Es-Dur, BWV 552. Die beiden auf italienische Komponisten zurückgehenden Fugen stammen aus der Zeit vor 1709, als Bach als Organist und Komponist von Ensemble-Musik erst in Arnstadt (1703–08), dann in Mühlhausen (1708) tätig war; und sie bezeugen seine früheste Rezeption der neueren italienischen Stile. Bachs Veränderung von Corellis Streicherfuge ist komplexer und chromatischer: ein guter Hinweis auf seine kompositorische Richtung.

Bachs Orgelmusik gliedert sich in sechs Kategorien:

1. Die großangelegten Präludien, Fantasien, sowie Tokkaten und Fugen.
2. Variationen über Choralthemen.
3. Choralvorspiele, darunter folgende vier Sammlungen: die sechs "Schübler-Choräle",

BWV 645–650, die sogenannte "Orgelmesse" (*Clavier-Übung*, Dritter Teil), BWV 669–689, die "Achtzehn" oder "Leipziger-Choräle" und das als *Orgel-Büchlein*, BWV 599–644 bekannte Unterrichtshandbuch.

4. Verschiedene Stücke, so die Fantasie G-Dur, BWV 572, die gewaltige Passacaglia & Fuge c-Moll, BWV 582, die d-Moll-Canzona, BWV 588 und das merkwürdige *Kleine harmonische Labyrinth*, BWV 591, das vielleicht in eine andere Kategorie gehört — die der unechten, höchstwahrscheinlich nicht von Bach stammenden Werke —, zu denen man widerstrebend auch die berühmte d-Moll-Toccata & Fuge, BWV 565 zählen muss.

5. Sechs Bearbeitungen (BWV 592–597) aus Bachs Weimarer Zeit (1708–17) von verschiedenen Streicherkonzerten, darunter drei Werken aus Vivaldis *L'Estro Armonico*, op. 3 von 1711.

6. Sechs Triosonaten, die wohl für ein Clavichord mit zwei Manualen und Pedal vorgesehen waren, heute aber meistens auf der Orgel gespielt werden. Bach komponierte sie so, wie sie auch heute noch genutzt werden: als Hilfe für den Spieler dabei, die Koordination zwischen Händen und Füßen unter der gleichzeitigen Aufrechterhaltung von drei unabhängigen Stimmen zu erlernen.

Werke, denen Choräle zugrundeliegen

Die auf Chorälen basierenden Werke bilden den größten Teil in Bachs Orgelschaffen. Sie waren im allgemeinen für den liturgischen Gebrauch

bestimmt, in dem ein Choralvorspiel den unisono und unbegleiteten Choral-Gesang der Gemeinde vorstellte. Das Vorspiel sollte kurz sein und sozusagen den "Geist" des Chorals ausdrücken. Technische Erfindung und Ausdruckskraft gingen Hand in Hand; Bach hatte viele großartige Beispiele seiner Vorgänger, namentlich Buxtehudes, zum Vorbild. Der beste Hinweis auf das, was Bach für erforderlich hielt, findet sich vielleicht im *Orgel-Büchlein*. Diese Sammlung, "Worinne einem anfahendem Organisten Anleitung gegeben wird auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedalstudio zu habitüiren", entstand überwiegend in Bachs Weimarer Jahren (1708–17) und sollte in der Anlage dem Kirchenjahr folgen, blieb aber leider mit nur 45 von 164 geplanten Choralvorspielen unvollständig. Das *Orgel-Büchlein* beginnt mit einem neuntaktigen Vorspiel über *Nun komm' der Heiden Heiland*, Luthers freier Übersetzung des Adventshymnus *Veni redemptor gentium*. Keine der Choralphrasen erscheint so, als würde sie gesungen, da einige Töne Verzerrungen erhalten; und die Harmonisierung des Chorals ist vom französischen Tasteninstrument-Stil abgeleitet, bei dem Akkorde gebrochen werden wie z. B. auf der Laute (*style brisé*). Der Choral ist modal, was Bach dazu befähigt (vielleicht sogar zwingt), reichlich Chromatik zu verwenden, um ihn in den harmonischen Grenzen seiner Zeit zu halten. Bach verwendet auch sehr viel reizvolle Lautmalerei im *Orgel-Büchlein*, z. B. in der

Behandlung des Weihnachtsliedes *Vom Himmel kam der Engel Schar*, in dem das Herabschweben der Engel durch absteigende Phrasen im Kontrapunkt zum Choral dargestellt wird. Eine weitere Abwärtsbewegung wird durch die absteigenden Phrasen in *Durch Adams Fall* veranschaulicht; freilich sind diese kantiger, wie es zu dem weniger erfreulichen Thema vom Sündenfall des Menschen passt.

Das *Orgel-Büchlein* ist eine Sammlung von Miniaturen: einige sind höchst ausdrucksvoll, so die zwölf-taktige Besinnung zum vergehenden Jahr *Das alte Jahr vergangen ist* oder der außergewöhnliche Schluss des in die Passionszeit gehörenden Stückes *O Mensch, beweine dein' Sünde groß*, in dem die Harmonien über dem chromatisch ansteigenden Bass in den letzten drei Takten durch einen Ges-Dur-Akkord plötzlich in einen anderen Bereich versetzt werden; wie ein Messer, das sich in einer bereits klaffenden Wunde dreht.

Bachs *Orgel-Büchlein* blieb unvollendet, weil andere Aufträge dazwischenkamen und er um die Zeit seiner Ankunft in Leipzig 1723 eine derartige Sammlung für den eigenen Gebrauch nicht mehr benötigte. Der Form des Choralvorspiels wandte er sich jedoch am Ende seines Lebens wieder zu, als er daran interessiert war, "Summen" zu komponieren — d. h. umfangreiche Sammlungen, die alles zeigten, was man in einer bestimmten Form tun konnte. Die berühmtesten darunter sind *Die Kunst der Fuge*, das *Musikalische Opfer* und die *Goldberg-*

Variationen; nicht weniger beachtlich sind die vier Bände der *Clavier-Übung*, deren dritter für Orgel ist.

Diese sogenannte "Deutsche Orgelmesse", eine faszinierende Sammlung von Choralvorspielen in verschiedenen Stilarten, die auf Bachs Kosten 1739 veröffentlicht wurde, führt, zusammen mit den 18 "Leipziger-Chorälen" Bachs, endgültig und umfassend vor, was man mit einem Choral alles machen kann. Nach dem oben erwähnten gewaltigen Es-Dur-Vorspiel beginnt Bach die Messe mit einer reichen, altmodischen und kontrapunktischen Fantasia, die auf dem cantus firmus *Fons bonitatis* beruht, einer Hommage an die deutschen Orgelmeister vor ihm. Bach führt — in Verbindung mit den Choralvorspielen, in denen Pedale verwendet werden — elf Stücke nur für Manuale ein, die intimer und stilistisch überwiegend moderner sind. Die Sammlung richtet sich in ihrer Anordnung nach der lutherischen Messe, wie sie in den Gottesdiensten zu Bachs Zeit üblich war; daher enthält sie Choralvorspiele zum Vater unser (*Vater unser im Himmelreich*) und Psalmen wie *Aus tiefer Not* (Psalm 130). Musikalisch zeigt sie Bach auf der Höhe seiner Erfindungskraft und stilistischen Bandbreite, z. B. wenn die ersten strengen Choralvorspiele sich mit dem reizend italianisierten *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, BWV 676 oder der fast frechen Gigue für Manuale allein, *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'*, BWV 679, verbinden. In *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* beschwören die

flüssigen Sechzehntel in der linken Hand den Fluss, während Bach in *Aus tiefer Not*, BWV 686 die überaus reichhaltige Textur und Chromatik für eine Darstellung tiefster Verzweiflung nutzt.

Ende der 1740er Jahre wurde Bach von seinem Schüler J. G. Schübler gebeten, einige der beliebtesten Arien aus seinen Kantaten für Orgel zu bearbeiten. Bach kam dem mit sechs Bearbeitungen nach, von denen eine (BWV 646) aus einer verschollenen Kantate stammt. Die Titelseite dieser Sammlung lautet:

"Sechs Chorale / von verschiedener Art / auf einer Orgel / mit 2 Clavieren und Pedal / vorzuspielen / gefertigt von / Johann Sebastian Bach / Königl: Pohln: und Chur-Saechß: Hoff-Compositeur / Capellm: u. Direc: Chor: Mus: Lips: / In Verlegung Joh. Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde. / Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm: Bachen, bey dessen Herrn / Söhnen in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella."

Bachs veröffentlichte Werke förderten die weitere Verbreitung seines Ruhmes wie auch dessen kontinuierliche Aufrechterhaltung im 18. und 19. Jahrhundert. Im 20. Jahrhundert wurden nur wenige seiner Werke so bekannt wie das erste Choralvorspiel aus der Schüblerschen Sammlung, BWV 645, das auf der Kantate Nr. 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, basiert.

Die "abstrakten" Orgelwerke Bachs

Neben seinen textbezogenen Choralvorspielen schrieb Bach fast genauso viele "abstrakte" Orgelwerke, deren stilistische Vielfalt und Komplexität so verschieden und bemerkenswert sind wie die der auf Chorälen basierenden Werke. Zu der hervorstechendsten Gruppe innerhalb der abstrakten Werke gehören jene Werke in zwei Teilen, bei denen der zweite Teil eine Fuge und der erste gewöhnlich ein Präludium, doch manchmal auch eine Fantasie oder Tokkata oder, in einem Fall, eine Passacaglia ist. Obgleich diese heute fast immer zusammen gespielt werden, hatte Bach nicht in jedem Fall die Kopplung der beiden Teile im Sinn und komponierte sie zu verschiedenen Zeiten; doch scheint sie nun fest eingeführt zu sein.

Bachs Weimarer Zeit war besonders produktiv hinsichtlich der Orgelwerke, nicht zuletzt, weil er in den ersten sechs Jahren (1708–14) dort die Organistenstelle an der herzoglichen Kapelle innehatte. Während dieser Zeit stieß er 1712 auf Vivaldis kurz zuvor veröffentlichte Sammlung von *Concerti, L'Estro Armonico* (Harmonische Eingebung). Laut seinem Nachruf wurde Bach ein guter Fugenkomponist "durch angewandtes eigenes Nachsinnen", doch Vivaldis *Concerti* "lehrten ihn auch musikalisch denken". Von Vivaldi ausgehend entwickelte Bach neue Ideen zu Strukturen, in denen alle melodischen und rhythmischen Elemente so angelegt waren, dass sie dem Fortschreiten der Musik allgemein

dienten. Den Kern dieser neuen Gestaltung bilden der Übergang zwischen den Tonarten und die Unvermeidlichkeit von Kadenz, deren Auftreten durch Verzögerung eindrucksvoller gestaltet werden konnte. Dank dieser Merkmale bei Vivaldi fand Bach die Mittel, sehr viel längere Werke zu komponieren, deren Zusammenhalt nie durch kontrapunktische Schwierigkeiten oder extravagante Harmonik überspannt wurde.

Bachs erste Vivaldi-Hommage war die Bearbeitung einiger Violinkonzerte des Venezianers für verschiedene Besetzungen. Er transkribierte drei davon für Orgel (BWV 593, 594 und 596). Und von da an sickerte die italienische "Ordnung und Proportion" in Bachs eigenen Stil ein und veränderte seine ursprünglich auf deutschen und französischen Stilen basierende Ausrichtung. Das veranschaulichen gut die sechs Triosonaten, die Bach für den Unterricht seines Sohnes Wilhelm Friedemann zwischen 1723 und 1727 komponierte. Die sechste Sonate (BWV 530) beginnt sogar, als sei sie eine Konzert-Transkription; aber mit ihren fast 200 Takten dehnt sich die Vivaldische Violinverzierung und der harmonische Schwung über eine längere und komplexere Anlage aus, als sie der Italiener je gestaltet hat.

Bachs umfangreiche Präludien und Fugen gehören zu seinen großartigsten Leistungen in allen Gattungen. Die Orgel bot wechselnde Farben, wie es auch ein Orchester konnte und viel mehr als das Cembalo. So übertrug Bach oft

den Wechsel zwischen *tutti* und Solo-Abschnitten eines Konzertes in seine ausgedehnten Formanlagen für Orgelmusik und erweiterte und modifizierte seit langem etablierte Strukturen wie die der Fuge. Ein wunderbares Beispiel dafür bietet die große g-Moll-Fuge aus Fantasia & Fuge, BWV 542. In keinem der 130 Takte lässt der rhythmische Schwung nach. Das Fugenthema trägt Vivaldis Handschrift in den melodischen Mustern und Sequenzen; und die Gesamtstruktur schreitet von der Tonika (g-Moll) über die zu erwartende Dominante (d-Moll) und die verwandte Dur-Tonart (B-Dur) sowie c-Moll, F-Dur und sogar Es-Dur voran. Doch hier enden die italienischen Einflüsse, und Bachs deutsches Erbe erhält wieder den Vorrang. Die musikalische Argumentation ist länger und komplexer, und die Textur ist mit rasantem Kontrapunkt in

allen Stimmen, zeitweiliger Chromatik und bei-läufigen Tonartwechseln verdichtet. Außerdem zog Bach es vor, den Ablauf der Musik nicht so oft für Kadenz in der Mitte abzubrechen, sondern ließ vielmehr die Schlusswendungen in neue Anfänge übergehen, um die Musik insgesamt als eine große, sich entwickelnde Argumentation dahinfließen zu lassen. Das Werk ist typisch für Bach und ein schönes Beispiel für seine persönliche Stil-Synthese, die ihn als den Komponisten herausstellt, den Alfred Einstein in einem Wortspiel als "einen großen Fluss, in den alles einfließt" beschrieben hat. Bachs Orgelwerke zu übergehen, heißt, sich eine der reichsten Quellen jenes großen Flusses entgegen zu lassen.

Roderick Swanston
Übersetzung: Christiane Frobenius

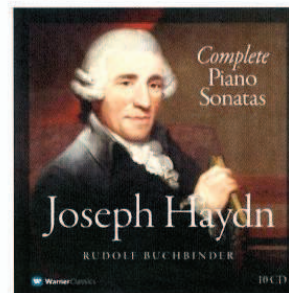
© 1986 Erato Disques
Recording engineer: Yolanta Skura
Recorded between May 1978 and April 1980
Introductory notes and translations © 2007 Warner Classics & Jazz, Warner Music UK Ltd
Booklet editor: Mark Pappenheim for WLP Ltd
Art direction: Mark Millington for WLP Ltd 

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in the EU.

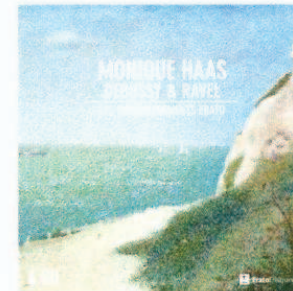
Also available on Warner Classics:



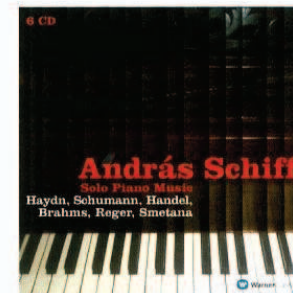
2564 69928-7 2 CD
Jehan Alain: Works for organ
Marie-Claire Alain



2564 63782-2 10 CD
Haydn: Complete Piano Sonatas
Rudolf Buchbinder



2564 69967-2 6 CD
Debussy & Ravel: Works for piano
Monique Haas



2564 69967-4 6 CD
Haydn · Schumann · Handel · Brahms · Reger · Smetana
Andrés Schiff

Full details on www.warnerclassicsandjazz.com

