



Johann Sebastian Bach
Leipzig Organ Works (1723-1750)

Maude Gratton



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Leipzig Organ Works (1723-1750)

Prelude and Fugue in E flat major, BWV 552

Chorale, 'O Lamm Gottes', BWV 656

Organ Sonata no.4 in E minor, BWV 528

Canonic Variations on 'Vom Himmel hoch', BWV 769

Duetto no.1, BWV 802

Chorale, 'Jesus Christus, unser Heiland', BWV 665

Chorale, 'Nun komm, der Heiden Heiland', BWV 659

Chorale, 'Vor deinen Thron tret' ich hiermit', BWV 668

Prelude and Fugue in E minor, BWV 548

Maude Gratton

Organ of the Friedenskirche, Ponitz (Gottfried Silbermann, 1737)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Prelude and Fugue in E flat major, BWV 552

[1]	Präludium	8'48
[2]	Fuge	6'27

[3]	Chorale, 'O Lamm Gottes', BWV 656 – 3 Versus	8'09
-----	--	------

Organ Sonata no.4 in E minor, BWV 528

[4]	I. Adagio, Vivace	2'39
[5]	II. Andante	4'19
[6]	III. Un poco Allegro	2'28

Canonic Variations on 'Vom Himmel hoch', BWV 769

[7]	I. Variation 1 – in Canone all' Ottava a 2 Clav. e Pedal	1'21
[8]	II. Variation 2 – Alio Modo in Canone alla Quinta a 2 Clav. e Pedal	1'26
[9]	III. Variation 3 – in Canone alla Settima, Cantabile	2'50
[10]	IV. Variation 4 – a 2 Clav. e Pedal. per augmentationem in Canone all' Ottava	2'47
[11]	V. Variation 5 – L'altra sorte del' Canone all' rovercio. Alla Sesta - Alla Terza - Alla Seconda - Alla nona	2'47

[12]	Duetto no.1, BWV 802	2'27
[13]	Chorale, 'Jesus Christus, unser Heiland', BWV 665	4'59
[14]	Chorale, 'Nun komm, der Heiden Heiland', BWV 659	4'09
[15]	Chorale, 'Vor deinen Thron tret' ich hiermit', BWV 668	4'56
	Prelude and Fugue in E minor, BWV 548	
[16]	Präludium	6'05
[17]	Fuge	7'21
	Total Time	73'59

Organ of the Friedenskirche,
Ponitz (Gottfried Silbermann, 1737)



Organ of the Friedenskirche,
Ponitz (Gottfried Silbermann, 1737)

Hauptwerk

Bordun 16'
Principal 8'
Rohr-Flöthe 8'
Viol di Gamba 8'
Octava 4'
Spitz-Flöthe 4'
Quinta 3'
Octava 2'
Tertia 1 3/5'
Mixture 4fach
Cornett 3fach

Oberwerk

Principal 8'
Gedackt 8'
Quintadehn 8'
Octava 4'
Rohr-Flöthe 4'
Nassat 3'
Octava 2'
Gemßhorn 2'
Sesquialtera 1 3/5'
Quinta 1 1/2'
Suffioeth 1'

Pedal

Principal-Baß 16'
Posaunen-Baß 16'
Octav-Baß 8'
Calcantenglocke
Nebenzüge
Tremulant im Hauptwerk
Schwebung im Oberwerk
Pedalkoppel (seit 1884)
Manuelschiebekoppel

LEIPZIG ORGAN WORKS (1723-1750)

Peter Williams

The earliest Bach biography of any substance, his Obituary, calls him not 'the greatest composer of cantatas and Passions' or even 'the greatest organist' but 'the world-famous *organ player*', by which it means 'public performer' or even 'organ recitalist'. The Obituary gives an impression of playing down his church music, especially in Leipzig where there is little sign that he was valued. (One of the authors, his son Philipp Emanuel, must have heard at the family table many a grumble about the school, the clergy, certain town councillors etc.) Most music in the present recording had very little, if anything, to do with church services, and even the chorale settings are unlikely to have been used as prelude to the chorales sung in them, at least not by most church organists. With the present CD we are rather in the world of Bach's recitals, being offered a glimpse of what he (and only he) could have played in them. Very few of these recitals were clearly documented or noticed in the newspapers; but for him to have been reliably called 'world-famous' as a player, there must have been many others beyond those documented when he played in Hamburg, Dresden, Kassel and Potsdam.

Much of the **Organ Sonata no.4 in E minor, BWV 528**, originated in other music, but what, is not always

certain. For instance the first movement is found also in the cantata 'Die Himmel erzählen die Ehre Gottes', BWV 76, but that too may not be its original form, or its original scoring with viola da gamba. What Bach was interested in was compiling one of his 'Sets of Six', here a set of Italianate sonatas for (apparently) his son Friedemann (born in 1710), who, as a twenty-two-year-old, was to take up his first job at the Silbermann organ of the Sophienkirche in Dresden. Even the tempo words for each movement mark out this and the other sonatas as Italianate chamber music, with conventional movements: in the present case, slow/fast, slow, fast. The two hands react to each other in much the same way as two violins had long done in chamber trios, though there are clear differences between the two genres: here, the hands have characteristic keyboard melodies, with a wider compass and that kind of interplay between them that is positively palpable for the keyboardist. The finale illustrates what must have been one of the chief functions of the Sonatas: as practice music, giving the student (whether Friedemann or any pupil) music requiring and producing a developed technique – obviously on the pedals but also in producing coherence with the hands.

Very different again are the magnificent, mature **Preludes and Fugues in E flat and E minor, BWV 552 and 548**, though they too occupy an extraordinary world, isolated, original, unique. They were surely composed for grand recitals, in Dresden and elsewhere,

such as the thrice-yearly fairs in Leipzig, when there were so many visitors to the city – it is always possible that Bach played after the regular services, much as it is said that Handel played to visitors in St Paul's Cathedral, London. That the **E flat Prelude and Fugue** were separated by twenty-five other pieces in the published volume *Clavier-Übung III* of 1739 suggests that in thus 'framing' the book, they were reflecting an organist's plan for both services and recitals, but especially the latter – for so deep a believer as J. S. Bach, were services and recitals so very different? Both *solī Deo gloria*? These are grand independent movements: a Prelude cast in concerto form, then a massive Fugue in three sections. One can find French elements in the Prelude, both in harmony and rhythm, but the whole belongs only to Bach. Much the same could be said about the counterpoint of the Fugue: in principle it is Italianate (the kind known as *alla breve*) but in practice pure Bach.

In a comparable but utterly different way, the unique symphonic movements of the **E minor Prelude and Fugue** could have served as 'frames' in a similar fashion. (An important question for organists today is, what is the evidence for pairing a certain fugue with a certain prelude?) A long ritornello Prelude (a polonaise?) and a Fugue (semi-chromatic) in ABA form are, again, both unique and totally assured. Now none of this says anything about the overpowering harmony and melody of these *praeludia*. What a shattering effect

on Full Organ they must have had – far louder than any music ever heard in church or indeed anywhere else! The rhythmic drive of the Prelude is hard to match even in Bach, and one must not forget that the literature has never seen anything like these organ symphonies before or since. How Bach came to produce them can be put down to his irrepressible creativity, his response to fine organs, the urge to go beyond precedent. The Obituary implies that there were once other pieces of comparable mastery, or would have been had the composer had a fine organ at his disposal.

The **four chorale settings** in this programme are all taken from a manuscript compiled by Bach late in his life, containing revisions of earlier 'chorale preludes' composed probably while he was still a regular liturgical organist, that is, before Leipzig. Being reworkings, they could be models for performers and their studies; they were surely beyond the abilities of most church organists of their period. Although the careful autograph copy gives the impression of being prepared for publication, the collection appears never to have been completed – it is not even certain whether the collection was to have contained fifteen, seventeen, eighteen or even more settings, nor what the plan was. His intentions are not clear, any more than they are for *The Art of Fugue*, which his students may also have misunderstood. Needless to say, there is a huge difference between each of the chorale settings, in type, shape, organ texture, degree of expressiveness, and so forth.

The three verses of the Agnus Dei hymn ('**O Lamm Gottes**') **BWV 656** explore three motifs in an old-fashioned way not so unlike that of the *Orgelbüchlein*, though there the motifs are rather more 'subjective' than here. These 'objective' Agnus Dei settings are matched by the three intense chorales for Advent, BWV 659, 660 and 661, of which the first is recorded here. One might fancy in it an answer to a key question of Christianity: who was Jesus of Nazareth? The subdued sweet *cantabile* of BWV 659 suggests Jesus the Comforter, though, for there was an interesting detail in the right-hand melody: the beauty of the line (actually, a clever and characteristic paraphrase of the chorale melody) is made up of exactly the same figuration to be found in the exquisite melody familiar as the slow movement of the F minor Harpsichord Concerto, BWV 1056, whose original form might well be contemporary with BWV 659. In contrast, neither the Communion hymn ('**Jesus Christus, unser Heiland**') **BWV 665** nor the so-called 'Deathbed chorale' ('**Vor deinen Thron tret' ich hiermit**') **BWV 668** quite matches this level of intensity, having been added to the MS not by Bach but by others, why, or with what authority, no one knows. In their manner of setting a chorale, both works seem early, the latter in no way justifying its later deathbed association, which is the result of a series of misunderstandings. With the **Canonic Variations**, '**Vom Himmel hoch**', **BWV 769** (c.1747), we enter yet another distinct world, from the years when the mature composer was clearly

fascinated by the question of canons and the kind of harmony they produced. Reverting to old German pedagogic practices, he worked their techniques in all kinds of music, particularly during his last decade, varying from the scholastic, chamber music and solos for harpsichord to these chorale settings for organ. The five movements – which take a different order in the two versions of the work, one printed, one MS – range from two simple canons above the hymn-tune to two beautiful *cantabile* melodies around it, and a free-for-all in which the tune is put through its paces before a final build-up. The brief, clever combination of all the chorale-lines together at the end alludes to another German tradition, the so-called quodlibet, an idea found also at the end of the Goldberg Variations, which preceded BWV 769 by a few years and is full of canons.

Though usually much simpler, especially in other composers' hands, canonic settings of hymn melodies were typical of organ music for Christmas, but these chorale settings are themselves by no means typical, and are hardly church music, at least as a 'set of five'. There are some beautiful moments in them, the result of a composer with an ear for beauty however circumscribed the lines need to be. One feels in them already the transcendental sound-world of *The Art of Fugue*, and it would be odd if Beethoven, working on his late quartets, did not know them.

In comparison, the **Duetto no.1, BWV 802**, exposes a sparse counterpoint, as rigorous as any canon's and less conciliatory than most. This is the first of four *Duetti* published in *Clavier-Übung III* in 1739, each with its own shape, a type of counterpoint and consequent sound-world, all four not only taxing players technically but challenging them heuristically. What are they? Contrapuntal demonstrations, and if so for composers as much as players? Are they 'interlude' music in concert programmes? Sheer finger-exercises? Or page-fillers in an album of engraved pieces? Why *duetto* rather than *duo*? *Four* is always allusive, of course, and it is possible that some game of complex symbolism is being played here. People have fancied parallels with the Four Gospels, the Four Elements, the four *Clavier-Übung* volumes (the last already planned?). There seems to be a priority of some kind, matching the fact that the keys of the four duets (e, F, G, a) look like the top notes of the hexachord (C, D, E, F, G, A). The sequence is one of the classical tetrachords (another Four!), the one with a semitone between the two lowest notes. One can never be quite sure what Bach knew and what he was to do with his unfathomable knowledge.

ŒUVRES POUR ORGUE DE LEIPZIG (1723-1750) Peter Williams

La toute première biographie de Bach, sa nécrologie, ne le décrit pas comme étant « le plus grand compositeur de cantates et de Passions » ni même « le plus grand organiste », mais comme étant « le joueur d'orgue mondialement célèbre », à savoir l'« interprète », ou même l'« organiste de récital ». La nécrologie semble minimiser sa musique d'église, en particulier pour Leipzig où peu d'indices indiquent qu'il y était estimé – l'un des auteurs, son fils Philipp Emanuel, doit l'avoir entendu souvent gronder à la table familiale à propos de l'école, du clergé, de certains conseillers de la ville, etc. La plus grande partie de la musique enregistrée ici n'avait alors que peu, voire rien à voir avec le service religieux, et même les arrangements de chorals ne semblent pas avoir été utilisés comme préludes aux chorals qui y étaient chantés, en tout cas pas par la plupart des organistes d'église. Avec ce CD, c'est plutôt à l'univers des récitals de Bach que nous avons affaire ; nous y trouvons un aperçu de ce qu'il (et lui seul) aurait pu y jouer. Peu de ses récitals ont été clairement documentés ou mentionnés dans les journaux ; mais pour qu'il ait été considéré comme « mondialement célèbre », il doit y en avoir eu beaucoup d'autres que ceux de Hambourg, Dresde, Cassel ou Potsdam dont nous avons gardé la trace.

Une grande partie de la **Sonate pour orgue n° 4 en mi mineur BWV 528** est tirée d'autres œuvres, sans que nous sachions toujours lesquelles. Par exemple, le premier mouvement se retrouve dans la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* BWV 76, mais cela pourrait aussi ne pas être sa forme originale, ou son instrumentation originale avec viole de gambe. Ce qui intéressait Bach était de compiler l'un de ses « ensembles de six », ici un ensemble de sonates italiennes rassemblées sans doute pour son fils Friedemann (né en 1710), qui, à l'âge de 22 ans, allait prendre son premier emploi à l'orgue Silbermann de l'église Sainte-Sophie de Dresde. Même les termes concernant le tempo de chaque mouvement lui confèrent, ainsi qu'aux autres sonates, les caractéristiques de la musique de chambre italienne, avec les mouvements conventionnels : dans le cas présent, lent/vite, lent, vite. Les deux mains interagissent de la même façon que deux violons le font dans les trios de chambre, bien qu'il existe de claires différences entre les deux genres : ici, les mains jouent des mélodies de clavier caractéristiques, à l'étendue plus large, avec de très nettes interactions entre elles. Le finale illustre ce qui doit avoir été l'une des principales fonctions des Sonates : de la musique d'exercice, afin de fournir à l'étudiant (que ce soit Friedemann ou tout autre élève) de quoi développer sa technique – aux pédales, évidemment, mais aussi aux mains.

À nouveau, les magnifiques **Préludes et Fugues en mi bémol et mi majeur BWV 552 et 548** de la maturité sont très différents, bien que leur univers soit extraordinaire, original et unique. Ils ont certainement été composés pour de grands récitals, pour Dresde ou ailleurs, par exemple pour les foires qui avaient lieu trois fois par an à Leipzig, provoquant l'affluence d'un grand nombre de visiteurs – il est possible que Bach ait joué après le service religieux, tout comme il semble que Haendel jouait pour les visiteurs de la cathédrale Saint-Paul à Londres. Dans la *Clavier-Übung III* (1739), les **Prélude et Fugue en mi bémol** sont séparés par 25 autres pièces, ce qui suggère qu'en «encadrant» ainsi le recueil, ils constituaient le programme d'un organiste pour l'office comme pour le récital, mais plus particulièrement pour ce dernier – pour un croyant aussi fervent que Johann Sebastian Bach, office et récital étaient-ils deux choses si différentes, *solli Deo Gloria* ? Ce sont de grands mouvements indépendants : un Prélude en forme de concerto, puis une Fugue massive en trois sections. On peut trouver des éléments français dans le Prélude, à la fois dans le domaine de l'harmonie et du rythme, mais le tout n'appartient qu'à Bach. On pourrait dire à peu près la même chose du contrepoint de la Fugue : il est italien de principe (du type *alla breve*), mais c'est du pur Bach en pratique.

De façon comparable bien que très différente, les mouvements symphoniques uniques du **Prélude**

et Fugue en *mi mineur* pourraient avoir servi de «cadre». Une question importante pour les organistes aujourd'hui est : en vertu de quoi coupler une certaine fugue avec un certain prélude ? Un long Prélude à ritournelle (une polonaise ?) et une Fugue (semi-chromatique) de forme ABA sont, à nouveau, uniques et totalement assurés. Mais rien de tout cela ne dit quoi que ce soit à propos de l'harmonie et de la mélodie de ces *praeludia*. Quel effet fracassant ils doivent avoir produit sur un grand orgue – bien plus puissant que tout ce qu'on pouvait entendre, que ce soit à l'église ou ailleurs ! Le mouvement rythmique du Prélude est difficile à égaler, même chez Bach, et il ne faut pas oublier que jamais jusque-là ni depuis la littérature ne vit pareille chose que ces symphonies pour orgue. Comment Bach en est-il venu à les écrire ? On peut y trouver la raison dans son irrépressible créativité, son envie d'écrire pour les belles orgues, son désir d'aller toujours plus loin. La nécrologie laisse penser qu'il y eut d'autres pièces d'une maîtrise comparable, ou qu'il y en aurait eu si le compositeur avait eu un tel orgue à sa disposition.

Les **quatre arrangements de choral** de ce programme sont tous tirés d'un manuscrit compilé par Bach à la fin de sa vie, qui contient des révisions d'anciens préludes de choral composés probablement alors qu'il était encore organiste d'église, avant de travailler à Leipzig. Ainsi retravaillés, ils pourraient être des exemples ou des études pour les interprètes ; ils

dépassaient certainement les capacités de la plupart des organistes d'église de l'époque. Bien que la minutieuse copie autographe donne l'impression d'avoir été préparée pour la publication, la collection semble n'avoir jamais été achevée – on n'est même pas certain du nombre de chorals que la collection devait contenir, ni quel en était le plan. Les intentions du compositeur ne sont pas claires, pas plus qu'elles ne le sont pour *L'Art de la fugue*, que ses élèves ont peut-être mal compris. Inutile de dire qu'il existe une énorme différence entre chacun des arrangements, que ce soit au niveau du type, de la forme, de la texture, du degré d'expressivité, etc.

Les trois versets de l'Agnus Dei (« **O Lamm Gottes** ») **BWV 656** explorent trois motifs, d'une manière un peu « à l'ancienne » pas si différente de celle de l'*Orgelbüchlein*, bien qu'ils y soient plus « subjectifs » qu'ici. Ces arrangements « objectifs » de l'Agnus Dei sont associés à trois puissants chorals pour l'Avent, BWV 659, 660 et 661, dont le premier est enregistré ici. On pourrait y voir la réponse à une question clé du christianisme : qui était Jésus de Nazareth ? Le *cantabile* feutré et doux de BWV 659 suggère un Jésus consolateur, et la mélodie de la main droite offre un élément intéressant : la ligne (en réalité une habile paraphrase de la mélodie de choral) est configurée exactement comme celle de l'exquise mélodie du mouvement lent du Concerto en fa mineur pour clavecin BWV 1056, dont la forme originale pourrait

être contemporaine de BWV 659. En revanche, ni l'hymne de Communion (« **Jesus Christus, unser Heiland** ») **BWV 665** ni le choral dit « du lit de mort » (« **Vor deinen Thron tret' ich hiermit** ») **BWV 668** n'atteignent ce niveau d'intensité, ayant été ajoutés au manuscrit non par Bach lui-même mais par d'autres ; pour quelle raison ou par quelle autorité, personne ne le sait. Compte tenu de leur façon de traiter le choral, les deux œuvres semblent avoir été écrites assez tôt, rien ne justifiant d'ailleurs l'association entre la dernière et le lit de mort, qui est le résultat d'une série de malentendus.

Avec les **Variations canoniques**, « **Vom Himmel hoch** », **BWV 769** (c. 1747), nous entrons à nouveau dans un monde à part, celui des années où le compositeur était visiblement fasciné par la question des canons et le type d'harmonie particulière qu'ils produisent. Durant la dernière décennie de sa vie, revenant aux vieilles pratiques pédagogiques germaniques, il étudia leurs techniques dans toutes sortes de musiques, allant de la musique scolastique, de chambre et des solos pour clavecin à ces arrangements de chorals pour orgue. Les cinq mouvements – qui suivent un ordre différent dans les deux versions de l'œuvre, l'une imprimée, l'autre en manuscrit – comprennent deux simples canons sur l'hymne, deux belles mélodies *cantabile* autour de l'hymne et une forme libre dans laquelle la mélodie est travaillée avant une montée en puissance finale. À la fin, la combinaison brève et astucieuse de toutes les lignes

du choral rappelle une autre tradition germanique, le *quodlibet*, une idée que l'on trouve aussi à la fin des *Variations Goldberg*, qui précèdent BWV 769 de quelques années et comportent de nombreux canons. Bien que généralement beaucoup plus simples, en particulier dans les mains d'autres compositeurs, les arrangements canoniques d'hymnes pour orgue étaient typiques de la musique de Noël ; pourtant, ces arrangements-ci ne sont eux-mêmes pas du tout typiques et sont peu probablement de la musique d'église, au moins en tant qu'« ensemble de cinq ». S'y trouvent de beaux moments, écrits par un compositeur à l'oreille exercée à la beauté. On y perçoit déjà le monde sonore de *L'Art de la fugue* et il serait étrange que Beethoven, travaillant à ses derniers quatuors, ne s'en soit pas inspiré.

En comparaison, le **Duetto n° 1 BWV 802** présente un contrepoint rare, aussi rigoureux que n'importe quel canon et moins complaisant que la plupart. C'est le premier de quatre *Duetti* publiés dans la *Clavier-Übung III* (1739), chacun avec sa propre forme, un type de contrepoint et l'univers sonore qui en découle ; tous quatre sont non seulement techniquement exigeants pour les interprètes, mais ils les mettent également au défi sur le plan heuristique. Que sont-ils ? Des démonstrations contrapuntiques ? Pour les compositeurs, pour les interprètes ? Sont-ils de la musique d'interlude dans les programmes de concerts ? De purs exercices pour les doigts ? Ou du remplissage

dans un album publié ? Pourquoi *duetto* plutôt que *duo* ? Le chiffre 4 est toujours allusif, bien sûr, et il est possible qu'un jeu de symbolisme complexe soit à l'œuvre. On a pu faire des parallèles avec les quatre Évangiles, les quatre éléments, les quatre volumes de la *Clavier-Übung* (le dernier était-il déjà prévu ?)... L'ordre semble répondre à une certaine logique, du fait que les tonalités des quatre duos (*mi* mineur, *fa* majeur, *sol* majeur, *la* mineur) rappellent les dernières notes de l'hexacorde (*do ré mi fa sol la*). La séquence est l'un des tétracordes classiques (un autre quatre !), avec un demi-ton entre les deux notes inférieures. On ne saura jamais avec certitude ce que Bach savait et ce qu'il faisait de son insondable connaissance...

LEIPZIGER ORGELWERKE (1723-1750) Peter Williams

In der frühesten Bach-Biografie von nennenswerter Bedeutung, dem Nekrolog, wird Bach nicht als „der größte Komponist von Kantaten und Passionen“ oder als „der größte Organist“ bezeichnet, sondern als der „im Orgelspielen Weltberühmte HochEdle Herr“, womit Bach als öffentlich auftretender Künstler oder gar als Konzertorganist gemeint ist. Der Nekrolog erweckt den Eindruck, Bachs Kirchenmusik herunterzuspielen, namentlich die der Leipziger Jahre, in denen Bach dem Anschein nach wenig geschätzt wurde – einer der Verfasser, Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel, muss am Tisch der Familie manche Nörgelei über die Schule, über die Geistlichen, über gewisse Stadträte usw. gehört haben. Die meisten hier eingespielten Werke hatten, wenn überhaupt, sehr wenig mit Gottesdiensten zu tun, und selbst bei den Choralbearbeitungen ist es unwahrscheinlich, dass sie als Vorspiele zu den im Gottesdienst gesungenen Chorälen verwendet wurden – die meisten Kirchenorganisten werden sie nicht gespielt haben. Mit der vorliegenden CD betreten wir vielmehr die Welt von Bachs öffentlichen Konzerten und erhalten einen flüchtigen Blick auf das, was Bach (und nur er) in diesen Konzerten gespielt haben könnte. Nur sehr wenige dieser Aufführungen sind eindeutig dokumentiert oder in Zeitungen erwähnt worden; aber da Bach glaubwürdig als „Weltberühmte[r]“ Orgelspieler bezeichnet wird, muss es außer den dokumentierten Aufführungen in Hamburg, Dresden,

Kassel und Potsdam noch viele andere gegeben haben.

Vieles in der **Orgelsonate Nr. 4 e-Moll BWV 528** stammt aus anderen Werken, auch wenn nicht immer sicher ist, aus welchen. So findet sich der erste Satz auch in der Kantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* BWV 76, aber auch dieser Kantatensatz ist vielleicht nicht die originale Form, und er zeigt vielleicht nicht die originale Besetzung mit Viola da gamba. Bach war daran interessiert, eine seiner ‚Sechs-Werke-Sammlungen‘ zusammenzustellen, in diesem Fall eine Sammlung von Sonaten im italienischen Stil, offenbar für seinen Sohn Wilhelm Friedemann (geboren 1710), der im Alter von 22 Jahren kurz davor stand, seine erste Stellung als Organist an der Silbermann-Organ der Sophienkirche in Dresden anzunehmen. Selbst die Tempobezeichnungen der Sätze kennzeichnen die e-Moll-Sonate, ebenso wie die anderen, als Kammermusik im italienischen Stil, mit einer gebräuchlichen Satzfolge: hier langsam/schnell – langsam – schnell. Die linke und rechte Hand reagieren in ähnlicher Weise aufeinander, wie es zwei Violinen lange in Triosonaten getan hatten, obwohl es zwischen beiden Genres deutliche Unterschiede gibt: Die Hände spielen hier für ein Tasteninstrument typische Melodien, mit einem größeren Tonumfang und mit einem Zusammenspiel zwischen den Stimmen, das für den Spieler eines Tasteninstruments gut realisierbar ist. Das Finale veranschaulicht, was eine der Hauptaufgaben der Sonaten gewesen sein muss: Sie waren Übungsstücke und gaben dem Schüler (ob Wilhelm Friedemann oder einem anderen) Musik an die Hand, die eine entwickelte Technik

gleichzeitig voraussetzte und weiter schulte – offensichtlich beim Gebrauch der Pedale, aber auch beim Zusammenspiel der Hände.

Ganz anders sind die herrlichen, reifen **Präludien und Fugen Es-Dur und e-Moll BWV 552 und 548**, obwohl auch sie in eine außergewöhnliche Welt führen, abgeschieden, ursprünglich und einzigartig. Sie sind mit Sicherheit für große Konzerte komponiert worden, in Dresden und anderswo, wie zum Beispiel für die dreimal im Jahr stattfindende Messe in Leipzig, zu der so viele Besucher in die Stadt kamen – es ist gut möglich, dass Bach im Anschluss an die regulären Gottesdienste Orgel spielte, genauso wie Händel, von dem gesagt wird, dass er für die Besucher der St.-Pauls-Kathedrale in London spielte. Dass die beiden Sätze von **Präludium und Fuge Es-Dur** im veröffentlichten Band *Clavier-Übung III* aus dem Jahr 1739 durch 21 andere Stücke getrennt worden sind, legt nahe, dass sie in dieser gedruckten ‚Rahmenform‘ den bewussten Plan eines Organisten widerspiegeln, einen Plan sowohl für Gottesdienste als auch für Konzertaufführungen, aber vor allem für die Letzteren – und waren für einen tief gläubigen Menschen wie Johann Sebastian Bach Gottesdienste und Konzertaufführungen denn etwas so Unterschiedliches? Galt nicht für beide: *Soli Deo Gloria* („Gott allein zur Ehre“)? Es sind große, eigenständige Sätze: ein Präludium, in Konzertform gegossen, danach eine gewaltige Fuge in drei Teilen. Im Präludium findet man französische Elemente, sowohl in der Harmonik als auch in der Rhythmik, aber das Ganze gehört nur Bach selbst. Ähnliches kann man über den

Kontrapunkt der Fuge sagen: Grundsätzlich entspricht er dem italienischen Stil (jenem, der als *alla breve* bekannt ist), aber im Ergebnis ist er reiner Bach.

Auf vergleichbare, aber doch völlig andere Weise könnten auch die einzelnen sinfonischen **Sätze aus Präludium und Fuge e-Moll** als ‚Rahmen‘ gedient haben, dem gleichen Brauch entsprechend. Eine wichtige Frage für heutige Organisten ist: Welche Anhaltspunkte gibt es, um eine bestimmte Fuge mit einem bestimmten Präludium zu kombinieren? Ein langes Präludium in Ritornellform (eine Polonaise?) und eine Fuge (semi-chromatisch) in ABA-Form sind, auch hier wieder, einzigartig und gleichzeitig ganz im Boden der Tradition wurzelnd. Aber nichts davon sagt etwas aus über die überwältigende Harmonik und Melodik dieser Präludien. Was für einen erschütternden Effekt sie im vollen Werk gehabt haben müssen – viel lauter als alle Musik, die je in einer Kirche oder irgendwo sonst erklingen war! Der rhythmische Schwung des Präludiums findet selbst im Werk Bachs kaum seinesgleichen, und man darf nicht vergessen, dass es in der Musikkultur niemals, weder vorher noch nachher, etwas wie diese Orgelsinfonien gegeben hat. Dass Bach sie komponieren konnte, ist auf seine unbändige Schöpferkraft zurückzuführen, auf seine Reaktion auf herrliche Orgeln und auf seinen Drang, über das Vorhergehende hinauszugehen. Leider deutet der Nekrolog an, dass es früher noch andere Stücke von vergleichbarer Meisterschaft gab – oder gegeben hätte, wenn der Komponist eine herrliche Orgel zur Verfügung gehabt hätte.

Die vier **Choralbearbeitungen** im vorliegenden Programm stammen alle aus einem Manuskript, das Bach in seinen letzten Lebensjahren zusammengestellt hat. Es enthält Überarbeitungen von früheren Choralvorspielen, die wahrscheinlich komponiert wurden, als Bach noch ordentlicher liturgischer Organist war, also vor seiner Zeit in Leipzig. Als Umarbeitungen sollten sie vielleicht als Modellwerke für Interpreten und deren Studien dienen; sie überstiegen mit Sicherheit die Fähigkeiten der meisten Kirchenorganisten der Zeit. Obwohl das sorgfältig geschriebene Autograf den Eindruck erweckt, für eine Veröffentlichung vorbereitet worden zu sein, scheint die Sammlung niemals fertiggestellt worden zu sein. Es ist nicht einmal sicher, ob sie 15, 17, 18 oder sogar noch mehr Bearbeitungen enthalten sollte, und ebenso wenig weiß man, welcher Plan überhaupt hinter der Sammlung stand. Die Absichten, die Bach verfolgte, sind nicht klar – noch weniger als im Fall der *Kunst der Fuge*, die Bachs Schüler vielleicht ebenfalls missverstanden haben. Unnötig zu sagen, dass es in Form, Gestalt, Struktur des Orgelsatzes, Grad der Ausdruckskraft usw. gewaltige Unterschiede zwischen den einzelnen Choralbearbeitungen gibt.

Die drei Strophen des Agnus-Dei-Chorals „**O Lamm Gottes**“ **BWV 656** verarbeiten drei Motive auf hergebrachte Weise, ganz ähnlich wie der Agnus-Dei-Choral aus dem *Orgelbüchlein*, obwohl die Motive dort eher ‚subjektiver‘ sind als hier. Diese ‚objektiven‘ Agnus-Dei-Vertonungen stehen auf einer Stufe mit den drei ernsthaften Chorälen zum Advent, BWV 659, 660 und 661, von denen der erste

hier eingespielt worden ist. Man kann sie als eine Antwort auf eine Schlüsselfrage des Christentums verstehen: Wer war Jesus von Nazareth? Das gedämpft süße Cantabile des Chorals „**Nun komm, der Heiden Heiland**“ **BWV 659** erweckt die Vorstellung von Jesus, dem Tröster. Es enthält ein interessantes Detail in der Melodie der rechten Hand: Die Schönheit der Linie (eine kluge und charakteristische Paraphrase der Chormelodie) ist das Ergebnis genau derselben Figuration, die man in der herrlichen Melodie findet, welche aus dem langsamen Satz des Cembalokonzerts f-Moll BWV 1056 vertraut ist; dessen ursprüngliche Form könnte durchaus aus derselben Zeit stammen wie der Choral BWV 659. Im Gegensatz dazu erreicht weder der Abendmahlschoral „**Jesus Christus, unser Heiland**“ **BWV 665** noch der sogenannte „Totenbettchoral“ „**Vor deinen Thron tret' ich hiermit**“ **BWV 668** diesen Grad an Intensität. Sie sind dem Manuskript nicht von Bach, sondern von fremder Hand hinzugefügt worden, und niemand weiß, wieso und auf wessen Anweisung. Nach der Art ihres Choralsatzes zu urteilen, scheinen beide Werke Frühwerke zu sein, und der Choral BWV 668 rechtfertigt in keiner Weise die spätere Totenbett-Assoziation, die nur das Ergebnis einer Reihe von Missverständnissen ist.

Mit den **Canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“** **BWV 769** (ca. 1747) betreten wir eine weitere ganz eigene Welt. Sie gehört den Jahren an, in denen der reife Komponist offensichtlich von der Frage des Kanons fasziniert war, und von der Frage nach den Harmonien, die Kanons erzeugen. Zurückgreifend auf alte deutsche

Pädagogik-Methoden, verarbeitete Bach, vor allem während seines letzten Lebensjahrzehnts, deren Techniken in den verschiedensten musikalischen Gattungen, von scholastischer Kammermusik über Solowerke für Cembalo bis zu diesen Choralbearbeitungen für Orgel. Die fünf Sätze des Werkes – sie stehen in der Manuskript- und der Druckfassung in unterschiedlicher Reihenfolge – reichen von zwei einfachen Kanons, die oberhalb der Chormelodie geführt sind, zu zwei schönen Cantabile-Melodien, die die Chormelodie umrahmen, und zu einem offenen musikalischen Schlagabtausch, in dem die Melodie auf Herz und Nieren geprüft wird, bevor eine große Steigerung den Schlusspunkt setzt. Die kurze, geschickte Kombination aller Choralzeilen am Ende des Stückes bezieht sich auf eine andere deutsche Tradition, das sogenannte Quodlibet. Dieses Konzept findet sich auch am Ende der *Goldberg-Variationen*, die einige Jahre früher als BWV 769 entstanden und voller Kanons sind.

Obwohl sie im Allgemeinen viel einfacher gehalten wurden, besonders von anderen Komponisten, waren kanonische Bearbeitungen von Chormelodien typisch für weihnachtliche Orgelmusik. Aber diese Choralbearbeitungen von Bach sind alles andere als typisch, und sie sind kaum noch Kirchenmusik – zumindest nicht als vollständige Sammlung von fünf Werken. Es gibt einige wunderschöne Momente in ihnen, weil Bach als Komponist ein Ohr für Schönheit hatte, egal wie die Zeilen musikalisch umschrieben werden mussten. Man spürt in ihnen bereits die übersinnliche Klangwelt der *Kunst der Fuge*, und es wäre merkwürdig, wenn Beethoven

diese Choralbearbeitungen nicht gekannt hätte, als er an seinen späten Streichquartetten arbeitete.

Im Vergleich dazu zeigt das **Duetto Nr. 1 e-Moll BWV 802** einen kargen Kontrapunkt, so streng wie in irgendeinem anderen Kanon und weniger verbindlich als in den meisten. Es handelt sich um das erste von vier Duetten, veröffentlicht im Jahr 1739 in der *Clavier-Übung III*, und jedes von ihnen besitzt seine eigene Gestalt, seine eigene Form des Kontrapunkts und seine eigene folgerichtige Klangwelt. Alle vier Duette prüfen nicht nur die technischen Fertigkeiten eines Spielers, sondern sie fordern den Interpreten in geradezu heuristischer Weise heraus. Was stellen diese Stücke dar? Kontrapunktische Demonstrationen, und wenn ja, für Komponisten ebenso wie für Interpreten? Sind sie ‚Zwischenmusiken‘ in Konzertprogrammen? Bloße Fingerübungen? Oder Füllwerke in einem Album mit in Stein gemeißelten Großwerken? Warum *Duetto* und nicht *Duo*? Natürlich ist die Zahl Vier immer anspielungsreich, und es ist möglich, dass hier ein komplexes symbolisches Spiel gespielt wird. Man hat dabei an die vier Evangelien gedacht, an die vier Elemente oder an die vier Bände der *Clavier-Übung* (war der letzte Band schon geplant?). Es scheint in diesen Stücken etwas Übergeordnetes verborgen zu sein, und dazu passt die Tatsache, dass die Tonarten der vier Duette (e-F-G-a) den oberen vier Noten eines Hexachords (C-D-E-F-G-A) entsprechen. Die Tonfolge entspricht der eines klassischen Tetrachords (wiederum eine Vier!), und zwar jenes, bei dem der Halbtonschritt zwischen den beiden tiefsten Tönen liegt. Man kann nie ganz sicher sein, was Bach damals wusste und was er mit seinem unermesslichen Wissen tat.

ORGELWERKEN UIT LEIPZIG

Peter Williams

In de *Necrologie*, de vroegste Bachbiografie van betekenis, wordt Johann Sebastian niet vermeld als “de grootste componist van cantates en passies” of als “de grootste organist”, maar als “de wereldberoemde orgelspeler”, waarmee “publiek artiest” of zelfs “orgelvirtuoos” bedoeld werd. De *Necrologie* geeft de indruk zijn kerkmuziek te minimaliseren, vooral in Leipzig waar hij niet echt naar waarde werd geschat. (Een van de auteurs, zijn zoon Carl Philipp Emanuel zal thuis aan tafel waarschijnlijk heel wat gemor over school, de clerus of bepaalde raadsleden hebben gehoord). De meeste muziek in deze opname had weinig of niets vandoen met kerkdiensten en zelfs de koraal-zettingen zijn waarschijnlijk niet gebruikt als prelude voor de koralen die erin gezongen werden, althans niet door de meeste organisten. De muziek van deze CD behoort eerder tot de wereld van Bachs recitals en geeft ons een glimp van wat hij (en alleen hij) bij die gelegenheden zou kunnen gespeeld hebben. Heel weinig van deze recitals zijn gedocumenteerd of beschreven in kranten; maar het feit dat hij als orgelspeler met enige geloofwaardigheid “wereldberoemd” werd genoemd, moet betekend hebben dat waar hij speelde, in Hamburg, Dresden, Kassel en Potsdam, er veel andere organisten waren naast diegenen waarover we gedocumenteerd zijn.

Een groot deel van de **Orgelsonate nr.4 in e BWV 528** vond zijn oorsprong in andere muziek, maar welke is niet steeds duidelijk. De eerste beweging is bijvoorbeeld ook terug te vinden in de cantate ‘*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*’ BWV 76, maar ook dat is waarschijnlijk niet de originele vorm, of de originele bezetting met viola da gamba. Het was er Bach om te doen om één van zijn “zesdelige bundels” samen te stellen. Hier ging het om een set van zes sonates in Italiaanse stijl, (klaarblijkelijk) voor zijn zoon Friedemann (geboren in 1710), die als eenentwintigjarige zijn eerste job begon aan het Silbermann orgel van de Sophienkirche in Dresden. Zelfs de tempomarkeringen voor elke beweging onderscheiden deze en de andere sonates als Italiaanse kamermuziek: in dit geval traag/snel-traag-snel. De interactie tussen de twee handen lijkt erg op het samenspel van twee violen zoals gebruikelijk in kamermuziektrio’s, ook al zijn er duidelijke verschillen tussen de twee genres: beide handen hebben melodieën die karakteristiek zijn voor klavierinstrumenten, met een ruimer bereik en het soort onderlinge wisselwerking die wezenlijk voelbaar is voor een klavierspeler. De finale illustreert één van de belangrijkste functies van deze sonates: de student (Friedemann of om het even welke leerling) oefenmuziek aanreiken die een ontwikkelde techniek vereist en voortbrengt, uiteraard *pedaliter*, maar ook door coherent handenspel te genereren.

Erg verschillend zijn de prachtige, late **Preludes en Fuga's in Es en e, BWV 552 en 548**. Ook deze vormen een buitengewone, originele en unieke wereld op zichzelf. Ze zijn zeker gecomponeerd voor grote recitals in Dresden en andere plekken, zoals Leipzig, waar drie keer per jaar jaarmarkten gehouden werden. Met zoveel bezoekers in de stad lijkt het erg plausibel dat Bach na de reguliere kerkdiensten speelde, net zoals Handel dat deed voor bezoekers in de Londense St.Paul's Cathedral. Het feit dat de **Prelude en Fuga in Es** in het gepubliceerde derde volume van de *Clavier-Übung* uit 1739 gescheiden werden door vijftig andere stukken en op die manier 'gekadreeerd' werd, doet veronderstellen dat deze stukken door een organist zowel voor kerkdienst als recital gepland konden worden, maar beslist voor dit laatste. Want hoe diepgelovig J.S.Bach ook was, waren de kerkdiensten en de recitals werkelijk zo verschillend? Waren beide niet *soli Deo gloria*? Het gaat om grootse en op zichzelf staande stukken: een prelude vervat in concertovorm, gevolgd door een indrukwekkende, driedelige fuga. In de prelude zijn Franse elementen te vinden, zowel wat harmonie als ritme betreft, maar het geheel kan enkel Bach zijn. Ongeveer hetzelfde kan gezegd worden over het contrapunt van de fuga: in principe is het Italiaans getint (en bekend als *alla breve*), maar in de praktijk is het pure Bach.

Op vergelijkbare maar toch volkomen verschillende wijze zouden de unieke symfonische delen van de

Prelude en Fuga in e kunnen gediend hebben als "frames" in een gelijkaardige trant. Een belangrijke vraag voor organisten van vandaag is: welke argumenten zijn er om een bepaalde fuga aan een bepaalde prelude te koppelen? Een lang *ritornello* als prelude (een polonaise?) en een fuga (semi-chromatisch) in ABA-vorm zijn, andermaal, beide uniek en volkomen zelfbewust. Maar niets van dit alles zegt iets over de overweldigende harmonie en melodie van deze *praeludia*. Wat een schokeffect moeten ze teweeg hebben gebracht op een groot orgel, luider dan om het even welke muziek die ooit in een kerk, of waar dan ook, had weerklonken! De ritmische stuwkracht van de prelude is moeilijk te evenaren, zelfs in Bach, en men mag niet vergeten dat deze orgelsymfonieën voorheen maar ook daarna ongezien zijn in de literatuur. De reden waarom Bach ze schreef heeft alles te maken met zijn niet te onderdrukken creativiteit, zijn affiniteit met voortreffelijke orgels en de drang om de traditie te overstijgen. Helaas, de *Necrologie* geeft onrechtstreeks aan dat er ooit nog andere stukken moeten zijn geweest van een vergelijkbaar meesterschap of er zouden geweest zijn mocht de componist uitstekende orgels ter beschikking hebben gehad.

De **vier koraalzettingen** in dit programma komen alle uit een manuscript dat Bach op late leeftijd samenstelde. Het bevat herwerkingen van vroegere "koraalpreludes", waarschijnlijk gecomponeerd toen hij nog als gewone organist de liturgie speelde, dus vóór Leipzig.

Omdat het revisies zijn, zou het wel kunnen gaan om modellen voor uitvoerders of studiemateriaal. Zeker is dat ze de capaciteiten van de meeste kerkorganisten uit die tijd te boven gingen. Ook al geeft het verzorgde exemplaar van de autograaf de indruk dat ze voor publicatie bestemd waren, toch blijkt de verzameling nooit te zijn voltooid. Het is zelfs niet zeker of de bundel vijftien, zeventien, achttien of zelf meer zettingen moest bevatten of welk plan er gevolgd werd. Bachs bedoelingen zijn onduidelijk, evenzeer als ze dat zijn in *Die Kunst der Fuge*, een werk dat zijn leerlingen ook verkeerd begrepen zouden hebben. Het is onnodig te zeggen dat deze koraalzettingen sterk verschillen van elkaar qua type, vorm, orgeltextuur, graad van expressiviteit en dergelijke.

De drie strofen van de Agnus Dei-hymne ‘**O Lamm Gottes**’ BWV 656 verkennen drie [muzikale] motieven op een ouderwetse manier die niet zover af ligt van het *Orgelbüchlein*, ook al zijn de motieven daarin meer “subjectief” dan hier. Deze “objectieve” Agnus Dei-zettingen worden geëvenaard door de drie intense Adventskoralen, BWV 659, 660 en 661, waarvan het eerste hier is opgenomen. Met een beetje verbeelding kan men er één van de sleutelvragen van het Christendom in terugvinden: wie was Jezus van Nazareth? Het ingehouden zoet *cantabile* van BWV 659 doet trouwens denken aan Jezus de Verlosser, door een interessant detail in de melodie van de rechterhand: de schoonheid van deze passage (in wezen een slimme

en karakteristieke parafrase van een koraalmelodie) heeft exact dezelfde opbouw als de prachtige melodie uit de trage beweging van het *Concerto voor klavecimbel* in f, BWV 1056, en die waarschijnlijk in haar oorspronkelijke vorm uit dezelfde periode stamt als BWV 659. Daartegenover staan de communiehymne ‘**Jesus Christus, unser Heiland**’ BWV 665 en het zogenaamde “Doodsbedkoraal” ‘**Vor deinen Thron tret ich hier mit**’ BWV 668, die geen van beide dit niveau van intensiteit evenaren en niet door Bach maar door anderen aan het manuscript werden toegevoegd. Waarom en op grond van welke autoriteit weet niemand. Beide stukken lijken vroege werken te zijn op grond van de manier waarop deze koralen getoonzet zijn. De latere associatie met het doodsbed in het laatst vermelde koraal, het resultaat van een reeks misverstanden, is bovendien onmogelijk hard te maken.

Met de **Canonische Variaties**, ‘**Vom Himmel hoch**’, BWV 769 (ca.1747), betreden we andermaal een aparte wereld, die van de rijpe jaren van de componist waarin hij duidelijk gefascineerd was door het vraagstuk van de canons en het soort harmonie die zij voortbrengen. Terugkerend naar de oude Duitse pedagogische praxis, paste hij hun technieken toe in allerlei soorten muziek, in het bijzonder tijdens de laatste tien jaar van zijn leven, variërend van scholastische werken, kamermuziek en solo’s voor klavecimbel tot deze koraalzettingen voor orgel. De vijf bewegingen – die een andere volgorde hebben in de twee versies van het

werk; de ene gedrukt, de andere in handschrift – gaan van twee eenvoudige canons op een hymne tot twee prachtige *cantabile*-melodieën die de hymne omspeelen, en een wirwar waarin de melodie een aantal stappen doorloopt voor de uiteindelijke climax. De korte, slimme combinatie op het einde van alle koraalpartijen samen, is een hint naar een andere Duitse traditie, het zogenaamde *quodlibet*, een idee dat ook opduikt aan het einde van de *Goldbergvariaties*, die BWV 769 enkele jaren voorafgingen en vol zitten met canons.

Canonische zettingen van hymne-melodieën waren typische orgelmuziek voor Kerstmis ook al waren ze, zeker bij andere componisten, meestal eenvoudiger. De gegeven koraalzettingen zijn echter allesbehalve typisch, en kunnen nauwelijks kerkmuziek genoemd worden, en nog het minst als een “set van vijf”. Ze bevatten een aantal heel mooie momenten omdat de componist een oor voor schoonheid had in weerwil van het gedefinieerde lijnenspel. In deze stukken kan men de transcendente klankwereld van de *Kunst der Fuge* voorvoelen, en het zou heel vreemd zijn mocht Beethoven ze niet voor ogen gehad hebben terwijl hij aan zijn late kwartetten werkte.

In vergelijking daarmee vertoont het **Duetto nr.1 BWV 802** een karig contrapunt, even streng als in om het even welke canon maar minder verzoenend dan de meeste. Dit is het eerste van vier *Duetti* in de *Clavier-Übung III* uit 1739, elk met hun eigen vorm, soort

contrapunt en consequente klankwereld, die alle vier de organist afrekenen op zijn technische kunde maar hem ook een heuristische uitdaging bezorgen. Wat zijn ze? Demonstraties van contrapunt, en indien zo bedoeld zowel voor de componisten als voor de spelers? Gaat het om interludia in concertprogramma's? Zijn het louter vingeroefeningen? Of zijn het vulstukken in een bundel gegraveerde werken? Waarom *duetto* eerder dan *duo*? Vier [als getal] is natuurlijk steeds een zinspeling en het is mogelijk dat een of ander complex symbolenspel wordt opgevoerd. Mensen hebben parallellen bedacht met de vier evangelisten, de vier seizoenen en de vier volumes van de *Clavier-Übung* (waarvan het laatste al gepland was?). Er schijnt een zekere prioriteit te spelen, in overeenstemming met het feit dat de toonsoorten van de vier duetten (e F G a) lijken op de hoogste noten van de hexachord (CDE-FGA). De reeks is één van de klassieke tetrachorden (nog een vier!), namelijk die met een halve toon tussen de twee laagste noten. Men kan nooit zeker zijn van wat Bach wist en wat hij al dan niet van plan was met zijn peilloze kennis.

Maude Gratton



Maude Gratton, organ

Born in Niort in 1983, Maude Gratton pursues a solo career in France and abroad on the organ, the harpsichord and the fortepiano.

She graduated from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in harpsichord, continuo, organ and Renaissance counterpoint. In 2003 she won second prize at the Bruges International Organ Competition and was named 'Young Soloist 2006' by the Association of French-Speaking Public Radio Stations.

In 2005 she founded the ensemble Il Convito, of which she is still director, and since 2012 has been also artistic director of two further projects she initiated, the Académie de Musique de Saint-Loup-sur-Thouet and the Musiques en Gâtine festival.

Maude Gratton performs regularly with such musicians as Philippe Pierlot, Damien Guillon, Bruno Cocset and Jérôme Hantaï. She is also a member of Collegium Vocale Gent (director Philippe Herreweghe) and Le Concert Français (director Pierre Hantaï).

English

Maude Gratton, orgue

Née à Niort en 1983, Maude Gratton mène une carrière de soliste en France et à l'étranger, aussi bien à l'orgue qu'au clavecin ou au pianoforte.

Maude Gratton est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en clavecin, basse continue, orgue, contrepoint renaissance. Elle a remporté en 2003 le 2ème prix au Concours International d'Orgue de Bruges, a été promue Jeune Soliste 2006 des Radios Francophones Publiques.

Elle a fondé et dirige depuis 2005 l'ensemble Il Convito, ainsi que l'Académie de Musique de Saint-Loup-sur-Thouet et le festival Musiques en Gâtine depuis 2012. Elle joue par ailleurs régulièrement aux côtés de musiciens tels que Philippe Pierlot, Damien Guillon, Bruno Cocset, Jérôme Hantaï. Elle est également membre du Collegium Vocale Gent (dir. Philippe Herreweghe) et du Concert Français (dir. Pierre Hantaï).

Français

Maude Gratton, orgel

Maude Gratton, geboren 1983 in Niort, ist in Frankreich und im Ausland als Solistin erfolgreich, sowohl an der Orgel als auch am Cembalo und am Fortepiano. Sie studierte Cembalo, Generalbass, Orgel und Renaissance-Kontrapunkt am Pariser Conservatoire national supérieur de musique et de danse. 2003 gewann sie den zweiten Preis beim Internationalen Orgelwettbewerb in Brügge, drei Jahre später wurde sie zur „Jungen Solistin 2006 der öffentlich-rechtlichen französischsprachigen Rundfunkanstalten“ gekürt. 2005 gründete Maude Gratton das Ensemble Il Convito, das sie seitdem auch leitet. 2011 rief sie die Musikalische Akademie in Schloss Saint-Loup-sur-Thouet ins Leben, 2012 das Festival „Musiques en Gâtine“. Sie musiziert regelmäßig mit Künstlern wie Philippe Pierlot, Damien Guillon, Bruno Cocset und Jérôme Hantai und ist Mitglied des Collegium Vocale Gent (Leitung Philippe Herreweghe) und des Concert Français (Leitung Pierre Hantai).

Maude Gratton, orgel

Maude Gratton werd geboren in Niort in 1983 en is actief als soliste in Frankrijk en daarbuiten, en dat zowel op orgel, klavecimbel als pianoforte. Ze behaalde diploma's aan het Conservatoire National Supérieur de Musique in Parijs voor klavecimbel, basso continuo, orgel en renaissance contrapunt. In 2003 behaalde ze de 2e prijs in de Internationale Orgelwedstrijd van Brugge. Ze promoveerde als Jonge Solist 2006 van de Openbare Franstalige Radio-omroepen (Radios Francophones Publiques). Maude Gratton stichtte en dirigeerde sinds 2005 het ensemble Il Convito, net als de Académie de Musique Saint-Loup-sur-Thouet en sinds 2012 ook het festival Musiques en Gâtine. Naast dit alles speelt Maude Gratton regelmatig samen met musici als Philippe Pierlot, Damien Guillon, Bruno Cocset en Jérôme Hantai. Ze is eveneens lid en concerteert met ensembles als Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe) en Le Concert Français (Pierre Hantai).

“

Despite the exceptional nature of Johann Sebastian Bach's organ music, which is due to his intense bond and inexhaustible dialogue with the instrument, it cannot be separated from the rest of his output; in particular, it only takes on its full meaning when one also knows his vocal music. Our aim must therefore be to reveal the underlying meaning of a text – with or without words – whose eminently spiritual content, exalted and magnified by its musical setting, still has the power to move us deeply today.

”

Maude Gratton

Recording

October 12-14, 2014

Friedenskirche, Ponitz (Germany)

Recording, Editing, Mastering Engineer: Aline Blondiau

Translations

Catherine Meeùs: French

Monika Winterson: German

Jens Van Durme: Dutch

Pictures

Cover: *Miniatures végétales – Poinsettia 1* © Bob Verschueren

Inside digipak & booklet:

Maude Gratton © Florence Grandidier

Ponitz' Organ © Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Ponitz

Phi

Label Manager / Production: Aliénor Mahy

Graphic Design: Racasse-Studio.com



Recent Releases

LPH017



Cantigas de Santa Maria
Hana Blažiková, Barbara Kabátková, Margit Übellacker,
Martin Novák

LPH018



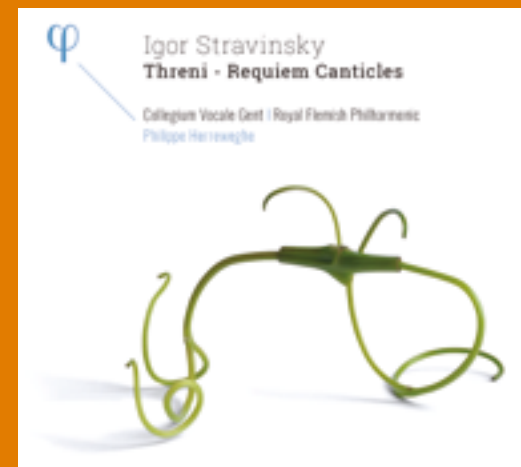
Joseph Haydn - Die Schöpfung
Christina Landshamer, Maximilian Schmitt, Rudolf Rosen
Collegium Vocale Gent, Orchestre des Champs Elysées
Philippe Herreweghe

LPH019



Franz Schubert - Symphonies Nos. 1, 3 & 4
Royal Flemish Philharmonic, Philippe Herreweghe

LPH020



Igor Stravinsky - Threni - Requiem canticles
Collegium Vocale Gent, Royal Flemish Philharmonic,
Philippe Herreweghe

