



AEOLUS

Johann
Sebastian
BACH

*complete
organ works
played on*

Silbermann
organs

Ewald Kooiman
Ute Grimmel-Geuchen
Gerhard Gnann
Bernhard Klapprott



SUPER AUDIO CD

Recordings / Aufnahmen / Enregistrements:

April 2008 (Ewald Kooiman – Ebersmunster, Bouxwiller), June 2008 (Ewald Kooiman – Marmoutier),
October 2008 (Ewald Kooiman – Wasselonne, Marmoutier), March 2010 (Gerhard Gnann – Wasselonne),
September 2010 (Ute Gremmel-Geuchen – Strasbourg), October 2010 (Bernhard Klapprott – Arlesheim,
Ute Gremmel-Geuchen – Marmoutier), November 2010 (Gerhard Gnann – Strasbourg),
March 2011 (Ute Gremmel-Geuchen – Villingen), July 2011 (Gerhard Gnann – Soultz Haut-Rhin)

Producer / Aufnahmeleitung / Direction artistique: Christoph Martin Frommen

Engineering, editing & mastering / Technik, Schnitt & Mastering / Prise de son, montage & mastering:
Christoph Martin Frommen

Mikrofone / Microphones: 9 x DPA 4006 omnidirectional

Photos: Christoph Martin Frommen, Jean-Philippe Grille (cover photo SACD vol.17)

Organ maintenance: Gaston Kern, Manufacture d'orgues Daniel Kern, Quentin Blumenroeder, Bernhard Fleig

Registranten / Assistants: Anne den Hartigh, Victoria Siegert (Strasbourg, November 2010)

Dank an / Acknowledgements / Remerciements: Jean-Philippe Grille (Wasselonne), Père Florent & Hubert Sigrist
(Marmoutier), Daniel Maurer, Daniel Leininger, René Gerber (Strasbourg), Anne-Laure Thallinger (Bouxwiller),
Bernard Chalté & Henri Keller (Ebersmunster), Ulrich Kolberg (Villingen), Jean-Claude Zehnder & Peter Koller
(Arlesheim), Monique Leimbach-Weinzäpfel (Soultz-Haut-Rhin), Quentin Blumenroeder.

Greatest thanks to Anne den Hartigh.

© + © 2012 **AEOLUS**  LC02232

Postfach 300 226, 41343 Korschenbroich, Germany

mail@aeolus-music.com

www.aeolus-music.com

to the memory of / im Gedenken an / à la mémoire de

Ewald Kooiman

(June 14, 1938 – January 25, 2009)



JOH. ANDREAS SILBERMANN.

*Orgelbauer und Alterthumsforscher
geb. zu Strasburg den 26 Jun. 1712.
gestorben den 11 febr. 1783.*

INHALTSVERZEICHNIS | CONTENTS | SOMMAIRE

Titellisten tracklistings Listes des plages	6
Deutsch	
Vorwort <i>von Christoph Martin Frommen</i>	25
Johann Sebastian Bach – Das Orgelwerk <i>von Peter Wollny</i>	26
Die Orgel im Zentrum: bedeutende Aspekte im Musikleben Bach's <i>von Christoph Wolff</i>	71
Ewald Kooiman <i>von Hans Koenders</i>	79
Die weiteren Interpreten	80
Die Silbermann-Orgeln <i>von Marc Schaefer</i>	82
English	
Editorial <i>by Christoph Martin Frommen</i>	87
Johann Sebastian Bach: The works for organ <i>by Peter Wollny</i>	88
The Organ at the Center: Critical Stages in Bach's Musical Life <i>by Christoph Wolff</i>	128
Ewald Kooiman <i>by Hans Koenders</i>	135
The other performers	136
The Silbermann organs <i>by Marc Schaefer</i>	138
Français	
Préface <i>par Christoph Martin Frommen</i>	143
Johann Sebastian Bach: L'Œuvre pour orgue <i>par Peter Wollny</i>	144
L'orgue au centre de son existence : les étapes cruciales dans la vie musicale de Bach <i>par Christoph Wolff</i>	188
Ewald Kooiman <i>par Hans Koenders</i>	197
Les autres interprètes	198
Les orgues de Silbermann <i>by Marc Schaefer</i>	200
Orgeldispositionen the organ's stoplists les compositions des orgues	205
Titellisten nach BWV-Nummern Listings after BWV numbers Listes des plages par ordre des numéros BWV	214
Bildteil photographs photographies	226

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 1

1. Präludium C-Dur BWV 547	4:57
2. Fuge C-Dur BWV 547	5:31
3. Nun freut euch, lieben Christen BWV 734 a	2:52
Orgelbüchlein	
4. Helft mir Gottes Güte preisen BWV 613	1:38
5. Das alte Jahr vergangen ist BWV 614	2:23
6. In dir ist Freude BWV 615	3:13
7. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin BWV 616	2:11
8. Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf BWV 617	2:32
9. O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618	4:52
10. Christe, du Lamm Gottes BWV 619	1:12
11. Christus, der uns selig macht BWV 620	2:28
12. Da Jesus an dem Kreuze stund BWV 621	1:25
13. O Mensch, bewein' dein Sünde gross BWV 622	4:57
14. Wir danken Dir, Herr Jesu Christ BWV 623	1:07
15. Hilf Gott, dass mir's gelinge BWV 624	1:53
16. Christ lag in Todesbanden BWV 625	1:40
17. Jesus Christus, unser Heiland BWV 626	0:59
18.-20. Christ ist erstanden BWV 627	4:36
21. Erstanden ist der heilige Christ BWV 628	0:58
22. Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629	1:10
23. Heut' triumphiret Gottes Sohn BWV 630	1:41
24. Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist BWV 631	1:02
25. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 632	1:47
26. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 633	2:23
27. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 634	2:24
28.-31. Toccata BWV 913	14:40
Total playing time:	76:55

Ewald Kooiman

Andreas Silbermann organ, Marmoutier, Eglise abbatiale Saint-Etienne

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 2

1. Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 700	3:36
2. Pièce d'Orgue BWV 572	8:54
Triosonate C-Dur BWV 529	
3. - Allegro	6:44
4. - Largo	5:50
5. - Allegro	4:48
6. Präludium c-Moll BWV 546	6:16
7. Fuge c-Moll BWV 546	6:43
8. Präludium a-Moll BWV 551	2:20
9. Fuge a-Moll BWV 551	3:32
10. Präludium d-Moll BWV 539	2:12
11. Fuge d-Moll BWV 539	5:41
12. Toccata d-Moll BWV 565	2:25
13. Fuge d-Moll BWV 565	6:45
14. Fuge h-Moll BWV 579	6:35
Total playing time:	72:40

Ewald Kooiman
Andreas Silbermann organ, Marmoutier, Eglise abbatiale Saint-Etienne

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 3

1. Fantasie c-Moll BWV 537	4:58
2. Fuge c-Moll BWV 537	4:32
3. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 715	2:12
4. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 717	3:30
5. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 726	1:15
6. Ach Gott und Herr BWV 714	2:53
7. Herzlich tut mich verlangen BWV 727	2:27
8. Fantasia und Imitation BWV 563	4:51
9. Fantasia super „Jesu, meine Freude“ BWV 713	5:28
10. Jesus, meine Zuversicht BWV 728	2:23
11. In dulci jubilo BWV 729	2:40
12. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730	1:57
13. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731	2:31
14. Partite diverse sopra „O Gott, du frommer Gott“ BWV 767	17:21
15. Fantasia c-Moll BWV 562	5:16
16. Partite diverse sopra „Christ, der du bist der helle Tag“ BWV 766	11:21
Total playing time:	75:45

Ewald Kooiman
Andreas Silbermann organ, Ebersmünster, Eglise abbatiale Saint-Maurice

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 4

1. Alla breve BWV 589	5:31
2. Canzona d-Moll BWV 588	6:10
3. Fantasia super „Christ lag in Todesbanden” BWV 695	3:48
4. Pastorale F-Dur BWV 590	14:35
5. Fantasia C-Dur BWV 570	3:09
6. Nun freut euch, lieben Christen g'mein BWV 755	2:45
7. Wir Christenleut BWV 710	2:27
8. Fantasia in C BWV 1121	3:35
9. Fuga sopra il Magnificat BWV 733	5:05
10. Erbarm' dich mein, o Herre Gott BWV 721	4:24
11. Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 691	1:55
12. Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 690	2:20
13. Vater unser im Himmelreich BWV 737	2:42
14. Partite diverse sopra „Ach, was soll ich Sünder machen” BWV 770	15:28
Total playing time:	74:02

Ewald Kooiman

Andreas Silbermann organ, Ebersmünster, Eglise abbatiale Saint-Maurice

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 5

1. Präludium g-Moll BWV 535 3:25
2. Fuge g-Moll BWV 535 5:10

Choräle der Neumeister-Sammlung

3. Der Tag, der ist so freudenreich BWV 719 2:09
4. Wir Christenleut BWV 1090 2:25
5. Das alte Jahr vergangen ist BWV 1091 3:00
6. Herr Gott, nun schließ den Himmel auf BWV 1092 2:48
7. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen BWV 1093 3:16
8. O Jesu, wie ist dein Gestalt BWV 1094 3:27
9. O Lamm Gottes, unschuldig BWV 1095 3:01
10. Christe, der du bist Tag und Licht BWV 1096 3:30
11. Ehre sei dir, Christe BWV 1097 2:49
12. Wir glauben all an einen Gott BWV 1098 3:12
13. Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 1099 2:44
14. Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV 1100 3:15
15. Ach Gott und Herr BWV 714 2:42
16. Ach Herr, mich armen Sünder BWV 742 2:54
17. Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 1101 4:19
18. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV 1102 3:09
19. Erhalt uns, Herr bei deinem Wort BWV 1103 1:55
20. Vater unser im Himmelreich BWV 737 2:58

Concerto BWV 571

21. - 1. Satz 4:11
 22. - 2. Satz 2:11
 23. - 3. Satz 2:51
24. Durch Adams Fall BWV 705 3:06

Total playing time: 74:53

Ewald Kooiman
Johann Andreas Silbermann organ, Wasselonne, Temple protestant

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 6

- | | |
|-----------------------------|------|
| 1. Präludium e-Moll BWV 533 | 2:16 |
| 2. Fuge e-Moll BWV 533 | 2:36 |

Choräle der Neumeister-Sammlung

- | | |
|---|------|
| 3. Wenn dich Unglück tut greifen an BWV 1104 | 1:57 |
| 4. Jesu, meine Freude BWV 1105 | 2:02 |
| 5. Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost BWV 1106 | 2:42 |
| 6. Jesu, meines Lebens Leben BWV 1107 | 2:13 |
| 7. Als Jesus Christus in der Nacht BWV 1108 | 3:27 |
| 8. Ach Gott, tu dich erbarmen BWV 1109 | 3:26 |
| 9. O Herre Gott, dein göttlich Wort BWV 1110 | 2:46 |
| 10. Nun laßt uns den Leib begraben BWV 1111 | 2:56 |
| 11. Christus, der ist mein Leben BWV 1112 | 2:19 |
| 12. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt BWV 1113 | 3:13 |
| 13. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut BWV 1114 | 4:39 |
| 14. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr BWV 1115 | 3:37 |
| 15. Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV 1116 | 2:29 |
| 16. Alle Menschen müssen sterben BWV 1117 | 2:50 |
| 17. Machs mit mir Gott, nach deiner Güt BWV 957 | 2:47 |
| 18. Werde munter, mein Gemüte BWV 1118 | 3:08 |
| 19. Wie nach einer Wasserquelle BWV 1119 | 2:30 |
| 20. Christ, der du bist der helle Tag BWV 1120 | 1:57 |

- | | |
|------------------------------|------|
| 21. Präludium a-Moll BWV 569 | 6:12 |
|------------------------------|------|

Choräle der Schübler-Sammlung

- | | |
|--|------|
| 22. Wo soll ich fliehen hin BWV 646 | 2:33 |
| 23. Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 647 | 4:25 |
| 24. Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649 | 3:19 |

Total playing time: 72:44

Ewald Kooiman

Johann Andreas Silbermann organ, Wasselonne, Temple protestant

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 7

- | | |
|----------------------------|------|
| 1. Präludium C-Dur BWV 545 | 2:36 |
| 2. Largo a-Moll BWV 529 | 6:33 |
| 3. Fuge C-Dur BWV 545 | 4:38 |

Leipziger Choräle

- | | |
|---|-------|
| 4. Fantasia super Komm, heiliger Geist BWV 651 | 6:45 |
| 5. Komm, heiliger Geist BWV 652 | 10:25 |
| 6. An Wasserflüssen Babylon BWV 653 | 5:03 |
| 7. Schmücke Dich, o liebe Seele BWV 654 | 7:19 |
| 8. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 655 | 5:06 |
| 9. O Lamm Gottes unschuldig BWV 656 | 8:30 |
| 10. Nun danket alle Gott BWV 657 | 5:12 |
| 11. Von Gott will ich nicht lassen BWV 658 | 4:09 |
| 12. Nun komm' der Heiden Heiland BWV 659 | 4:03 |
| 13. Trio super Nun komm' der Heiden Heiland BWV 660 | 3:04 |
| 14. Nun komm' der Heiden Heiland BWV 661 | 3:22 |

Total playing time: 76:54

Ewald Kooiman

Johann Andreas Silbermann organ, Bouxwiller, Temple protestant

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 8

Leipziger Choräle

1. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 662	7:40
2. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 663	7:48
3. Trio super Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 664	6:17
4. Jesus Christus, unser Heiland BWV 665	5:14
5. Jesus Christus, unser Heiland_ BWV 666	3:50
6. Komm, Gott, Schöpfer BWV 667	2:42
7. Vor deinen Thron tret' ich BWV 668	4:16
8. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 709	3:08
9. Partite diverse sopra „Sei begrüßet, Jesu gütig” BWV 768	21:43
Total playing time:	62:53

Ewald Kooiman

Johann Andreas Silbermann organ, Bouxwiller, Temple protestant

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 9

Dritter Teil der Clavierübung

1. Präludium Es-Dur BWV 552	9:38
2. Kyrie, Gott Vater BWV 669	3:47
3. Christe, aller Welt Trost BWV 670	5:03
4. Kyrie, Gott heiliger Geist BWV 671	5:20
5. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 672	1:44
6. Christe, aller Welt Trost BWV 673	1:22
7. Kyrie, Gott heiliger Geist BWV 674	1:32
8. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 675	3:42
9. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 676	5:51
10. Fughetta super „Allein Gott in der Höh' sei Ehr' ” BWV 677	1:24
11. Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV 678	5:48
12. Fughetta super „Dies sind die heil'gen zehn Gebot” BWV 679	2:04
13. Wir glauben all an einen Gott BWV 680	3:21
14. Fughetta super „Wir glauben all an einen Gott” BWV 681	1:30
15. Vater unser im Himmelreich BWV 682	6:13
16. Vater unser im Himmelreich BWV 683	1:18
17. Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 684	4:53
18. Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 685	1:45
19. Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir BWV 686	6:44
20. Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir BWV 687	7:26
Total playing time:	80:38

Ute Gremmel-Geuchen

Johann Andreas Silbermann organ, Strasbourg, Saint-Thomas

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 10

Dritter Teil der Clavierübung

1. Jesus Christus, unser Heiland BWV 688	4:32
2. Fuga super „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 689	5:16
3. Duetto I BWV 802	2:39
4. Duetto II BWV 803	3:43
5. Duetto III BWV 804	3:15
6. Duetto IV BWV 805	3:15
7. Fuge Es-Dur BWV 552	7:12
8. Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 704	1:11
9. Gottes Sohn ist kommen BWV 703	1:03
10. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn BWV 698	1:25
11. Fughetta „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 699	1:26
12. Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 701	1:50
13. Fughetta super „Christum wir sollen loben schon“ BWV 696	1:43
14. Gelobet seist Du Jesu Christ BWV 697	1:00
15. Das Jesulein soll doch mein Trost BWV 702	1:50
16. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn BWV Anh 55	2:16
17. Wir glauben all an einen Gott BWV 765	3:14
18. Wir glauben all an einen Gott BWV Anh 70	1:34
19. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 1128	6:18
20. Trio a 2 Clav e Pedale BWV 583	5:04
21. Christ lag in Todesbanden BWV 718	5:37
22. Präludium C-Dur (E-Dur) BWV 566	2:27
23.-24. Fuge C-Dur (E-Dur) BWV 566	9:23
Total playing time:	77:26

Ute Gremmel-Geuchen

Johann Andreas Silbermann organ, Strasbourg, Saint-Thomas

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 11

1.-2.	Präludium und Fuge C-Dur BWV 553	3:42
3.	Wir glauben all' an einen Gott BWV 740	5:01
4.	Wir glauben all' an einen Gott Anh 69	4:00
5.-6.	Präludium und Fuge d-Moll BWV 554	3:28
7.	Fantasie und Fuge a-Moll BWV 561	9:20
8.-9.	Präludium und Fuge e-Moll BWV 555	3:48
10.	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 749	0:54
11.	Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht BWV 750	0:58
12.-13.	Präludium und Fuge F-Dur BWV 556	2:47
14.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 711	3:09
15.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 716	2:23
16.-17.	Präludium und Fuge G-Dur BWV 557	3:45
18.	Befiehl du deine Wege BWV Anh 79	3:11
19.	Befiehl du deine Wege BWV deest	5:03
20.-21.	Präludium und Fuge g-Moll BWV 558	3:22
22.	Freu dich sehr, o meine Seele Emans 72	2:03
23.	Freu dich sehr, o meine Seele BWV Anh 52	2:33
24.	Freu dich sehr, o meine Seele BWV Anh 53	2:18
25.-26.	Präludium und Fuge a-Moll BWV 559	3:08
27.	Auf meinen lieben Gott BWV 744	1:27
28.	Auf meinen lieben Gott BWV 744 alio modo	1:15
29.	Auf meinen lieben Gott Emans Arioso	1:43
30.-31.	Präludium und Fuge B-Dur BWV 560	3:45
32.	Fuga in c-Moll über ein Thema von Legrenzi BWV 574	7:34
	Total playing time:	81:04

Ute Gremmel-Geuchen

Andreas Silbermann organ, Marmoutier, Eglise abbatiale Saint-Etienne

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 12

1. Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 722	1:46
2. Nun komm, der Heiden Heiland BWV Emans 140	2:52
3. Lobt Gott ihr Christen allzugleich BWV 732	1:39
4. Das alte Jahr vergangen ist BWV 288	2:05
5. Vom Himmel hoch, da komm ich her BMV 738	1:29
6.-10. Einige canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769	13:04
11. Fuge F-Dur BWV Anhang 42	2:15
12. Fuge C-Dur BWV Anhang 90	2:42
13. Fuge Fis-Dur BWV Anhang 97	6:34
14. Trio „Was Gott tut das ist wohlgetan“ BWV deest	4:00
15. O Herre Gott, dein göttlichs Wort BWV 757	1:41
16. Vater unser im Himmelreich BWV 762	3:14
17. Trio super „Wenn ich in Angst und Not“ BWV deest	3:51
18. Aus der Tiefe rufe ich BWV 745	3:36
19. Christus, der uns selig macht BWV 747	4:10
20. Jesus Christus, unser Heiland BWV deest	1:51
21. Erstanden ist der heilige Christ BWV Anhang 51	2:22
22. Herr Christ, der einig Gottes Sohn BWV Emans 85	2:22
23. Partita super „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ BWV Anhang 77	13:11
24. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 706	1:33
25. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 754	2:22
26. Fuge g-Moll BWV 131a	2:20
Total playing time:	81:12

Ute Gremmel-Geuchen

Gaston Kern organ (after J.A.Silbermann), Villingen, Benediktinerkirche

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 13

1. Präludium in G BWV 568	3:19
Choräle der Sammlung Rudorff	
2. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	3:32
3. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	1:53
4. Es spricht der Unweisen Mund	1:24
5. Der Tag der ist so freudenreich	2:28
6. Ach, was ist doch unser Leben	2:18
7. Ach, was soll ich Sünder machen	3:21
8. Trio c-Moll BWV 585	5:01
9. Ich hab mein Sach anheimgestellt BWV 708	1:09
10. Ich hab mein Sach anheimgestellt BWV 707	6:10
11. In dich hab ich gehoffet, Herr BWV 712	2:30
12. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV deest	0:51
13. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV deest	0:56
14. Komm, heiliger Geist BWV Emans 122	3:07
15. Trio G-Dur BWV 586	4:49
16. Nun ruhen alle Wälder BWV 756	1:07
17. Partita super „O Vater, allmächtiger Gott“ BWV 758	5:12
18. Aria F-Dur BWV 587	3:18
19. Wo soll ich fliehen hin BWV 694	3:44
20. Kleines hamonisches Labyrinth BWV 591	4:45
21. Trio G-Dur BWV 1027a	3:54
22. Allein zu Dir, Herr Jesu Christ BWV Emans 27	3:36
23. Präludium G-Dur BWV 550	3:05
24. Fuge G-Dur BWV 550	4:41

Total playing time: 76:21

Ute Gremmel-Geuchen

Gaston Kern organ (after J.A.Silbermann), Villingen, Benediktinerkirche

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 14

1. Valet will ich Dir geben BWV 736	5:09
2. O Gott, du frommer Gott BWV deest	4:11
3. Helft mir Gottes Güte preisen BWV Anh 54	3:18
4. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV Emans 111	2:02
5. Jesu, meines Lebens Leben BWV Emans 121	3:31
6. Machs mit mir, Gott BWV Emans 132	4:06
7. Kyrie Gott Vater in Ewigkeit BWV Emans 127	2:35
8. Präludium f-Moll BWV 534	4:58
9. Fuge f-Moll BWV 534	6:23
10. Sei Lob und Ehr BWV Anh 62 a I	2:55
11. Sei Lob und Ehr BWV Anh 62 a II	2:47
12. Jesu, meine Freude BWV Anh 58	4:04
13. Der du bist drei in Einigkeit BWV deest	1:15
14. Es stehn vor Gottes Throne BWV deest	1:36
15. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV Anh 50	2:56
16. Mein Seel, o Gott, muß loben dich BWV deest	0:51
17. Es ist das Heil uns kommen her BWV Anh 72	1:22
18. Wir Christenleut haben jetzund Freud BWV deest	5:13
19. Kanon BWV Anhang 72	3:13
20. Fuge c-Moll BWV 575	3:59
21. Praeludium h-Moll BWV 544	6:58
22. Fuge h-Moll BWV 544	6:34
Total playing time:	80:19

Gerhard Gnann
Johann Andreas Silbermann organ, Soultz-Haut-Rhin, Eglise Saint-Maurice

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 15

1. Präludium C-Dur BWV 531	2:40
2. Fuge C-Dur BWV 531	5:12
3. Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV deest	4:30
4. Da Jesus an dem Kreuze stund Emans 48	3:52
5. Präludium a-Moll BWV 543	3:24
6. Fuge a-Moll BWV 543	6:26
7. Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV Anh 78	7:07
8. Fantasie g-Moll BWV 542	6:15
9. Fuge g-Moll BWV 542	6:52
10. Herzliebster Jesu Emans 105	2:30
Triosonate c-Moll BWV 526	
11. - Vivace	3:54
12. - Largo	4:01
13. - Allegro	4:21
14. Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650	3:33
15. Präludium e-Moll BWV 548	7:26
16. Fuge e-Moll BWV 548	8:13
 Total playing time:	 80:34

Gerhard Gnann
Johann Andreas Silbermann organ, Strasbourg, Saint-Thomas

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 16

1. Fuge G-Dur BWV 577	3:37
2. Lobt Gott, ihr Christen BWV Emans 129	2:05
3. Lobt Gott, ihr Christen BWV deest	4:05
4. Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 723	3:53
5. Gott, durch deine Güte BWV 724	2:30
Triosonate e-Moll BWV 528	
6. - Adagio/Vivace	2:42
7. - Andante	5:06
8. - Un poco allegro	2:44
9. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV Emans 25	2:31
10. Ach Gott vom Himmel sieh darein BWV 741	8:10
Triosonate d-Moll BWV 527	
11. - Andante	5:20
12. - Adagio	6:29
13. - Vivace	4:02
14. Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 739	4:15
15. Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV Anhang 63	2:09
16. Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV Anhang 64	1:57
17. Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV Anhang 65	2:01
18. Der Tag der ist so freudenreich BWV 719	3:17
19. Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645	4:11
20. Meine Seele erhebet den Herren BWV 648	2:20
21. Präludium c-Moll BWV 549	3:11
22. Fuge c-Moll BWV 549	3:46
Total playing time:	80:43

Gerhard Gnann
Johann Andreas Silbermann organ, Wasselonne, Temple protestant

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 17

Concerto a-Moll BWV 593	
1. - ohne Bezeichnung	3:51
2. - Adagio	3:55
3. - Allegro	4:03
4. Concerto C-Dur BWV 595	
4:15	
Triosonate Es-Dur BWV 525	
5. - ohne Bezeichnung	3:01
6. - Adagio	8:04
7. - Allegro	4:01
Concerto C-Dur BWV 594	
8. - ohne Bezeichnung	6:53
9. - Recitativo, Adagio	2:43
10. - Allegro	8:13
Concerto d-Moll BWV 596	
11. - ohne Bezeichnung	1:01
12. - Grave	0:34
13. - Fuga	3:09
14. - Largo e spiccato	2:55
15. - ohne Bezeichnung	3:03
16. Ein feste Burg ist unser Gott BWV 720 *	5:02
17. Ein feste Burg ist unser Gott BWV Anhang 49 **	3:20
18. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn BWV Emans 125 **	1:31
19. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV Emans 63 **	6:31
Total playing time:	76:16

Gerhard Gnann

Johann Andreas Silbermann organ, Wasselonne, Temple protestant

Johann Andreas Silbermann organ, Strasbourg, Saint-Thomas *

Johann Andreas Silbermann organ, Soultz-haut-Rhin, Eglise Saint-Maurice **

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 18

1. Präludium A-Dur BWV 536	2:41
2. Fuge A-Dur BWV 536	5:10
Orgelbüchlein	
3. Nun komm, der Heiden Heiland BWV 599	1:55
4. Gott, durch deine Güte BWV 600	1:20
5. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn BWV 601	1:42
6. Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602	1:02
7. Präludium G-Dur BWV 541	3:02
8. Fuge G-Dur BWV 541	4:51
9. Triosonate G-Dur BWV 530 - Vivace	4:16
10. - Lento	9:03
11. - Allegro	3:50
12. Concerto G-Dur BWV 592 - 1.Satz	3:09
13. - 2.Satz	3:02
14. - 3.Satz	2:05
Orgelbüchlein	
15. Puer natus in Bethlehem BWV 603	2:34
16. Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604	1:44
17. Der Tag der ist so freudenreich BWV 605	1:59
18. Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 606	0:57
19. Vom Himmel kam der Engel Schaar BWV 607	1:20
20. In dulci jubilo BWV 608	1:49
21. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich BWV 609	1:01
22. Jesu, meine Freude BWV 610	3:21
23. Christum wir sollen loben schon BWV 611	2:46
24. Wir Christenleut BWV 612	2:13
25. Präludium D-Dur BWV 532	5:16
26. Fuge D-Dur BWV 532	5:45
Total playing time:	78:17
Bernhard Klapprott, J. A. Silbermann organ, Arlesheim (CH) Dom	

Johann Sebastian Bach | *complete organ works* vol. 19

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 1. Toccata F-Dur BWV 540 | 9:31 |
| 2. Fuge F-Dur BWV 540 | 6:16 |
| 3. Passacaglia c-Moll BWV 582 | 14:06 |
| 4. Toccata C-Dur BWV 564 | 6:00 |
| 5. Adagio a-Moll BWV 564 | 4:49 |
| 6. Fuge C-Dur BWV 564 | 5:23 |
| 7. Fuge g-Moll BWV 578 | 3:48 |

Orgelbüchlein

- | | |
|---|------|
| 8. Dies sind die heiligen zehn Gebot' BWV 635 | 1:47 |
| 9. Vater unser im Himmelreich BWV 636 | 1:59 |
| 10. Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 637 | 1:52 |
| 11. Es ist das Heil kommen her BWV 638 | 1:09 |
| 12. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639 | 2:16 |
| 13. In dich hab' ich gehoffet, Herr BWV 640 | 1:22 |
| 14. Wenn wir in höchsten Nöthen sein BWV 641 | 2:29 |
| 15. Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 642 | 1:36 |
| 16. Alle Menschen müssen sterben BWV 643 | 1:35 |
| 17. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644 | 0:52 |
| 18. Toccata d-Moll (dorische) BWV 538 | 6:06 |
| 19. Fuge d-Moll (dorische) BWV 538 | 8:22 |

Total playing time: 81:36

Bernhard Klapprott
Johann Andreas Silbermann organ, Arlesheim (CH) Dom

VORWORT

Im April 2008 begann ich in der Abteikirche St.Maurice in Ebersmünster mit den ersten Aufnahmen für das bislang umfangreichste Aufnahmeprojekt für Aeolus: das Gesamtwerk Johann Sebastian Bach's für die Orgel, gespielt von Ewald Kooiman, für eine ambitionierte SACD-Edition mit insgesamt 19 Tonträgern. Für dieses Projekt wählten Aeolus und Ewald Kooiman die berühmtesten elsässischen Orgeln von Andreas Silbermann (1678-1734) und seinem Sohn Johann Andreas Silbermann (1712-1783).

Sämtliche Aufnahmen wurden unter Verwendung von audiophilen Komponenten parallel in Stereo und in Multichannel Surround durchgeführt, wobei ausschließlich Mikrofone vom Typ DPA 4006 zum Einsatz kamen.

Tragischerweise starb Ewald Kooiman völlig unerwartet während eines Ägypten-Urlaubs am 25. Januar 2009 im Alter von 70 Jahren. Er hatte nur acht SACDs aufnehmen und seine Aufnahmen bedauerlicherweise nie hören können.

Wir haben danach zunächst überlegt diese acht Aufnahmen als musikalisches Testament herauszugeben. Jedoch fehlten noch viele der bedeutendsten Orgelwerke Bach's und einige der großen Silbermann-Orgeln.

Schließlich kontaktierte ich drei von Ewald Kooimans ehemaligen Schülern und fragte, ob sie bereit wären, diese Edition als Hommage an ihren früheren Lehrer zu vervollständigen. Ute Gremmel-Geuchen (Kem-

pen), Gerhard Gnann (Mainz) und Bernhard Klapprott (Weimar) waren alle sehr begeistert von dieser Idee und stimmten sofort zu. Die neuen Aufnahmen begannen im März 2010 und wurden im Juli 2012 abgeschlossen.

Es ist damit die erste Gesamteinspielung aller Bach'scher Orgelwerke auf Super-Audio CD und in Surround Sound, die an berühmten historischen Orgeln durchgeführt wurde, und dies auf einem Label, welches für die Qualität seiner Aufnahmen, insbesondere seiner Orgelaufnahmen bekannt ist. Gleichzeitig liegt damit eine wertvolle und detaillierte Dokumentation der Silbermann'schen Orgeltradition im Elsass vor, welche die schönsten und bedeutendsten Instrumente dieser berühmten Orgelbauerdynastie porträtiert.

Ich fühle mich durch die einzigartige Chance, dieses großartige Projekt realisiert haben zu können und fünf Jahre mit der Musik von Johann Sebastian Bach verbracht haben zu dürfen in unvorstellbarem Maße beschenkt. Mein verbindlichster Dank gilt all denen, die mich bei der Realisierung dieses Projektes unterstützt und begleitet haben und ohne deren Hilfe es nicht hätte verwirklicht werden können, allen voran Herrn Anne den Hartigh.

Christoph Martin Frommen, AEOLUS
Neuss, im Juli 2012

JOHANN SEBASTIAN BACH

DAS ORGELWERK

Seinen Zeitgenossen galt Johann Sebastian Bach als unerreichter Orgelvirtuose, als überragender und gefürchteter Fachmann des Orgelbaus und nicht zuletzt als vollendeter Komponist kunstvollster Orgelwerke. Die musikgeschichtliche Dimension von Bachs Wirken beschrieb bereits Johann Joachim Quantz in seiner Flötenschule von 1752, wo er behauptet, dass die norddeutschen Meister des 17. Jahrhunderts die „großen Theils von den Niederländern“ übernommene Kunst des Orgelspiels zwar „sehr weit getrieben“ hätten, dass aber „endlich [...] der bewunderungswürdige Johann Sebastian Bach“ sie „in den neuern Zeiten zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht“ habe. Die außerordentlichen Leistungen des Organisten Bach stellt auch der 1754 veröffentlichte Nekrolog deutlich heraus, in dem es heißt, dass der Verstorbene der beste Spieler des Instruments gewesen sei, „den man jemals gehabt hat“. Dieses Spiel zeichnete sich nicht nur durch seine Vollstimmigkeit und atemberaubende Virtuosität aus, sondern insbesondere auch durch den Reichtum der musikalischen Einfälle und ihre allen Regeln der Kunst gemäße, erschöpfende Durcharbeitung – Eigenschaften, die sich an den überlieferten Orgelwerken noch heute sehr deutlich ablesen lassen. In der Tat ist das Bachsche Orgelwerk hinsichtlich seiner überragenden Qualität, seiner großen stilis-

tischen Bandbreite und schließlich seiner schiereren Quantität in der gesamten Musikgeschichte ohne Parallele. Bach hat im Laufe seines Lebens nicht nur nahezu sämtliche in seiner Zeit üblichen Gattungen der Orgelmusik um exemplarische Meisterwerke bereichert; es gelang ihm darüber hinaus auch, etwa mit dem motivisch durchgebildeten Orgelchoral oder mit dem Satzpaar Präludium und Fuge neue Formen zu schaffen, die für das spätere 18. Jahrhundert maßgebend wurden.

Angesichts der Vielfalt und Wirkung von Bachs Orgelwerk mag es zunächst erstaunen, dass Bach lediglich in den ersten beiden Jahrzehnten seiner beruflichen Laufbahn als Organist tätig war, anschließend aber als Kapellmeister und sodann als Kantor und Musikdirektor in seinem Schaffen andere Schwerpunkte setzte. Denn als er im November 1717 um die Auflösung seines Dienstverhältnisses am Weimarer Hof ersuchte, kehrte er mit seiner Entscheidung für die einträglichere und mit größerem Prestige verbundene Position eines Kapellmeisters zugleich dem bisher ausgeübten Organistenberuf endgültig den Rücken. Zwar bewarb er sich 1720 noch einmal an der Hamburger Jacobikirche um ein Organistenamt, doch ist hier – wie auch hinter seinen Bemühungen um eine gleichartige Position an der Hallenser Marktkirche einige Jahre zuvor – eher taktisches Kalkül zu vermuten als wirk-

liches Interesse an einem Stellenwechsel, der in vieler Hinsicht gewiss ein beruflicher Rückschritt gewesen wäre. Freilich bedeutete die berufliche Neuorientierung, zunächst auf das höfische Kapellmeisteramt in Köthen und später auf das städtische Musikdirektorat in Leipzig, für den unübertroffenen Orgelvirtuosen keine wirkliche Entfremdung von seinem Instrument. Allerdings war es fortan seiner eigenen Initiative überlassen, sich neben seinen eigentlichen Dienstverpflichtungen die nötigen Freiräume zu schaffen, um weiterhin auf der Orgel zu spielen oder für sie zu komponieren. Solche Freiräume nutzte er etwa in den Jahren 1725, 1731 und 1736, um an den Dresdner Silbermann-Orgeln weithin gerühmte und sogar von der überregionalen Presse beachtete Orgelkonzerte zu geben. Und in den 1730er und 1740er Jahren legte er mehrere große Werksammlungen an, in die er teils ältere Kompositionen in revidierter Gestalt, teils aber auch neu geschaffene Kompositionen aufnahm. Bachs kontinuierliche Beschäftigung mit dem Orgelspiel und der Orgelmusik bewirkte neben der weiten Verbreitung seines Schaffens für dieses Instrument die bis heute von Johann Friedrich Reichardt 1796 formulierte Erkenntnis: „Bachs Klavier- und Orgelsachen werden, so lange diese herrlichen Instrumente dauern, die hohe Schule der Organisten und Klavierspieler bleiben, wie er selbst auch als praktischer Künstler das höchste Muster für Organisten und Klavierspieler war.“

Unser heutiges Bild von dem jungen Johann Sebastian Bach und seinem frühen

Orgelschaffen ist schemenhaft und konturenarm. Speziell zu den ersten Lebensstationen Eisenach (1685–1695), Ohrdruf (1695–1700) und Lüneburg (1700–1702) sind nur einzelne verstreute Daten bekannt, die sich nicht zu einem klaren Profil zusammenfügen lassen. Schon die Söhne Bachs konnten nur achselzuckend auf die „unvermeidlichen Lücken“ in der Biographie ihres Vaters verweisen, auf „abentheuerliche Traditionen“ und „jugendliche Fehstreichere“; konkrete Kenntnisse fehlten aber bereits ihnen. Auch hinsichtlich der Datierung und stilistischen Einordnung der frühen Werke verfügen wir über nur wenige konkrete Daten. Diese zeigen uns einen tief in der mitteldeutschen Tradition verwurzelten genialischen Künstler, der seinen musikalischen Horizont schon früh durch das intensive Studium der norddeutschen Organistenschule zu erweitern suchte. Jugendlich kühne Experimentierlust kennzeichnet das Schaffen der frühen Jahre. Ausgehend von schlichten Präludien- und Fugenmodellen arbeitete Bach sich zu feingliedrigen Choralpartiten der Böhm-Schule vor, bis er nach seiner legendären Lübeck-Reise im Winter 1705/06 schließlich die virtuose Pedalkunst Dietrich Buxtehudes aufgriff.

In seiner von 1708 bis 1717 währenden Weimarer Zeit begegnet uns Bach als gereifter Virtuose und Komponist. Den größten Teil seiner Kompositionen für Orgel schuf er als Organist der Weimarer Schlosskapelle. In dem von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel verfassten Nachruf

heißt es dazu: „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen.“ In diesem günstigen Klima entstanden viele der großen Präludien und Fugen, in denen Bach die Erlebnisse und Erfahrungen seiner Jugendjahre (Aufenthalte in Lüneburg, Hamburg und Lübeck) schöpferisch verarbeitete und seinen eigenen unverwechselbaren Personalstil entwickelte. Daneben schrieb er – nach dem Vorbild seines Lüneburger Lehrmeisters Georg Böhm – eine Reihe von Choralpartiten. In seinem um 1713 begonnenen „Orgel-Büchlein“ etablierte er einen neuen Typus des Orgelchorals mit motivisch vereinheitlichter Begleitung. Um 1714 erschloss er mit den Transkriptionen der seinerzeit berühmten Violinkonzerte des venezianischen Priesters Antonio Vivaldi der Orgel eine neue Gattung und neuartige Ausdrucksmöglichkeiten. Dieser Formenkanon bestimmte bis in die späten Leipziger Jahre hinein Bachs Orgelschaffen in ungebrochener Aktualität.

TRIOSONATEN BWV 525–530

In der Theorie wie auch der Praxis der instrumentalen Kammermusik wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Triosatz zum satztechnischen Ideal erhoben, denn hier schienen linearer Kontrapunkt, vollklingende Harmonie und kantable Melodie eine vollkommene Synthese einzugehen. Musiktheoretiker wie Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz und

Johann Adolph Scheibe erklärten den Triosatz schlichtweg zum Prüfstein für jeden Komponisten von Rang. Mattheson etwa beschrieb die besonderen Anforderungen der Gattung wie folgt: „[...] es müssen hier alle drey Stimmen, jede für sich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, soviel möglich, den Dreyklang behaupten, als ob es nur zufälligerweise geschehe.“ Dieses Ideal hat seinerzeit kaum ein Komponist in so vollkommener Weise verwirklicht wie Johann Sebastian Bach. Die unvermindert hohe Wertschätzung dieser Werkgruppe auch lange nach Bachs Tod erklärt sich vielleicht auch aus dem Umstand, dass das Trio nicht nur Bachs eigenen Vorstellungen von einer vollkommenen Harmonie entsprach (die nach seiner Ansicht nur erreicht werden konnte, wenn alle Stimmen „wundersam durcheinander arbeiten“), sondern auch dem von der Generation seiner Söhne und Schüler favorisierten Primat einer individuell und empfindsam gestalteten Melodik genügte. Der Umstand, dass Bach die Gattung der Triosonate auch auf die Orgelmusik übertrug, zeigt, dass diese Kompositionsweise in seinem musikalischen Denken nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden war, sondern als ein gleichsam abstraktes satztechnisches Prinzip fungierte, dessen klangliche Realisierung weitgehend flexibel war.

Die sechs Triosonaten für Orgel BWV 825–830 bilden einen geschlossenen Zyklus, der – nach dem Wasserzeichenbefund des Autographs zu schließen – spätestens gegen Ende der 1720er Jahre entstand. Mehrere

Frühfassungen und Varianten deuten jedoch an, dass Bach sich mit den Werken in mehreren Stadien befasst haben muss und dabei an zahlreichen Einzelheiten gefeilt hat. Einzelne Sätze – etwa der zweiteilige Kopfsatz der Sonate I in e-Moll BWV 528 – könnten bis in die Weimarer Zeit zurückreichen, die meisten dürften jedoch nicht vor der Mitte der 1720er Jahre entstanden sein, wie ihr deutlich reiferer Stil nahelegt. Besonders deutlich zeigt sich dies an den ausdrucksvollen Siciliano-Sätzen der Sonaten I, V und VI sowie in Sonate III mit ihrem galanten Tonfall. Nach einer Mitteilung des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel hat Bach die sechs Orgeltrios „für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist“. Wie eine um 1730 entstandene Abschrift von seiner Hand zeigt, scheint W. F. Bach die Werke in der Tat in seiner Jugend viel gespielt zu haben. Sollte die Sammlung aus didaktischen Erwägungen heraus entstanden sein, so würde sie – freilich auf höchstem spieltechnischem und kompositorischem Niveau – an die dreistimmigen Inventionen anknüpfen.

Trotz der gemeinsamen satztechnischen Grundlage hat jede der Sonaten ihr individuelles Profil. Die Sonate I in Es-Dur BWV 525 verarbeitet in ihrem Kopfsatz ein munteres Thema in strengem Triosatz mit einer Anmut und spielerischen Leichtigkeit, die die hier zur Anwendung kommende kontrapunktische Kunst der Stimmführung fast in den Hintergrund treten lassen. Während der Satz mit seinem ständigen Wechsel

von Imitations- und Sequenztechnik wie eine monumentale dreistimmige Invention wirkt, beschwört der elegische zweite Satz die Welt von Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen. Der hier angewandte Kunstgriff, das Thema im zweiten Teil in der Umkehrung einzuführen, findet sich auch im spielerischen Finale. Die Sonate II in c-Moll BWV 526 verarbeitet im Kopfsatz in freier Manier Elemente der Konzertform; besonders deutlich wird dies an dem homophonen Eingangsgedanken, der im Verlauf des Stücks wie ein Ritornell mehrfach auf verschiedenen Tonstufen wiederholt wird. Das anmutige Largo erinnert an Satzmodelle, die auch in den Sonaten für Violine und obligates Cembalo auftauchen. Das Werk schließt mit einer konzertanten Fuge, deren Allabreve-Thema in verschiedenen Engführungen mit immer dichter aufeinanderfolgenden Einsätzen verarbeitet wird. Als Kontrast erklingt zweimal ein keckes synkopiertes Nebenthema.

Die Sonate III in d-Moll BWV 527 etabliert mit ihren galanten Wendungen einen prononciert modernen Ton. Elemente wie die Synkopenketten im ersten Satz sowie die Triolen und drängenden repetierten Bassnoten im dritten dienen den beiden ältesten Bach-Söhnen offenbar als Vorbilder für ihre eigenen frühen Kompositionen. Das verträumte *Adagio e dolce* muss Bach selbst als so zeitlos gelungen angesehen haben, dass er es noch in den 1740er Jahren in sein Tripelkonzert BWV 1044 aufnahm. Der Eingangssatz der Sonate IV in e-Moll BWV 528 lässt in seinen beiden unter-

schiedlichen Fassungen – als Orgeltrio und als apart besetzte Sinfonia für Oboe d'amore, Viola da gamba und Continuo in der Kantate BWV 76 (1723) – erkennen, dass die Triostruktur bei Bach nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden ist, sondern in der Tat als abstraktes satztechnisches Prinzip fungiert, dessen klangliche Realisierung von den jeweiligen äußeren Bedingungen bestimmt wurde. Während der Mittelsatz durch seine intrikate Kontrapunktik besticht, dominiert im Finale tänzerische Leichtigkeit, die kaum etwas von den spieltechnischen Schwierigkeiten ahnen lässt, die Bach dem Ausführenden abverlangt.

Die Sonate V in C-Dur BWV 529 arbeitet in ihrem ausgedehnten Kopfsatz wiederum mit Concerto-Techniken. Die virtuoson Figuren der beiden Oberstimmen gehen mit einer etwas flächigen Harmonik einher. Das elegante Largo kombiniert komplexe rhythmische Figuren mit melodisch fein gesponnener Chromatik, während das hurtige Allegro eine scheinbar mit leichter Hand hingeworfene Fuge bildet. Die Sonate VI in G-Dur BWV 530 knüpft im Unisono-Thema des ersten Satzes am deutlichsten an die Gattung des Konzerts beziehungsweise die von Scheibe beschriebene „Sonate auf Concerten-Art“ an. Die Imitation von Ritornell und Episode ist so weit geführt, dass beide Hände nacheinander ausgedehnte Soli zu spielen haben. Der Mittelsatz entspricht wiederum dem Typus des streng polyphon durchgearbeiteten empfindsamen Siciliano. Das abschließende Allegro führt mit spielerischer

Heiterkeit verschiedene Kunstgriffe der Fugentechnik vor. Das prophetische Diktum von C. P. E. Bach, die sechs Orgeltrios seines Vaters seien „so galant gesetzt [...], daß sie jetzt noch sehr gut klingen, und nie veralten, sondern alle Moderevolutionen in der Musik überleben werden“, hat sich nicht nur für das 18. Jahrhundert bewahrt, sondern seine ungebrochene Gültigkeit bis heute behalten.

PRÄLUDIEN (FANTASIEN, TOCCATEN) UND FUGEN

Die großen freien Orgelwerke gelten seit jeher als der Gipfelpunkt von Bachs Orgelmusik. In ihnen vereinigen sich die jeweils spezifischen spieltechnischen Anforderungen mit kompositorischen, stilistischen und formalen Aspekten zu einer unübertroffenen Synthese. Die musikgeschichtliche Sonderstellung von Bachs freien Orgelkompositionen hat bereits 1802 der Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel erkannt und eindrucksvoll beschrieben: „Das Pedal ist ein wesentliches Stück der Orgel; durch dieses allein wird sie über alle andere Instrumente erhoben, indem das Prachtvolle, Große und Majestätische derselben davon abhängt. [...] Aber die große, mit dem Pedal versehene Orgel muß so behandelt werden, daß ihr Umfang erschöpft wird, das heißt: der Spieler und Componist muß alles von ihr fordern, was sie leisten kann. Noch Niemand hat dieß mehr gethan, als J. S. Bach, nicht bloß durch seine reiche, dem Instrumente angemessene Me-

lodie und Harmonie, sondern auch dadurch, daß er dem Pedal seine eigene Stimme gab.“

Bach hat die nachmals klassische Gattung „Präludium und Fuge“ aus vielfältigen Traditionslinien des 17. Jahrhunderts entwickelt, sie über mehr als vier Jahrzehnte hinweg gepflegt und weiter verfeinert und ihr auf diese Weise ihre definitive Gestalt gegeben. Die frühesten Versuche im Bereich der Orgelmusik gehören vermutlich in die Jugendzeit um 1700, der größte Teil dieses Repertoires scheint aber in den Organistenjahren in Arnstadt, Mühlhausen und speziell Weimar entstanden zu sein. Einzelne Präludien und Fugen von geradezu monumentaler Größe komponierte Bach aber auch noch in den Leipziger Jahren. Den Höhepunkt und zugleich Abschluss seiner Beschäftigung mit dieser Gattung der Orgelmusik bildet schließlich – sieht man von dem abgebrochenen Versuch einer Vollendung des Satzpaars in c-Moll BWV 562 um die Mitte der 1740er Jahre ab – das majestätische Präludium in Es-Dur mit seiner fünfstimmigen Trippelfuge BWV 552, die als Rahmen des 1739 veröffentlichten dritten Teils der Clavier-Übung fungieren.

Präludium und Fuge in C-Dur BWV 531 zeichnen sich durch einen unbändigen jugendlichen Esprit aus. Das wie improvisiert hingeworfene Präludium erinnert mit seinem ausgedehnten einleitenden Pedalso-
lo an entsprechende Werke von Bachs Lüneburger Lehrmeister Georg Böhm, speziell an dessen in derselben Tonart stehendes großes Präludium. Die sehr lockere und an-

spruchslose formale Gestaltung der beiden Sätze lässt eine sehr frühe Entstehungszeit vermuten, in der Ideenreichtum und die Entfaltung spieltechnischer Virtuosität gegenüber einer ausgefeilten künstlerischen Gestaltung noch überwogen. Man könnte sich dieses Werk daher durchaus als die Frucht von Bachs Lüneburger Aufenthalt in den Jahren 1700 bis etwa 1702 vorstellen. Ein wichtiges Merkmal dieser frühen Stilphase ist der relativ eng um die Grundtonart kreisende Modulationsplan, der noch keine Ausweichungen in weiter entfernte Klangbereiche kennt. Im Präludium bedeutet dies ein langes Verharren in C-Dur, dem sich kurze Rückungen nach F- und G-Dur anschließen, bevor der Satz in virtuosem Passagenwerk kulminiert. In der Fuge sind modulatorische Aktivitäten auf die kurzen Zwischenspiele beschränkt, während das Thema selbst lediglich auf den Tonstufen C und G erscheint; hierdurch erhalten die Durchführungen eine unangefochtene Stabilität – Relikte von Stilidealen des 17. Jahrhunderts, die der junge Bach schon bald hinter sich lassen sollte.

Nach stilkundlichen Untersuchungen von Jean-Claude Zehnder sind Präludium und Fuge in D-Dur BWV 532 um 1708, also in Mühlhausen oder zu Beginn der Weimarer Zeit entstanden. Die beiden Sätze sind in den Quellen häufig einzeln überliefert – ein Befund, der manche Forscher zu der Überlegung veranlasst hat, dass Bach sie auch zunächst als Einzelwerke komponiert und erst im Zuge einer tiefgreifenden Überarbeitung der Fuge die Zusammenfü-

gung zu einem Satzpaar vorgenommen hat. Falls dies stimmt, handelte es sich jedenfalls nicht um eine Notlösung, denn die Sätze passen exzellent zueinander. Das Präludium hat ein mehrteiliges Formschema: Auf einen Passagio-Teil, der den Beginn der Cembalo-Toccaten BWV 912 zitiert, folgt ein kurzer rezitativischer Abschnitt, der zu einem ausgedehnten Imitationsteil überleitet, bevor der Satz mit einem harmonisch weit ausgreifenden Rezitativabschnitt einen wirkungsvollen Abschluss findet. Die bereits im Präludium zum Einsatz kommende virtuose Pedaltechnik wird in der Fuge noch weiter intensiviert. Der Nürnberger Organist Leonhard Sichert vermerkte denn auch auf seiner 1740 entstandenen Abschrift: „Bey dieser Fuge maß man die Füße recht strampeln lassen.“ Das Thema der Fuge ist von ausgelassenen Spielfiguren bestimmt, die gewiss humorvoll zu verstehen sind und Bach Gelegenheit gaben, seine bei Dietrich Buxtehude erlernte Pedaltechnik wirkungsvoll zum Einsatz zu bringen.

Präludium und Fuge in e-Moll BWV 533 gehören offenbar in Bachs Arnstädter Zeit und dürften um 1704 entstanden sein. Der noch wenig entwickelte Einsatz des Pedals (speziell in der Fuge) deutet an, dass Bach dieses Werk noch vor der prägenden Lübeck-Reise im Winter 1704/1705 komponierte. Die in dem zwar knappen, zugleich aber doch sehr abwechslungsreichen Präludium nacheinander zur Anwendung kommenden Satzmodelle erinnern an die großen Cembalo-Toccaten – es finden sich Passagenwerk und gebrochener Stil, Ak-

kordtriller und harmonisches Ostinato, akkordischer Satz mit ausgreifender Harmonik und rhythmisch belebte Klangflächen. Der junge Mendelssohn war gerade von der Mischung dieser Elemente sehr beeindruckt, und selbst der Bach-Biograph Philipp Spitta schwärmte von der „erhabenen Melancholie“, die ihn an Beethoven erinnerte. In weichen Linien entwickelt sich sodann die ebenfalls knappe und – wie in Bachs frühen Werken üblich – nur auf den Tonika- und Dominantraum beschränkte Fuge. Der anfangs locker gefügte dreistimmige Satz wird nach und nach zur Vier- und Fünfstimmigkeit ausgebaut.

Stilistisch und überlieferungsgeschichtlich begründete Echtheitszweifel belasten seit einiger Zeit das Satzpaar Präludium und Fuge in f-Moll BWV 534. Das Werk ist lediglich in zwei späten Quellen aus dem Erfurter Kreis um Johann Christian Kittel überliefert und enthält zahlreiche formale Auffälligkeiten und satztechnische Mängel. Letztere wiegen umso schwerer, als der pathetische Tonfall des Fugenthemas sich kaum mit Bachs früher Schaffensphase vereinbaren lässt. David Humphreys und Werner Breig kamen daher zu dem Schluss, dass es sich bei BWV 534 um eine ambitionierte Nachahmung von Bachs reifem Stil handelt, die aus der Feder eines Bach-Schülers stammen mag. Ungeachtet der Echtheitszweifel und der satztechnischen Fehler sind Präludium und Fuge in f-Moll aber ein effektvolles und spieltechnisch hoch entwickeltes Werk, das in einer Ge-

samtaufnahme von Bachs Orgelschaffen zumindest zur Diskussion gestellt werden sollte.

Eines der wichtigsten Frühwerke Bachs ist das um 1704 entstandene Satzpaar Präludium und Fuge in g-Moll BWV 535. Eine noch wenig profilierte erste Fassung hat der etwa 20-jährige Komponist um 1705 in einen der Sammelbände seines ältesten Bruders Johann Christoph Bach – die sogenannte Möllersche Handschrift – eingetragen. Offenbar noch in seiner Arnstädter Zeit überarbeitete Bach das Werk grundlegend und wandelte das kurze Vorspiel in ein ausgedehntes Passagio-Präludium mit einem harmonisch kühnen Arpeggio-Teil um. Die vierstimmige Fuge ist nur in der überarbeiteten Fassung vollständig erhalten, während dem Werk in der Möllerschen Handschrift der Schluss fehlt. Es handelt sich – nach einer Beobachtung von Jean-Claude Zehnder – um eines der frühesten Werke, in denen Bach sämtliche Themeneinsätze im Bass dem Pedal zuweist. Der Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel hätte (gemäß seinen oben zitierten Gedanken zur Entwicklung von Bachs Orgelstil) hier den Beginn der reifen Meisterschaft angesetzt. In der Tat scheinen Präludium und Fuge in g-Moll BWV 535 eine gewisse Zäsur in der nur unvollständig zu überblickenden ersten Schaffensphase Bachs zu bilden: Die traditionellen mitteldeutschen Form- und Stilmodelle werden hier durch die Aufnahme norddeutscher Elemente erweitert und zugleich überwunden. Geradezu programmatisch deutlich

wird dies an dem abrupt den ruhigen Fluss der Fuge unterbrechenden Pedalsolo, das in virtuoses Passagenwerk übergeht und die Komposition zu einem ebenso unerwarteten wie wirkungsvollen Abschluss bringt.

Präludium und Fuge in A-Dur BWV 536 lassen sich leicht als ein Werk der mittleren Weimarer Zeit erkennen. Seit Philipp Spitta wurde häufig auf die Verwandtschaft des Fugenthemas mit der Sinfonia der im Dezember 1714 entstandenen Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ BWV 152 hingewiesen; es muss jedoch offenbleiben, ob sich hieraus direkte chronologische Schlüsse ziehen lassen. Auffällig ist der im Vergleich mit den Arnstädter Werken souveräne und durchweg obligate Einsatz des Pedals. Das Präludium hebt mit einem kurzen solistischen Passagio-Beginn an und mündet nach einem längeren Orgelpunkt in einen motivisch durchgestalteten freien kontrapunktischen Abschnitt mit sanfter Linienführung. Die Fuge fließt ebenfalls in kunstvoll ausbalancierter Kantabilität und tänzerischer Beschwingtheit dahin. Das Hauptthema wird von einem rhythmisch komplementären Kontrasubjekt begleitet und in der weiteren Folge mit verschiedenen belebteren Kontrapunkten umgeben. Philipp Spitta hat zur Charakterisierung dieses Satzes geradezu poetische Worte gefunden; nach seinem Empfinden „umschlingen die Contrapuncte wie liebende Arme das Thema“, das gegen Ende des Werks „in lächelnder Schönheit noch einmal vorübergeht“. Der Schluss greift mit seinen über einem Orgelpunkt schreitenden

Figuren noch einmal die Stimmung des Präludiums auf und stellt so zwischen den beiden Sätzen eine zyklische Verbindung her.

Um eine reife Komposition der Leipziger Zeit scheint es sich bei Fantasie und Fuge in c-Moll BWV 537 zu handeln. Da das Werk nur in einer auf 1751 datierten Abschrift aus Bachs Schülerkreis überliefert ist, lassen sich zur Bestimmung der Entstehungszeit lediglich stilkritische Argumente anführen. Immerhin können der schwerfällige 6/4-Takt und der klagende Gestus der Fantasie mit Werken wie der „Kreuzstab“-Kantate BWV 56 (1726) oder dem Kopfsatz der Violinsonate in h-Moll BWV 1014 in Verbindung gebracht werden. Die Fantasie besteht aus vier kontrapunktisch kunstvoll durchgearbeiteten Abschnitten, die jeweils paarweise aufeinander bezogen sind. Die kanonischen Imitationen des Kopftemas erscheinen im dritten Teil im Stimmtausch, und das Thema des zweiten Teils – die eindrucksvollen absteigenden Seufzerfiguren – tritt im vierten Teil in recto- und inverso-Gestalt auf. Das liedhaft schlichte, zugleich aber doch expressive Thema der Fuge ist nach Ansicht mancher Forscher von einem 1740 in Johann Matthesons Traktat *Der vollkommene Capellmeister* veröffentlichten Fugenthema beeinflusst. Dies würde eine Datierung des Werks auf Bachs letztes Lebensjahrzehnt nahelegen. Allerdings muss einschränkend angemerkt werden, dass es sich bei der mutmaßlichen Vorlage Matthesons um ein französisches Lied des späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert handelt, das unter dem Titel „La Fuerstemberg“ in

vielfältiger Form überliefert ist. Erst in jüngerer Zeit wurde bemerkt, dass die eigentümliche Da-Capo-Anlage der Fuge mit einem merkwürdigen Quellenbefund einhergeht. Die erwähnte Abschrift von 1751 stammt bis Takt 89 der Fuge von der Hand des Weimarer Bach-Schülers Johann Tobias Krebs. Das mit Takt 90 einsetzende variierte Da Capo wurde hingegen von dessen Sohn Johann Ludwig Krebs geschrieben. Somit liegt die Annahme nahe, dass die Fuge von BWV 537 als Torso überliefert war oder von Bach gar nicht vollendet wurde. Der jüngere Krebs hätte dann das von seinem Vater erhaltene Fragment durch den weitgehenden Rückgriff auf bereits vorhandene Passagen zu einem pragmatischen Ende geführt und das Stück so überhaupt erst spielbar gemacht. Doch auch wenn wir es hier eigentlich mit einem Fragment zu tun haben, handelt es sich doch um eines der reifsten und eindrucksvollsten Orgelwerke Bachs.

Das Satzpaar Toccata und Fuge in d-Moll BWV 538 ist weithin unter dem Namen „Dorische Toccata und Fuge“ bekannt. Diese Bezeichnung geht auf den Braunschweiger Gelehrten Friedrich Konrad Griepenkerl zurück, der damit andeuten wollte, dass dieses Werk in den maßgeblichen Quellen des 18. Jahrhunderts ohne Schlüsselvorzeichen notiert ist. Mit der alten Kirchentonart hat das Werk indes nichts zu tun; es liegt lediglich eine von Bach bis in die Köthener Zeit hinein häufig – wenngleich keineswegs ausschließlich – angewandte Notierungskonvention für Molltonarten des b-Bereichs vor. Bei BWV 538 handelt es sich offenbar

um eines der großen und reifen Werke aus Bachs Weimarer Zeit. Die in den Quellen genau vermerkten Manualwechsel in der Toccata (angezeigt durch die Begriffe „Oberwerk“ und „Positiv“) tragen wesentlich zur formalen Gliederung der ausgedehnten Komposition bei. Sie verdeutlichen eine Disposition, die wichtige Anregungen aus der Vivaldischen Konzertform mit ihrem Wechsel von Tutti und Solo beziehungsweise Ritornell und Episode bezieht. Man würde der „Dorischen“ Toccata freilich nicht gerecht, sähe man sie als einen auf die Orgel applizierten Konzertsatz an. Denn die Anregungen des Konzertmodells werden in äußerst freier und selbständiger Weise aufgegriffen und verarbeitet. Unter Bachs Händen entsteht eine organische neue Form höchst individueller Ausprägung. Und in der Tat hat Bach in seinen späteren Orgelwerken nicht wieder auf die Prinzipien der „Dorischen“ Toccata zurückgegriffen. Die Fuge basiert auf einem gleichsam im Vokalstil gehaltenen Allabreve-Thema, dem zwei Kontrasubjekte an die Seite gestellt werden. In majestätischer Erhabenheit fließt der kunstvolle vierstimmige Satz in immer neuen Permutationen der thematischen Substanz bis zu seinem eindrucksvollen, gewissermaßen antiphonalen Schluss. Bach selbst muss dieses Werk sehr geschätzt haben, denn eine vielleicht um 1790 entstandene Abschrift des Erfurter Organisten Michael Gotthard Fischer überliefert die Mitteilung, dass Bach es noch 1738 „bey der Probe der großen Orgel in Cassel“ gespielt habe.

Das Satzpaar Präludium und Fuge in d-Moll BWV 539 wurde von Johann Nikolaus Forkel zwar unter die großen Orgelwerke Bachs gezählt, doch offensichtlich handelt es sich hier um die Zusammenstellung zweier heterogener Bestandteile. Das Präludium verzichtet auf die obligate Verwendung des Pedals – möglicherweise lag hier ursprünglich ein Klavierwerk vor –, während die Fuge eine Bearbeitung des zweiten Satzes der Sonate in g-Moll für Violine solo BWV 1001 darstellt. Ob Bach selbst diese Bearbeitung und anschließende Zusammenfügung zweier disparater Sätze vorgenommen hat oder ob es sich um ein nichtautorisiertes Arrangement aus seinem Schülerkreis handelt, lässt sich anhand der heute noch vorhandenen Quellen nicht entscheiden.

Toccata und Fuge in F-Dur BWV 540 gehören wiederum zu Bachs großen Meisterwerken. Die Monumentalität der mehr als 400 Takte umfassenden Toccata und die Weiträumigkeit der anschließenden kunstvoll-feierlichen Doppelfuge stehen auch in Bachs reifem Schaffen einzig dar. In den Quellen des 18. Jahrhunderts sind die beiden Sätze häufig einzeln überliefert. Dieser Umstand – gepaart mit der Beobachtung, dass die beiden Sätze unterschiedliche Pedalumfänge aufweisen – deutet auf unterschiedliche Entstehungszeiten. Der in der Toccata vorkommende ungewöhnlich hohe Pedalton f' lässt mit einiger Sicherheit darauf schließen, dass Bach dieses Stück für eine Darbietung an der Orgel der Weimarer Schlosskapelle konzipierte. Stilistisch gehört das Element des Konzertstils verar-

beitende Werk in die späte Weimarer Zeit. Die Doppelfuge lässt sich erstmals in einer um 1731 entstandenen Abschrift von Bachs Leipziger Meisterschüler Johann Ludwieg Krebs nachweisen. Die künstlerische Einheit des Satzpaars macht wahrscheinlich, dass die Fuge von vornherein im Blick auf die Zusammenfügung mit der Toccata komponiert wurde. Trotz der kontrapunktisch höchst komplexen Faktur gelingt es Bach, dem Hörer diese eigenwillige Struktur mittels einer geschickten Disposition nahezubringen. Das chromatische erste Thema wird im ersten Abschnitt vierstimmig ausgearbeitet; für die separate Durchführung des belebteren zweiten Themas reduziert Bach den Satz sodann auf eine durchsichtige Dreistimmigkeit. Die volle Stimmenzahl wird erst mit der Kombination der beiden Themen im dritten Abschnitt wieder erreicht.

Das Satzpaar Präludium und Fuge in G-Dur BWV 541 dürfte ebenfalls ein Werk der späten Weimarer Zeit sein; das erhaltene Autograph stammt hingegen dem Papierbefund nach aus dem Jahr 1733. Da das Wasserzeichen sonst nur noch in zwei – von J. S. Bach verfassten und eigenhändig geschriebenen – Briefen vorkommt, mit denen der 22jährige Wilhelm Friedemann Bach sich im Sommer 1733 auf das Organistenamt der Dresdner Sophienkirche bewarb, liegt die (erstmalig von Hans-Joachim Schulze ausgesprochene) Annahme nahe, Bach habe seinem Sohn diese eindrucksvolle virtuose Komposition für das Probespiel in Dresden mit auf den Weg gegeben. Die Wirkung war

garantiert: Das Protokoll vermerkt lapidar, der junge Bach sei „nach aller Musicorum Ausspruch der Beste und Geschickteste“ gewesen. Im einstimmigen Beginn des Präludiums klingen von ferne noch Einflüsse der norddeutschen Orgeltoccata Buxtehude-scher Prägung an. Die vierteilige Disposition mit Kadenz in D-Dur, h-Moll und G-Dur und einer ritornellartigen Struktur verweisen indes auf Bachs um 1714 einsetzende Beschäftigung mit der Konzertform Antonio Vivaldis. Die Fuge enthält mit den repetierten Achtelnoten ihres Themas gleichfalls eine Reminiszenz an die norddeutsche Tradition, entfernt sich dann aber mit ihrer weit ausgreifenden konzertanten Form und der subtilen Linienführung ebenso weit von den alten Vorbildern wie das Präludium. Nach mehreren, von freien Zwischenspielen unterbrochenen Durchführungen und einer wirkungsvollen Fermate auf einem dissonanten Akkord besteht der Höhepunkt des Werks in der zweimaligen Einführung des Themas.

Während die Quellen zu BWV 540 die Annahme einer separaten Entstehung der Toccata und deren spätere Erweiterung zu einem zweiteiligen Zyklus nahelegen, scheinen die greifbaren Abschriften von Fantasie und Fuge in g-Moll BWV 542 für dieses Satzpaar eine umgekehrte Reihenfolge der Entstehung anzudeuten. Die Fuge dürfte spätestens 1720 vorgelegen haben, als Bach sich auf das Organistenamt an der Hamburger Jacobikirche bewarb; die Fantasie wurde vermutlich ebenfalls noch in der Köthener Zeit ergänzt. Die Fuge machte auf

die bei dem Hamburger Probespiel anwesenden Musiker offenbar so großen Eindruck, dass Johann Mattheson ihr Thema noch 1731 in seiner Grossen General-Bass-Schule zitierte. Und noch mehr als zwei Jahrzehnte nach Bachs Tod versah der Hamburger Organist Johann Stephan Borsch seine Abschrift mit dem Zusatz „Das allerbeste Pedal-Stück vom Herrn Johann Sebastian Bach“. Die mit mehreren konzertierenden Zwischenspielen ausgestattete Fuge gehört zu den Prüfsteinen eines jeden Organisten. Ihr Thema zitiert ein altes holländisches Volkslied – vielleicht eine Reverenz an den zu den Zuhörern des Probespiels zählenden greisen Jan Adam Reinken, dessen Schaffen Bach seit seiner Lüneburger Schulzeit bewunderte. Die Fantasie ist mit ihrem Wechsel von improvisatorisch freien und harmonisch kühnen rezeptivischen Abschnitten ein würdiges Gegenstück zu der vermutlich ebenfalls in Köthen entstandenen Chromatischen Fantasie BWV 903.

Präludium und Fuge in a-Moll BWV 543 gehören in die mittlere Weimarer Zeit. Der seit dem 17. Jahrhundert vor allem in Thüringen gepflegte Typus des Passagio-Präludiums erfährt hier seine vielleicht reifste Ausprägung. Nach einer chromatisch gefärbten ausgedehnten einstimmigen Passage setzt das Pedal mit einem lang gehaltenen Orgelpunkt ein, über dem sich die gebrochenen Akkordfolgen der Einleitung fortsetzen. Ein Pedalsolo leitet zu dem stärker durchgearbeiteten zweiten Teil des Präludiums über, das mit dem ersten Teil durch

eine bemerkenswerte Motivverwandtschaft verknüpft ist. Die Fuge beruht auf einem Thema, dessen in den gebrochenen Akkorden angelegte Sequenztechnik und latente Mehrstimmigkeit den Einfluss der italienischen Konzertform spiegelt. Die vierteilige Fuge führt Bach nach dem Prinzip fortwährender Steigerung mit großer Souveränität und überlegenem Gespür für formale und harmonische Proportionen durch. Die repräsentative Rückkehr zur Grundtonart nach einem längeren Mittelteil fällt wirkungsvoll zusammen mit dem Einsatz des Pedals nach einer längeren Pause.

Das Satzpaar Präludium und Fuge in h-Moll BWV 544 gehört zu den bekanntesten Orgelkompositionen Bachs. Das Werk ist in einem auf die späten 1720er Jahre zu datierenden Autograph erhalten, und da unter den abschriftlichen Quellen keine früheren Textformen auftauchen, scheint BWV 544 überhaupt erst zu jener Zeit entstanden zu sein. Die seltene Tonart h-Moll findet sich auch in der zur selben Zeit entstandenen Trauerode BWV 198. Aus diesem Grund wurde vielfach vermutet, dass Bach das Werk ebenfalls im Rahmen des am 17. Oktober 1727 in der Leipziger Universitätskirche abgehaltenen Festakts für die verstorbene sächsische Kurfürstin Christiane Eberhardine gespielt hat, bei dem auch die monumentale Trauermusik erklang. Die singuläre Stellung des Werks innerhalb von Bachs freiem Orgelschaffen hat Philipp Spitta mit eindrucksvollen Worten beschrieben: „Das feine und dichte Geflecht des Praeludiums führt in romanti-

sche Irrgärten, wie sie kein neuer Komponist zauberreicher hätte erfinden können. Still und melancholisch sinnend fließt die Fuge hin. Daß Bach diese Stimmung in ein Orgelstück strengsten Stils bannen und in den größten Verhältnissen mit gleicher Stärke fortwalten lassen konnte, würde ihn allein schon unvergänglichen Ruhmes würdig machen.“

Zu der Gruppe von Weimarer Werken, an denen Bach offenbar beständig gefeilt hat, gehört das Satzpaar Präludium und Fuge in C-Dur BWV 545. Die Neue Bach-Ausgabe konnte aus der großen Zahl der Sekundärquellen nicht weniger als sechs verschiedene Fassungen herausfiltern. Neben der Hauptfassung BWV 545 ist eine offenbar früher anzusetzende Fassung BWV 545a erwähnenswert, der neben anderen Varianten noch die einleitenden, den Tonraum eindrucksvoll aufreißen drei Takte des Präludiums fehlen. Eine weitere Fassung, deren Autorisierung zweifelhaft ist, enthielt zwischen Präludium und Fuge den langsamen Satz der Triosonate BWV 529. Die kompakte motivische Arbeit des Präludiums verweist bereits auf die Präludien des Wohltemperierten Klaviers I (1722). Die Fuge entspricht dem in mehreren Weimarer Kompositionen zu findenden gesanglichen Allabreve-Typus. In ruhigem Fluss dahinströmend, findet der Satz zu immer neuen Gestalten, bis das Pedal mit einem Thementinsatz in tiefer Lage und anschließendem Dominant-Orgelpunkt wirkungsvoll und deutlich spürbar den Schluss einleitet.

Das Satzpaar Präludium und Fuge in c-Moll BWV 546 wird von Werner Breig mit guten Argumenten zu den zwiespältigen Orgelwerken Bachs gezählt. In der maßgeblichen Abschrift von Johann Peter Kellner schließt sich dem meisterhaften Präludium in mehrteiliger Konzertform, das Bach in seiner Leipziger Zeit komponiert haben dürfte, eine formal, satztechnisch und stilistisch problematische Fuge an, die kaum den üblichen Verfahrensweisen des Komponisten entspricht. Möglicherweise hat also Kellner ein einzeln überliefertes Präludium Bachs mit einer eigenen Fuge versehen, um ein standardisiertes Satzpaar zu erzielen.

In die Klangwelt des Wohltemperierten Klaviers und der Inventionen führen wiederum Präludium und Fuge in C-Dur BWV 547 – ein Satzpaar, das Bach vermutlich erst in seiner Leipziger Zeit geschaffen hat. Im Präludium entfalten die drei auf dem Manual gespielten Stimmen einen dicht gewirkten kontrapunktischen Satz, während das Pedal dieses feine Gewebe durch eine sparsame Bassstimme unterstützt. Die Fuge entfaltet ein knappes, doch charakteristisches Thema in recto- und inverso-Gestalt, dessen vierstimmige Durchführung über weite Strecken dem Manual vorbehalten bleibt. Erst im letzten Drittel lässt Bach das Pedal mit einer Augmentation des Themas majestätisch einsetzen und erweitert damit den Satz zur Fünfstimmigkeit. In den Manualiter-Stimmen erklingt dazu das Thema gleichzeitig in seinen beiden Gestalten, wodurch ein eindrucksvoller Höhepunkt erzielt wird.

Das monumentale Satzpaar Präludium und Fuge in e-Moll BWV 548 ist in einem fragmentarischen, später von Johann Peter Kellner ergänzten Autograph erhalten, das eine Datierung des Werks auf um 1730 erlaubt. Philipp Spitta sprach von einer „Composition, bei der die hergebrachten Bezeichnungen nicht mehr ausreichen, die man eine zweisätzliche Orgelsymphonie nennen müsste, um unsrer Zeit eine richtige Vorstellung von ihrer Größe und Gewalt nahe zu legen“. In der Tat trägt das ausgedehnte Präludium mit seiner ausgeprägten Ritornellform geradezu orchestrale Züge. Die Fuge zählt mit ihren 231 Takten zu den längsten Orgelstücken Bachs. Ihre Ausdehnung ist durch das (vierstimmig ausgearbeitete) ungewöhnlich lange chromatische Thema sowie durch die großzügige Da-Capo-Form bedingt.

In Bachs frühe Schaffensphase führt das Satzpaar Präludium und Fuge BWV 549/549a in d- bzw. c-Moll. Jean-Claude Zehnder ordnet das Werk anhand stilistischer Merkmale dem „Stilbereich um 1701“ zu – mithin der Lüneburger Zeit und dem Unterricht bei Georg Böhm. Die Hauptquelle, eine vor 1707 entstandene Abschrift von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph, überliefert das Werk in der Fassung BWV 549a in d-Moll. Die in früheren Ausgaben anzutreffende Fassung BWV 549 in c-Moll ist lediglich durch späte Quellen bezeugt und mag eine nicht von Bach autorisierte Bearbeitung darstellen, die darauf zielte, durch die Transposition des gesamten Stücks den hohen Pedalton d'

zu umgehen. Das auf Böhm verweisende ausgedehnte Pedalsolo zu Beginn siedelt das Werk in der Nähe des gleichfalls sehr frühen Präludiums BWV 531 an. Die locker gefügte Struktur des Präludiums und die streng auf die Tonstufen C und G beschränkten Themeneinsätze der Fuge sowie deren virtuoser Passagio-Schluss lassen das Stück als eine künstlerische Reaktion auf die norddeutsche Organistenschule erscheinen, mit der Bach erstmals in seiner Lüneburger Schulzeit bekannt wurde.

Bachs Beschäftigung mit dem norddeutschen Stil reflektiert auch das Satzpaar Präludium und Fuge in G-Dur BWV 550. Zugleich lassen die Vereinheitlichung der motivischen Erfindungen und der ebenmäßige Modulationsplan bereits Bachs in den Weimarer Jahren entwickelten gereiften Personalstil erkennen. Das in komplementärer Achtelbewegung fortschreitende Präludium leitet über einen Halbschluss unmittelbar in die Fuge über, deren lockere Dreistimmigkeit zum Ende hin durch den Einsatz des Pedals zur Vierstimmigkeit erhoben wird.

Auf die Zeit vor 1700 wird neuerdings das Präludium in a-Moll BWV 551 datiert. Jean-Claude Zehnder sieht hier eine Komposition des kaum 15-jährigen Bach, die den Toccaten Johann Jacob Frobergers nahesteht. Das Werk besteht aus einer Abfolge von teils toccatisch freien, teils strengeren fugierten Abschnitten, die sich zu einer fünfteiligen Form zusammenfügen.

Mit Präludium und Fuge in Es-Dur BWV 552 umrahmte Bach die Serie der gro-

ßen Choralvorspiele und Duette im dritten Teil seiner Clavier-Übung von 1739. Obwohl die beiden Sätze im Originaldruck weit voneinander getrennt stehen, bilden sie doch eine Einheit, und in dieser Form werden sie heute auch meist gespielt. Das Präludium greift in seinem ritornellartigen ersten Abschnitt den Charakter einer französischen Ouvertüre auf und wird damit seiner Funktion als Eröffnungsstück einer großen Sammlung vollauf gerecht. Die formale Gestaltung dieses eindrucksvollen Werks folgt jedoch der italienischen Konzertform. Der zweite Satz ist als monumentale Tripelfuge gestaltet. Aufgrund des zweimaligen Taktwechsels sind die drei Abschnitte besonders gut herauszuhören. Diese Taktwechsel bewirken zugleich aber auch einige satztechnische Besonderheiten: Zum einen wird das erste Thema im weiteren Verlauf rhythmisch verändert, zum anderen können die Themen 2 und 3 lediglich mit dem modifizierten Hauptthema, nicht aber miteinander kombiniert werden. Der feierlich strenge stile-antico-Charakter des ersten Teils wird immer mehr belebt und bringt das Stück gegen Ende in die Nähe eines frei kontrapunktischen Satzes im modernen Stil.

Die Fantasie mit unvollendeter (oder fragmentarisch überlieferter) Fuge in c-Moll BWV 562 gehört zu den rätselhaftesten Orgelwerken Bachs. Das Autograph umfasst lediglich einen Bogen, wobei nicht gesichert ist, ob die am Fuß der vierten Seite mit Takt 27 abbrechende Fuge vollendet war und lediglich durch eine Verstümmelung der Handschrift verlorenging oder ob Bach – wie in an-

deren Fällen auch (BWV 537 und BWV 903) – sein Vorhaben, an eine einzeln stehende vollendete Fantasie eine kunstvolle Fuge anzuhängen, abbrach. Auffällig ist der am Duktus von Bachs Handschrift abzulesende zeitliche Abstand in der Niederschrift der beiden Teile. Die Schriftzüge der Fantasie lassen sich am ehesten mit den mittleren 1720er Jahren in Verbindung bringen, während die Fuge nicht vor etwa 1747/48 anzusetzen sein dürfte. Bei der Fantasie handelt es sich um ein über ein einziges Motiv streng fünfstimmig gearbeitetes imitatives Stück im französischen Stil; es erinnert an entsprechende Werke etwa von Nicolas de Grigny (1672–1703), dessen Livre d’orgue Bach sich in seiner Weimarer Zeit abschrieb. Die Fuge sollte vermutlich allerlei kontrapunktische Künste enthalten, darunter insbesondere Umkehrungen und Engführungen des Themas.

Ein Werk der reifen Weimarer Zeit ist die dreisätzigige Toccata in C-Dur BWV 564. Dem außerordentlich virtuosen Passagenspiel im Manual schließt sich ein langes Pedalsolo an, das offenbar bewusst den gesamten Umfang der Bach zur Verfügung stehenden Pedalklavatur auslotet. Auf dieses Feuerwerk lässt Bach einen feierlichen vollstimmigen Satz folgen, der ein weites Tonartenspektrum modulierend durchschreitet. In der Mitte des Stücks steht ein elegisches Adagio, in dem sich – über einer quasi ostinaten Bassfigur im Pedal und einer einfachen akkordischen Begleitung in der linken Hand – in der Oberstimme eine ausdrucksvolle Kantilene entwickelt. Am Schluss des Zyklus steht eine geschwinde

Fuge, deren mit Pausen durchsetztes Thema von jugendlichem Schwung beseelt ist.

Die Toccata in d-Moll BWV 565 ist zweifellos das berühmteste Werk der gesamten Orgelliteratur. Der legendäre Ruhm, den das Stück im 20. Jahrhundert erlangte, reicht weit über die Grenzen der sogenannten Klassischen Musik hinaus. Für die Bach-Forschung gehört das Werk dennoch zu den Problemkindern, denn BWV 565 ist nur schwer in das Schaffen des Komponisten einzuordnen. Der Wechsel von wildem Passagenwerk und dröhnenden verminderten Akkorden ist ganz auf äußerliche Wirkung hin berechnet und entbehrt nicht eines genialischen Zuges, wenngleich die feine Detailarbeit fehlt. Ungewöhnlich ist auch die nach einem Halbschluss einsetzende Fuge, deren ausgedehntes Thema in recht freier Weise und durchsetzt mit Zwischenspielen verarbeitet wird. Sie mündet schließlich in ein Rezitativ, das die Stimmung der Toccata wieder aufgreift.

BWV 566 erscheint gewöhnlich unter dem Titel Präludium und Fuge in E-Dur (bzw. C-Dur). Doch diese Bezeichnung täuscht, denn tatsächlich haben wir es mit einer an Buxtehude angelehnten fünfteiligen Toccaten-Form zu tun, die zwei ausgedehnte, thematisch miteinander verwandte Fugen zwischen drei freie Abschnitte setzt. Das Werk ist sowohl in E-Dur als auch in C-Dur überliefert, wobei E-Dur als die ursprüngliche Tonart gelten muss. Wegen seiner formalen Disposition und seines anspruchsvollen Pedalparts wird BWV 566 gemeinhin

mit Bachs Reise nach Lübeck im Winter 1705/1706 in Verbindung gebracht.

Nicht zu den Orgelwerken im strengeren Sinn zählt die Toccata in d-Moll BWV 913; die Faktur ihres Eingangssatzes steht aber Bachs Pedaliter-Organwerken recht nahe. Das Werk entstand vermutlich um 1704 in Arnstadt; eine um 1800 noch greifbare, mittlerweile aber verschollene Handschrift trug die Widmung „In honorem dilecti Fratris Christoph Bachii“, womit Bachs ältester Bruder Johann Christoph gemeint ist. Die vierteilige Disposition dieses frühen Meisterwerks sieht die zweimalige Abfolge von toccatischem Passagenwerk bzw. rezitativisch freier Gestaltung und kontrapunktisch dicht gefügten und tonal gefestigten Sätzen vor. Die beiden strengen Sätze (2 und 4) sind zudem nach dem Vorbild des norddeutschen Präludiums variativ aufeinander bezogen.

KLEINERE PRÄLUDIEN UND FUGEN

Neben den größer dimensionierten und meist mit anspruchsvollen Pedalpartien versehenen Satzpaaren hat Bach vornehmlich in seiner Arnstädter und Mühlhäuser Zeit eine Reihe von kleineren Einzelwerken komponiert, die hier kurz charakterisiert seien.

Die kleine Fantasie in h-Moll BWV 563 gehört offenbar in die Arnstädter Zeit und dürfte um 1704 komponiert worden sein. Dem locker über ein rhythmisch geprägtes Motiv gearbeiteten ersten Teil schließt sich

eine „Imitatio“ im Stil von Johann Kuhnaus Frischen Clavierfrüchten an.

Das ausgedehnte Präludium in a-Moll BWV 569 scheint ein Werk der Mühlhäufer oder frühen Weimarer Zeit zu sein. Jean-Claude Zehnder ordnet es dem „Stilbereich um 1708“ zu. Das auf einem fast bis zum Schluss beibehaltenen rhythmischen Sequenzmuster beruhende Präludium durchmisst weite Tonartenräume, deren entfernteste Station fis-Moll ist.

Die kleine Fantasie in C-Dur BWV 570 stammt aus Bachs frühester Schaffensphase; sie gehört offenbar in das Umfeld der Neumeister-Choräle (um 1699) und dürfte noch vor seinem Aufenthalt in Lüneburg komponiert worden sein. Das vierstimmige Manualiter-Werk mit seinem freien imitativen Satz folgt Stilmodellen, die seinerzeit in Thüringen weit verbreitet waren. Eine aus einer Achtel- und zwei Sechzehntelnoten bestehende rhythmische Figur („figura corta“) wandert nach und nach durch alle Stimmen, bevor ein Orgelpunkt auf dem Dominantton G wirkungsvoll den Schluss des Satzes vorbereitet.

Die Echtheit der Fantasie in G-Dur BWV 571 wurde früher immer wieder angezweifelt. Auch die Neue Bach-Ausgabe brachte das Stück erst im Abschlussband der Serie Orgelmusik heraus. Gleichwohl bietet die Überlieferung des Werks (in einem heute in der Königlichen Bibliothek in Brüssel aufbewahrten, ausschließlich der frühen Tastenmusik Bachs gewidmeten Sammelband) kaum Anlass zu solchen Vorbehalten. Die wohl um 1704 entstande-

ne Fantasie folgt der mehrteiligen Toccaten-Form. Auf einen canzonenhaften Satz mit einem einfachen Reperkussionsthema folgt als Mittelteil ein imitatives vierstimmiges Adagio. Das Finale bildet ein rascher Ostinatosatz, dessen absteigendes Bassthema an die letzte Zeile des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ erinnert.

Die Fuge in c-Moll BWV 574 ist in drei verschiedenen Fassungen erhalten, von denen eine vermutlich eine nicht autorisierte Variante darstellt. Das Werk beruht auf einem fremden Thema, wie der Titel in der Abschrift von Bachs ältestem Bruder unmissverständlich verrät: „Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan Seb. Bach. cum subjecto. Pedaliter“. Der Vermerk „cum subjecto“ bezieht sich auf das zweite Thema, das die Fuge zur ersten nachgewiesenen Doppelfuge der Musikgeschichte macht. Die Herkunft des „Thema Legrenzianum“ konnte im Schaffen des venezianischen Komponisten Giovanni Legrenzi (1626–1690) bislang nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden; auf eine satztechnisch ähnliche Stelle in einer Triosonate Legrenzis machte Robert Hill 1986 aufmerksam, diese Zuweisung ist jedoch nicht unwidersprochen geblieben. Die dichte kontrapunktische Ausarbeitung und anschließende Kombination der beiden Themen sowie der freie toccatische Schluss erheben diese Fuge zu einem Hauptwerk von Bachs Arnstädter Zeit.

Die Fuge in c-Moll BWV 575 entspricht dem norddeutschen, speziell von Buxtehude gepflegten Formtyp der Manualiter-Canzonetta; das Werk mag um 1708

entstanden sein. Das mit wirkungsvollen Pausen durchsetzte Sechzehntelthema wird in recht lockerer Art dreistimmig ausgearbeitet. Eine besondere Überraschung ist der unvermutete Einsatz des Pedals, der den Beginn des rezitativischen Schlussteils markiert, in dem harmonische Ostinati und freie Passagen abwechseln.

Ebenfalls in die Zeit um 1708 gehört vermutlich die vierstimmige Fuge in G-Dur BWV 577, die den Charakter einer Gigue hat. Aus dieser Affinität zu einem Tanztypus erklären sich viele Eigenheiten der Komposition; die vielfach geäußerten Echtheitszweifel erscheinen deshalb eher unbegründet. Hingewiesen wurde insbesondere auf den sehr anspruchsvollen Pedalpart, der eine Virtuosität verlangt, wie sie in mitteleuropäischen Werken des frühen 18. Jahrhunderts sonst nicht zu beobachten ist.

Die sogenannte „kleine“ g-Moll-Fuge BWV 578 stammt vermutlich aus der frühen Weimarer Zeit. Ihr Thema beruht, wie eine weitere Bearbeitung des Bach-Schülers Johann Georg Schübler zeigt, auf einem heute nicht mehr verifizierbaren Volkslied mit dem Titel „Lass mich gehn, dort kommt meine Mutter her“. Ohne diese Verbindung zu kennen, hob bereits Heinrich Bessler die „liedmäßige Schlichtheit“ und „kantabile Polyphonie“ des Themas hervor, das Bach zu einer für seine Weimarer Fugen typischen vierteiligen Form ausbaute.

Das Verarbeiten von der Volksmusik oder dem Schaffen fremder Meister entlehnten Themen war eine besonders bei norddeutschen Organisten verbreitete Ge-

pflogenheit. Neben den Volksliedbearbeitungen in BWV 542/2 und 578 und Fugen auf Themen von Legrenzi (BWV 574) und Albinoni (BWV 946, 905 und 951, für Cembalo) hat Bach in der Fuge in h-Moll BWV 579 ein Doppelthema aus einer Triosonate von Arcangelo Corelli (op. 3/4) aufgegriffen. Während Corelli die thematische Substanz lediglich zu einem knappen Sonatensatz von 39 Takten ausbaut, erweitert Bach das Material fast auf die dreifache Länge und schöpft dabei dessen musikalische Möglichkeiten systematisch aus.

Erst verhältnismäßig spät wurde die im Andreas-Bach-Buch – einer von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph Bach angelegten Anthologie von Tastenmusik – überlieferte Fantasie in c-Moll BWV 1121 als Komposition des jungen J. S. Bach identifiziert. Um 1980 erkannten unabhängig voneinander Hans-Joachim Schulze und Dietrich Kilian, dass es sich bei der Niederschrift in Tabulaturnotation um ein Bach-Autograph handelt. Das frei polyphon gearbeitete Stück überrascht mit manch ungewöhnlicher melodischer und harmonischer Wendung sowie seinem rezitativischen Ausklang.

FREIE ORGELWERKE ZWEIFELHAFTER ECHTHEIT

Bachs Orgelschaffen ist offenbar in größerem Ausmaß von Werken zweifelhafter Echtheit und unterschobenen Stücken belastet. Die Forschung hat bislang noch keine Methoden entwickelt, anhand derer

in diesem Werkbereich eine klare Abgrenzung von „echt“ und „unecht“ möglich wäre. Die dürftige Quellenlage vieler – auch vieler zweifellos echter – Werke erschwert oder verhindert eine streng philologische Vorgehensweise; ebenso hilflos ist allerdings die noch in den Anfängen steckende Stilkritik, bei der die Gefahr subjektiv verzerrter Urteile besonders groß ist. So herrscht Uneinigkeit darüber, ob Bach auch hin und wieder ein schwächeres Stück zuzutrauen ist oder ob er, wie der Nekrolog behauptet, ausschließlich Meisterwerke geliefert hat. Ebenso problematisch ist allerdings die häufig auch in den Schlussbänden der Neuen Bach-Ausgabe anzutreffende Tendenz, satztechnisch fehlerhafte Werke ohne eingehende Prüfung pauschal Bachs frühester Schaffensphase zuzuordnen. Wie es scheint, wird es noch lange dauern, bis in allen strittigen Fragen Konsens erzielt werden kann. Aus diesem Grund werden in der vorliegenden Gesamteinspielung auch viele Werke aufgenommen, deren Echtheit immer wieder bestritten wird.

Zu den vielfach diskutierten Werken zweifelhafter Echtheit zählen die acht kleinen Präludien und Fugen BWV 553–560. Die früheste greifbare Quelle, eine nicht vor etwa 1775 entstandene Abschrift nennt zwar Bachs Namen, doch lässt sich der Zyklus nicht plausibel in dessen Schaffen einordnen. Alfred Dürr bemerkte hierzu: „Für ein Jugendwerk sind sie zu glatt [...]. Andererseits finden sich Unvollkommenheiten, die eine Entstehung auch in Bachs Reifezeit ausschließen. Hier ist insbesonde-

re die Struktur der Fugen zu nennen, deren oft unklare Stimmenbehandlung für den späteren Bach ebenso undenkbar ist wie der häufige Wiedereinsatz pausierender Stimmen nicht mit dem Thema, sondern mit irgendeiner Belanglosigkeit.“ Allerdings haben sich andere Bach-Forscher von Rang für die Echtheit der Werke ausgesprochen, am nachdrücklichsten vielleicht Philipp Spitta.

Mit einem Fragezeichen wird auch die Fantasie und Fuge in a-Moll BWV 561 versehen. Die von virtuosen Akkordbrechungen und Skalen beherrschte Fantasie, die am Schluss der Fuge wieder auftaucht, und die schlichte formale Disposition lassen in der Tat Zweifel an Bachs Autorschaft aufkommen. In jüngster Zeit hat Jean-Claude Zehnder den Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstett als möglichen Komponisten ins Spiel gebracht.

Das Präludium in C-Dur BWV 567 gehört zu den wenigen angezweifelte Werken, deren tatsächlicher Autor mittlerweile enttarnt werden konnte. Ein in Brüssel überliefertes Kompositionsautograph weist dieses kleine Stück als ein frühes Werk von Bachs Schüler Johann Ludwig Krebs aus.

Das Präludium in G-Dur BWV 568 ist vielleicht nur durch ein Versehen in Bachs Œuvre aufgenommen worden. Es ist anonym in einer Handschrift mit dem – ebenfalls zweifelhaften – Kleinen harmonischen Labyrinth enthalten.

Philipp Spitta pries zwar ganz besonders die „Entfesselung eines brausenden Tonstromes, in dem die ungestüme Seele

des jungen Schöpfers jauchzend auf- und nedertaucht“, doch ist gerade dieses weite Tonartenspektrum verdächtig, da es in Bachs frühen Werken sonst nicht vorkommt, während eine spätere Entstehung aufgrund der dürftigen thematischen Substanz ebenfalls ausgeschlossen werden kann.

Die Fuge in G-Dur BWV 576 ist lediglich in einer Quelle des mittleren 19. Jahrhunderts J. S. Bach zugewiesen. Die thematische Erfindung ist hier allerdings ebenso dürftig wie die kompositorische Ausarbeitung. Ähnliche Einwände lassen sich gegen die Fuge in D-Dur BWV 580 vorbringen. Auch wenn dieses Werk immerhin in einer Sammelhandschrift eines enthusiastischen Bach-Sammlers aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts enthalten ist, lassen die zahlreichen satztechnischen Fehler eine Zuweisung an Bach nicht zu.

In die Kategorie der sicher aus Bachs Œuvre auszuschließenden Werke gehört auch die Fuge in G-Dur BWV 581. Die stilkritischen Bedenken werden durch eine erst vor kurzem bekannt gewordene Quelle bestätigt, in der das Werk dem Dresdner Organisten Gottfried August Homilius zugewiesen ist.

Das „Kleine harmonische Labyrinth“ BWV 591 sucht die in barocken Gartenanlagen häufig zu findenden Labyrinth mit musikalischen Mitteln gleichsam als einen Irrgarten der Harmonie nachzubilden. Das Werk durchläuft – ausgehend von der einfachen Tonart C-Dur – in nur 51 Takten das gesamte Spektrum der Dur- und Molltonar-

ten. Im „Centrum“ des Werks steht eine kurze chromatische Fuge. Trotz seiner harmonischen Kühnheit weist das Stück kaum Ähnlichkeiten mit Bachs Personalstil auf.

Dieser Befund gilt auch für das lediglich in einer Abschrift von Johann Gottlieb Preller überlieferte Konzert in Es-Dur BWV 597, bei dem es sich vermutlich um die Transkription eines anonymen Orchester- oder Kammermusikwerks handelt. Ob mit der Zuschreibung „di Mons. Bach“ bei Preller überhaupt J. S. Bach gemeint ist, erscheint angesichts der klanglich dünnen Übertragung zweifelhaft.

EINZELN ÜBERLIEFERTE ORGELWERKE

Die Pièce d'Orgue (gelegentlich auch als Fantasie bezeichnet) in G-Dur BWV 572 demonstriert Bachs künstlerische Beschäftigung mit der französischen Orgelmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Diese Auseinandersetzung fand allerdings auf einer sehr eigenständigen Ebene statt. Der einstimmige Beginn (*Très vitement*) erinnert eher an die norddeutsche Orgelkunst; erst der streng fünfstimmige Mittelteil (*Grave*) knüpft an entsprechende Satzmodelle im Schaffen des von Bach hoch geschätzten Nicolas de Grigny an. Der Schlussteil der Komposition (*Lentement*) greift wiederum auf norddeutsche Vorbilder zurück. So entstand ein eindrucksvolles Zeugnis der Vermischung verschiedener Nationalstile, von der sich die Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts die Vervollkommnung der Musik erhofften.

Die um 1712 in Weimar entstandene Passacaglia in c-Moll BWV 582 zeugt von Bachs Bewunderung für das Schaffen Dietrich Buxtehudes. Das Stück knüpft an drei ganz ähnliche Ostinato-Werke Buxtehudes an, die – wie Bachs Passacaglia – im Andreas-Bach-Buch überliefert sind und von dem jungen J. S. Bach in Lübeck kopiert und mit nach Thüringen gebracht worden sein dürften. Trotz deutlicher Anlehnungen an das Vorbild – der Beginn wirkt fast wie ein Zitat des Beginns von Buxtehudes d-Moll-Passacaglia – ist Bachs individueller Zugriff unverkennbar. Dies betrifft bereits die Ausdehnung des Ostinato-Themas von vier auf acht Takte, sodann aber auch die an das Orgelbüchlein erinnernde dichte motivische Durcharbeitung der Variationen. Das Werk mündet in eine Fuge über das mit zwei Kontrasubjekten kombinierte Grundthema.

Das um 1730 in den sechs Sonaten BWV 525–530 zur höchsten Vollkommenheit gebrachte Prinzip des strengen Triosatzes war in Bachs Orgelschaffen nicht voraussetzungslos. Vermutlich beschäftigte er sich bereits in seiner Weimarer Organistenzeit mit Kompositionen in dieser schwierigen Satztechnik. Dabei dürften Transkriptionen von Kammermusikwerken den Anfang gebildet haben. An eine echte Triosonate mit zwei Melodieinstrumenten und Basso continuo erinnert das Trio in d-Moll BWV 583, dessen kurzes Kopfmotiv dem französischen Stil verpflichtet ist.

Das zweisätziges Trio in c-Moll BWV 585 geht nach Ermittlungen von Hans-Joachim Schulze auf die ersten beiden Sätze einer

„echten“ Triosonate von Johann Friedrich Fasch zurück. Es erscheint durchaus plausibel, Bach als den Autor der Orgelfassung anzusehen; allerdings hält sich die Übertragung so eng an die Vorlage, dass keine originäre Bachsche Substanz vorhanden ist.

Weitere Bearbeitungen nach fremden Vorlagen liegen im Trio in G-Dur BWV 586 und in der Aria in F-Dur BWV 587 vor. Bei dem Trio soll es sich um die Übertragung eines Werks von Georg Philipp Telemann handeln, doch ist die genaue Vorlage bisher nicht gefunden worden. Die Aria geht auf die Triosonate „La Convalescente“ von François Couperin zurück, auf die – wie Kerstin Delang kürzlich feststellen konnte – Bach vermutlich 1714 aufmerksam wurde. Auch in diesen beiden Werken sind keine wirklich eigenständigen Zutaten Bachs zu erkennen.

Das Trio in g-Moll BWV 584 basiert zwar auf originaler Bachscher Substanz (es handelt sich um eine Einrichtung des ersten Teils der Arie „Ich will an den Himmel denken“ aus der Kantate „Wo gehest du hin“ BWV 166), doch dürfte es sich hier um eine spätere, von Bach nicht autorisierte Bearbeitung handeln.

Ein künstlerisch ambitioniertes Werk ist die Canzona in d-Moll BWV 588. Nach Überlegungen von Jean-Claude Zehnder dürfte sie um 1706 in Arnstadt entstanden sein. Das Werk folgt der italienisch-süddeutschen Tradition der mehrteiligen Variations-Canzone, wie sie im 17. Jahrhundert insbesondere von Johann Jacob Froberger und Johann Caspar Kerll gepflegt wurde.

Bei diesem Werktyp wird ein Thema in mehreren Abschnitten variiert und in Fugenmanier ausgearbeitet. Bachs Stück ist zweiteilig angelegt. Der erste Teil im Allabreve-Takt führt ein gesangliches Thema mit einem Kontrasubjekt in strenger Manier durch. Im zweiten Teil wechselt das Metrum in den 3/2-Takt; dabei werden Thema und Kontrapunkt rhythmisch variiert. Eine der frühesten Abschriften überliefert das Werk übersät mit Verzierungszeichen, die eine Ausführung im französischen Stil nahelegen – möglicherweise ein Hinweis auf Bachs eigene Spielweise in der Weimarer Zeit.

In die Klangwelt des *stile antico*, also des im 16. Jahrhundert entwickelten streng vokalpolyphonen Stils, führt das Allabreve in D-Dur BWV 589. Die Überlieferung ist so dürftig und die stilistische Faktur so ungewöhnlich, dass sich das Werk nur schwer chronologisch einordnen lässt. Dennoch scheinen in Anbetracht des makellosen vierstimmigen Satzes Echtheitszweifel unbegründet. Werner Breig wies auf eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zur C-Dur-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers hin. Die zu Beginn des Werkes streng beibehaltene Kombination des Themas mit einem Kontrasubjekt wird im weiteren Verlauf aufgegeben; stattdessen wird der musikalische Satz zunehmend von expressiver Chromatik durchdrungen. Die derart aufgeladene Harmonik kulminiert schließlich in einem langen Tonika-Orgelpunkt.

Die Pastorella in F-Dur BWV 590 ist in Bachs Schaffen einzigartig. Ihre viersätzigige Gestalt würde eigentlich die Bezeichnung

Orgelsonate rechtfertigen, doch ist der Titel „Pastorella“ in mehreren voneinander unabhängigen Quellen belegt. Ungewöhnlich ist auch die Kombination eines Pedaliter-Satzes mit drei Manualiter-Sätzen, und selbst die Tonartenfolge F-Dur (mit Schlusskadenz in a-Moll!) – C-Dur – c-Moll – F-Dur hat in Bachs übrigen Instrumentalschaffen keine Parallele. Der erste Satz im wiegenden 12/8-Takt über langen Orgelpunkten im Pedal evoziert eine ähnlich pastorale Stimmung wie die einleitende Sinfonia im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums. Der zweite Satz hat die Gestalt eines zweiteiligen Präludiums, während der langsame dritte Satz galante Züge aufweist. Den Beschluss bildet eine fugierte Gigue, die in ihrem zweiten Teil das lebhafteste Thema in allen drei Stimmen umkehrt.

KONZERTE NACH VERSCHIEDENEN MEISTERN

Die Gattung des Solokonzerts wurde um 1710 in Italien entwickelt. Ihr produktivster Vertreter war ein junger venezianischer Priester mit flammend rotem Haar, der an der in unmittelbarer Nähe des Markusplatzes gelegenen Kirche San Giovanni in Oleo als Kaplan wirkte und durch sein virtuoses Violinspiel Berühmtheit erlangte – Antonio Vivaldi. Die Begeisterung für die mit seinem Namen verknüpfte „gantz neue Art von musikalischen Stücken“ breitete sich bald in ganz Europa aus und führte zu einer internationalen Rezeption, die heute noch oft als „Vivaldi-Fieber“ beschrieben

wird. In Weimar wurde es um 1714 Mode, solche Konzerte für Tasteninstrumente zu transkribieren. Auch Bach beschäftigte sich mit dieser Praxis der „aufs Clavier applicirten Stücke“; aus seiner Feder sind siebzehn Konzerte für Cembalo und fünf für Orgel erhalten. In diesen Werken geht es vordergründig immer um eine spielbare Übertragung eines für ein Streicherensemble erfundenen musikalischen Satzes auf die Verhältnisse des Tasteninstrumentes. Bachs Konzerttranskriptionen gehen jedoch über diese rein technische Aufgabe weit hinaus. Sie zielen zum einen auf idiomatische Entsprechungen von typischem Streicher-Figurenwerk und bemühen sich zu anderen um eine Bereicherung der musikalischen Substanz durch neu komponierte Zusatzstimmen und motivische Verknüpfungen. Die fünf Orgelkonzerte beruhen auf Vorlagen von Antonio Vivaldi und dem früh verstorbenen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar, einem Kompositionsschüler von Bachs Vetter Johann Gottfried Walther.

Das Orgelkonzert in G-Dur BWV 592 basiert auf einer Komposition des Weimarer Prinzen, die Bach nachträglich auch für Cembalo bearbeitet hat. Die an Vivaldi geschulte Konzertform verstärkt im ersten Satz den Kontrast von Ritornell und Episode durch einen Wechsel von Duolen und Triolen. Im zweiten Satz verwandelt Bach die in seiner Vorlage mit Pausen durchsetzte Solostimme in eine weiträumige Kantilene, während im dritten die schnellen Tonrepetitionen durch orgeltypische Dreiklangsbrechungen ersetzt werden.

Das nur einen Satz umfassende Konzert in C-Dur BWV 595 geht nach Ausweis des Titels der Hauptquelle ebenfalls auf eine Komposition des jungen Weimarer Prinzen zurück, die selbst allerdings nicht erhalten ist. Das Stück ist auch in einer Cembalotranskription Bachs überliefert (BWV 984); dort folgen dem Kopfsatz noch zwei weitere Sätze. Merkwürdigerweise ist die Orgelfassung des ersten Satzes 15 Takte länger als die Cembaloversion, wobei unentschieden bleibt, ob es sich hier um Ergänzungen Bachs handelt oder ob BWV 595 auf eine revidierte Fassung der Vorlage zurückgeht.

Die Konzerte in a-Moll BWV 593 und d-Moll BWV 596 gehen auf Vorlagen aus Antonio Vivaldis berühmter Sammlung *L'Estro Armonico* zurück, die 1711 in Amsterdam erschienen war. Bach setzt in diesen beiden großartigen Übertragungen geschickt die gesamte Palette seiner Kunst in der Behandlung der Orgel ein, um das die Vorlagen bestimmende Wechselspiel zwischen einer kleinen Solistengruppe und dem Orchester in der Manier eines *Concerto grosso* auf dem Tasteninstrument hörbar zu machen: Simultane und sukzessive Manualkontraste, Doppelpedal und ausgeklügelte Registrieranweisungen erzeugen neuartige mehrschichtige Klangkonstellationen, die auf der Orgel bis dahin unbekannt waren.

Das Konzert in C-Dur BWV 594 basiert ebenfalls auf einer Vorlage von Vivaldi, und zwar auf dem außerordentlich anspruchsvollen Violinkonzert in D-Dur, das um 1720 in der Sammlung *Concerti a Cin-*

que Stromenti op. 7 erschien. Die starken Abweichungen in Bachs Notentext – insbesondere die beiden monumentalen Solokadenzen der schnellen Sätze und der neue Mittelsatz – haben die ältere Bach-Forschung zu der Ansicht veranlasst, dass Bach hier weitaus stärker in den Notentext seiner Vorlage eingegriffen hat als sonst üblich. Erst 1956 konnte Rudolf Eller eine in der Landesbibliothek Schwerin überlieferte Fassung von Vivaldis Konzert ermitteln, die nahezu sämtliche Merkmale von Bachs Bearbeitung bereits aufweist. Dies impliziert, dass Bach eine bereits um 1714 – also vor der Drucklegung – handschriftlich kursierende Alternativfassung zugänglich war. In der Schweriner Quelle trägt das Werk den rätselhaften Titel „Grosso Mogul“. Die robuste Thematik und die zum Teil aberwitzig schwierigen Violinsoli hat Bach mit großem Geschick zu einem wirkungsvollen und farbenreichen Orgelwerk umgearbeitet, das noch fünfzehn Jahre nach seiner Entstehung den jungen Wilhelm Friedemann Bach begeisterte.

ORGELBÜCHLEIN (BWV 599–644)

Der äußerlich unscheinbare kleine Quartband vom Format 15,5 x 19 cm und mit dem bescheidenen Titel „Orgel-Büchlein | Worinne einem anfahenden Organisten | Anleitung gegeben wird, auff allerhand | Arth einen Choral durchzuführen, an- | bey auch sich im Pedal studio zu habilitiren, indem in solchen darinne | befindlichen Choralen das Pedal | gantz obligat

tractiret wird“ lässt kaum darauf schließen, dass die Handschrift eine der bedeutendsten Sammlungen von Choralvorspielen der protestantischen Kirchenmusik enthält. Als Bach den heute insgesamt 92 Blätter umfassenden Band anlegte, plante er – wie die meist vorab eingetragenen Kopftitel auf den einzelnen Seiten zeigen – ein wahrhaft umfassendes Kompendium von nicht weniger als 164 Choralbearbeitungen. Hiervon wurde schließlich nur ein gutes Viertel – nämlich 46 Stücke – ausgeführt. Die übrigen Seiten blieben bis auf die Choraltitel leer: das Orgel-Büchlein ist ein gewaltiger Torso. Anhand des Schriftbefunds lässt sich erkennen, dass Bach in der Zeit um 1712–1714 intensiv an dem Werk gearbeitet hat. Einzelne Eintragungen gehen möglicherweise noch weiter zurück (1710?, 1708?), während andere erst in den nachfolgenden Jahren entstanden sein dürften. Bachs Versuch, nach etwa 25 Jahren Unterbrechung die Arbeit am Orgelbüchlein wieder aufzunehmen, führte lediglich zu einem einzigen neuen abgeschlossenen Stück („Helft mir Gottes Güte preisen“ BWV 613) und einem nicht über den ersten Takt hinausgekommenen Fragment („O Traurigkeit, o Herzeleid“ BWV deest) sowie zur Überarbeitung von zwei bereits vorhandenen Kompositionen („Christus, der uns selig macht“ BWV 620 und „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ BWV 631).

In den 46 Stücken entwickelte Bach einen neuen Typus des Orgelchorals. Dieser besteht aus der einfachen Präsentation des cantus firmus, ohne Pausen und eingebettet

in einen motivisch streng durchgearbeiteten polyphonen vierstimmigen Satz. Die Kürze der einzelnen Stücke bewirkt eine seither niemals wieder erreichte Konzentration und Verdichtung der musikalischen Substanz. Die Choräle des Orgel-Büchleins sind Kleinodien von äußerster Expressivität und satztechnischer Kunstfertigkeit. Der Abbruch der Arbeiten an diesem Projekt ist häufig mit der biographischen Zäsur Ende 1717 erklärt worden: Als Bach sein Weimarer Organistenamt gegen die Stellung eines Kapellmeisters im reformierten Köthen tauschte, bestand keine Veranlassung mehr, Vorspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch in der lutherischen Liturgie zu schreiben. Die Titelseite, auf der Bach sich als „Capellae Magistro S[erenissimi] P[rincipis] R[egnantis] Anhaltini-Cotheniensis“ bezeichnet, hätte dann den Abschluss der Arbeiten markiert. Allerdings ist auch nicht zu übersehen, dass Bachs ehrgeiziger Plan, dem von ihm entwickelten Satztyp immer wieder neue und individuelle musikalische Realisierungen abzugewinnen, kaum 164 Mal ohne Wiederholungen hätte umgesetzt werden können. So gesehen, signalisiert die Beschränkung auf 46 Sätze vielleicht auch seine Entscheidung, den exemplarischen Rang seiner Stücke nicht zu verwässern. Das Beharren auf individuellen Lösungen und die Ablehnung jeglicher Form von „Serienproduktion“ ließ das Orgelbüchlein – nach einer Formulierung von Albert Schweitzer – zu einem „Wörterbuch der Bach’schen Tonsprache“ werden.

Die einzelnen Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins lassen besonders im vergleichenden Hören die außerordentliche Vielfalt der Realisierungen eines recht eng gefassten Satzmodells erkennen; hier seien stellvertretend nur einige der wichtigsten Typen beschrieben. Eine plastische, rhythmisch komplementäre Durchbildung des vierstimmigen Satzes findet sich etwa in „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 599. Eine durchweg beibehaltene rhythmisch-motivische Figur prägt „Herr Christ, der ein’ge Gottessohn“ BWV 601. Kompliziertere figurative Muster charakterisieren die Choräle „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 604 und „Der Tag, der ist so freudereich“ BWV 605. Imitativ geführte Mittelstimmen zeichnen schließlich „Wir Christenleut“ BWV 612 und „Helft mir Gottes Güte preisen“ BWV 613 aus.

Besonders reizvoll sind die insgesamt acht Sätze mit kanonisch geführten cantus firmi (BWV 600, 608, 618, 619, 620, 629, 633, 634). Hier erklingt die Chormelodie in der Oberstimme und in geringem Abstand ein zweites Mal in einer der tieferen Stimmen. Das geht meist nicht ohne gewisse satztechnische Gewalttätigkeiten ab: Immer wieder kommen unerlaubte Fortschreitungen und sogar dissonante Einsätze vor, gelegentlich müssen auch Rhythmus und Melodieverlauf modifiziert werden. Die besondere Kunst besteht darin, dass Bach diese Härten durch die beiden übrigen freien Stimmen auszugleichen versteht.

Von ganz besonderem Liebreiz und unerreichter Innigkeit sind die Choralbearbei-

tungen mit stark koloriertem cantus firmus. Die Melodien lösen sich unter den ornamentierenden Girlanden beinahe auf und ermöglichen auf das feinste abgestufte harmonische Fortschreitungen. Besonders erwähnenswert sind das – später von Felix Mendelssohn und Robert Schumann hoch geschätzte – Vorspiel über „Das alte Jahr vergangen ist“ BWV 614 mit seinen chromatischen Begleitstimmen, das meditativ versponnene „O Mensch, bewein deine Sünde groß“ BWV 622 und schließlich das friedliche „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 641, das Bach zum Ende seines Lebens hin zu dem berühmten, den Erstdruck der Kunst der Fuge beschließenden Choralsatz „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668 umarbeitete. Die Romantiker empfanden diese Stücke als „Lieder ohne Worte“, und tatsächlich ist eine solche Deutung vielleicht gar nicht abwegig, wenn man bedenkt, dass Bach seinen Weimarer Schüler Johann Gotthilf Ziegler anwies, „die Lieder nicht nur so von oben hin, sondern nach dem Affect der Worte“ zu spielen.

DIE ACHTZEHN GROSSEN CHORÄLE BWV 651–668

Weitere Meisterwerke aus Bachs Weimarer Organistenzeit sind die später in Leipzig zu einer Sammlung zusammengefassten „Achtzehn Choräle“, die – anders als die im Orgel-Büchlein versammelten Stücke – den Typus des „großen“ Choralvorspiels vertreten, in dem die Melodie des

jeweils zugrundeliegenden Kirchenlieds in sehr viel freierer Weise behandelt wird. In diesen monumentalen und in jeder Hinsicht einzigartigen Kompositionen baute Bach die gewählte Melodie zeilenweise in ausgedehnte kunstvoll polyphone Gewebe ein, die vielfach bereits auf die großen Eingangschöre der Leipziger Choralkantaten verweisen. Was die Organisten früherer Generationen mit noch begrenzten musikalischen Mitteln angestrebt hatten, wird hier zur höchsten Vollendung gebracht.

Die in der Berliner Handschrift Mus. ms. Bach P 271 im Verlauf der 1740er Jahre in mehreren Arbeitsschritten zusammengefassten Choralbearbeitungen sind unterschiedlicher Herkunft. Es war offenbar Bachs Anliegen, zunächst seine einzeln in Weimar entstandenen großen Orgelchoräle zu sammeln und so für die Nachwelt zu bewahren. Das hierdurch bedingte erneute Abschreiben der Stücke ging freilich nicht ohne weiteres Feilen an zahlreichen Details vonstatten, so dass die von heutigen Organisten gespielten Fassungen gleichermaßen von jugendlicher Experimentierfreudigkeit und reifer Meisterschaft zeugen.

Die Sammlung wird eröffnet von der großen „Fantasia super Komm, heiliger Geist“ BWV 651. Die Melodie des alten Pfingstliedes erklingt in langen Notenwerten im Pedal. Über diesem Fundament bilden drei selbständig geführte Stimmen einen dichten kontrapunktischen Satz. Anders als in der älteren, wesentlich kürzeren Fassung hat Bach in der Überarbeitung sämtliche zehn Zeilen des Pfingstliedes be-

rücksichtigt und so eine Fantasie von wahrhaft monumentalen Ausdehnungen geschaffen.

Derselbe cantus firmus ist in BWV 652 zu hören; hier erklingt die Melodie allerdings – leicht verziert – in der Oberstimme. Jede Zeile wird nach alter Tradition von fugierten Vorspielen in den drei tieferen Stimmen vorbereitet.

Die vierstimmige Bearbeitung von „An Wasserflüssen Babylon“ BWV 653 geht auf einen älteren fünfstimmigen Satz zurück (BWV 653b), in dem Bach durchgängig die schwierige Technik des Doppelpedalspiels anwendet. Der Komponist entwickelt hier einen motivisch dichten, beständig mit der ersten Choralzeile arbeitenden Triosatz, in den der cantus firmus als Tenor eingeflochten ist. Die sparsam eingesetzten, aber sehr ausdrucksvollen Verzierungen und der elegant fließende Dreiertakt schaffen eine sanft entrückte Kantabilität.

Auf den gleichen Prinzipien beruht die berühmte Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654. Die wiederum zurückhaltend verwendeten Kolorierungen sowie die aus dem cantus firmus abgeleiteten Begleitstimmen sind von einer solchen Prägnanz und Eingängigkeit, dass man den Eindruck gewinnt, die Melodie könne gar nicht anders bearbeitet werden. Die fast galant anmutende, zugleich jedoch kontrapunktisch sehr fein gearbeitete Komposition zählte Felix Mendelssohn zu seinen Lieblingsstücken.

Völlig andere Wege beschreitet die Bearbeitung von „Herr Jesu Christ, dich zu

uns wend“ BWV 655. In dem als Trio bezeichneten Satz entwickelt Bach aus den ersten vier Melodietönen des Choral eine eigenständige thematische Figur, die dann tatsächlich in 51 Takten zu einem ausgewachsenen Triosonatenatz ausgearbeitet wird. Erst in Takt 52 führt das Pedal in tiefer Lage den Choral als cantus firmus ein.

In der dreisätzigen Choralpartita „O Lamm Gottes, unschuldig“ BWV 656 erklingt die Choralmelodie dreimal in unterschiedlichen Stimmen – in Vers 1 im Sopran, in Vers 2 im Alt und in Vers 3 im Bass, ausgeführt auf dem hier erstmals einsetzenden Pedal. Die drei Verse sind nach einem wirkungsvollen Steigerungsprinzip angelegt. Die Begleitfiguren werden im weiteren Verlauf immer lebhafter und kulminieren schließlich in der vorletzten Zeile des dritten Verses in expressiver Chromatik, um sodann in der letzten Zeile sanft auszuschwingen.

Während „Nun danket alle Gott“ BWV 657 wieder dem von Johann Pachelbel entwickelten Satztyp mit ausgedehnten Vorimitationen der einzelnen, im Diskant erklingenden Choralzeilen verpflichtet ist, wird die Melodie in „Von Gott will ich nicht lassen“ BWV 658 als Pedal-cantus-firmus in einen eigenständigen dreistimmigen Satz eingebaut, der nur zu Beginn einmal in der Oberstimme die Liedmelodie zitiert.

Experimentellen Charakter haben die drei Bearbeitungen des Luther-Liedes „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 659–661. In BWV 659 entfaltet sich über einem dreistimmigen kontrapunktischen

Satz der nach Manier Georg Böhms stark kolorierte cantus firmus in der Oberstimme. Die weiten ornamentalen Girlanden dehnen und modifizieren die Choralmelodie in einem Maße, dass das Modell oft gar nicht mehr zu erkennen ist. Das Trio BWV 660 kombiniert die ebenfalls ausdrucksvoll kolorierte Melodie mit zwei motivisch geprägten Bassstimmen; die eine wird von der linken Hand auf dem Manual, die andere im Pedal ausgeführt. Das eigenartige, in der mittel- und norddeutschen Orgelmusik sonst nicht vorkommende Klangbild und die arienhafte Form haben zu der Vermutung Anlass gegeben, hier könne die Bearbeitung eines ursprünglich vokal-instrumentalen Satzes (mit hoher Singstimme und zwei Bassinstrumenten) vorliegen. Die wuchtige dritte Bearbeitung BWV 661 entwickelt in den drei oberen Stimmen eine nach allen Regeln der Kunst gebaute Fuge, deren Thema aus der ersten Choralzeile abgeleitet ist und im weiteren Verlauf des Werks sogar in Umkehrung erscheint. Im Pedal erklingen dazu in langen Notenwerten die einzelnen Choralzeilen.

Ein weiterer kleiner Zyklus von drei Bearbeitungen eines einzigen Liedes liegt in den drei Sätzen über das alte Gloria-Lied „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ vor (BWV 662–664). Wie bei BWV 659 erscheint in BWV 662 der cantus firmus außerordentlich stark koloriert und verliert speziell gegen Ende fast den hörbaren Bezug zur Liedmelodie. In BWV 663 erscheint der Choral ebenfalls in reich figuriertem Ausschmückung, diesmal im Tenor; er wird einge-

rahmt von einem anmutigen, ausdrücklich mit der Anweisung „cantabile“ versehenen dreistimmigen Satz. Das Trio BWV 664 ähnelt in seiner Struktur dem Trio BWV 655. Abgeleitet aus der ersten Choralzeile weben die drei obligaten Stimmen einen kunstvollen Sonatensatz, und wie eine Referenz an die Vorlage stimmt das Pedal gegen Ende dann die ersten beiden Zeilen des Chorals als cantus firmus an.

Die Bearbeitung von „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 665 wählt wiederum den Pachelbel-Typ mit Vorimitationen der einzelnen Choralzeilen; die ausdrucksvollen, selbständig geführten und stark individualisierten Stimmen machen jedoch zugleich deutlich, wie sehr Bach sich dieses alte Modell in seiner Weimarer Zeit zu eigen gemacht hat.

Die beiden nun folgenden Stücke unterscheiden sich von den vorhergehenden nicht nur durch ihren kleineren Umfang und eine andere Setzweise, sondern auch durch den Schriftbefund – als Schreiber fungierte hier Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol. Bis heute konnte nicht geklärt werden, ob dieser die Sätze in Bachs Auftrag kopierte (dies müsste dann während seiner Leipziger Studienzeit, also vor 1748 geschehen sein) oder ob es sich um eine eigenmächtige Vervollständigung des Bandes nach Bachs Tod handelt. Das erste Stück, „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 666 ist ein vierstimmiger Manualiteratz; das Pedal tritt lediglich für den abschließenden Orgelpunkt in Erscheinung. Bei dem zweiten Werk, „Komm, Gott,

Schöpfer, Heiliger Geist“ BWV 667, handelt es sich um die Bearbeitung eines Satzes aus dem Orgelbüchlein (BWV 631), die um einen zweiten Choraldurchgang im Pedal über belebteren Oberstimmen erweitert wird.

Nach Bachs eigenhändiger Reinschrift der „Kanonischen Veränderungen“ schließt der Band P 271 mit der – hier nur fragmentarisch erhaltenen – Abschrift des berühmten Sterbechorals „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668, eine Bearbeitung des Orgelbüchlein-Chorals „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 641, die Bach nach einer Mitteilung von C. P. E. Bach „in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Streif in die Feder dictiret“ haben soll.

DIE CHORALBEARBEITUNGEN AUS DEM DRITTEN TEIL DER CLAVIER-ÜBUNG BWV 669–689

Am 10. Januar 1739 berichtete Bachs Vetter und Privatsekretär Johann Elias Bach seinem Studienfreund Johann Wilhelm Koch nach Ronneburg: „So ist es auch an dem, daß mein Herr Vetter einige Clavier Sachen, die hauptsächlich vor die Herren Organisten gehören und überaus gut componirt sind, heraus wird geben, welche wohl auf kommende Oster Meße mögten fertig werden, und bey 80 Blatten ausmachen.“ Gemeint war der „Dritte Theil der Clavier Übung“. Der anvisierte Veröffentlichungstermin verzögerte sich zwar noch etwas, dann aber übertraf der Druck jegliche Erwartungen. Man kann

mit Fug und Recht behaupten, dass Bach mit dieser Sammlung eine neue Ära der Orgelmusik begründet hat. Eingerahmt zwischen dem großen feierlichen Präludium und der ausgedehnten fünfstimmigen Trippelfuge (BWV 552/1–2) versammelte er hier 21 Choralvorspiele, die er in der Form einer großen Orgelmesse anordnete. Anders als im Orgelbüchlein oder in den Achtzehn Chorälen ging es ihm in dieser Sammlung darum, einen möglichst breiten Querschnitt unterschiedlicher Typen von Choralvorspielen vorzustellen und damit eine Gattung, die zu jener Zeit ihren Zenit eigentlich bereits überschritten hatte und in bloße liturgische Gebrauchsmusik abzugleiten drohte, in der gesamten Breite ihrer Formenvielfalt und Ausdrucksmöglichkeiten als Kunstform ins Bewusstsein seiner Zeitgenossen zurückzuholen. Der hohe Stellenwert, den die Choralbearbeitung im Orgelschaffen zahlreicher Bach-Schüler und anderer Musiker aus seinem Umfeld einnimmt, geht maßgeblich auf dieses Opus zurück. Die Clavier-Übung III gehört zu den zentralen Zeugnissen von Bachs Künstlertum. Sie zeigen uns den etwa 55jährigen Meister an der Schwelle zu seinem Alterswerk.

Die Serie der Choralbearbeitungen beginnt mit zwei dreiteiligen Kyrie-Zyklen (BWV 669–671 und BWV 672–674), von denen der erste dem Ideal des *stile antico* nahesteht, während der zweite einen stärker figurierten und damit moderneren Kontrapunkt favorisiert. Die vierstimmige, kontrapunktisch außerordentlich kunstvol-

le Choralbearbeitung „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ BWV 669 webt den in langen Notenwerten präsentierten cantus firmus in ein dichtes Netz von weitgehend kanonisch geführten Stimmen ein, deren Thema selbst aus den ersten beiden Choralzeilen gewonnen ist. Dieses erklingt sowohl in seiner recto- als auch in seiner inverso-Form sowie in immer weiter verdichteten Engführungen. Nach demselben Prinzip ist das folgende „Christe, aller Welt Trost“ BWV 670 gearbeitet, wobei der cantus firmus hier im Tenor statt im Sopran erklingt. Eine nochmalige Steigerung findet sich in dem den ersten Kyrie-Zyklus abschließenden Satz „Kyrie, Gott heiliger Geist“ BWV 671, das die Zahl der Stimmen auf fünf erhöht, den cantus firmus ins Pedal legt und beständig mit recto- und inverso-Formen des Themas in Engführung arbeitet. Der zweite Kyrie-Zyklus beschränkt sich auf ein vierstimmiges Manualiter-Spiel und löst den Choral im freien Fluss der Stimmen auf.

Die drei Bearbeitungen des Gloria-Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 675–677 beeindrucken trotz ihrer anspruchsvollen Polyphonie vor allem durch ihre liebliche Anmut. In BWV 675 erscheint die Choralmelodie im Alt, umrankt von einem lebhaften und galanten Bicinium aus Sopran und Bass. BWV 676 ist dagegen als ein Triosatz gestaltet. Der Choral erscheint hier abwechselnd in allen drei Stimmen. BWV 677 schließlich haucht der alten Form der Choralfughette mit ihrem charakteristischen Thema neues Leben ein.

Von dem alten Lied „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ liegen zwei gegensätzliche Bearbeitungen vor. Der umfangreiche Choral BWV 678 präsentiert den cantus firmus als Kanon in den beiden Mittelstimmen (linke Hand). Dieser Gerüstkanon wird eingebaut in ein dreistimmiges Gewebe aus Gegenstimmen, von denen die beiden oberen sich in lebhaften Imitationen ergehen (rechte Hand), während der Bass (Pedal) zumeist in Viertelnoten voranschreitet. BWV 679 hingegen ist wiederum eine elegante Choralfughette im Metrum einer Gigue.

Eine ähnliche Dichotomie charakterisiert die beiden Fassungen des Credo-Liedes „Wir gläuben all an einen Gott“ BWV 680 und 681. BWV 680 bietet eine regelrechte dreistimmige Fuge über ein aus der Choralmelodie abgeleitetes synkopisches Thema, wobei das Pedal jeweils nach Abschluss einer Durchführung mit einer ostinaten kadenzierenden Figur einsetzt. BWV 681 ist eine weitere kleine Choralfughette, diesmal mit einem scharf punktierten Thema im französischen Stil.

Die ausgedehnte Bearbeitung des Liedes „Vater unser im Himmelreich“ BWV 682 kombiniert – wie BWV 678 – einen zweistimmigen cantus-firmus-Kanon mit drei Gegenstimmen, wobei der Spieler hier jeweils eine cantus-firmus-Stimme und eine Gegenstimme mit einer Hand ausführt. Die Gegenstimmen sind mit ihrem Wechsel aus Triolen und lombardischen Rhythmen, staccato und legato sowie Chromatik und Diatonik sehr fein und galant gestaltet. Die

Subtilität der kunstvoll verschlungenen Stimmen erschließt sich nur dem aufmerksamen Hörer. Wie gewohnt folgt auf diesen anspruchsvollen kontrapunktischen Satz eine eher knappe Bearbeitung (BWV 683), in der – ganz nach der Manier des Orgelbüchleins – die Melodie ohne Pausen in der Oberstimme präsentiert und von motivisch geprägten Gegenstimmen begleitet wird.

Im Stil der Achtzehn Choräle ist die erste Bearbeitung von „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ BWV 684 gehalten. Ein bewegter Triosatz im Manual wird durch den zeilenweise aufgeteilten augmentierten cantus firmus im Pedal zur Vierstimmigkeit erweitert. Die anschließende Fughette über dasselbe Lied (BWV 685) verwendet die erste Choralzeile und einen aus dieser abgeleiteten Kontrapunkt in recto- und inverso-Form.

Ein satztechnisches Meisterwerk ist die sechsstimmige Bearbeitung von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ BWV 686. Der Spieler muss in beiden Händen und im Pedal je zwei Stimmen ausführen. Das Stück ist wie eine strenge Choralmotette gebaut, wobei der augmentierte cantus firmus im oberen Pedal liegt. Die anschließende Manualiter-Fassung des Liedes BWV 687 folgt dem sogenannten Pachelbel-Typus mit Vorimitationen zu jeder Zeile, wobei in den Gegenstimmen jedes Zeilenthema recto und inverso erscheint.

Die Serie der Choralbearbeitungen wird beschlossen von den beiden Sätzen über „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 688 und 689. Die erste Liedbearbeitung

entwickelt in den beiden Händen das wohl exaltierteste Thema, das jemals in einem Choralvorspiel verwendet wurde: Große Sprünge (bis zu einer Dezime), virtuose Spielfiguren und Skalen prägen den Verlauf, der wie eine zweistimmige Fuge anmutet. Dazu tritt im Pedal die augmentierte Chormelodie als cantus firmus. Die zweite Bearbeitung ist eine vierstimmige Manualiter-Fuge über die erste Choralzeile.

SECHS CHORALE VON VERSCHIEDENER
ART (SCHÜBLER-CHORÄLE)
BWV 645–650

Um 1748 – das genaue Erscheinungsdatum ist bis heute nicht bekannt – veröffentlichte der Zellaer Organist und ehemalige Bach-Schüler Johann Georg Schübler als einzige verlegerische Arbeit eine kleine Sammlung von „Sechs Chorälen von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen, verfertigt von Johann Sebastian Bach Königl. Pohln: und Chur. Saechß. Hoff-Compositeur Capellm: u: Direct: Chor: Mus: Lips:“. Als Kommissionäre fungierten der Autor und seine beiden ältesten Söhne in Halle und Berlin. Diese Sammlung galt lange Zeit als ein von Bach selbst initiiertes Originaldruck; erst vor kurzem machte Hans-Joachim Schulze darauf aufmerksam, dass es sich hier vermutlich eher um ein Projekt des Verlegers Schübler handelt, zu dem Bach zwar die Vorlagen lieferte und an dessen Vertrieb er sich beteiligte, in das er sonst aber nicht weiter involviert war. Das erklärt auch die

relativ hohe Zahl von Druckfehlern sowie die offenbar geringe Verbreitung der Edition, die zur Folge hatte, dass heute nur sechs Exemplare nachweisbar sind.

Bach stellte Schübler für seinen Druck im Wesentlichen auch keine genuinen Orgelwerke zur Verfügung, sondern suchte aus seinen Kantaten (vornehmlich aus dem zweiten Leipziger Jahrgang) geeignete konzertierende Choralsätze heraus, die Schübler vielleicht selbst auf die Orgel applizierte. Gleichwohl sind auf diesem Wege veritable Orgelwerke entstanden, deren ursprünglich vokal-instrumentale Konzeption den Bearbeitungen eine liebevolle Kantabilität verlieh.

„Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645 beruht auf dem vierten Satz der gleichnamigen Kantate BWV 140, die im Jahr 1731 entstand. Die freie Oberstimme mit ihrer eingängigen Melodie war ursprünglich den unisono geführten hohen Streichern zugeordnet, der Choral selbst wurde vom Tenor ausgeführt. „Wo soll ich fliehen hin oder Auf meinen lieben Gott“ BWV 646 ist der einzige nicht in Bachs Kantatenschatz nachweisbare Choralsatz. Seit jeher sind die Meinungen über seine Herkunft geteilt: Manche sehen hier den Nachweis für eine verschollene Kirchenkantate, andere glauben, dass Bach den Satz als genuines Orgelwerk speziell für Schüblers Druck komponiert habe. In der Tat wären die ungewöhnliche Lage und die Führung der beiden freien Stimmen (Diskant und Manualbass) für ein Vokalwerk ungewöhnlich. „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ BWV 647 ist eine Bearbeitung des

vierten Satzes der Choralkantate BWV 93. Die beiden imitativ geführten Oberstimmen waren ursprünglich für Sopran und Alt bestimmt (Text: „Er kennt die rechten Freudenstunden“), während der cantus firmus eine Oktave höher von den Violinen und Bratschen ausgeführt wurde. Eine ähnlich besetzte Vorlage hat auch „Meine Seele erhebt den Herren“ BWV 648: Die beiden von der linken Hand ausgeführten freien Stimmen waren in der Kantatenfassung (BWV 10/5) vokal besetzt (Text: „Er denkt der Barmherzigkeit“), während der von der rechten Hand gespielte Choral bei der Erstaufführung des Werks (1724) der Trompete, bei einer Wiederaufführung jedoch den beiden Oboen anvertraut wurde. „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ BWV 649 basiert auf dem solistischen Choralsatz aus der Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ BWV 6, die Bach zum 2. Ostertag des Jahres 1725 komponierte. Die virtuose obligate Begleitstimme wurde ursprünglich von einem Violoncello piccolo ausgeführt. Bei der mit dem Titel des Adventsliedes „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ versehenen Choralbearbeitung BWV 650 handelt es sich um den zweiten Satz der für den 12. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1725 komponierten Kantate „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ BWV 137. Die ausgelassene Melodik der virtuoson Violinpartie entfaltet auch auf der Orgel ihren Reiz. Der cantus firmus in Altlage wird vom Pedal mit einem 4-Fuß-Register vorgetragen.

EINZELN ÜBERLIEFERTE
CHORALBEARBEITUNGEN

Außerhalb der originalen Werksammlungen sind mehrere Dutzend einzeln überlieferte choralgebundene Orgelwerke unter Bachs Namen erhalten. Neben großen Fantasien und Partiten stehen kurze und anspruchslose Gebrauchssätze; manches ist vermutlich oder erwiesenermaßen unecht. Im Bach-Werke-Verzeichnis sind diese Stücke nach Überlieferungsgruppen angeordnet, allerdings sagen diese weder etwas über eine vom Komponisten intendierte Zusammengehörigkeit aus noch über musikalische Gemeinsamkeiten. So sind die Werke BWV 690–713 als „Choralbearbeitungen in Kirnbergers Sammlung“ bezeichnet; mittlerweile hat sich allerdings herausgestellt, dass der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger nicht der ursprüngliche Sammler dieser Stücke war, vielmehr wurde das Repertoire um 1760 von dem Leipziger Musikalienhändler Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zusammengetragen. Eine wichtige Bezugsquelle für Breitkopf war der Altenburger Organist Johann Ludwig Krebs, doch auch andere mitteldeutsche Organisten scheinen ihm ihre Schätze zugänglich gemacht zu haben.

Unter den Werken der Sammlung Breitkopf befinden sich drei Bearbeitungen des Liedes „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (BWV 690, 691, 691a). Während die ersten beiden sicher echt sind, handelt es sich bei BWV 691a um ein mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel versehenes Ar-

rangement von BWV 691, das wohl nicht von Bach stammt. Das Satzpaar „Ach Gott und Herr“ BWV 692–693 gehört ebenfalls nicht zu den authentischen Kompositionen J. S. Bachs; in Wirklichkeit liegen hier zwei Sätze aus einer Choralpartita von Johann Gottfried Walther vor. Die anspruchsvollen Triosätze BWV 694 („Wo soll ich fliehen hin“) und BWV 695 („Christ lag in Todesbanden“) mit eingewobenen cantus firmi zählen zu jenen – sicherlich echten – Werken J. S. Bachs, die Breitkopf in Abschriften des ehemaligen Bach-Schülers Johann Ludwig Krebs erhielt. Die Werke BWV 696–699 und BWV 701–704 bilden, wie Pieter Dirksen dargelegt hat, einen vermutlich von Bach selbst zusammengestellten kleinen Zyklus von Choralfughetten. Dirksen vermutet hier ein Spätwerk aus den 1740er Jahren; andere Autoren plädieren eher für die Arnstädter oder Weimarer Zeit. Doch ganz gleich welche Datierung man bevorzugt, die acht Stücke sind kleine meisterhafte Exempel von Bachs kontrapunktischem Stil. Die Echtheit des Vorspiels über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 700 ist nicht völlig gesichert. Sollte es sich um eine authentische Komposition handeln, wäre an die früheste Schaffensphase des Komponisten (um 1699) zu denken. Unsicheren Boden betreten wir auch mit den Choralbearbeitungen BWV 705–708, altertümlich kurzen Stücken, deren stilistisches Profil wohl kaum jemals eine sichere Zuweisung erlauben wird. Während „Wir Christenleut“ BWV 710 wahrscheinlich eine Komposition von Jo-

hann Ludwig Krebs ist – freilich in einem von Bach stark beeinflussten Stil –, sind die übrigen Choralvorspiele der Breitkopf-Sammlung (BWV 709, 711–713) vermutlich allesamt authentische Werke aus Bachs Weimarer Zeit. „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 709 steht den Sätzen des Orgelbüchleins nahe, während „Allein Gott in der Höh“ BWV 711 und „In dich hab ich gehoffet, Herr“ BWV 712 anmutige Manualiter-Werke darstellen. Das vielleicht ambitionierteste Stück in dieser Gruppe ist die in zwei verschiedenen Fassungen überlieferte, mehr als hundert Takte umfassende Fantasie über das Lied „Jesu, meine Freude“ BWV 713.

Eine ähnlich heterogene Gruppe bilden die Choralbearbeitungen BWV 714–740. Sicher unecht sind die Vorspiele über „Allein Gott in der Höh“ BWV 716, „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 723 (Johann Michael Bach) und „Wir glauben all an einen Gott“ BWV 740 (Johann Ludwig Krebs); angezweifelt wird auch „Herr Gott, dich loben wir“ BWV 725. Das gewiss früheste Stück ist das im Andreas-Bach-Buch in Tabulatur notierte schlicht imitative „Gott, durch deine Güte“ BWV 724, das vielleicht noch aus der Ohrdruffer Zeit stammt. Unter den echten Werken dieser Gruppe finden sich zahlreiche frühe Kompositionen, die von Jean-Claude Zehnder in die Arnstädter Zeit datiert werden. Dem Stilbereich um 1704 wird das kunstvolle, kanonisch gearbeitete Vorspiel über „Ach Gott und Herr“ BWV 714 zugeordnet, das in der Neumeister-Sammlung mit einem

Präludium versehen ist, während die in einer Abschrift J. G. Walthers überlieferte Fassung unmittelbar mit dem eigentlichen Choralteil einsetzt. In dieselbe Zeit gehören das Choralricercar „Der Tag, der ist so freudenreich“ BWV 719, das nach dem Vorbild Johann Kuhnaus gearbeitete „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ BWV 721, die in altertümlichem Satz sanft dahinfließende Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ sowie das ausnahmsweise sogar im Autograph überlieferte „Wie schön leucht’ t uns der Morgenstern“ BWV 739, das Anregungen von Johann Pachelbel und Georg Böhm verarbeitet; eine im Autograph folgende zweite Bearbeitung des Liedes (BWV 764) ist leider Fragment geblieben. Einer etwas späteren Stilstufe gehören die „um 1706“ eingeordneten Choräle „Christ lag in Todesbanden“ BWV 718, „Ein feste Burg“ BWV 720 und „Valet will ich dir geben“ BWV 735 an, in die deutlich hörbar die Erlebnisse der Lübeck-Reise eingeflossen sind und in denen sich das Idiom der Norddeutschen Organistenschule erkennen lässt. Das letztgenannte Werk ist in zwei unterschiedlichen Fassungen überliefert, wobei BWV 735a als die Arnstädter Frühfassung anzusehen ist, während BWV 735 offenbar eine spätere (Weimarer?) Weiterentwicklung darstellt, die den Fluss der Stimmen geschmeidiger macht, allerdings auch einige Kühnheiten – wie den toccatischen Schluss – eliminiert.

Mit der einst vom Arnstädter Konsistorium gerügten Spielweise Bachs, derzufolge „er bißher in dem Choral viele wun-

derliche variationes gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden“, werden häufig die Choralvorspiele BWV 715, 722, 726, 729, 732 und 738 mit ihren kühnen Harmonisierungen und überraschenden Passagio-Zwischenspielen in Verbindung gebracht. Die sonst in den Arnstädter Werken nicht zu findende komplexe Harmonik deutet aber eher auf die Weimarer Zeit. Den vertrauten Weimarer Ton hören wir auch in den beiden motivisch sorgfältig durchgearbeiteten dreistimmigen Manualiter-Vorspielen über „Allein Gott in der Höh“ BWV 717 und „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ BWV 734. Das gleiche gilt für den kolorierten Satz „Herzlich tut mich verlangen“ BWV 727 und die beiden Bearbeitungen von „Liebster Jesu, wir sind hier“ BWV 730–731, die allesamt in das Umfeld des Orgelbüchleins gehören. Die „Fuga sopra il Magnificat“ BWV 733 kombiniert eine ausgewachsene Fuge mit festem Kontrasubjekt (das von Anfang an auch in der Umkehrung erscheint) mit einer angehängten cantus-firmus-Bearbeitung; die durchweg beibehaltene Motivik der Fuge gewährleistet dabei die musikalische Einheitlichkeit. Dem Typus des großen Choralvorspiels folgt schließlich die Bearbeitung von „Valet will ich dir geben“ BWV 736, deren Stil den Achtzehn Chorälen nahesteht. BWV 733 und 736 sind reife Weimarer Werke. Die authentische Manualiter-Bearbeitung des Chorals „Nun freut euch lieben Christen gmein“ BWV 734 mit der Liedmelodie im Tenor ist in

mehreren Quellen mit dem Textincipit „Es ist gewisslich an der Zeit“ BWV 734a als Pedalstück überliefert, wobei der cantus firmus eine Oktave tiefer transponiert vom Pedal ausgeführt wird. Zudem folgt der cantus firmus einer bei Bach sonst nicht vorkommenden, abweichenden Melodiefassung. Aus diesem Grund betrachten viele Forscher die Pedaliter-Version als spätere, nicht autorisierte Bearbeitung.

Auch die mehr oder weniger zufällig zusammengestellte Gruppe der Orgelchoräle BWV 741–765 enthält eine recht hohe Zahl unsicherer oder nachweislich unechter Werke. Von anderen Komponisten stammen „Auf meinen lieben Gott“ BWV 744 (wohl von J. L. Krebs), „Aus der Tiefe rufe ich“ BWV 745 (Bearbeitung einer 1751 komponierten und 1761 gedruckten Allemande von C. P. E. Bach), „Christ ist erstanden“ BWV 746 (J. C. F. Fischer), „Gott, der Vater, wohn uns bei“ BWV 748 (J. G. Walther), „In dulci jubilo“ BWV 751 (J. M. Bach), „Schmücke dich, o liebe Seele“ (G. A. Homilius) und „Vater unser im Himmelreich“ BWV 760/761 (G. Böhm). Als unsicher werden die Choralvorspiele im Pachelbel-Stil „Ach, was ist doch unser Leben“ BWV 743, „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ BWV 755 und „O Herre Gott, dein göttlichs Wort“ BWV 757 angesehen. ‚Verdächtig‘ sind auch die sehr formelhaften Fughetten über „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 749, „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht“ BWV 750 und „Nun ruhen alle Wälder“ BWV 756. Die dreiversige Bearbeitung des

Kyrie-Lieds „O Vater, allmächtiger Gott“ BWV 758 ist lediglich in einer einzigen, allerdings recht späten Abschrift erhalten und dort mit Bachs Namen versehen. Der Stil deutet freilich nicht auf Bach, sondern steht einem Werk des Gothaer Kapellmeisters Christian Friedrich Witt nahe. Als Schülerarbeiten werden die satztechnisch simplen, wenn nicht unbeholfen wirkenden Bearbeitungen von „Vater unser im Himmelreich“ BWV 762 und „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 763 angesehen. Somit verbleiben in dieser Gruppe nur wenige über jeden Zweifel erhabene Werke. Die Bearbeitung von „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ BWV 741 gehört von der Überlieferung her in die Sammlung Breitkopf; die maßgebliche Abschrift stammt – wie so häufig in dieser Werkgruppe – von Johann Ludwig Krebs. Das vermutlich um 1701 entstandene sehr expressive Stück ist als kontrapunktisch strenges Choralricercar angelegt, wobei jede Zeile fugiert durchgeführt und mit einem Pedaleinsatz beschlossen wird. In die frühe Arnstädter Zeit gehört das experimentelle Manualiter-Stück „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 742, in dem ein kolorierter Choral in mitteldeutscher Kompositionsmanier mit einem norddeutsch anmutenden einleitenden Passagio kombiniert wird. Ähnlich kühn ist die vermutlich ebenfalls auf die Arnstädter Zeit zu datierende Bearbeitung von „Christus, der uns selig macht“ BWV 747. Verschiedentlich geäußerten Echtheitszweifeln stehen die Überlieferung in einer frühen mitteldeutschen

Abschrift und die musikalische Qualität des umfangreichen Werkes gegenüber. Die stilistische Breite, die der junge Bach sich zum Ende seiner Arnstädter Jahre erarbeitet hatte, wird exemplarisch an zwei vermutlich um 1706 komponierten Choralbearbeitungen deutlich: „Liebster Jesu, wir sind hier“ BWV 754 ist ein fast galant anmutendes arioses Choraltrio ohne cantus firmus, während es sich bei dem Credo-Lied „Wir glauben all an einen Gott“ BWV 765 um einen im strengen stile antico gehaltenen vierstimmigen Manualiter-Satz handelt, der mit seinen Vorimitationen und freien Motiven fast wie eine frühe Vorstudie zu den entsprechenden Sätzen aus dem dritten Teil der Clavier-Übung wirkt. Die kleine kolorierte Bearbeitung von „Jesu, meine Freude“ BWV 753 trug Bach um 1720 in das Klavierbüchlein seines Sohnes Wilhelm Friedemann ein. Leider sind lediglich die ersten 15 Takte dieses vermutlich für das Klavier bestimmten Satzes mit ausdrucksvoll kolorierter Melodie und untergeordneten Begleitstimmen erhalten.

Die zweiversige Choralbearbeitung über „O Lamm Gottes unschuldig“ BWV 1085 wurde erst spät in den Kanon der Bach-Werke aufgenommen, da eine Abschrift Johann Gottfried Walthers die Initialen des Komponisten versehentlich mit „J. S. S.“ angibt. Eine weitere Abschrift von der Hand des Gehrener Kantors Johann Christoph Bach hingegen nennt den Komponisten in wünschenswerter Eindeutigkeit („Giovan Sebastian Bach“). Das vermutlich um 1706 entstandene Werk greift den

mitteldeutschen Typus des dreistimmigen Choralvorspiels auf und variiert ihn auf eine sehr individuelle Weise.

Über mehr als ein halbes Jahrhundert war die im Bach-Werke-Verzeichnis unter der Nummer BWV Anh. 72 verzeichnete Choralbearbeitung „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ ein Phantom ohne Quellenangabe. Erst 2008 tauchten zwei Abschriften aus dem 19. Jahrhundert auf, die auf eine mittlerweile verschollene Quelle aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Königsberg zurückgehen. Das Werk entpuppte sich als eine große Choralfantasie nach norddeutschem Vorbild, in seiner Faktur der Fantasie über „Christ lag in Todesbanden“ BWV 718 eng verwandt. An der Autorschaft Bachs ist kaum zu zweifeln, und daher erhielt die Fantasie mittlerweile die BWV-Nummer 1128. Die einzelnen Zeilen des Chorals werden jeweils separat in größeren Abschnitten durchgeführt, wobei kontrapunktisch dichte mit arios lockerer Gestaltung wechselt.

CHORALPARTITEN BWV 766–768 & BWV 770–771

Die insgesamt fünf Choralpartiten gehören zu den gewichtigsten Orgelkompositionen des jungen Bach; zu vier zweifellos echten Werken gesellt sich ein ausgesprochen zweifelhaftes fünftes Stück (BWV 771). Die Choralpartita ist eine im späten 17. Jahrhundert in Mitteldeutschland entwickelte Gattung, die die Techniken der weltlichen Liedvariation auf die geistliche

Musik überträgt. Der dem jeweiligen Stück zugrunde liegende Choral wird dabei in liedhafter Manier – also zumeist ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiele – in Viertelnoten vorgetragen und sodann auf mannigfaltige Weise kontrapunktiert beziehungsweise in Figurenwerk aufgelöst. Als wichtigstes Vorbild dürften Bach die entsprechenden Kompositionen seines Lüneburger Lehrmeisters Georg Böhm gedient haben. Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“ BWV 770 scheint das früheste erhaltene Werk in dieser Gruppe zu sein; sie dürfte um 1704 in Arnstadt entstanden sein. Bach bedient sich hier der standardisierten Satzmodelle dieser Gattung (vollstimmiger homophoner Satz, Bicinium, Sechzehntelketten, gebrochene Akkorde, laufender Bass usw.). Die um 1706 entstandene Partita „Christ, der du bist der helle Tag“ BWV 766 zeigt bereits reifere Züge, die sich in dem individuelleren und selbstbewussteren Umgang mit den Variationsformeln und -typen der mitteldeutschen Vorbilder ausdrücken. Vier der sieben Variationen erweitern die Choralmelodie in freier Weise; in einzelnen Stücken lässt die stringente Motivtechnik bereits das Orgelbüchlein erahnen. Diese Tendenz verstärkt sich in der um 1708 anzusetzenden Partita über „O Gott, du frommer Gott“ BWV 767, die zur abermaligen Erweiterung des stilistischen Spektrums offenbar auch Satzmodelle aus genuiner Vokalmusik verwendet; so finden sich Continuo-Ritornelle, arienhafte Umwandlungen der Melodie (nebst Devise) und ostinate Begleitfiguren.

Das deutlich reifste Werk ist die Partita „Sei begrüßet, Jesu gütig“ BWV 768. Die einzelnen Variationen haben sich von den mitteldeutschen Vorbildern fast völlig gelöst und Bach arbeitet hier mit der gesamten erweiterten Stilpalette, die er sich in seiner Arnstädter und Mühlhäuser Zeit angeeignet hat. Ab der siebten Variation tritt auch das Pedal zu dem bis dahin eher klavieristisch gedachten Satz. Die vorletzte Variation (Satz 10) antizipiert bereits die großen Weimarer Orgelchoräle, und der wuchtige Schlusssatz (Satz 11) mit seinen fünf realen Stimmen ist schon ein genuines Meisterwerk der kontrapunktischen Satztechnik.

Die Serie dieser vier Werke ergänzt eine ursprünglich anonym überlieferte Partita über „Allein Gott in der Höh“ BWV 771, die erst um 1770 oder sogar noch später mit Bachs Namen in Verbindung gebracht wurde. Die stilistische Faktur der durchweg formelhaften Sätze deutet allerdings eher auf das späte 17. Jahrhundert und einen der älteren mitteldeutschen Komponisten aus dem Umfeld von Johann Pachelbel. Manche Sätze erinnern an Kompositionen von Nikolaus Andreas Vetter.

„EINIGE CANONISCHE VERÄNDERUNGEN
ÜBER DAS WEYNACHT-LIED
VOM HIMMEL HOCH,
DA KOMM ICH HER“ BWV 769

Bach hat die Choralpartita in seiner Weimarer Zeit zur höchsten Vollendung getrieben und anschließend aufgegeben. In seinem Spätwerk kam er allerdings noch

einmal auf die Gattung zurück – diesmal in wiederum grundlegend veränderter, ja einmaliger Form. „Variationen“ liegen lediglich insofern vor, als alle fünf Sätze den genannten Choral verwenden und zur Grundlage von außerordentlich kunstvollen Kanons machen. Von den Werken mit kanonisch behandelten cantus firmi im Orgelbüchlein sind die Kanonischen Veränderungen BWV 769 aber weit entfernt. Parallelen sind eher zu den kontrapunktisch intrikaten Spätwerken zu ziehen, die mit dem Dritten Teil der Clavier-Übung beginnen und über die Goldberg-Variationen (samt handschriftlichem Kanonanhang in Bachs Handexemplar) und das Musikalische Opfer bis hin zur Kunst der Fuge reichen. Die Kanonischen Veränderungen sind in zwei autorisierten Fassungen erhalten – dem Originaldruck von 1747 oder 1748 und einer parallel entstandenen autographen Reinschrift, die Bach in seinen Sammelband der großen Weimarer Orgelchoräle (P 271) eintrug. In der Druckfassung folgt auf vier Kontrapunktkanons mit eingewobenem cantus firmus ein Themenkanon, in dem die Liedmelodie selbst zur Grundlage verschiedener Kanons in der Gegenbewegung gemacht wird. Im Autograph erscheint dieser fünfte Satz im Zentrum des Werks. Wie auch in den Kanons des Musikalischen Opfers gelang es Bach in diesem überaus komplexen Werk, die kontrapunktischen Künste so geschickt einzusetzen, dass kein trockenes akademisches Gebilde entstand, sondern klangvolle und durchweg elegante Musik.

DUETTE AUS DEM
DRITTEN TEIL DER CLAVIER-ÜBUNG
BWV 802–805

Neben dem großen Satzpaar Präludium und Fuge in Es-Dur BWV 552 und den 21 Orgelchorälen enthält der dritte Teil der Clavier-Übung noch vier Duette, das heißt streng kontrapunktisch gearbeitete zweistimmige Manualiter-Stücke. Bach hatte den zweistimmigen kontrapunktischen Satz bereits in seinen Inventionen erprobt; hier lotet er dessen Möglichkeiten noch weiter aus. Nach einer besonders von der Berliner Musikästhetik des mittleren 18. Jahrhunderts propagierten Ansicht zeigt sich die wahre Meisterschaft der polyphonen Satztechnik in der Kunst des Weglassens. Nur der beherrsche wirklich die intrikaten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt, der sie unverhüllt im zweistimmigen Satz darstellen könne, ohne dass das Ohr den geringsten Mangel an Wohlklang und musikalischer Logik verspüre. Als *Exempla classica* dieser hohen Kunst dienten laut einer Äußerung von Johann Philipp Kirnberger neben den Inventionen speziell die vier Duette aus dem dritten Teil der Clavier-Übung. Das Duetto I in e-Moll BWV 802 basiert auf einem charakteristischen Thema, das mit einer rauschenden Skalenbewegung beginnt und sodann in eine stockende abwärts gerichtete chromatische Linie übergeht, und einem chromatischen obligaten Kontrapunkt. Stimmtausch und Sequenztechnik bestimmen den weiteren Verlauf des Stücks. Eine satztech-

nische Tour de force ist das Duetto II in F-Dur BWV 803. Nach einem ersten Abschnitt, der wie eine zweistimmige Fuge amütiert, setzt ein kanonisch gearbeiteter Mittelteil ein, der trotz streng linearer Stimmführung ein weites Spektrum von Tonarten modulierend durchschreitet, bevor abschließend der erste Teil wiederholt wird. Tänzerisch leicht mutet dagegen das Duetto III in G-Dur BWV 804 an, das im Stil einer großen Invention zwischen den beiden Stimmen einen charakteristischen Themenkopf und verspielte Figurationen hin und her wirft. Das sehr dicht gearbeitete Duetto IV in a-Moll BWV 805 ist eine veritable zweistimmige Fuge mit obligatem Kontrapunkt.

NEUMEISTER-CHORÄLE
BWV 957, 1090–1120

Im Bach-Jahr 1985 wurde die Musikwelt auf eine in der Yale University aufbewahrte Sammlung von mitteldeutschen Orgelchorälen aufmerksam, die der Bach-Forscher Christoph Wolff in einer Faksimileausgabe und verschiedenen Publikationen näher vorstellte. Die insgesamt 38 in dieser Sammlung enthaltenen Choralbearbeitungen J. S. Bachs wurden zudem in einer kritischen Ausgabe vorgelegt; heute zählen sie fest zum organistischen Repertoire. Der Name „Neumeister“ verweist auf den Schreiber und ersten Besitzer der Anthologie: Johann Gottfried Neumeister (1756–1840) stammt aus Ebersdorf im Vogtland und war später als Lehrer und

Organist im hessischen Friedberg und schließlich als Konrektor in Homburg vor der Höhe tätig. Von den 38 Kompositionen waren lediglich neun bereits bekannt, einige davon allerdings zum Teil in verkürzten oder abweichenden Fassungen. Aus stilistischer Sicht scheinen die in der Neumeister-Sammlung enthaltenen Choralbearbeitungen J. S. Bachs im Laufe eines längeren Zeitraums entstanden zu sein, der nach allgemeinem Konsens zwischen etwa 1699 und 1704 anzusetzen ist. Die insbesondere kurz nach der Entdeckung der Sammlung geäußerten pauschalen Echtheitszweifel sind heute weitgehend verstummt; stattdessen hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass viele der Stücke in ihrer eigenwilligen und höchst individuellen Prägung kaum von jemand anderem als dem jungen Bach stammen können. Allerdings sei hier auf die noch jüngst geäußerten Echtheitszweifel hingewiesen, die Jean-Claude Zehnder für vier der Stücke geltend macht: „Christe, der du bist Tag und Licht“ BWV 1096 und „Wenn dich Unglück tut greifen an“ BWV 1104 stammen seiner Meinung nach von Johann Pachelbel oder aus dessen Umkreis, „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ BWV 1103 ist eher mit dem Stil von Johann Michael Bach zu vereinbaren, und „Herr Gott, tu dich erbarmen“ BWV 1109 fällt aufgrund zahlreicher gravierender Satzfehler aus dem Rahmen.

Der frühesten Stilphase („um 1699“) werden insgesamt sechs Choralbearbeitungen zugeordnet. Sie zeigen nachdrücklich, wie der junge Bach sich die mitteldeutschen

Formmodelle – insbesondere die von seinem entfernten Vetter Johann Michael Bach entwickelten – aneignet und zugleich eigene Akzente setzt. Dem Typus des einfachen Orgelchorals ohne festgehaltenes Motiv folgen „Das alte Jahr vergangen ist“ BWV 1091 mit seiner polymetrischen Melodiefassung, „O Jesu, wie ist dein Gestalt“ BWV 1094, „Christus, der ist mein Leben“ BWV 1112 und „Wie nach einer Wasserquelle“ BWV 1119. Eine leichte Abweichung von diesem simplen Typ liegt in der Bearbeitung von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ BWV 1113 mit ihren kurzen Echos vor. In „Ehre sei dir, Christe“ BWV 1097 begegnet uns zum ersten Mal in Bachs Schaffen das Choralricercar mit seinen streng durchgeführten Imitationen.

Ein etwas reiferes Stadium lässt sich in zehn Werken erkennen, über deren Datierung bislang kein Konsens erzielt werden konnte. Während Christoph Wolff für eine Entstehung in Ohrdruf plädiert, datiert Jean-Claude Zehnder diese Werke auf die Lüneburger Zeit. Der Typ des einfachen Orgelchorals wird in dieser Gruppe seltener; wo er auftritt, ist er mit größerer Freiheit und insbesondere wechselnden Begleitfiguren ausgestattet („varietas“). Hierzu gehören „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ BWV 1114 und „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ BWV 1115. Modifikationen erfährt auch der Typ des Choralricercars. Das Prinzip der varietas lässt sich in „Nun lasst uns den Leib begraben“ BWV 1111 beobachten, in noch stärkerem Maße aber in „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“

BWV 1099, wo sich die kontrapunktische Satzweise gegen Ende hin aufzulösen scheint. Eine experimentelle Mischung zweier unterschiedlicher Typen findet sich in der Bearbeitung des Liedes „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 1116, die als Choralricercar beginnt und mit der dritten Zeile in einen partitenartigen Orgelchoral umschlägt. Die partitenartige Gestaltung tritt überhaupt stärker in den Vordergrund; sie scheint dem jungen Bach die meisten Freiheiten der Gestaltung geboten zu haben. Zu diesem Typus zählen „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ BWV 1092, „Jesu, meine Freude“ BWV 1105, „Alle Menschen müssen sterben“ BWV 1117 und „Werde munter, mein Gemüte“ BWV 1118. In „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt“ BWV 957 findet sich einmal schließlich auch der Typ der Choralfughette mit Choralatz. Der Fughettenteil war bereits seit dem 19. Jahrhundert aus anderen Quellen bekannt; allerdings wurde die Verbindung zu dem Choral nicht erkannt und das Werk wurde daher unter die freien Klavierwerke eingeordnet.

Eine weitere Gruppe der Neumeister-Choräle scheint nach stilkundlichen Forschungen von Jean-Claude Zehnder in die Arnstädter Zeit zu gehören, also in jene Periode, in der Bach nach Aussage des Nekrologs „die ersten Früchte seines Fleißes“ erntete. Da die Werke als Auseinandersetzung mit mitteldeutschen Traditionen zu deuten sind, dürfte der überwiegende Teil den Jahren vor der Lübeck-Reise angehören.

Die schon aus den früheren Schichten des Neumeister-Repertoires bekannten Typen tauchen auch hier noch auf, doch ist der Umgang mit der Form und Satztechnik noch stärker modifiziert und trägt ausgesprochen individuelle Züge. Einzig „O Lamm Gottes unschuldig“ BWV 1095 könnte in seiner einfachen vierstimmigen Faktur bereits früher angesetzt werden. Die vierstimmige Bearbeitung von „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ BWV 1093 verdichtet sich zunehmend; die musikalische Steigerung ergibt sich vor allem aus der rhythmischen Intensivierung und immer stärker in den Vordergrund tretenden Chromatik. Weiterentwicklungen des dreistimmigen Orgelchorals nach dem Vorbild Pachelbels finden sich in dem Choralvorspiel „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 1100, das als stilistische Neuerung bereits die Themeneinsätze der Vorimitation koloriert, sowie in „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ BWV 1110, wo erstmals der gigueartige 9/8-Takt eingeführt wird. Dem Varietas-Prinzip Böhmischer Prägung ist „Wir Christenleut“ BWV 1090 verpflichtet. Die Bearbeitung von „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ BWV 1101 kann als Kombinationsform unterschiedlicher Typen bezeichnet werden; diese geht einher mit einer bunten Mischung der Stilmittel. In „Wir glauben all an einen Gott“ BWV 1098 taucht einmal auch eine Choralfughette auf, also ein Satztyp, der besonders von Johann Pachelbel gepflegt wurde.

In der Arnstädter Zeit wird für Bach erstmalig das Prinzip der Choralpartita

greifbar. In nicht weniger als vier Werken („Gott ist mein Heil“ BWV 1106, „Jesu, meines Lebens Leben“ BWV 1107, „Als Jesus Christus in der Nacht“ BWV 1108 und „Christ, der du bist der helle Tag“ BWV 1120) werden mehrere standardisierte Satzmodelle dieses Typs innerhalb einer einzigen Choralbearbeitung verwendet und auf höchst individuelle Weise mit weiteren Stilelementen kombiniert.

Das fortschrittlichste Stück in der Neumeister-Sammlung ist die zweiversige Choralbearbeitung „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ BWV 1102, die mit der Verwendung eines Continuo-Ritornells, dem Tempowechsel zwischen den beiden Versen und anderen Elementen bereits wesentliche Stilmerkmale von Bachs großen Choralpartiten aufweist.

ZWEIFELHAFTE UND UNTERSCHOBENE WERKE

Gewissermaßen als Supplement dieser Gesamteinspielung des Bachschen Orgelwerks sind hier auch zahlreiche Stücke aus dem unübersichtlichen Dunstkreis der zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen aufgenommen worden. Dieses Repertoire wird von der Forschung und Praxis oft sehr stiefmütterlich behandelt, doch eigentlich verdient es unsere dauerhafte aufmerksame Betrachtung. Zum einen muss immer mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass sich in diesem Incerta-Bestand hier und da doch einmal ein echtes, aber schlecht beglaubigtes und stilistisch

aus dem Rahmen fallendes Stück versteckt hat. Zum anderen lässt sich über Bachs eigenwilligen und – nach Aussage des Nekrologs – „keinem anderen Componisten ähnlichen“ Personalstil auch durch das Studium der ihm zu Unrecht zugeschriebenen Stücke viel lernen. Und das lässt sich wohl nirgendwo so gut bewerkstelligen wie in einer Gesamteinspielung. Die unter Bachs Namen überlieferten zweifelhaften Orgelstücke sollen daher hier gleichsam zur Abrundung vorgestellt werden.

FUGEN

Bei der Fuge in g-Moll BWV 131a handelt es sich um eine Orgelfassung des Chorsatzes „Und er wird Israel erlösen“ aus der Mühlhäuser Kantate „Aus der Tiefen“ BWV 131. Die recht schematische Übertragung des fein gewirkten kontrapunktischen Gewebes und die periphere Überlieferung lassen es allerdings sehr zweifelhaft erscheinen, dass hier eine authentische Bearbeitung Bachs vorliegt.

Die Fuge in F-Dur BWV Anh. 42 ist lediglich in einer einzigen Handschrift aus der Zeit um 1800 unter Bachs Namen überliefert. Eine ernsthafte Echtheitsdiskussion liegt bisher nicht vor. Immerhin handelt es sich um ein wohlproportioniertes und handwerklich sauber gearbeitetes Werk. Zweifel knüpfen sich auch an den merkwürdigen Befund, dass die Fuge trotz der vier Stimmen bis auf den Schluss eigentlich dreistimmig bleibt.

Die Fuge in C-Dur BWV Anh. 90 ist in zwei unterschiedlich langen Fassungen mehrfach überliefert. Einige der Quellen tragen die Zuschreibung „di Bach“, andere sind anonym. Das Werk gehört stilistisch in das Umfeld der mitteldeutschen Pachelbel-Schule um 1700. Es scheint mit J. S. Bachs nichts zu tun zu haben.

Die vierstimmige Fuge in Fis-Dur BWV Anh. 97 ist in glaubwürdigen Quellen sowohl J. S. Bach als auch seinem Schüler Johann Ludwig Krebs zugeschrieben. Gegen Bachs Autorschaft könnten einige Härten der Stimmführung sprechen. Sollte es sich also um ein Werk des Schülers handeln, so wäre doch der Bachsche Duktus mit seiner großräumigen Entwicklung unverkennbar.

CHORALBEARBEITUNGEN

Die meisten unsicheren Choralbearbeitungen sind in einer kleinen Gruppe von Handschriften aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert erhalten, die offenbar nach älteren, heute allerdings nicht mehr greifbaren Quellen angelegt wurden. Die Bewertung ist deshalb außerordentlich schwierig; in vielen Fällen wird ohne neue Quellenfunde eine definitive Klärung der Autorschaft nicht mehr möglich sein.

Der im frühen 19. Jahrhundert von einem Berliner Kopisten angelegte Sammelband P 285 war offenbar als handschriftliches Supplement zu den damals greifbaren Ausgaben der Bachschen Orgelchoräle gedacht und enthält zahlreiche anderweitig nicht belegte Stücke. Unter diesen finden

sich drei einfache dreistimmige Choralfugetten in mitteldeutschem Stil – „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV Anh. 49 und „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ BWV Anh. 50 –, die durchaus anderen Werken aus Bachs frühester Schaffensphase ähneln. Mitteldeutschen Traditionen um 1700 sind auch andere Werke dieser Sammlung verpflichtet; das unspezifische stilistische Profil dieser Kompositionen erlaubt aber keinerlei eindeutige Zuordnung: „Erstanden ist der heilige Christ“ BWV Anh. 51, „Freu dich sehr, o meine Seele“ BWV Anh. 52, „Helft mir Gottes Güte preisen“ BWV Anh. 54, „Jesu, meine Freude“ BWV Anh. 58, „Sei Lob und Ehr mit hohem Preis“ BWV Anh. 62a, „Vom Himmel hoch“ BWV Anh. 63 und 64, „Wir glauben all an einen Gott“ BWV Anh. 69 und die kanonische Bearbeitung von „Christus, der uns selig macht“ BWV Anh. 72. Die gleichfalls in P 285 enthaltene Partita „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV Anh. 78 könnte von Nikolaus Andreas Vetter oder aus dessen Umkreis stammen. Dem Typus des Orgelbüchlein-Chorals entspricht die Manualiter-Fassung von „Freu dich sehr, o meine Seele“ (Emans 72), doch ist dieses Werk andernorts auch in einer Pedaliter-Version unter dem Namen von J. L. Krebs erhalten. (Die „Emans“-Nummern beziehen sich auf den 1997 erschienenen Thematischen Katalog der Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit von Reinmar Emans.)

Andere Probleme bietet der wesentlich ältere, aus Bachs engster Umgebung stammende Sammelband P 801, der von Johann

Gottfried Walther und Johann Tobias Krebs in Weimar angelegt wurde. Die Handschrift enthält erwartungsgemäß zahlreiche authentische Werke Bachs, aber auch Kompositionen anderer Meister. Die Schreiber waren offenbar mit den Stücken so vertraut, dass sie häufig keine Autorennamen hinzusetzten. In einem größeren „Bach-Block“ der Handschrift finden sich die Bearbeitung von „Herr Christ, der einig Gottessohn“ BWV Anh. 55, das Bicinium über „Vom Himmel hoch“ BWV Anh. 65 und die anmutige Choralpartita „Herr Christ, der einig Gottessohn“ BWV Anh. 77. Bei allen dreien könnte es sich durchaus um Weimarer Kompositionen J. S. Bachs handeln.

Der in der Yale University aufbewahrte Sammelband LM 4843 aus dem Besitz des Darmstädter Organisten Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846) enthält – neben anderen, meist anonymen Werken – drei kurze als „Aria“ bzw. „Arioso“ bezeichnete Orgelchoräle mit expliziter Zuschreibung an J. S. Bach: „Auf meinen lieben Gott“ (Emans 30), „Herr Christ, der einig Gottessohn“ (Emans 85) und „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (Emans 111). Sollten diese Angaben zutreffen, so müsste es sich um Kompositionen aus Bachs frühester Schaffensphase (vor 1700) handeln. Ebenfalls Bach zugeschrieben sind die mit Passagenwerk in der Art der „Arnstädter Gemeindechoräle“ versehene Bearbeitung von „Komm, Heiliger Geist, erfüll die Herzen“ (Emans 122) und das Bicinium „Herr Christ, der einig Gottessohn“ (Emans 86),

das allerdings auch unter dem Namen „Adlung“ überliefert ist. Weitere in dem Sammelband LM 4843 enthaltene Choralsätze ohne explizite Autorennamen sind mit noch größerer Vorsicht zu betrachten: „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Emans 48), „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ (Emans 63), „Nun komm der Heiden Heiland“ (Emans 140) sowie die beiden dem Stil von Nikolaus Vetter nahestehenden Stücke „Jesu, meines Lebens Leben“ (Emans 121) und „Kommt her zu mir“ (Emans 125) sowie schließlich das in abweichender Form unter Johann Heinrich Buttstetts Namen überlieferte „Aus tiefer Not“ (Emans 34).

Starke Zweifel sind auch bei einigen in einem Erfurter Druck von 1848 (Neunzehn bis jetzt unbekanntes Choralvorspiel von J. S. Bach) überlieferten Werken angebracht. Neben einigen anderweitig bekannten Kompositionen Bachs enthält die Sammlung hauptsächlich Stücke von mitteldeutschen Meistern aus der Zeit um 1700 (Pachelbel, Armsdorf, Vetter). Singulär überliefert und daher in Bezug auf Bachs Autorschaft zu prüfen sind „Der du bist drei in Einigkeit“, „Es stehn vor Gottes Throne“ (von A. Armsdorf?), „Jesus Christus, unser Heiland“ (von N. Vetter?), „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ (von J. H. Buttstett?), „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ (von A. Armsdorf?), „Mein Seel, o Gott“ und „Nun bitten wir den heiligen Geist“.

Eine erst vor wenigen Jahren bekannt gewordene Handschrift aus dem Besitz von

Theodor Hahn enthält fünf kompositorisch dicht gearbeitete, wegen ihrer galanten Züge aber für Bach untypische Choraltrios über die Lieder „Lobt Gott, ihr Christen“, „O Gott, du frommer Gott“, „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, „Wenn ich in Angst und Not“ und „Wir Christenleut“.

Dass die begeisterten Bachianer des frühen 19. Jahrhunderts in ihrem Streben, das Schaffen des großen Komponisten zusammenzutragen und für die Nachwelt zu bewahren, häufig auch schlecht beglaubigte oder anonyme Stücke auf eher intuitive, manchmal geradezu hemdsärmelig unbekümmerte Weise für Bach in Anspruch nahmen, lässt sich auch an der Leipziger Handschrift Ms. R 24 nachvollziehen. Die in dieser Quelle enthaltenen Choralbearbeitungen waren ursprünglich anonym überliefert; erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden sie Bach zugeschrieben: „Ach, was soll ich Sünder machen“ (Emans 19), „Der Tag, der ist so freudenreich“ (Emans 53), „Es spricht der Unweisen Mund wohl“ (Emans 69), „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ (Emans 100) und „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ (Emans 101).

Unter dem Namen Bach tummeln sich noch zahlreiche weitere Werke in peripheren Abschriften des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Diese immer wieder anzuhören und zu analysieren ist eine Daueraufgabe für Wissenschaftler, Praktiker und Musikliebhaber. Vielleicht gelingt es in der Zukunft mehr Licht in das Dunkel dieses unübersichtlichen Werkbestands zu brin-

gen. Die vorliegende Einspielung enthält aus diesem Repertoire noch folgende Werke: „Freu dich sehr, o meine Seele“ BWV Anh. 53, „Wir glauben all an einen Gott“ BWV Anh. 70 (von G. A. Homilius?), „Herr Christ, der einig Gottessohn“ BWV Anh. 75, „Befiehl du deinen Wege“ BWV Anh. 79, „Es ist das Heil uns kommen her“, „Das alte Jahr vergangen ist“, „Allein Gott in der Höh“ (Emans 25), „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ (Emans 27; wahrscheinlich von J. G. Walther), „Befiehl du deine Wege“ (Emans 36 und 37), „Kyrie, Gott Vater“ (von Georg Andreas Sorge?) und „Mach's mit mir Gott“.

Peter Wollny

EWALD KOOIMAN IN MEMORIAM

Die Orgel im Zentrum:
entscheidende Phasen im
musikalischen Leben Bachs

„Die Orgel im Zentrum“ – diese Worte fassen sicherlich perfekt das berufliche Leben Ewald Kooimans zusammen – und Bach nahm darin einen bedeutenden Platz ein. Ich hatte den großen Vorzug, oftmals mit Ewald über diese beiden Themen zu arbeiten: die Orgel und Bach. Deshalb ist es mir eine große Ehre, meinen Artikel dem Andenken meines verstorbenen Freundes und Kollegen zu widmen. Zunächst möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf den Nachruf lenken, welcher kurz nach dem Tode J. S. Bachs verfaßt wurde. Die Druckfassung von 1754 beginnt (in Fettdruck) mit den Worten: „der im Orgelspielen Weltberühmte Hochedle Herr Johann Sebastian Bach.“ Dann folgen seine offiziellen Titel „Hofkompositeur des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen“ und „Musikdirector zu Leipzig“.

Heute würde niemand mehr in Bach in erster Linie einen Organisten sehen. Seit fast zwei Jahrhunderten ist das vorherrschende Bild Bachs das eines Komponisten und vor allem das des Schöpfers von monumentalen Werken wie z.B. der Messe in h-moll, der Matthäuspassion etc. – Fügen wir hinzu das „Wohltemperierte Klavier“, „Die Kunst der Fuge“, die „Brandenburgischen Konzerte“, die Stücke für Violi-

ne/Violoncello solo – die Orgelwerke wären sicherlich auch irgendwo erwähnt. Aber fast nie erwähnt man die Tatsache, daß Bach selbst auch Orgelspieler war.

Selbstverständlich haben die Organisten Bach immer unter einem anderen Blickwinkel betrachtet. Für sie – und in der Welt der klassischen Musik fast einzig für sie – ist Bach nicht nur unbestritten die Hauptgestalt im Repertoire der Orgelmusik, er markiert auch einen Wendepunkt in der Entwicklung der Orgeltechnik. Diese eher spezifisch organistengebundene Perspektive kann tatsächlich zurückverfolgt werden bis zur Bachzeit, denn sie zeigt den beispiellosen Einfluß Bachs als Lehrer. Diese Perspektiven sind jedoch alles andere als repräsentativ, denn die Rolle der Orgel war ihrerseits tiefgreifenden Änderungen ausgesetzt.

Was einmal ein allgemeines beliebtes mechanisches Klangwunder und häufig das teuerste und imposanteste Ausstattungsstück einer Kirche war (schauen Sie nur dorthin!) – die Königin der Instrumente spielt nicht mehr die zentrale Rolle, die sie in der Vergangenheit hatte. (Übrigens ähnelt der Niedergang der Orgel in mancher Hinsicht dem der christlichen Kirche.) Jedenfalls wurde die mächtige und farbige, unvergleichliche Klangwelt der großen Kirchenorgeln, bedient von einem einzigen Spieler (die Bälgetreter zählten nicht), etwa seit der Beethovenära durch das sinfonische Orchester ersetzt. Die heutigen Musiklärmerzeuger sind insgesamt eine Kategorie für sich.

Es ist wichtig, all dies zu berücksichtigen, will man Bachs lebenslange Beziehung zur Orgel verstehen. Sie geht zurück auf seine Kindheit – obwohl wir davon wenig wissen und diesbezüglich nichts dokumentiert ist. Selbstverständlich gibt es vernünftige Hypothesen, z.B. die Tatsache, daß er in eine Familie von Musikern geboren ist. Wahrscheinlich deshalb hat er nie einen anderen Beruf erwogen. Aber warum hat er sich so sehr für die Orgel interessiert? Waren vielleicht die zwei Johann Christoph der Familie seine Vorbilder? Oder sein viel älterer Bruder, Pachelbel-Schüler und Stadtorganist in Ohrdruf? Oder sein älterer Vetter, Hof- und Stadtorganist zu Eisenach? War er fasziniert von der Technik des Instruments (der 17. Jh.-Version elektronischer Spielzeuge für den kleinen Sebastian, könnte man sagen.)? Oder war es die ihm sich bietende Gelegenheit, Orgelbauer bei ihrer Arbeit zu beobachten? All dies werden wir nie wirklich wissen, aber bekannt ist, daß er als Achtzehnjähriger zum Organisten an der neuen St.Bonifatius-Kirche ernannt wurde, der größten der Stadt mit ihren rund 1800 Plätzen und einer ganz neuen Orgel.

Was war die psychologische Wirkung davon, angesichts all der Gläubigen zu spielen, ihren Gesang zu begleiten, sie mit aller Art musikalischer Experimente zu betören? All das ist reine Spekulation; aber unbestreitbar hat diese Erfahrung, diese ihm sich bietende Möglichkeit, sozusagen eine Bühnenpräsenz zu entwickeln, dazu beigetragen, eine starke Persönlichkeit und einen unabhängigen Geist zu entwickeln.

Zweifellos spielte am Beginn von Bachs Karriere die Orgel eine zentrale, ja dominierende Rolle für seine musikalische Entwicklung. Allerdings hatte er eine offizielle Organistenstelle nur rund 15 Jahre inne (1703 bis 1717). Aber sein Leben lang spielte, untersuchte, komponierte und dachte er nach über die Orgel. Es ist daher erhellend, sich mit anscheinend besonders wichtigen Phasen in Bachs musikalischem Leben zu beschäftigen – nicht nur während der Jahre, da er allmählich ein Berufsorganist wurde. Vielmehr muß man seine kontinuierliche Beziehung zu dem Instrument untersuchen wie auch das Repertoire, das er im Laufe der mehr als drei Jahrzehnte seit 1717 schrieb. Dieses Thema können wir aus Zeitgründen nur bedingt verfolgen. Deshalb möchte ich Ihnen fünf entscheidende Phasen in Bachs musikalischer Biographie darstellen.

I. 1702-03 verließ Bach Lüneburg in Richtung Weimar. Warum? Die weit verbreitete Vorstellung „wir wissen es nicht“ geht zurück auf Carl Philipp Emanuel Bach; diese Antwort gab er 1775 Forkel, der gerade an seiner Bachbiographie arbeitete. „Nescio“ (lateinisch: ich weiß es nicht) lautete die schlichte Antwort des Bachsohnes. Was in der Tat ein Rätsel für alle Bachbiographen gewesen war, konnte schließlich vor einigen Jahren durch ein wichtiges Dokument geklärt werden. Es wurde gefunden von einem Forscher der Leipziger Bach-Archive im Rahmen des Projekts „Bach-Expeditionen“, welches seit 2001

läuft; es handelt sich um eine systematische Befragung der wichtigsten deutschen Archive und Bibliotheken. Das fragliche Dokument ist ein Brief von Bachs Vorgänger als Hoforganist in Weimar, Johann Effler. In meinem Bach-Buch habe ich die Hypothese gestellt, daß Effler vielleicht eine Rolle gespielt haben könnte bei dem zweimaligen Versuch, Bach nach Weimar zu holen – zunächst 1702, sodann 1708. Aber Efflers Kandidatur für die vakante Weimarer Stelle (1678) liefert eine brillante Erklärung. In Gehren war er der Vorgänger von Johann Michael Bach gewesen, J.S. Bachs künftigem Schwiegervater; dann wirkte er an der Predigerkirche/Erfurt, wo Pachelbel sein Nachfolger war. In seiner an den Herzog von Weimar adressierten Kandidatur berichtet er über seine vielfältigen musikalischen Erfahrungen und erklärt: „So wurde ich von den besten Musikanten, den Herrn Bachen allhier ... unter ihre Compagnie genommen...“ und „solange sie musizieren, das Klavier traktiere.“ Das zeigt, daß von 1673 - 78, als Johann Ambrosius Bach Direktor der Erfurter Kapelle war, Effler Mitglied der Stadtmusik der Bachs war und „die Tastatur gehandhabt hat sobald sie Musik gemacht haben.“ Wir erfahren also, daß Effler – lange vor der Geburt von Johann Sebastian – mit der Familie Bach verbunden war; und dies legt nahe, daß er sich später verantwortlich fühlte für die Unterstützung und Förderung ihres begabtesten (verwaisten) Nachkommens. Nicht nur erscheint es plausibel, daß Effler ein früher Mentor für den jungen Sebastian war, son-

dern auch, daß – nachdem letzterer im Herbst 1702 wegen einer Intervention des Herzogs von Weißenfels die Organistenstelle in Sangerhausen nicht bekommen hatte – der kränkliche alte Mann Bach als seinen Assistenten nach Weimar geholt hat. Das erklärt überdies auch, warum Bach, in seiner Kostenaufstellung für seine Orgelprüfung in Arnstadt, sich „Hof-Organist“ nannte, während er doch tatsächlich nur der zeitweilige Assistent des Hoforganisten war. Indes gibt es keinen Beweis, daß Bach vor allem Orchestergeiger am Weimarer Hof gewesen sei, wie viele Biographen schreiben. Er mag auch Geige gespielt haben, aber seine Hauptaufgabe war die eines Assistenten oder Ersatzorganisten.

Überdies zeigt ein weiteres bedeutendes, Effler betreffendes Dokument, daß dieser ein leidenschaftlicher Vertreter des werckmeisterschen wohltemperierten Systems im Orgelbau war. In einem Bericht von 1709 über die Orgel der Universitätskirche/Jena kritisiert er deren Temperament und fordert Anpassungen, um ihr Spiel anzugleichen an das, was er das „genus diatonico-cromatico-enharmonium“ nannte.

Ganz allgemein: wenn man sich auf die jüngst entdeckten Quellen im Rahmen der „Expedition Bach“ bezieht, versteht man Bachs Leistungen als Organist von 1702-03 besser. Vor seiner Abreise aus Ohrdruf (im Alter von 15 Jahren) hatte er Buxtehudes komplexesten Orgelchoral „Nun freut euch lieben Christen g'mein“ kopiert, studiert und vermutlich auch gespielt. Auf der

Grundlage eines Manuskripts von 1700 kann Bach überdies zweifelsfrei mit Böhm und Reincken in Verbindung gebracht werden; es deutet gleichzeitig an, daß er nach Lüneburg ging mit dem Hauptziel, sich bei Böhm auszubilden. Dies würde den Hinweis von C.P.E. Bach bestätigen, welcher Böhm als seinen Lehrer nennt – einen Hinweis, den er später durchstrich, weil der Sohn seinen Vater als Originalgenie charakterisieren wollte. Insgesamt war Bach um 1702 das, was man einen fertigen Organisten nennen könnte, eines wichtigen Postens würdig. Das wird auch durch die Tatsache bezeugt, daß 1702 der Stadtrat von Sangerhausen ihn wählte, um die Stelle als „Figural-Organist“ (leitender Organist) zu besetzen.

II. Als Bach von Arnstadt nach Mühlhausen, dann nach Weimar zog, verbesserte sich nach und nach seine Stellung als Organist, sowohl finanziell wie hinsichtlich seines Ansehens und seiner Kontakte. Als Mitglied der herzoglichen Kapelle zu Weimar war er umgeben von anderen Musikern und engagierte sich in professionellen musikalischen Aktivitäten wie nie zuvor. Zur gleichen Zeit deutet alles darauf hin, daß er ein Orgelvirtuose werden wollte. Hierzu gehörte natürlich auch, für sein Instrument zu komponieren, nicht nur zu improvisieren. Man kann nur staunen über die Beharrlichkeit, mit der Bach seine Ideen zu Papier brachte – ebenso wie über deren Umfang. Es gab nicht viele Organisten, die ein gleiches getan haben – Pachelbel und

Buxtehude gehören sicher zu den wenigen. Wie diese Vorbilder erweiterte auch Bach seine kompositorische Tätigkeit in der Vokalmusik durch gelegentliches Schreiben sogenannter „Organisten-Musik“, aber nicht auf regulärer Basis. All das änderte sich 1714, als er zum Konzertmeister befördert wurde, nachdem er eine Stellung als Organist und Musikdirektor in Halle (wo zuvor Friedrich Wilhelm Zachow wirkte) abgelehnt hatte.

So etwas wie ein Paradigmenwechsel geschah im März 1717, als er die Orgel auf unwiderruflich erscheinende Weise verließ. Bach, der Konzertmeister, konzentriert sich jetzt eindeutig auf das Komponieren von Kantaten, obwohl er augenscheinlich mit dem Orgelspiel fortfuhr. Spürbar ist jedoch der Einfluß seiner Orgelerfahrung auf die konzeptionelle Seite der vokalen und instrumentalen Kompositionen. Dies fällt besonders auf, z.B. im Ritornell der neu entdeckten strophischen Arie „Alles mit Gott und Nichts Ohn' Ihn“ zum Geburtstag des Herzogs im Jahre 1713. Die Textur des fünfstimmigen Ritornells ähnelt genau den dichten, motivisch-kontrapunktischen Strukturen, denen man im „Orgelbüchlein“ begegnet. Darüber hinaus ist sein Spiel mit Instrumentalfarben in den Weimarer Kantaten ohne Parallele. Hier ist eindeutig ein Organist am Werk, der Register zieht, um in den Farben seines Instruments die Vielfalt des Ausdrucks zu entdecken. Nehmen wir die Kantate BWV 18 mit ihrem Tiefregister-Schwerpunkt auf vier Violinen; oder Kantate 152, welche Blockflöte,

Oboe, Viola d'amore und Viola da Gamba kombiniert. In die späteren Weimarer Jahre fallen aller Wahrscheinlichkeit nach die Ursprünge der „Concerts avec Plusieurs Instruments“, 1721 zusammengefaßt, um sie dem Markgrafen von Brandenburg zu widmen. Diese Werke zeigen auch in der schönen Vielfalt ihrer Register die Hand des Organisten.

III. Hat Bach es wirklich bedauert, in Köthen Kapellmeister ohne eine gute Orgel zu sein? Liegt hierin die Erklärung dafür, daß er 1720 die vakante Organistenstelle an St. Jakobi/Hamburg ins Auge faßte? Wieder wissen wir es nicht; aber wir verstehen, daß die Situation in Köthen aufgrund von Sparmaßnahmen seitens des Fürstenhofes zunehmend problematischer und mithin frustrierender wurde. Dennoch ist es schwer vorstellbar, er habe auf eine Organistenstelle zurückgehen wollen, wo das einzig Attraktive in der Angelegenheit das Instrument war, die große Schnitger-Orgel. Aber vielleicht wollte er Hamburg besser kennenlernen, wo man gerade dabei war, die Stelle des Musikdirectors der fünf Hauptkirchen neu zu besetzen. Sein Freund Telemann nahm diese 1721 an; zwei Jahre später wurde zu etwa gleichen Bedingungen Bach Musikdirector in Leipzig. In Leipzig jedenfalls konnte ein Kantor und Kapellmeister nicht lange der Orgel fernbleiben. Im Gegenteil – er übte Orgelberatung, stellte Expertisen und gab vor allem Orgelkonzerte. Zwei seiner ersten Konzerte der Leipziger Zeit gab er 1725 an der Silber-

mann-Orgel der St. Sophienkirche/Dresden. Eine Zeitung vom 21. September berichtet:

„Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig Mr. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuosen sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allerseits sehr admiriret wird, wie er den gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in Praeludiis und diversen Concerten mit unterlauffener Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen.“

Der Hinweis auf „diverse Konzerte“ ... bezieht sich auf Konzerte für Orgelsolo mit Begleitung von Streichern, diese wahrscheinlich gespielt von Dresdener Hofmusikern. Der Ausdruck „in allen Tonarten“ sollte nicht wörtlich genommen werden, weil ein Spiel von Präludien und Fugen in allen 24 Tonarten in nur zwei Konzerten kaum möglich wäre, selbst wenn diese „mehr als eine Stunde“ dauerten. Er zeigt jedoch, daß Bach in vielen verschiedenen Tonarten spielte, auch entlegenen, um die Möglichkeiten des neuen Instruments zu zeigen.

Welche Art von „diversen Konzerten“ konnte Bach in Dresden gespielt haben? Kein Konzert speziell für Orgel und Streicher scheint überlebt zu haben. Die einzigen Kompositionen dieser Art treten in der Reihe von Kantaten mit obligater Orgel aus dem dritten Zyklus (1725-27) auf: die Kan-

taten BWV 35, 49, 146, 169 und 188. Hier ist weder der Ort noch die Zeit, um die faszinierende Frage nach Bachs Orgelkonzerten im Detail zu studieren, aber man muß anerkennen, daß der Kapellmeister/Kantor/Organist der Kirchenkantate eine innovative Note und damit eine neue Dimension verleiht. Die große Orgel mit mehr als nur einigen begleitenden Registern wird integraler Bestandteil des Kirchenorchesters. Übrigens verdient die Frage nach einer Beteiligung der großen Kirchenorgel in Auführungen von Bach-Kantaten (anstatt des heute üblichen Positivs oder der Truhenoriel) weitere Untersuchung. Dies betrifft besonders die Verwendung des Orgelpedals, wie sie speziell für den cantus firmus im Eingangschor der Kantate BWV 80 („Ein' feste Burg ist unser Gott“ in seiner überarbeiteten Fassung) vorgeschrieben und der Posaune 16' anvertraut ist.

IV. Während der 27 Jahre als Kantor und Musikdirektor in Leipzig hat im Bach sich konsequent mit der Orgel beschäftigt, offenbar von Anfang an und trotz der Tatsache, daß er durch die Komposition von Kantaten extrem beansprucht war – in einem Tempo wie nie zuvor. Zu seinen Orgelaktivitäten gehörten Konzerte in Leipzig und außerhalb. Relativ gut dokumentiert sind jene, die er in der sächsischen Hauptstadt Dresden gab. Für Leipzig hingegen existieren fast keine Dokumente, obwohl er dort häufiger als anderswo gespielt haben muß, vor allem anläßlich der Messen, wenn die Stadt (dreimal/Jahr) 20- bis 30 000 Be-

sucher aus ganz Europa empfing. Dieser Mangel an Informationen ist jedoch zeittypisch: es gibt kaum Auskünfte z.B. über öffentliche Auftritte von Buxtehude oder Pachelbels, obwohl solche üblich waren. Pachelbels Kontrakt in Erfurt z.B. legte besonders fest, daß er mindestens einmal pro Jahr eine Stunde nach dem Gottesdienst zum St. Johannes-Tag spielen und damit seine Fortschritte und Erfolge zeigen sollte – aber wir besitzen keinen einzigen Bericht darüber.

Ein kürzlich aufgefundenener langer eigenhändiger Brief Bachs legt Fragen über seine Tätigkeit außerhalb der Stadt Leipzig nahe. Dieses Schreiben vom 16. Mai beginnt mit einer Entschuldigung: „Wenn nicht eine fast fünfwöchentliche Reise mich excusierte...“, schreibt er. Mit anderen Worten: er war für fünf Wochen verreist, und das während einer der arbeitsreichsten Perioden des Kirchenjahres und während der Leipziger Messe. Wo war er hin, was war der Zweck dieser Reise? Wir haben keine Ahnung. Mag sein, wegen Prüfungen, Orgelexpertisen oder Konzerten. Fakt ist, daß sein Ruf als „weltberühmter Organist“ nicht nur auf dem basieren kann, was er an seinem Schreibtisch schrieb und zuhause lehrte, sondern sicher auf dem Beifall derer, die ihn hatten spielen hören. Der dritte Teil der „Clavier-Übung“ (1739) stellt eine überaus bemerkenswerte Phase in seinem Engagement für die Orgel dar. Mit einigen anderen in Leipzig Ende der 1720er Jahre entstandenen Werken – u.a. der großen Präludien und Fugen in h-moll und e-moll

– zeigt die „Clavier-Übung“, wie weit Bach über den Zustand seiner Kunst seit der Weimarer Zeit hinausgegangen war. Dies gilt hinsichtlich der Konzeption, der Beherrschung von Form und Stil, der kompositorischen Raffinesse und des Niveaus der technischen Anforderungen. Bach hat sicherlich viel an der Orgel geübt, nicht nur das Komponieren, sondern auch das Spielen, und wir können uns nur fragen, woher er die Zeit dafür nahm. Ich wage zu behaupten, daß die Clavier-Übung III einen der absoluten Höhepunkte aller Tastenmusik Bachs und wahrscheinlich auch der Orgelkunst allgemein bildet: in etwa dargestellt in Form eines imaginären idealen Konzerts, beginnend mit einem „Organo Pleno“-Präludium, endend mit einer Fuge, und dazwischen eine Vielzahl fein differenziert ausgearbeiteter Choräle.

Offensichtlich profitierte er stark von seinen Kantatenkompositionen und v.a. ihren vielfältigen Choralbearbeitungen. Clavier-Übung III reflektiert das weite Panorama der Choralkantaten. Gleichwohl beeindruckt die extrem idiomatische Anwendung seiner reifen kompositorischen Erfahrungen auf die Belange der Orgel ganz außerordentlich – gehe es dabei um den sechsstimmigen Satz von „Aus tiefer Not“ (mit Doppelpedal) oder um die Triostruktur von „Jesus Christus, unser Heiland“. Zusätzlich gehen die Vielfalt der kontrapunktischen Verfahren und das Spektrum der harmonischen Möglichkeiten (dur, moll, modal) weit über das hinaus, was man in den Teilen I, II und IV der Cla-

vier-Übung (für Cembalo) findet. Clavier-Übung III verlangt das höchste Niveau, und es ist verständlich, daß er es riskiert hat, dieses Werk auf eigene Kosten zu publizieren: kein umsichtiger Verleger hätte das übernommen.

V. Wenden wir uns nun kurz Bachs letzten Lebensjahren zu. Die Orgel spielt noch immer eine gewichtige Rolle in seinem Schaffen. 1757 besichtigt der 62-Jährige – in Anwesenheit von Mitgliedern der preußischen Hofkapelle und des Königs selbst – Orgeln von Joachim Wagner in Potsdam und in Berlin. In April 1759 sendet der preußische Hofkapellmeister Graun den Orgelbauer Heinrich Andreas Contius aus Halle zu Bach; er soll ihn um Rat fragen bezüglich eines Orgelneubaus für die Hauptkirche in Frankfurt/Oder.

Inzwischen – genaue Daten fehlen – veröffentlicht Bach sechs Orgelchoräle (die Schübler-Choräle) und die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“. Er bearbeitet und verfeinert eine Serie von großartigen Orgelchorälen aus der Weimarer Zeit und faßt sie in einer neuen Partitur zusammen. Offenbar erkannte er, daß die Leistungen der Clavier-Übung III nicht überschritten werden konnten. Gleichzeitig muß er gespürt haben, daß diese 18 Choräle aus früherer Zeit so schlecht nicht waren und für die Nachwelt erhalten zu werden verdienten, selbst wenn sie einige Verbesserungen benötigten – zumindest in seiner höchst selbstkritischen Sicht.

Es ist denkbar, daß die 18 Choräle Teil eines größeren Gesamtwerks waren, aber daß diese als weniger bewahrenswert eingeschätzt wurden: vielleicht hat Bach einige verworfen. Es wirkt unwahrscheinlich, daß Bach eine Veröffentlichung der 18 Choräle beabsichtigt habe, denn es finden sich darin mehrfach die gleichen cantus firmi (vor allem dreimal „Nun komm der Heiden Heiland“). Die Stücke waren dennoch Zeugnisse einer früheren Schaffensperiode, und vielleicht machten sie Bach erstmals den Rang bewußt, der ihnen in der Geschichte der Orgelmusik zukam. Vielleicht war dies die erste Motivation für die Aufnahme dieser Werke in eine neue Handschrift.

Als Johann Joachim Quantz 1752 (zwei Jahre nach Bachs Tod) die Bedeutung des Leipziger Meisters für die Entwicklung der Orgelmusik erläutert, schreibt er: „Bereits im letzten Jahrhundert, und zwar in der Mitte davon, sind einige berühmte Männer... Angefangen eine Verbesserung musikalischen Geschmacks zu erstreben (dann nennt er Froberger, Pachelbel, Reincken, Buxtehude und Bruhns). Aber vor allem die Kunst die Orgel zu spielen, die zu einem großen Teil von den Niederländern gelernt war, war bereits zu diesem Zeitpunkt in einem hohen Aufstieg, dank des Könnens der oben erwähnten Männer. Schließlich brachte der bewundernswerte Johann Sebastian Bach es zu ihrer größten Vollkommenheit in der letzten Zeit. Wir können nur hoffen, daß nun, nach seinem Tod, aufgrund der geringen Zahl derer, die noch motiviert sind, es nicht wieder in

Rückgang fallen oder so zerfallen wird.“ Einige dieser Sätze scheinen einer Geschichte zu entstammen, die erstmals in Bachs Nekrolog berichtet wird. Sie betrifft Bachs Besuch in Hamburg 1720 und sein Orgelspiel vor einem großen und angesehenen Publikum, darunter Jan Adam Reincken. Dieser soll Bach folgendes Kompliment gemacht habe: „Ich dachte, diese Kunst sei tot; aber ich sehe, daß sie in Ihnen noch immer lebt.“ Es kommt nur eine einzige Person für die Übermittlung dieses Kommentars in Frage – Bach selbst, der sich, Reinckens Worte wiederholend, als jenen darstellte, der den Niedergang bzw. Zerfall der niederländischen Kunst verhinderte (gleichzeitig eine schöne Gelegenheit, dieser Kunst seine Reverenz zu erweisen.) Der Oboist und Flötist Quantz, normalerweise kaum befaßt mit der Tradition von Orgelmusik oder mit Gestalten wie Reincken, Buxtehude oder Bruhns, wird wahrscheinlich die Geschichte von Bach selbst gehört haben, vielleicht in einer lebendigeren Version – wozu sich Gelegenheit fand, als der virtuose Kapellmeister in Dresden ein Orgelkonzert gab. Oder, noch wahrscheinlicher: er gehörte mit zu jener Gruppe, die Bach bei seiner Orgelbesichtigung 1747 in Potsdam begleitete.

Durch Quantz gelangte diese Anekdote über Bachs Rang in der Tradition der Orgelmusik in die Annalen der Geschichte. Wie auch immer – Bach selber skizzierte die ersten Züge dieses Porträts. Und er dachte wahrscheinlich auch an diesen größeren Zusammenhang während seiner letz-

ten Krankheit, als er, unterstützt von einem Freund, mit der Korrektur eines der 18 Choräle fortfuhr und ihm einen neuen Titel gab: „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“.

Bis zum Schluß stand die Orgel im Zentrum von Bachs musikalischem Leben.

Dieser Vortrag wurde gehalten am 24. Juli 2010 in der St. Bavo-Kirche während des Internationalen Orgelfestivals Haarlem als Teil eines Konzerts zum Gedenken an Ewald Kooiman.

Christoph Wolff

übersetzt von Hans Ulrich Frommen

EWALD KOOIMAN

Es kommt wahrlich nicht häufig vor, daß ein Organist im Laufe seiner Karriere drei Gesamteinspielungen des Orgelwerks von Johann Sebastian Bach vornimmt, aber Prof. Ewald Kooiman war da eine Ausnahme. Nach Aufnahmen aus den 1980er und 1990er Jahren kam 2007 das Schallplattenlabel Aeolus auf ihn zu und schlug ihm vor, eine dritte Gesamtaufnahme in Angriff zu nehmen, die ausschließlich auf französischen Silbermann-Organen im Elsaß eingespielt werden sollte. Kooimans Bach-Interpretationen – lehrreich, musikalisch und stets lebendig – galten schon immer als exemplarisch. Seine außergewöhnliche Technik erlaubte es ihm befreit zu spielen und die Musikkritiker, sei es nun in der Heimat oder im Ausland, waren stets voll des Lobes. Die weltweite musikalische Prominenz, zu der auch Prof. Dr. Christoph Wolff von der Harvard University gehört (ihm sei

an dieser Stelle für die Genehmigung des Abdrucks seines Artikels ‘Critical Stages in Bach’s Musical Life’ im vorliegenden CD-Beiheft gedankt), priesen Kooiman als einen Organisten, der neue Standards setzt, und in der Tat als einen der weltbesten Bach-Interpreten.

An der Amsterdamer VU Universität unterrichtete Ewald Kooiman nicht nur altfranzösische Philologie sondern war er auch Professor der „Ars Organi“ und Universitätsorganist. Auch unterrichtete er in der Orgelklasse des Amsterdamer Sweelinck-Konservatoriums. Weltweit gab er regelmäßig Konzerte, er veröffentlichte zahlreiche historische Orgelkompositionen und hinterließ eine enorme Anzahl von Aufnahmen, darunter auch etwa 40% der vorliegenden Bach-Gesamteinspielung. Dank der Initiative des Labels Aeolus konnte das Projekt von drei deutschen Schülern Kooimans zur Vollendung gebracht werden.

Ewald Kooiman war ein außergewöhnlicher Lehrer. Seine Kurse bei den alle zwei Jahre stattfindenden Orgel-Sommerakademien in Haarlem fanden stets außergewöhnlich große Resonanz und boten vielen Studenten die Chance, ihre Bach-Interpretationen zu vervollkommen. Sie lernten etwas über den „Stylus Locomotivus“, ein von Kooiman geprägter Begriff zur Umschreibung einer vorwiegend mechanisch geprägten Art des Bach-Spiels – die es um jeden Preis zu vermeiden gilt. Nicht weniger als 32 lang war Kooiman Mitglied des Ausschusses des Haarlemer Festivals, der Mutter aller Orgelfestivals, davon 17 Jahre lang als des-

sen Präsident. Als Jungmitglieder begegneten wir ihm dort und genossen seine Gegenwart und Erfahrung, seine Herzenswärme, sein herzhaftes Lachen und seinen Nonkonformismus, aber auch seine Besonderheiten. Was für ein außergewöhnlicher Musiker er war, nicht nur als Bachspieler sondern auch in anderem Repertoire. Stets hatte er sein Instrument unter Kontrolle, und unter seinen Fingern klangen selbst weniger gute Instrumente schöner als jemals zuvor.

Dank sei dem Label Aeolus für diese Initiative ausgesprochen, Dank gilt ebenfalls Anne den Hartigh für seine Unterstützung und natürlich den drei Organisten Gerhard Gnann, Ute Gremmel-Geuchen and Bernard Klapprott. Keine einfache Aufgabe, ein solch großes Projekt zu vollenden. In ihren Interpretationen klingt Ewald Kooiman's Stil nach mit seinem typischen Spielvergnügen, seinen Überraschungen und seiner Bewunderung.

Gerne zitiere ich an dieser Stelle Claude Debussy, der seinerzeit über Louis Vierne, den Organisten von Notre-Dame, schrieb: „Bach, unser aller musikalischer Vater würde diese Aufnahmen sicher mit großem Vergnügen hören“. Die heutigen Zuhörer werden diese bemerkenswerte Gesamtaufnahme von Bach's Orgelwerken sicherlich nicht weniger genießen.

*J.C. (Hans) Koenders
übersetzt von Christoph M.Frommen*

UTE GREMMEL-GEUCHEN

erhielt ihren ersten Orgelunterricht in ihrer Heimatstadt Düsseldorf bei dem Kirchenmusiker und Komponisten Oskar Gottlieb Blarr. Nach dem Abitur studierte sie evangelische Kirchenmusik an der Musikhochschule Köln, dabei Orgel bei Peter Neumann. Nach Abschluss dieses Studiums mit dem A-Kirchenmusikexamen setzte sie ihre Studien am Sweelinck-Conservatorium in Amsterdam fort. Dort erhielt sie als Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes Unterricht im Fach Orgel bei Ewald Kooiman; zusätzlich nahm sie privaten Unterricht im Fach Cembalo bei Ton Koopman. Abschließend studierte sie an der Musikhochschule Stuttgart, Orgel bei Ludger Lohmann, Cembalo bei Jon Laukvik. Sie beendete ihre umfangreiche Ausbildung mit dem Konzertexamen in Orgel und der Konzertreifeproofung im Fach Cembalo.

Ute Gremmel-Geuchen ist als Konzertorganistin in Deutschland und zahlreichen europäischen Ländern gefragt. Etliche Rundfunk- und CD-Aufnahmen runden ihre künstlerische Tätigkeit ab.

Seit dem Jahre 2000 ist Ute Gremmel-Geuchen Organistin an der 1752 von Ludwig König erbauten barocken Orgel der Paterskirche zu Kempen am Niederrhein und künstlerische Leiterin der "König-Orgelkonzerte". Darüber hinaus ist sie Projektleiterin des Festivals „Niederrheinische Orgelreise“, ein Projekt in Kooperation mit dem Kulturraum Niederrhein e.V..

GERHARD GNANN

geb. 1962 in Bad Buchau, studierte Orgel, Cembalo und Kirchenmusik in Freiburg, Amsterdam und Basel. Zu seinen Lehrern zählten Ludwig Doerr, Ton Koopman, Ewald Kooiman und Guy Bovet. Er war mehrfach Preisträger bei internationalen Wettbewerben, u. a. 1988 in Brügge, 1992 beim Schweizer Orgelwettbewerb und 1993 gewann er den Großen Preis „Dom zu Speyer“. 1997 wurde Gerhard Gnann als Professor für künstlerisches Orgelspiel an die Hochschule für Musik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz berufen. Er ist dort zugleich Leiter der Abteilung Kirchenmusik/Orgel. 2003 wurde er mit dem Preis der Johannes Gutenberg-Universität für exzellente Leistungen in der Lehre ausgezeichnet. Als ausübender Künstler sowie als Pädagoge ist Gerhard Gnann im In- und Ausland gefragt. Des Weiteren hat er mit CD-Aufnahmen bei Labels wie audite, hänssler Classic, organum u.a. auf sich aufmerksam gemacht.

BERNHARD KLAPPROTT

studierte Cembalo bei Hugo Ruf und Bob van Asperen, Orgel bei Michael Schneider und Ewald Kooiman sowie in Meisterkursen Generalbass bei Jesper Christensen und Orgel bei Michael Radulescu. Er schloss sein Studium ab in Köln in Cembalo, Orgel und Kirchenmusik sowie in Amsterdam mit dem Konzertdiplom Cembalo „mit Auszeichnung“.

1991 wurde er mit dem 1. Preis beim 10. Internationalen Orgelwettbewerb des Festivals van Vlaanderen Brugge für die Wiedergabe von Werken Bachs und Mozarts ausgezeichnet. Er konzertiert international als Solist, Generalbassspieler sowie Ensembleleiter und spielte CD- und Rundfunkaufnahmen ein, u.a. das Gesamtwerk für Tasteninstrumente von Thomas Tomkins (Cembalo, Virginal, Orgel, 4 CDs, MDG) und Sonaten von Georg Benda, gespielt auf einem Clavichord von Joseph Gottfried Horn (1788, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, AEOLUS). 1999 gründete er gemeinsam mit Christoph Dittmar das Ensemble „Cantus Thuringia & Capella“, das durch zahlreiche Konzerte und Aufnahmen besonders mit mitteldeutschem Repertoire des 16. bis 18. Jahrhunderts sowie durch die Aufführung von Bühnenwerken in Verbindung mit historischer Schauspielkunst hervorgetreten ist. In diesem Zusammenhang initiierte er das Projekt „Musikerbe Thüringen“, das sich hauptsächlich der Wiederentdeckung und Veröffentlichung unbekannter thüringischer Vokal- und Instrumentalmusik (CD-Reihe bei cpo und Edition) widmet.

Seine Lehrtätigkeit führte ihn an die Universität Dortmund, die Hochschulen für Musik Detmold, Herford und Bremen sowie zu Meisterkursen. Seit 1994 lehrt Bernhard Klapprott als Professor an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar Cembalo/Historische Tasteninstrumente am Institut für Alte Musik sowie Orgel im Bereich des 16. bis 18. Jahrhunderts.

DIE SILBERMANN-ORGELN

MARMOUTIER

Der Vertrag mit Andreas Silbermann zum Bau der Orgel von Marmoutier wurde 1707 geschlossen. Die Orgel wurde 1709-1710 aufgestellt. 1746 wurde sie durch seinen Sohn Johann Andreas um fünf Register vervollständigt, die sein Vater lediglich vorgesehen hatte: im Positiv Cromorne 8' sowie im Pedal Octavbass 8', Prestant 4', Bombarde 16' und Trompete 8'.

1789 wurde die Orgel abgebaut und in einem Querschiff installiert, bis sie 1840 durch Xavier Stiehr (Seltz) auf der – inzwischen erweiterten – West-Empore wieder aufgestellt wurde. Dabei wurde das Pedal hochgestellt, vermutlich um mehr Platz für den Kirchenchor zu schaffen.

1955 wurde eine gründliche Instandsetzung durch Ernest Muhleisen und seinem Schwager Alfred Kern (Straßburg) durchgeführt. Die Arbeiten wurden von Albert Schweitzer beeinflusst.

2009-2010 wurde die Orgel durch Quentin Blumenroeder (Haguenau) gründlich überholt: Reparatur der Windladen und der Traktur, Instandsetzung des Pfeifenwerks, Reparatur des Schnitzereien und Behandlung der Gehäuse-Oberfläche. Der aus dem 19. Jahrhundert stammende Magazinbalg wurde durch drei Keilbälge ersetzt.

Trotz zweier Standortwechsel gehört die Orgel von Marmoutier zu den am besten erhaltenen Werken der Straßburger

Werkstatt Silbermann, besonders im Hinblick auf die Intonation.

EBERSMUNSTER

Die Orgel der ehemaligen Benediktinerabtei Ebersmunster ist eines der letzten Werke von Andreas Silbermann. Sein Sohn Johann Andreas war am Bau schon aktiv beteiligt.

Der Bau fand 1730-1731 statt. Die Echo-Trompete und das Clairon im Pedal wurden über den Kontrakt 1732 eingesetzt.

Nachdem die Orgel im Zuge der Revolution in Mitleidenschaft gezogen wurde, ist sie 1812 durch Joseph Bergäntzel (Ammerschwihr) in Stand gesetzt worden: Er ersetzte die 37 größten Prospektpfeifen sowie 30 Innenpfeifen, die abhanden gekommen waren. Eine Bombarde 16' wurde im Pedal hinzugefügt. Martin Wetzel (Straßburg) ersetzte 1857 die vier Blasbälge durch drei neue.

1939 fand eine Instandsetzung durch die Firma Roethinger (Schiltigheim) statt. Die Arbeiten wurden durch Ernest Muhleisen und Alfred Kern (Straßburg) ausgeführt.

Die Restaurierung wurde 1997-1998 durch Gaston Kern (Hattmatt) ausgeführt, unter Mitarbeit von Yves Koenig (Sarregy) und Richard Dott (Sélestat): Reparatur der Windladen und der Traktur, Instandsetzung des Pfeifenwerks, Behandlung der Gehäuse-Oberfläche und neue farbliche Fassung der Blumenkrüge. Die Bälge von Wetzel wurden restauriert und beibehalten.

Abgesehen von den oben erwähnten Pfeifen, die ebenfalls beibehalten wurden, ist

die Orgel komplett erhalten. Der Prospekt, nach Pariser Modell, fügt sich bestens in die vorarlbergische Architektur der Benediktinerabtei ein.

STRASSBURG SAINT-THOMAS

Der Vertrag zum Bau der Orgel von St. Thomas wurde 1737 zwischen dem 25-jährigen Johann Andreas Silbermann und dem Thomaskapitel unterzeichnet. Der Aufbau begann im Mai 1740 und wurde im Februar 1741 vollendet. Anschließend unternahm Johann Andreas eine Studienreise zu seinem Onkel Gottfried Silbermann in Freiberg.

1790 fügte Johann Conrad Sauer, ehemaliger Geselle von Johann Andreas Silbermann, die vorgesehene Echo-Trompete ein.

Ein erster Eingriff fand 1836 statt: Martin Wetzel (Straßburg) ersetzte das Echo durch ein Récit mit sechs grundtönigen Registern. Weitere Eingriffe wurden 1860 und 1886 durch die gleiche Firma ausgeführt.

1908 war ein modernisierender Umbau geplant. Albert Schweizer widersetzte sich dem Vorhaben und erwirkte, dass die mechanische Traktur erhalten blieb. Die Arbeiten wurden durch Dalstein & Haerpfer (Bolchen) ausgeführt. Das Pfeifenwerk wurde auf Normaltonhöhe eingestimmt, was Schweizer jedoch später bedauerte. Während Schweizer in Lambarene tätig war, wurde die Orgel 1927 durch Georg Schwenkedel (Straßburg) umgebaut. Die Traktur wurde nun pneumatisch. 1938 ersetzte die gleiche Firma das vorhandene

Récit von Wetzel durch ein Schwellwerk mit 20 Registern.

Schließlich wurde die Orgel 1956 durch die Firma Muhleisen (Straßburg) elektrifiziert. Der Plan, ein viertes Manual hinzuzufügen, kam nicht zur Ausführung.

1979 wurde die Orgel durch Alfred Kern (Straßburg) restauriert. Die Traktur wurde wieder mechanisch. Die ursprüngliche Disposition wurde weitgehend wieder hergestellt. Das Echo, dessen Windlade nicht mehr vorhanden war, wurde auf den ganzen Umfang erweitert, mit insgesamt zehn Registern. Der Umfang des Pedals beträgt nun 27 Töne. Das Pfeifenwerk wurde in die originale Tonhöhe zurückgeführt.

Eine letzte Überholung wurde 2009 durch Quentin Blumenroeder (Haguenau) durchgeführt. Die Oberflächen-Behandlung des Gehäuses wurde erneuert. Zwei neue Keilbälge wurden eingebaut.

Die Orgel von St. Thomas ist die am besten erhaltene Silbermann-Orgel in Straßburg.

WASSELONNE

Die Orgel wurde 1745 von den Brüdern Johann Andreas und Johann Daniel Silbermann für die Dominikanerkirche in Guebwiller (Ober-Elsaß) gebaut. Nach der Revolution wurde sie von der Gemeinde Wasselonne gekauft und 1792 durch den Orgelbauer Nicolas Toussaint (Westhofen) in der Kirche aufgestellt, die zu dieser Zeit eine Simultankirche war.

Die Orgel wurde mehrmals umgebaut: 1849 durch Stiehr & Mockers (Seltz), die das Hauptgehäuse zurück versetzten, die Traktur des Rückpositivs umänderten und einige Register umtauschten. Weitere Veränderungen wurden 1894 durch Charles Wetzel (Straßburg) und 1942 durch Ernest Muhleisen (Straßburg) ausgeführt. Trotzdem sind sämtliche Windladen sowie 71 % des Pfeifenwerks von Silbermann erhalten.

1991-1992 wurde die Orgel durch Gaston Kern (Hattmatt) restauriert. Das Hauptgehäuse wurde wieder am ursprünglichen Ort aufgestellt und die Traktur des Rückpositivs wurde rekonstruiert. Die Schnitzereien wurden repariert und die Gehäuse-Oberfläche wurde neu behandelt. Die Originaldisposition der drei Manuale wurde wieder hergestellt. Das Pedal wurde von ursprünglich 20 Tönen auf 27 Töne erweitert und mit drei zusätzlichen Registern sowie einer Pedalkoppel versehen. Die originale tiefe Stimmung wurde wieder hergestellt. Die Orgel erhielt drei Keilbälge, unter Beibehaltung des Magazinbalgs von Wetzel.

SOULTZ HAUT-RHIN

Der Vertrag zum Bau der Orgel wurde 1747 mit den Brüdern Johann Andreas und Johann Daniel geschlossen. 1750 war die Orgel vollendet.

1819-1822 installierte Joseph Callinet (Rouffach) neue Klaviaturen mit 51 Tönen, fügte ein viertes Manual (Récit) hinzu und veränderte die Disposition. 1829 brachte er weitere Veränderungen an.

Der Eingriff von 1852 war schwerwiegender: Callinet setzte das Hauptgehäuse um 2 Meter nach hinten und veränderte die Traktur des Positivs. Die Zungenregister wurden ebenfalls verändert.

1925 wurde die Orgel durch Paul-Marie Koenig (Caen) nach dem pneumatischen System umgebaut, mit freistehendem Spieltisch und zwei Schwellwerken. Die Arbeiten wurden durch Joseph Bonnet aus Paris abgenommen.

Weitere Veränderungen erfolgten 1932 durch Georg Schwenkedel (Straßburg).

1960 wurde eine Restaurierung begonnen durch Curt Schwenkedel (Straßburg) unter Mitwirkung von Philippe Hartmann (Rainans). Das Hauptgehäuse wurde wieder am ursprünglichen Ort aufgestellt. Der Plan sah vier Manuale von 51 Tönen und ein Pedal von 30 Tönen vor. Aus finanziellen Gründen wurde das Projekt nicht zu Ende gebracht.

Erst zehn Jahre später wurden die Arbeiten vollendet, aber unter anderen Voraussetzungen: Rückkehr zur Disposition Silbermanns und Wiederherstellung der ursprünglichen Tonhöhe, Rekonstruktion der Traktur und der Registratur. Die Klaviaturen von Callinet wurden beibehalten, wobei das vierte Manual stumm blieb. 2009-2011 wurde eine gründliche Überholung durch Richard Dott (Sélestat) ausgeführt: Reparatur der Windladen, General-Reinigung des Pfeifenwerks, Stabilisierung der Gehäuse und Behandlung der Gehäuse-Oberfläche. Die Mechanik wurde im Sinne Silbermanns rekonstruiert, das vierte Manual wurde entfernt.

ARLESHEIM

Die Orgel im Dom zu Arlesheim war die erste, die Johann Andreas Silbermann in der Schweiz baute. Sein Vater Andreas hatte bereits drei Orgeln in Basel errichtet (Münster 1711, Peterskirche 1712 und Leonhardskirche 1718). Der Vertrag wurde 1759 geschlossen, der Bau wurde 1761 fertiggestellt.

Ein erster Umbau wurde 1888 durch die Firma Weigle (Echterdingen) ausgeführt. Aus dem Rückpositiv wurde ein Oberwerk. Ein neuer Spieltisch wurde im Rückpositiv-Gehäuse aufgestellt. Das Pfeifenwerk wurde auf Normaltonhöhe gebracht.

Ein weiterer Umbau folgte 1913 durch die Firma Goll (Luzern). Diesen Eingriffen fielen die Mixturen und die Zungen zum Opfer. Die Orgel wurde 1959-1962 durch die Firma Metzler (Dietikon) restauriert. Die Original-Disposition wurde wieder hergestellt, mit folgenden Ausnahmen: Im Echo wurde eine Diskant-Trompete 8' eingebaut (im Original gab es ein Flageolet 1') und im Pedal, dessen Umfang auf 27 Töne erweitert wurde, wurden fünf Register hinzugefügt. Die ursprüngliche Tonhöhe wurde wieder hergestellt.

1998 ersetzte Bernhardt Edskes (Wohlen) den Magazinbalg von Metzler durch zwei Keilbälge.

2004-2005 wurde die Orgel durch die Firma Kern (Straßburg-Hattmatt) renoviert: Gründliche Reparatur der Windladen, General-Reinigung des Pfeifenmaterials, Stabilisierung des Gehäuses, Reparatur der Schnitzereien und Behandlung der Gehäuse-Oberfläche. Die Arlesheimer Orgel

ist die am besten erhaltene Silbermann-Orgel im Basler Raum.

BOUXWILLER

Die Orgel für die evangelische Kirche in Bouxwiller wurde 1778 von Johann Andreas Silbermann gebaut. Es ist bemerkenswert, dass gerade in dieser Kirche die erste Arbeit seines Vaters stattgefunden hatte. Andreas Silbermann hatte 1699 die Baldner-Orgel aus dem Jahre 1668 (die sich heute in der katholischen Kirche in Bouxwiller befindet) renoviert und sie auf eine andere Empore transferiert.

1876 wurde die Johann-Andreas-Silbermann-Orgel durch Emile Wetzler (Bergheim) dem Zeitgeschmack angepasst. Der tiefste Eingriff fand jedoch 1914 durch die Firma Dalstein & Haerpfer (Bolchen) statt. Die Windladen wurden durch pneumatische Windladen ersetzt und die Traktur wurde ebenfalls pneumatisch eingerichtet, mit freistehendem Spieltisch, der im Rückpositivgehäuse Platz fand.

Die Restaurierung des Instruments wurde 1968 durch Alfred Kern (Straßburg) durchgeführt. Die Orgel wurde nach der Original-Disposition rekonstruiert. Das Pedal wurde jedoch auf 27 Töne erweitert und mit 3 zusätzlichen Registern sowie einer Pedalkoppel versehen. Die originale Tonhöhe wurde wieder hergestellt. Die Gehäuse-Oberfläche wurde neu behandelt. Die Bekrönung des Mittelturms des Hauptwerks ist neueren Datums.

Johann Andreas Silbermann hat eigens für diese Orgel eine Registrieranweisung aufgeschrieben, die 1991 entdeckt wurde.

VILLINGEN

Der Vertrag zum Bau einer neuen Orgel für die Benediktinerkirche St. Georgen in Villingen wurde 1751 zwischen Abt Hieronymus einerseits und den Brüdern Johann Andreas und Johann Daniel Silbermann geschlossen. Die geplante Disposition umfasste 20 Register, auf zwei Manualen und Positiv. Die Orgel wurde jedoch größer gebaut, als ursprünglich geplant. Der Bau wurde in vier Etappen verwirklicht:

1) 1752: Bei der Ausführung des Vertrags wurden drei zusätzliche Register eingebaut. Ferner wurde im Manual der Platz für eine Trompete 8' vorgesehen. Der Pedalumfang wurde C-c' statt C-g wie geplant.

2) 1753: Die im Manual vorgesehene Trompete 8' wurde eingebaut.

3) 1758: Der Echo-Diskant wurde hinzugefügt, samt einem Tremblant fort.

4) 1759: Der Echo-Bass wurde hinzugefügt.

So kam schließlich eine Orgel mit drei Manualen und 30 Registern zustande. Pater Coelestin Wahl war die treibende Kraft bei diesen Erweiterungen.

Die endgültig verwirklichte Disposition ist durch eine Beschreibung der Orgel durch Johann Andreas Silbermann überliefert. Das Gehäuse wurde nicht wie üblich in Silbermanns Werkstatt gebaut, sondern auf Ort und Stelle durch den Schreinermeister

Martin Hermann angefertigt. 1760 wurde das Gehäuse durch Johann Michael Schmadl aus Bregenz marmoriert.

Nach der Säkularisation 1806 wurde die Orgel abgebaut und nach Karlsruhe in die Residenzstadt des Großherzogs Karl Friedrich von Baden transferiert, wo sie 1812 in der evangelischen Stadtkirche durch Johann Ludwig Bürgy (Durlach) wieder aufgebaut wurde.

Nach mehreren Umbauten fiel sie am 27. Mai 1944 mit der Kirche den Bomben zum Opfer.

Nachdem die Benediktinerkirche in Villingen renoviert wurde, entstand das Vorhaben, die Silbermann-Orgel zu rekonstruieren. Das Projekt wurde durch Gaston Kern (Hattmatt) 2002 verwirklicht. Da vom ursprünglichen Gehäuse keine zuverlässigen Angaben vorhanden waren, wurde die Silbermann-Orgel der Kirche St. Jean (von 1765 aus der ehemaligen Stephanskirche) in Mulhouse als Modell genommen.

Folgende Erweiterungen der Disposition wurden vorgenommen: Larigot 1 1/3' im Rückpositiv, Flûte 4' im Hauptwerk, Prestant 4', Bombarde 16' und Clairon 4' im Pedal. Der Manualumfang beträgt 51 Töne (wie in Mulhouse), das Pedal hat 27 Töne. Dazu wurde eine Pedalkoppel eingerichtet.

Marc Schaefer

EDITORIAL

It was in April 2008 at the Abbatiale St.Maurice at Ebersmunster (Alsace) that I started working on Aeolus' biggest recording project so far: the complete organ music by Johann Sebastian Bach with the dutch organist Ewald Kooiman for an ambitious SACD Edition with a total of 19 Super Audio CDs (compatible with any CD-Player). For this edition Aeolus and Ewald Kooiman chose the famous alsatian organs built by Andreas Silbermann (1678-1734) and his son Johann Andreas Silbermann (1712-1783).

All the recordings have been realized simultaneously in two channel stereo and in five channel surround sound with state of the art equipment using the famous DPA 4006 microphones all over.

Tragically Ewald Kooiman died totally unexpectedly during his holidays in Egypt on January 25, 2009, at the age of 70, after having recorded only eight SACDs.

We have been discussing whether it would make sense to release these eight recordings as a kind of musical testament. On the other hand there were so many important organs works that had not yet been recorded by Ewald Kooiman. Finally I contacted three of his former students and asked them if they would like to complete this edition as a homage to their teacher: Ute Gremmel-Geuchen (Kempfen), Gerhard Gnann (Mainz) and Bernhard Klapprott (Weimar). They were all enthusiastic about the idea and immediately agreed. These recordings started in 2010 and were finally finished in July 2011.

The booklet texts have been written by the German musicologist Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig) and by the alsatian Silbermann expert Marc Schaefer (on the instruments).

This is the first complete Johann Sebastian Bach Organ Edition on Super Audio CD available in surround sound and played on famous historic organs on a label which is famous for its experience with organ recordings. In the same time it is a very precious and detailed documentation of the Silbermann organ tradition in the Alsace and includes the most beautiful and important instruments of this organ builder dynasty.

I feel immensely honored to have had the unique opportunity to realize this great project and to have spent five years with the music of J.S. Bach. I extend my warmest thanks to all those who have supported me and without whose help it would not have been possible to make it happen, especially to Mr. Anne den Hartigh.

Christoph Martin Frommen, AEOLUS
Neuss, July 2012

JOHANN SEBASTIAN BACH

THE ORGAN WORKS

For his contemporaries, Johann Sebastian Bach was the unrivalled organ virtuoso, the eminent and feared expert on organ building, and, not in the last place, the consummate composer of organ works of the very highest artistic order. Johann Joachim Quantz already recorded the music-historical perspective of Bach's works in his *On Playing the Flute* (1752). Although the North German masters of the seventeenth century had "brought extensively into practice" the art of organ playing adopted "largely from the Netherlands", Quantz wrote, "it was ultimately [...] the admirable Johann Sebastian Bach" who had "brought it in recent times to its greatest perfection". The necrology published in 1754 also leaves no doubt as to the exceptional achievements of the organist Bach, stating that the deceased was the best player of the instrument "who had ever lived". His playing was not only marked by the fullness of its part-writing and its breathtaking virtuosity, but particularly by the wealth of musical ideas, and their exhaustive development in accordance with all the rules of the art. To this day, these qualities are abundantly demonstrated in the organ works passed down to us. In terms of their outstanding quality, great stylistic range and sheer quantity, Bach's organ works are indeed without parallel in the entire history of music. In the course of

his life, he not only enriched virtually all current genres of organ music with exemplary masterpieces, but also created new forms: the motivically developed chorale prelude, for instance, and the twin-movement prelude and fugue, which became authoritative in the later eighteenth century.

In view of the variety and effect of Bach's organ works, it is astonishing that he was employed as an organist only in the first two decades of his career; thereafter, as Kapellmeister, and then cantor and music director, the focus of his creative powers lay elsewhere. For in requesting to be released from his position at the Weimar court in November 1717, he turned his back once and for all on the profession of organist pursued thus far, in favour of the more remunerative and prestigious position of Kapellmeister. Although in 1720 he did apply once more – to the Jacobikirche in Hamburg – for a position as organist, this was probably a tactical calculation, like his efforts to obtain a similar post at the Marktkirche in Halle several years earlier, rather than a sign of genuine interest in a new appointment that in many respects would certainly have been a professional step backwards. Naturally, these new professional paths, leading first to the post of Kapellmeister at the court of Cöthen and then to that of municipal music director in Leipzig, did not amount to an estrangement

of the unsurpassed organ virtuoso from his instrument. However, it would now be down to his own initiative to find the necessary time and space, alongside his regular obligations, for organ playing and organ composition. He allowed himself this freedom in the years 1725, 1731 and 1736, for example, to give recitals on the Silbermann organs in Dresden, occasions whose fame spread even beyond the local press. And in the 1730s and 1740s he compiled several extensive collections of his own works, some composed earlier and now revised, but others fresh from the pen. Bach's continuous occupation with organ playing and organ music not only stimulated the widespread dissemination of his oeuvre for this instrument, but also prompted the remark made by Johann Friedrich Reichardt in 1796, which remains valid to this day: "Bach's clavier and organ works will, as long as these wonderful instruments exist, remain the high school for organists and clavier players, as he himself, as a practical musician, was the highest example for organists and clavier players."

Our present picture of the young Johann Sebastian Bach and his early organ works is shadowy and lacking in contours. Of his first places of stay in particular – Eisenach (1685–1695), Ohrdruf (1695–1700) and Lüneburg (1700–1702) – only a few scattered facts are known, which together do not present a clear picture. Even Bach's sons could only shrug their shoulders in referring to the "unavoidable gaps" in the biography of their

father, and to the "adventurous traditions" and "youthful pranks", for they too already lacked concrete knowledge. Similarly, few clear facts are available concerning the dating and stylistic ordering of the early works. They reveal a brilliant musician, deeply rooted in the Central German tradition, who at an early age sought to widen his musical horizon through intensive study of the North German organ school. A youthful, bold urge to experiment marks the early creative years. Bach worked his way forward from simple prelude and fugue models to delicate chorale partitas of the Böhm school, until he picked up the virtuosic pedal playing of Dietrich Buxtehude after his legendary journey to Lübeck in the winter of 1705-06.

In his Weimar period (1708-1717), Bach emerged as the mature virtuoso and composer. Most of the works for organ were written when he was organist of the Weimar Castle chapel. In the obituary written by his son Carl Philipp Emanuel we read: "The satisfaction which his playing gave to his gracious master spurred him on to try out everything in the art that could be implemented on the organ." In this favourable climate many of the great preludes and fugues saw the light of day, in which Bach drew on all that he had experienced in his youth (his stays in Lüneburg, Hamburg and Lübeck) and developed his own unmistakable, personal style. After the example of his Lüneburg teacher Georg Böhm, he also wrote a series of chorale partitas. In *The Little Organ Book*, begun in 1713, he

established a new type of chorale treatment for organ with a unifying motivic accompaniment. Around 1714 he opened up a new genre, and innovative expressive means, in organ transcriptions of the already famous violin concertos by the Venetian priest Antonio Vivaldi. This canon of forms was to lend uninterrupted relevance to Bach's organ composition up to the later Leipzig years.

THE TRIO SONATAS BWV 525–530

In both the theory and practice of instrumental chamber music, in the first half of the eighteenth century trio composition became an ideal, by reason of its perfect synthesis of linear counterpoint, full harmony and cantabile melody. Music theorists such as Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz and Johann Adolph Scheibe declared trio composition to be the touchstone for any composer of standing. Mattheson described the particular requirements of the genre as follows: “[...] all three voices, each for itself, must have a fine melodic line; and yet as far as possible keep to the triad, as if it happens only by coincidence. In his time, hardly a composer realised this ideal so perfectly as Johann Sebastian Bach. The undiminished esteem in which the Trio Sonatas are held, long after Bach's death, is perhaps explained by the circumstance that trio writing not only appealed to his concept of perfect harmony (which, he believed, could only be achieved if all voices “are wonderfully interwoven”),

but also did justice to the primacy of the melodic line, formed individually and sensitively, so favoured by the generation of his sons and pupils. The fact that Bach transferred the genre of the trio sonata to the organ, demonstrates that in his musical mind this manner of writing was not associated with a particular instrumentation, but was rather an abstract compositional principal whose realisation in terms of sound could be widely flexible.

The six Trio Sonatas for organ BWV 825–830 form a closed cycle, which, as the autograph watermark indicates, was composed by the end of the 1720s at the latest. Several early versions and variants reveal, however, that Bach must have worked on the pieces at various stages, improving numerous details in the process. Individual movements, including the two-sectional first movement of Sonata IV in E minor BWV 528, may go back as far as the Weimar period, but most, in a clearly more mature style, could not have been written before the 1720s. This is particularly evident in the expressive Siciliano movements of Sonatas I, V and VI, and in the galant tone of Sonata III. According to the Bach biographer Johann Nikolaus Forkel, Bach composed the six organ trios “for his eldest son Wilh. Friedemann, to prepare him to be the great organist that he was afterwards”. As a copy from his hand from about 1730 shows, W. F. Bach indeed appears to have played these pieces frequently in his youth. If the collection was written for didactic reasons, it is surely allied, on

the highest technical and compositional level, to the three-part inventions.

Despite the common compositional basis, each sonata is individually shaped. In the first movement of Sonata I in E flat major BWV 525, a cheerful theme is treated in strict trio texture with such gracefulness and playful ease that one could almost overlook the skilled contrapuntal writing. While this movement, with its constant alternation of imitative and sequential passages, resembles a monumental three-part invention, the elegant second movement conjures up the world of Bach's Double Concerto for two violins. The theme of the second movement appears in inversion, a device employed again in the light-footed Finale. The first movement of Sonata II in C minor BWV 526 makes free use of elements of the concerto. This is particularly evident in the homophonic opening motif, which is repeated in the course of the piece in different keys, in the manner of a ritornello. The charming Largo recalls a type of movement found in the sonatas for violin and obbligato harpsichord. The work ends with a concertato fugue, whose Allabreve theme is elaborated in close-knit textures, the successive entries following one another at ever closer distances. At two points we hear a contrasting, rather cheeky syncopated secondary theme.

The galant turns of phrase of Sonata III in D minor BWV 527 give the work a decidedly modern feel. Such elements as the chains of syncopations in the first movement, and triplets and urgently repeated

bass notes in the third, apparently served as examples for the early compositions of the Bach's two eldest sons. He must have considered the dreamy Adagio e dolce to be such a timelessly good piece that he incorporated it in his Triple Concerto BWV 1044 in the 1740s. The opening movement of Sonata IV in E minor BWV 528 exists in two different versions: the trio for organ, and the Sinfonia for oboe d'amore, viola da gamba and continuo in Cantata 76 (1723). This demonstrates that Bach did not associate trio writing with a particular instrumentation, but viewed it as an abstract compositional principle, to be realised in accordance with the prevailing circumstances. While the intricate counterpoint of the middle movement captivates, the Finale dances lightly, hardly giving away to the listener anything of the technical demands that Bach makes on the performer.

The extended first movement of Sonata V in C major BWV 529 once again incorporates concerto techniques. The virtuosic figurations in the two upper parts move along in somewhat plain harmonies. The elegant Largo combines complex rhythmic figures with finely-spun melodic chromaticism, while in the nimble Allegro Bach dashes off a seemingly light-hearted fugue. In Sonata VI in G major BWV 530, the unison theme of the first movement ties up closest of all with the concerto genre, or the "Sonate auf Concerten-Art" described by Scheibe. The imitation of ritornello and episode goes so far that the two hands play extensive solos successively. The middle movement is again

a strictly polyphonic but sensitive *Siciliano*. The cheerful mood of the closing *Allegro* cannot disguise several fugal devices. The prophetic words of C.P.E. Bach, who wrote that his father's six organ trios are "composed so gallantly [...] that they still sound very well, and do not age, but will survive all fashion revolutions in music", not only came true in the eighteenth century, but remain valid to the present day.

PRELUDES (FANTASIAS, TOCCATAS)
AND FUGUES

The major free works have always been considered the very summit of Bach's organ music. In an unsurpassed synthesis, they unite specific technical performance requirements with compositional, stylistic and formal aspects. Already in 1802, the Bach biographer Johann Nikolaus Forkel recognised the particular music-historical significance of the free organ works, describing them impressively in the following words: "The pedals are an essential part of the organ: by them alone is it exalted above all other instruments, for its magnificence, grandeur and majesty depend upon them. [...] But the great organ, provided with pedals, must be so managed that its whole compass is brought into action; in other words, the composer and the player must require from it all that it can perform. Nobody has ever done this more than J.S. Bach, not merely by his rich melody and harmony, adapted to the instrument, but also by giving to the pedals their own part."

Bach developed what subsequently became the classical genre of prelude and fugue from a number of seventeenth-century traditions, nurturing and refining them for more than four decades to give them their definitive form. His earliest experiments in organ composition probably date from his youth around 1700, but most of the organ works appear to have been written when he was employed as an organist in the Arnstadt and Mühlhausen years, and particularly in Weimar. But in the Leipzig years too Bach composed some of his most monumental preludes and fugues. Leaving aside his abandoned attempt in the mid 1740s to complete the *Prelude and Fugue in C minor* BWV 562, the climax and conclusion of his involvement with this organ genre was the majestic *Prelude in E flat major*, which with its five-part triple fugue BWV 552 forms the framework of the third volume of the *Clavier-Übung*, published in 1739.

The *Prelude and Fugue in C major* BWV 531 bears the stamp of a boisterous, youthful spirit. The improvisatory prelude, with its extended introductory pedal solo, recalls corresponding works by Bach's Lüneburg teacher Georg Böhm, in particular his great prelude in the same key. The very loose, unpretentious formal concept of both movements suggests that the work stems from the very early years, in which wealth of ideas and virtuosity prevailed above a polished, artistic creation. We can undoubtedly assume that the work was a product of Bach's stay in Lüneburg, from

1700 to about 1702. An important feature of this early stylistic phase are the modest modulations, circling closely around the tonic key and avoiding excursions into further removed ones. Thus the prelude lingers in C major, with only short excursions into F and G major before culminating in virtuosic passage-work. In the fugue, the subject only appears in the keys of C and G, and modulations are limited to the short episodes. The development sections are therefore of an unchallenged stability – relics of the seventeenth century, soon to be abandoned by Bach.

According to stylistic research by Jean-Claude Zehnder, the Prelude and Fugue in D major BWV 532 was written around 1708, i.e. in Mühlhausen or at the beginning of the Weimar period. In the sources, the two movements frequently occur separately, a fact that has led many scholars to believe that Bach composed them separately and only intended to combine them in the course of a thorough revision of the fugue. If this is the case, it was at any rate not a solution born of necessity, since the two form an excellent pair. The prelude is in several sections and begins with a 'passaggio' which quotes from the beginning of the Toccata for harpsichord BWV 912; it is followed by a shorter recitative-like section, which in turn leads to an extended imitative passage, before the movement draws to a most effective close in a harmonically daring recitative. The virtuosic pedal technique of the prelude returns with increased verve in the fugue. The

Nuremberg organist Leonhard Sichart noted on his 1740 copy of the piece: "in this fugue one must really let the feet flail about." The fugue subject, with its exuberant figuration, must surely bring a smile to the face; it certainly gave Bach the opportunity to put the pedal technique learned from Dietrich Buxtehude to effective use.

The Prelude and Fugue in E minor BWV 533 would seem to belong to Bach's Arnstadt period, and may have been written around 1704. The limited role of the pedal, particularly in the fugue, indicates that he composed the work before the formative journey to Lübeck in the winter of 1704-1705. The concise yet so varied prelude employs a succession of techniques recalling the great harpsichord toccatas: passage-work and broken chords, chordal trills and harmonic ostinatos, chordal sections with daring harmonies and rhythmic effects. It was precisely this mixture of elements that so impressed the young Mendelssohn, and even the Bach biographer Philipp Spitta enthused about the "lofty melancholy", which reminded him of Beethoven. The equally compact fugue is developed in tender lines, keeping, as usual in Bach's early works, within the domain of the tonic and dominant keys. The initially loose three-part texture is gradually built up to four and five voices.

For some time now, the authenticity of the Prelude and Fugue in F minor BWV 534 has been questioned on the grounds of style and the history of its transmission.

The work is known only from two late sources from the Erfurt circle of Johann Christian Kittel, and it contains numerous formal peculiarities and compositional shortcomings. The latter weigh more heavily in the light of the fact that the emotive mood of the fugue subject is hardly in keeping with Bach's early creative period. David Humphreys and Werner Breig have consequently concluded that the work is an ambitious imitation of Bach's mature style, possibly from the pen of one of his pupils. But despite doubts concerning its authenticity, and compositional faults, the Prelude and Fugue in F minor is an effective and, in terms of organ playing, highly developed piece, which certainly deserves consideration in a complete recording of Bach's organ works.

One of the most important early works by Bach is the Prelude and Fugue in G minor BWV 535, written around 1704. In about 1705, at about the age of twenty, the composer wrote down a first and rather sketchy version in one of his elder brother Johann Christoph Bach's anthologies, the so-called Möller Manuscript. It would appear that Bach thoroughly revised it while still at Arnstadt, transforming the short introduction into an extensive *passaggio* prelude with a harmonically bold *arpeggio* section. The four-part fugue survives in its entirety only in the revised version – in the Möller manuscript the end is missing. Jean-Claude Zehnder has pointed out that it must be one of the earliest works in which Bach writes all bass entries of the

subject for the pedal. The Bach biographer Johann Nikolaus Forkel (in accordance with his ideas on the development of Bach's organ style, quoted above) viewed the work as the beginning of the composer's mature mastership. Indeed, the Prelude and Fugue in G minor BWV 535 seems to form something of a break in Bach's first creative phase, even though our picture remains incomplete. Here, traditional Central German formal and stylistic models are expanded – and at the same time outgrown – by the introduction of North German elements. This could hardly be less clear than in the pedal solo that abruptly interrupts the calm flow of the fugue, introducing virtuosic passage-work and bringing the composition to a close that is as unexpected as it is impressive.

It is hardly difficult to identify the Prelude and Fugue in A major BWV 536 as a work of the mid-Weimar period. Since Philipp Spitta, a kinship has often been pointed out between the fugue subject and the *Sinfonia* from the cantata *Tritt auf die Glaubensbahn* BWV 152, written in December 1714. It remains the question, however, whether chronological conclusions may be drawn from this. In comparison with the Arnstadt works, the superior and consistently *obbligato* role of the pedal is conspicuous. The prelude is announced by a short *passaggio* solo, leading after a long pedal point into a close-knit motivic passage in free counterpoint, with *supple* part-writing. The fugue likewise flows along in an elaborate and well-balanced

cantabile and dance-like movement. The main subject is accompanied by a rhythmically complementary countersubject, and elaborated later with all sorts of vivid contrapuntal motifs. Philipp Spitta described the work in poetic terms: to his mind “the counterpoint seems to cling in a loving embrace to the theme”, and towards the end the subject “appears again in in smiling beauty”. The mood of the prelude is recalled once more at the close of the fugue, as striding figures sound above a pedal point, thus creating a cyclic link between the two movements.

The Fantasia and Fugue in C minor BWV 537 appears to be a mature composition from the Leipzig period. Since the work only survives in a copy from the circle of Bach’s pupils, dating from 1751, we must rely on stylistic arguments to establish when it was written. The ponderous 6/4 time and plaintive mood of the fantasia suggest associations with works such as the Kreuzstab (cross-staff) Cantata BWV 56 (1726) or the first movement of the Violin Sonata in B minor BWV 1014. The fantasia has four elaborate contrapuntal sections, organised in pairs. The canonic imitations of the main theme recur in inverted counterpoint in the third section, and the theme of the second section – with its expressive descending ‘seufzer’ figures – returns in the fourth section, including inversions. Many scholars consider the modest and songful, yet expressive fugue subject, to be based on a fugue subject published in 1740 in Johann Mattheson’s *Der vollkommene*

Capellmeister, which would suggest that the work was written in the last decade of Bach’s life. A qualification, however, is that the presumed Mattheson model is in fact a French song of the late seventeenth or early eighteenth century, which has survived in many guises under the title *La Fuerstemberg*. Only recently has it been observed that the characteristic da capo form of the fugue is connected with something remarkable in the sources. Up to bar 89 of the fugue, the above-mentioned 1751 copy is in the hand of the Weimar Bach pupil Johann Tobias Krebs, while the varied da capo commencing at bar 90 was notated by his son Johann Ludwig Krebs. It may therefore be assumed that the fugue of BWV 537 had survived as a torso, or had not been completed by Bach. The younger Krebs would have drawn largely on passages from what his father had written to bring the piece to a pragmatic end, in so doing creating the first playable version. When all is said and done, even if what we have is not entirely original, it is clearly one of the most mature and impressive organ works of the master.

The Toccata and Fugue in D minor BWV 538 is widely known as the ‘Dorian’ Toccata and Fugue. The name goes back to the Braunschweig scholar Friedrich Konrad Griepenkerl, who thus drew attention to the fact that the work is notated without a key signature in the authoritative eighteenth-century sources. The composition has nothing to do with the medieval mode, but solely with a convention often observed

(by no means exclusively) by Bach, up to the Cöthen years, when writing in minor keys in the realm of B flat. BWV 538 is evidently one of the great mature works of the Weimar period. The manual changes in the toccata (precisely indicated in the sources by Oberwerk and Positiv), make an essential contribution to the formal organisation of this extensive piece. They clarify a plan that leans strongly on the Vivaldi concerto, with its alternation of tutti and solo, or ritornello and episode. To consider the 'Dorian' Toccata simply as a concerto movement for the organ, however, would surely not do it justice. For Bach makes very free and independent use of the inspiration gained from the concerto. In his hands, a new, organic and highly individual form emerges. What is more, in the later organ works Bach did not return to the principles of the 'Dorian' Toccata. The fugue is based on an *Alla breve* subject in a rather vocal style, as it were, and in the company of two countersubjects. In a mood of solemn majesty, the thematic material flows in skilful four-part writing and ever new permutations until it reaches an impressive, and in a sense antiphonal, climax. Bach must have held the work in high esteem, for a copy owned by the Erfurt organist Michael Gotthard Fischer, possibly dating from about 1790, tells us that Bach played it in 1738 "at the inspection of the great organ in Kassel".

Although Johann Nikolaus Forkel counted the Prelude and Fugue in D minor BWV 539 among the major organ works, it

is clear that two heterogeneous pieces have been put up together. The prelude is without obbligato pedal – perhaps the piece was originally for clavier – while the fugue is an arrangement of the second movement of the Sonata in G minor for violin solo BWV 1001. It cannot be determined from the surviving sources whether Bach made the arrangement and then combined two disparate movements, or whether it is an unauthorised arrangement made by one of his pupils.

The Toccata and Fugue in F major BWV 540 is another of Bach's great masterpieces. The monumental nature of the toccata, more than 400 bars long, and the spaciousness of the solemn double fugue are unique in his mature oeuvre. In the eighteenth-century sources the two movements are often transmitted separately. This, together with the different pedal compass in each of the two, suggests more than one period of composition. The unusually high pedal note *f* in the toccata indicates with some certainty that Bach wrote the piece for the Weimar Castle chapel organ. Elements of the concerto style relate the work stylistically to the late Weimar period. The double fugue is first found in a copy dating from 1731 by Bach's 'master pupil' Johann Ludwig Krebs in Leipzig. In view of the artistic unity of the two movements, it is probable that the fugue was composed with a view to combining it with the toccata. Despite the highly complex contrapuntal style, Bach hardly lacked the skill to bring this unconventional structure across to the listener.

The chromatic first subject is initially developed in four parts: Bach then reduces the texture to transparent three-part writing for the separate development of the more lively second subject. The full number of parts returns only when the two subjects are combined in the third section.

The Prelude and Fugue in G major BWV 541 is probably also a work of the late Weimar period. Examination of the paper, however, reveals that the surviving autograph dates from 1733. The fact that the water mark is found elsewhere only in two letters in the hand of J.S. Bach, written for the 22-year-old Wilhelm Friedemann Bach's application for the post of organist in the Sophienkirche in Dresden in the summer of 1733, led Hans-Joachim Schulze to propose that Bach gave his son this impressive, virtuosic composition to take to the trial in Dresden. Its effect was guaranteed: the protocol records succinctly that the young Bach was "in the opinion of all the musicians the best and most suitable." The prelude begins with a single-voice, distantly echoing the influence of the North German organ toccata of Buxtehude. Meanwhile the four-sectional plan, with cadences in D major, B minor and G major and a ritornello-like structure, points towards Bach's involvement with the concerto form of Antonio Vivaldi from about 1714. The repeated quavers in the fugue subject are again reminiscent of the North German tradition. The large-scale concertato form and subtle part-writing, however, take the fugue, like the prelude, far from such early

examples. After several development sections, interrupted by free episodes and a striking fermata on a dissonant chord, the work climaxes in a double stretto.

While the sources of BWV 540 suggest that the toccata was written separately and only later became part of a larger work, available sources of the Fantasia and Fugue in G minor BWV 542 seem to indicate the opposite process. The fugue must have been written by 1720, when Bach competed for the post of organist at the Jacobikirche in Hamburg; the fantasia too was probably already composed in the Cöthen period. The fugue apparently made such an impression on the musicians at the Hamburg trial that Johann Mattheson quoted its subject as late as 1731 in his *Grossen General-Bass-Schule*. And more than two decades after Bach's death, the Hamburg organist Johann Stephan Borsch wrote on his copy the words "the very best pedal piece by Herrn Johann Sebastian Bach". The fugue, with its several concertato episodes, is among the very touchstones of every organist. Its subject quotes an old Dutch folk tune, perhaps a homage to the elderly Jan Adam Reinken, who was among those present at the trial, whose works had been admired by Bach since his Lüneburg schooldays. The fantasia, in which free improvisatory passages alternate with harmonically compact, recitative-like sections, forms a worthy counterpart to the Chromatic Fantasia BWV 903, probably likewise composed in Cöthen.

The Prelude and Fugue in A minor BWV 543 stems from the mid-Weimar period. The work possibly features the most mature expression of the 'passaggio prelude', which had been something of a Thuringian speciality since the seventeenth century. The extensive single-voice introduction, with its chromatic colouring, continues through progressions of broken chords above a long pedal point. A pedal solo leads to the more contrapuntal second section, linked to the first by a striking motivic relationship. The fugue subject reflects the influence of Italian concerto form in its sequences of broken chords and its latent counterpoint. With great superiority, Bach applies the principle of continual intensification to the four-section piece, with an unsurpassed sense of formal and harmonic proportions. The return to the tonic key after a long middle section, in the manner of a recapitulation, is all the more effective through the simultaneous entry, after a long silence, of the pedal.

The Prelude and Fugue in B minor BWV 544 is among the most familiar of Bach's organ works. It survives in an autograph from the late 1720s, and since there are no earlier sources among the existing copies, the work would appear to have been written at this time. The unusual key of B minor is also found in the Trauerode BWV 198, written at the same time. For this reason, it is often assumed that Bach played the piece on 17 October 1727 during the ceremony in the Leipzig Universitätskirche for the deceased Saxon

electoral princess Christiane Eberhardine, on which occasion the monumental Trauermusik was performed. Philipp Spitta described the singular position of the piece within Bach's free organ works with the expressive words: "The prelude, with its firm and close texture, leads us into a labyrinth of romantic harmony, such as has never been constructed by any more modern composer. The fugue is in a vein of quiet melancholy. Bach's power of embodying this feeling in an organ piece in the strictest style, and of keeping it up throughout a work of the longest proportions, would alone secure him imperishable fame."

Among the group of Weimar compositions that Bach apparently continued to polish, is the Prelude and Fugue in C major BWV 545. The Neue Bach-Ausgabe distilled no less than six different versions from the many secondary sources. Besides the primary version BWV 545, a seemingly earlier one BWV 545a is worthy of mention; as in other variants, it lacks the three introductory bars of the prelude, in which the piece makes such an impressive entry. Another version, whose authorisation is doubtful, includes the slow movement from the Trio Sonata BWV 529 between the prelude and fugue. The compact motivic treatment in the prelude points forward to the preludes of *The Well-tempered Clavier I* (1722). The fugue is of the melodious *Alla breve* type, which is not uncommon among the Weimar compositions. Streaming along in a calm flow, the part-writing assumes ever new shapes, until the

pedal announces the conclusion – in a most effective and perceptible manner – with a very low entry of the subject, followed by a pedal point on the dominant.

It is not without reason that Werner Breig counts the Prelude and Fugue in C minor BWV 546 among the 'contradictory' organ works of Bach. In the authoritative copy by Johann Peter Kellner, the masterly prelude, in multi-sectional concerto form and probably written in Leipzig, is combined with a fugue that hardly corresponds to the composer's usual procedures, in view of its formal, compositional and stylistic problems. It may well be that Kellner added a fugue of his own to a prelude by Bach that survived separately, in order to create a standardised pair of movements.

The Prelude and Fugue in C major BWV 547, probably written at Leipzig, again brings us into the world of *The Well-tempered Clavier* and the *Inventions*. In the prelude, the three manual parts unfold in close-knit contrapuntal writing, while the pedal supports this fine texture with a sparing bass line. The fugue treats a compact but characteristic subject, also heard in inversion, whose four-part, expansive development is reserved for the manual. Not until the last third of the piece does Bach have the pedal enter, where, in its majestic augmentation, it broadens the texture to five parts. In the manual we hear both forms of the subject as the work moves to an impressive climax.

The monumental Prelude and Fugue in E minor BWV 548 has been transmitted in

a fragmentary autograph, completed later by Johann Peter Kellner, through which we can date the work around 1730. Philipp Spitta spoke of "a composition not sufficiently described by its present title; it should be called an organ symphony in two movements to give an adequate idea of its grandeur and power". Indeed, the extensive prelude, with its distinctive *ritornello* form, clearly has orchestral traits. The fugue, 231 bars in length, is among the longest organ works by Bach. Its expanse is caused by the unusually long chromatic subject (treated in four-part counterpoint) and the large-scale *da capo* structure.

The Prelude and Fugue BWV 549/549a in D minor, respectively C minor, takes us back to Bach's early creative period. Jean-Claude Zehnder allocates the work on stylistic grounds to the period around 1701 – the Lüneburg period, therefore, and tuition with Georg Böhm. The main source, a copy made before 1707 by Bach's eldest brother Johann Christoph, contains the D minor version BWV 549a. The C minor version BWV 549, printed in early editions, is only found in late sources. It was probably not authorised by Bach, and the purpose of the transposition of the entire work was to avoid the high d' in the pedal. The extensive opening pedal solo is reminiscent of Böhm, and places the piece close to the likewise very early prelude BWV 531. The loose structure of the prelude, the entries of the fugue subject in only C and G, and the virtuosic *passaggio* close, all give the work the appearance of a creative reaction to the

North German organ school, with which Bach became acquainted as a Lüneburg schoolboy.

Bach's preoccupation with the North German style is also reflected in the Prelude and Fugue in G major BWV 550. At the same time, the mature personal style of the Weimar period is already evident in the unity of its motivic invention and the well-balanced modulations. The complementary quaver movement of the prelude leads, via an imperfect cadence, directly to the fugue, whose loose, three-part texture is increased to four parts when the pedal enters.

The Prelude in A minor BWV 551 is now dated before 1700. In Jean-Claude Zehnder's view it is a work of the hardly fifteen-year-old Bach, akin to the toccatas of Johann Jacob Froberger. The work comprises a succession of free toccata passages and stricter fugatos, combined to create a structure in five sections.

Bach used the Prelude and Fugue in E flat major BWV 552 to frame the major chorale preludes and the duets in the third part of his *Clavier-Übung*, dating from 1739. Although the two movements are widely separated in the original edition, they do form a unity, and it is in this manner that they are usually played. The ritornello-like first section of the prelude has the character of a French overture – a rather appropriate opening to an extensive collection. Italian, on the other hand, is the concerto-like organisation of this impressive work. The monumental triple fugue is

in three sections, each of which is marked by a change of time signature. The latter go hand in hand with certain compositional features: in the course of the fugue, the first subject undergoes rhythmic alteration; the second and third subjects are only combinable with this modified main subject, and not with each other. After the solemn, strict *stile antico* character of the first section, the fugue becomes increasingly lively, finally manifesting itself as a free contrapuntal movement in the modern style.

The Fantasia, with an unfinished (or fragmentarily transmitted) Fugue in C minor, BWV 562, is one of Bach's most puzzling organ works. The autograph is only a single sheet of paper, and it is uncertain whether the fugue, broken off at the bottom of the fourth page at bar 27, was complete, but lost through mutilation of the manuscript, or whether Bach, as in other cases (BWV 537 and BWV 903), abandoned his intention to add a fully fledged fugue to an already complete, 'detached' fantasia. Bach's handwriting in the two movements reveals a conspicuous chronological difference, leading to the conclusion that the fantasia cannot date from before the mid 1720s, while the fugue cannot have been notated before about 1747-48. The fantasia is a strict, monothematic, five-part imitative piece in the French style; it is reminiscent of similar works by Nicolas de Grigny (1672–1703) for example, whose *Livre d'orgue* Bach copied during the Weimar years. The fugue would probably have featured all sorts of contrapuntal tech-

niques, including inversions of the subject and strettos.

The three-movement Toccata in C major BWV 564 is a mature work of the Weimar period. Exceptionally virtuosic manual passage-work is followed by a long pedal solo, apparently deliberately employing the entire compass of the pedalboard at Bach's disposal. After these fireworks, a festive and full-textured section passes through a wide spectrum of modulations. In the middle of the work is an elegiac Adagio, in which the upper voice unfolds an expressive cantilene above a quasi-ostinato bass figure in the pedal and a simple, chordal accompaniment in the left hand. The work concludes with a swift fugue, whose subject, generously sprinkled with rests, is full of youthful verve.

The Toccata in D minor BWV 565 is undoubtedly the most famous of all organ pieces. The legendary fame that the work has claimed in the twentieth century stretches far beyond the realm of classical music. For the Bach scholar, however, the work poses all sorts of problems: BWV 565 is not only difficult to place within Bach's oeuvre, but the alternation of untamed passage-work and thundering diminished chords is entirely geared to outer effect; though hardly without a touch of brilliance, finely moulded details are absent. Unusual too is the fugue, whose lengthy subject is developed quite freely and punctuated by episodes. A closing recitative recalls the mood of the toccata.

BWV 566 usually appears under the title *Prelude and Fugue in E major* (resp. C major). The description is misleading, however, for the work is really a Buxtehudian five-sectional toccata, with two extensive and thematically related fugues between three freely composed sections. The work survives in versions in E major and C major, though the former must be the original key. By reason of the formal organisation and the ambitious pedal part, BWV 566 is generally associated with Bach's journey to Lübeck in the winter of 1705-1706.

The Toccata in D minor BWV 913 is not an organ work in the strict sense. However, the style of the opening section is akin to Bach's organ works with pedal. It was probably written in Arnstadt in 1704; a manuscript known in 1800, but now missing, bore the dedication "In honorem dilecti Fratris Christoph Bachii", referring to the composer's eldest brother Johann Christoph. This four-sectional early masterpiece twice alternates toccata- and recitative-like passages with sections in tonally steadfast, close-knit counterpoint. The two strict sections (2 and 4) are also thematically interrelated, after the example of the North German prelude.

THE SMALLER PRELUDES AND FUGUES

In addition to the major preludes and fugues, most of which have sophisticated pedal parts, Bach composed a group of smaller, separate pieces, mostly in Arnstadt

and Mühlhausen, which are briefly described here.

The little Fantasia in B minor BWV 563 is evidently an Arnstadt piece, composed around 1704. The loose-knit opening development of a rhythmic motif is followed by an 'imitatio' in the style of Johann Kuhnau's Frischen Clavierfrüchten.

The extensive Prelude in A minor BWV 569 is apparently a work of the Mühlhausen period or the early Weimar years, which Jean-Claude Zehnder dates around 1708 on stylistic grounds. The rhythmic, sequential pattern is maintained almost until the very end, and modulates to distant regions as far removed as F sharp minor.

The little Fantasia in C major BWV 570 stems from Bach's earliest creative period, apparently from around the time of the Neumeister chorales (about 1699), and would have been composed before his stay in Lüneburg. The four-part manual writing, with its free, imitative texture, was a common model at the time in Thuringia. A rhythmic figure, consisting of a quaver plus two semiquavers (the 'figura corta'), gradually passes between the voices, until a pedal point on the dominant G announces the conclusion.

The authenticity of the Fantasia in G major BWV 571 was once a regular subject of discussion. The Neue Bach-Ausgabe too only included the piece in a final volume of organ works. Nevertheless, the transmission of the work (in an anthology dedicated exclusively to the early clavier works of

Bach, now in the Royal Library in Brussels), hardly gives cause for such reservations. The Fantasia, written around 1704, follows the multi-sectional toccata model. A canzona-like section, with a simple repeated-note theme, is followed by an imitative, four-part Adagio. The finale is a rapid ostinato section, whose descending bass theme recalls the last line of the chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.

The Fugue in C minor BWV 574 survives in three different versions, one of which is probably unauthorised. The work is based on a borrowed subject, as the title in a copy by Bach's eldest brother unambiguously states: "Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan Seb. Bach. cum subjecto. Pedaliter". The remark "cum subjecto" refers to the second subject, which grants the fugue the status of first proven double fugue in music history. The origin of the "Thema Legrenzianum" has not been unequivocally established in the oeuvre of the Venetian composer Giovanni Legrenzi (1626–1690). In 1986, Robert Hill drew attention to a comparable passage, in terms of composition technique, in a trio sonata by Legrenzi, but the relationship is not undisputed. The fugue is a key composition of Bach's Arnstadt period, in view of the close-knit counterpoint, the subsequent combination of the two themes, and the free, toccata-like conclusion.

The Fugue in C minor BWV 575 corresponds to the North German canzonetta for manuals only, a genre cultivated particularly by Buxtehude. It was probably com-

posed around 1708. The semiquaver subject, with its effective rests, is developed in a light-footed, three-part texture. A special surprise is the unexpected entry of the pedal, marking the beginning of the recitative-like conclusion, in which harmonic ostinatos alternate with free passages.

The four-part Fugue in G major BWV 577 was probably also written around 1708. It has the character of a Gigue, and this affinity with a dance type explains many singularities of the composition, and at the same time surely removes frequently uttered doubts as to its authenticity. A particular feature is the highly demanding pedal part, requiring a virtuosity not encountered in other Central German works of the early eighteenth century.

The so-called 'small' G minor Fugue BWV 578 probably stems from the early Weimar years. As a composition on the same theme by the Bach pupil Johann Georg Schübler demonstrates, its subject is based on a folk song entitled *Lass mich gehn, dort kommt meine Mutter her*, which has not been traced. Without knowledge of this connection, Heinrich Bessler already emphasised the "song-like simplicity" and "cantabile polyphony" of the subject, which Bach treated in a four-sectional plan, typical of his Weimar fugues.

The use of material from folk music, or themes borrowed from other masters, was common practice among North German organists. Besides the folk songs employed in BWV 542/2 and 578, and fugues on themes by Legrenzi (BWV 574) and

Albinoni (BWV 946, 905 and 951, for harpsichord), Bach based the Fugue in B minor BWV 579 on a double theme from a trio sonata by Arcangelo Corelli (op. 3/4). While Corelli used his thematic material to write only a concise sonata movement of 39 bars, Bach wrote a piece almost three times as long, systematically exhausting all its musical possibilities.

The Fantasia in C minor BWV 1121, which survives in the *Andreas-Bach-Buch*, one of Bach's eldest brother Johann Christoph Bach's anthologies of clavier music, was identified as a work by the young J.S. Bach only relatively recently. In about 1980, Hans-Joachim Schulze and Dietrich Kilian recognised independently of one another that the tabulature notation was the work of Bach. With its free polyphonic writing, the work surprises with many an unusual melodic and harmonic turn of phrase, as well as in its recitative-like conclusion.

FREE ORGAN WORKS OF DOUBTFUL AUTHENTICITY

Bach's oeuvre for the organ is evidently encumbered by large numbers of doubtful or wrongly attributed works. No research method has yet been developed in this field to enable a clear distinction to be made between 'genuine' and 'false'. The scanty sources of many pieces – including plenty of the genuine works – obstructs or prevents a strict, philological line of approach. Equally unhelpful is the application of style

criticism, which is only at its beginning, and, moreover, brings the very considerable danger of subjectively distorted judgement. Thus there is disagreement about whether a weaker piece may occasionally be attributed to Bach, or whether, as the obituary claimed, he produced only masterpieces. Equally problematic, however, is the frequent tendency, as in the final volumes of the Neuen Bach-Ausgabe, to categorise works containing compositional errors, on the basis of superficial examination, wholesale to Bach's earliest creative period. It is clear that it will be a long time before agreement is reached on all controversial questions; for this reason the present recording includes many works whose authenticity is still contested.

Among the frequently discussed doubtful works are the eight short Preludes and Fugues BWV 553–560. Although the earliest available source, a copy dating from not earlier than about 1775, mentions Bach's name, it does not seem plausible to reckon the pieces among his oeuvre. Alfred Dürr has remarked: "For a youth work they are too smooth [...]. On the other hand, their imperfections exclude them from the mature period. In particular, the structure of the fugues must be mentioned. Their often unclear part-writing is as unthinkable for the later Bach as the frequent re-entry of voices after rests, unconnected with the subject and somehow inconsequential". Nonetheless, other prominent Bach scholars have argued the authenticity of these pieces, not in the least perhaps Philipp Spitta.

The Fantasia and Fugue in A minor BWV 561 must also be questioned. The virtuosic broken chords and scales of the fantasia, recurring at the end of the fugue, and the simple organisation, do indeed raise doubts. Jean-Claude Zehnder has recently proposed that it may be the work of the Erfurt organist Johann Heinrich Buttstett.

The Prelude in C major BWV 567 is among the few works whose authorship has now been established after a period of uncertainty. An autograph now in Brussels records that this little piece is an early work by the Bach pupil Johann Ludwig Krebs.

The Prelude in G major BWV 568 has perhaps only been included by error in Bach's oeuvre. It survives in a manuscript with the (likewise doubtful) Kleinen harmonischen Labyrinth. Despite Philipp Spitta's particular admiration of the "setting free of a tumultuous flood of sound, in which the impetuous spirit of the young composer revels with delight", the wide range of keys is suspect, since this does not occur in other youth works, while the lack of thematic substance means that the piece cannot have been written later.

The Fugue in G major BWV 576 is only attributed to J.S. Bach in a mid-nineteenth-century source. However, the thematic invention falls just as short as its compositional treatment. Similar objections may be made to the Fugue in D major BWV 580. Even though it has survived in a manuscript anthology of an enthusiastic Bach collector in the second half of the

eighteenth century, numerous compositional errors rule out Bach's authorship.

The Fugue in G major BWV 581 certainly belongs to the category of pieces not written by Bach. Suspicions on the grounds of style have been corroborated by a recently discovered source in which the piece is attributed to the Dresden organist Gottfried August Homilius.

The *Kleine harmonische Labyrinth* BWV 591 is an attempt to depict the maze found in many Baroque gardens in terms of a harmonic labyrinth. Starting from the simple key of C major, the work passes through all major and minor keys in the space of 51 bars. In the 'centre' is a short chromatic fugue. Despite its harmonic ingenuity, the work hardly shows any resemblance to Bach's personal style.

The same conclusion also applies to the *Concerto in E flat major* BWV 597, known only from a copy by Johann Gottlieb Preller. It is probably a transcription of an anonymous orchestral or chamber work. The thin textures of the transcription make it unlikely that the attribution "di Mons. Bach" can refer to J. S. Bach.

INDIVIDUALLY SURVIVING ORGAN WORKS

The *Pièce d'Orgue* (sometimes referred to as *Fantasia*) in G major BWV 572 demonstrates Bach's involvement with French organ music of the late seventeenth and early eighteenth centuries. This *exposé*, however, is on a level of its very own. The

single-voice opening (*Très vite*) reminds one more of North German organ music; not until the strict five-part middle movement (*Gravement*) do we recognise the corresponding style of Nicolas de Grigny, so highly admired by Bach. The final section of the work (*Lentement*) again harks back to North German examples. The composition bears impressive witness to the merger of different national styles, to which composers of the early eighteenth century attached their hopes with a view to the perfection of music.

The *Passacaglia* in C minor BWV 582, written in Weimar around 1712, demonstrates Bach's admiration for the music of Dietrich Buxtehude. The work ties up with three quite similar ostinato pieces by Buxtehude, which, like Bach's *Passacaglia*, have been transmitted in the *Andreas-Bach-Buch*, and which were probably copied by the young J.S. Bach in Lübeck and taken back to Thuringia. In spite of inspiration clearly gleaned from his example – the beginning almost amounts to a quotation from the opening of Buxtehude's D minor *Passacaglia* – Bach's more individual grasp is unmistakable: at the very start, the extension of the ostinato theme from four to eight bars, and in the variations the close-knit motivic development, reminiscent of the *Orgelbüchlein*. The work leads into a fugue on the ostinato theme, in combination with two countersubjects.

The principle of strict trio-writing, brought to the highest perfection around 1730 in the six *Sonatas* BWV 525–530,

was not without a sequel in Bach's oeuvre for the organ. In his years as organist in Weimar, he probably already occupied himself with compositions employing this difficult technique. Transcriptions of chamber music may well have formed the initial impulse. Reminiscent of a genuine trio sonata for two melody instruments and basso continuo is the Trio in D minor BWV 583, whose short leading motif is indebted to the French style.

Hans-Joachim Schulze established that the two-movement Trio in C minor BWV 585 is based on the first two movements of a 'genuine' trio sonata by Johann Friedrich Fasch. It is quite plausible that Bach was responsible for the organ arrangement. However, the transcription keeps so close to the original that there are no Bachian elements whatsoever.

Further transcriptions of borrowed material are the Trio in G major BWV 586 and the Aria in F major BWV 587. The trio is in all probability a transcription of a piece by Georg Philipp Telemann, though the latter work has not been found. The Aria is based on the trio sonata *La Convalescente* by François Couperin, which Bach probably came to know in 1714, as Kerstin Delang has recently established. In these two pieces too, no really particular Bachian elements can be traced.

The Trio in G minor BWV 584 is based on original material by Bach (it is an arrangement of the first section of the Aria *Ich will an den Himmel* from the cantata *Wo gehest du hin* BWV 166); however, the

transcription is likely to have been made later, without the composer's authorization.

An artistically ambitious work is the Canzona in D minor BWV 588. Jean-Claude Zehnder has established that it was written around 1706 in Arnstadt. The piece follows the Italian-South German tradition of the multi-sectional variation canzona, as cultivated in the seventeenth century by Johann Jacob Froberger and Johann Caspar Kerll in particular. In this type of piece, a theme is elaborated and treated imitatively in successive sections. Bach's composition is in two movements. The first, in *Alla breve* time, treats a melodious theme and a somewhat stricter countersubject. In the second movement, the time changes to 3/2, and the theme and countersubject are varied rhythmically. In one of the earliest copies the piece is full of ornament signs, suggesting performance in the French style and possibly casting light on Bach's manner of playing in the Weimar years.

The *Allabreve* in D major BWV 589 transports us into the world of the *stile antico*, the strict vocal polyphony of the sixteenth century. The transmission of the piece is so vague, and the compositional style so unusual, that it is difficult to place it in a chronological context. Nonetheless, doubts as to the authenticity of this flawless four-part composition surely lack ground. Werner Breig has drawn attention to a remarkable similarity to the C major fugue from the first part of *The Well-tempered Clavier*. The consistent combination of

subject and countersubject at the beginning is abandoned further on; instead, the piece gradually becomes imbued with expressive chromaticism, and the increasing harmonic tension finally culminates in a long pedal point on the tonic.

The Pastorella in F major BWV 590 is a singular piece in Bach's oeuvre. Although its four-movement structure would really justify the title of organ sonata, the name Pastorella is given in several independent sources. Unusual too is the combination of a movement with pedal with three for manuals only, and even the key sequence of F major (with the final cadence in A minor!) – C major – C minor – F major has no parallel in Bach's instrumental oeuvre. The opening movement, in a rocking 12/8 time above long pedal points, evokes a pastoral mood similar to that of the Sinfonia at the beginning of the second part of the Christmas Oratorio. The second movement resembles a two-sectional prelude, while the slow third movement has galant traits. The work concludes with a fugal Gigue, in the second half of which the lively subject is inverted in all three voices.

CONCERTOS AFTER DIVERSE MASTERS

The genre of the solo concerto was developed in Italy around 1710. Its most productive representative was a young Venetian priest with fiery red hair, who was chaplain to the church of San Giovanni in Oleo, very close to the San Marco square, and whose virtuosic violin playing had

earned him fame – Antonio Vivaldi. Enthusiasm for the “quite new manner of musical pieces” linked with his name spread quickly across Europe; the style was adopted internationally, and even today it is still often referred to as ‘Vivaldi fever’. In Weimar, it became fashionable around 1714 to transcribe such concertos for keyboard instruments. Bach too occupied himself with “pieces applied to the clavier”, and seventeen concertos for harpsichord and five for organ survive from his pen. Viewed superficially, the pieces offer transcriptions of music for strings, made playable on and adapted to the capacities of keyboard instruments. However, Bach's concerto transcriptions go far beyond such purely technical exercises. They aim on the one hand to give appropriate idiomatic expression to typical string figuration, and on the other to enrich the musical texture by adding extra voices and motivic interplay. The five concertos for organ are based on works by Antonio Vivaldi and the untimely deceased Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar, who was taught composition by Bach's cousin Johann Gottfried Walther.

The Concerto in G major BWV 592 is based on a composition by the Weimar Prince, which Bach later also transcribed for the harpsichord. In the first movement, Vivaldi's concerto model sharpens the contrast between ritornello and episode by alternating duplets and triplets. In the second movement, Bach transforms the solo part, with its pauses in the original version, into

a spacious Cantilena, while rapid repeated notes in the third movement are replaced by broken triads adapted to the organ.

The single-movement Concerto in C major BWV 595 is also based on a work by the young Weimar prince, as the title of the main source indicates. It is likewise known in a harpsichord transcription by Bach (BWV 984), in which two more movements follow the first. Remarkably, the organ version of the first movement is fifteen bars longer than that for harpsichord; it remains unclear whether this was an amendment by Bach, or whether BWV 595 is based on a revised version of the original work.

The Concertos in A minor BWV 593 and D minor BWV 596 are based on works from Antonio Vivaldi's celebrated collection *L'Estro Armonico*, published in Amsterdam in 1711. In these two superb transcriptions, Bach skilfully exploits every possible way of using the organ in order to bring across the characteristic concerto grosso alternation of solo group and orchestra: simultaneous and successive manual contrasts, double pedal and sophisticated registration directions created new, multiple constellations of sound never heard before on the organ.

The Concerto in C major BWV 594 also employs a model by Vivaldi, in this case the exceptionally demanding Violin Concerto in D major, published in about 1720 in the collection *Concerti a Cinque Stromenti* op. 7. Marked deviations in Bach's text – particularly the two gigantic solo cadences in the fast movements and the new middle

movement – brought Bach scholars to believe that Bach took a much freer approach to his model than was his habit. Only in 1956 did Rudolf Eller trace a version of Vivaldi's concerto, in the Landesbibliothek Schwerin, which corroborates almost all aspects of Bach's transcription. This implies that around 1714 – before publication, therefore – Bach had access to an alternative version circulating in manuscript. In the Schwerin source, the work has the cryptic title *Grosso Mogul*. With great skill, Bach adapted the robust themes and at times madly difficult violin solos to create an effective and colourful organ work, which, fifteen years later, still delighted the young Wilhelm Friedemann Bach.

ORGELBÜCHLEIN (BWV 599–644)

The Little Organ Book, from the outside an unprepossessing little quarto volume measuring 15,5 x 19 cm, bears the modest title "Orgel-Büchlein, in which guidance is given to an inquiring organist in how to accomplish a chorale in all kinds of ways, and at the same time to become practised in the study of pedalling, since in the chorales found therein the pedal is treated completely obbligato." One would hardly imagine that this manuscript is one of the most important collections of chorale preludes in Protestant church music. As the titles on the individual pages indicate (mostly written down in advance), when Bach commenced the now 92-page volume, he planned a truly comprehensive compen-

dium of no less than 164 chorale preludes. However, only 46 pieces – just over a quarter – were actually composed. Apart from the titles, the other pages remained empty, as an immense torso. Analysis of the handwriting reveals that Bach worked on the collection intensively in the period 1712–1714. Several pieces may go back further (1708 or 1710?), while others may well have been added in the following years. The composer's attempt, after some 25 years' interruption, to take up work on the volume again, resulted in only one new, completed piece (Helft mir Gottes Güte preisen BWV 613), a fragment going no further than the opening bar (O Traurigkeit, o Herzeleid), and the revision of two existing compositions (Christus, der uns selig macht BWV 620 and Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 631).

In these 46 pieces, Bach developed a new type of chorale prelude. A simple presentation of the cantus firmus, without pauses, is embedded in motivic development in close-knit, four-part counterpoint. The brevity of the individual pieces gives rise to a concentration and intensity never again demonstrated. The chorale preludes of *The Little Organ Book* are gems of the greatest expressivity and compositional skill. The fact that Bach discontinued work on this project has often been explained by the turn of events in his life in late 1717, when he exchanged the post of organist at Weimar for that of Kapellmeister in Reformed Cöthen, after which there was no longer reason to write chorale preludes for

liturgical use in the Lutheran service. The title-page, on which Bach described himself as “Capellae Magistro S[erenissimi] P[rinicipis] R[egnantis] Anhaltini-Cotheniensis”, thus marked the end of work on the volume. However, we should not overlook the fact that Bach's ambitious intention to reap one new and individual creation after the other from his new genre, could hardly have been realised 164 times without repeating himself. In this light, the restriction to 46 pieces could reflect a decision not to water down the exemplary status of his pieces. His persistence in creating individual solutions, rejecting any form of 'series production', made *The Little Organ Book* – in the words of Albert Schweitzer – “a dictionary of Bach's musical language”.

When one listens to and compares a number of the chorale preludes, all conforming to a narrowly defined compositional model, one is particularly struck by their extraordinary variety. In the context of the present article, a description of several of the most important types must suffice. In *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 599, for example, we hear supple and rhythmically complementary four-part counterpoint. *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn* BWV 601 is marked by an unceasing rhythmic-motivic figure. Complex figurative patterns characterise *Gelobet seist du, Jesu Christ* BWV 604 and *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 605, while imitative middle parts are heard in *Wir Christenleut* BWV 612 and *Helft mir Gottes Güte preisen* BWV 613.

The eight pieces in which the cantus firmus is treated canonically (BWV 600, 608, 618, 619, 620, 629, 633, 634) are particularly charming. The chorale melody is heard in the upper voice and, followed at a close distance, in a lower part. In most cases this required a certain amount of compositional contrivance, as revealed by frequent prohibited progressions and even dissonant entries, and by a certain amount of rhythmic and melodic modification. But the hand of the master is evident in the manner in which he used the free voices to smooth out such 'violations'.

Particularly graceful, and of unequalled intensity, are the chorale preludes with a rich 'coloratura' cantus firmus. The melodies almost dissolve into the ornamental garlands, accommodating highly refined, terraced harmonic progressions. Special mention should be made of the chorale preludes later so admired by Felix Mendelssohn and Robert Schumann: *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 614 with its chromatic accompaniment, the meditative and expansive *O Mensch, beweine dein Sünde* BWV 622, and, finally, the peaceful *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV 641. At the end of his life, Bach revised the latter piece to become the celebrated *Vor deinen Thron tret ich hiermit* BWV 668, with which the first edition of *The Art of Fugue* ended. The Romantics experienced these pieces as 'songs without words', and indeed such a description is hardly unfounded, especially when one bears in mind that Bach instructed his Weimar pupil

Johann Gotthilf Ziegler to play "the songs not only from the top down, but according to the affect of the words".

THE EIGHTEEN GREAT CHORALE PRELUDES BWV 651–668

Other masterpieces from Bach's years as organist in Weimar are the works he gathered together in Leipzig as 'The Eighteen' chorale preludes. In contrast to *The Little Organ Book*, these are large-scale chorale preludes, in which the melodies are employed much more freely. In these monumental and in every respect unique compositions, Bach incorporated the melody in question line by line in an extended polyphonic texture, frequently anticipating the great opening choruses of the Leipzig cantatas. A genre that had been pursued with limited musical means by earlier generations of organists, was brought by Bach to the greatest fruition.

The chorale preludes, added at various stages in the 1740s to the Berlin manuscript Mus. ms. Bach P 271, have different origins. Bach was apparently initially concerned to bring together his larger Weimar chorale preludes for posterity. Naturally, copying the pieces anew was not undertaken without polishing all sorts of details, and the versions played by organists today bear equal witness to his youthful joy of experiment and his mature mastery.

The collection begins with the great *Fantasia super Komm, heiliger Geist* BWV 651. The melody of this ancient Pentecost hymn

resounds in long pedal notes. Above this foundation is a close-knit counterpoint of three independent voices. In contrast to the earlier and much shorter version, Bach now treats all ten lines of the chorale, creating a fantasia of truly monumental proportions.

The same cantus firmus is heard in BWV 652; but here the melody is in the upper voice and is lightly ornamented. According to the traditional procedure, each line is announced by imitative counterpoint in the three lower parts.

The four-part treatment of *An Wasserflüssen Babylon* BWV 653 is based on an earlier five-part version (BWV 653b), in which Bach employed the difficult double-pedal technique from beginning to end. Now, tight motivic trio texture is based on the first line of the chorale, while the tenor weaves in the cantus firmus. The scarce but highly expressive ornaments, and the elegantly flowing triple time, create a gentle, enraptured cantabile.

The famous chorale prelude *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 654 is based on the same principles. The ornamentation, again restrained, together with accompanimental voices derived from the cantus firmus, are of such pregnancy and immediacy that one gains the impression that the melody could not have been treated in any other way. This almost galant, yet contrapuntally refined composition was one of Felix Mendelssohn's favourite pieces.

The chorale prelude on *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655 pursues entirely different paths. Bach called it a trio,

and from the first four notes of the melody he developed an independent thematic figure, treating it in a fully fledged trio sonata movement of 51 bars; not until bar 52 do we hear the cantus firmus as such, low in the pedal part.

In the three-movement chorale partita *O Lamm Gottes, unschuldig* BWV 656, the chorale melody is heard three times in different voices: in the soprano in verse 1, in the alto in verse 2, and in the bass in verse 3 (in the pedal, which enters here for the first time). Together, the three verses effectively move towards a climax; the accompanimental figuration gradually becomes more lively, culminating in the penultimate line of the third verse in expressive chromaticism, after which the work gently lingers in the final line.

While *Nun danket alle Gott* BWV 657, with extensive imitative writing to announce each line of the chorale in the soprano, is indebted to Johann Pachelbel, the pedal cantus firmus in *Von Gott will ich nicht lassen* BWV 658 is incorporated in independent three-part counterpoint, in which the chorale is only heard at the beginning in the upper voice.

The three preludes on the Lutheran chorale *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659–661 are of an experimental character. In BWV 659, the strongly ornamented cantus firmus, reminiscent of Georg Böhm, unfolds in the upper voice above a three-part contrapuntal texture. The broad, ornamental garlands stretch and modify the chorale melody to such an

extent that the model often becomes quite unrecognisable. The Trio BWV 660 combines the likewise expressively embellished melody with two strongly motivic bass parts, one in the left hand and the other in the pedal. This very particular texture, unknown in other organ music of Central and North Germany, and the aria-like form, have given rise to the conjecture that the piece may originally have been a vocal and instrumental movement for high voice and two bass instruments. In the powerful, third chorale prelude BWV 661, a fugue is developed in the three upper parts, in accordance with all the rules of the art; its subject, which even appears in inversion, is derived from the first line of the chorale. The separate lines of the chorale ring out in long pedal notes.

Another, smaller cycle of three preludes on one chorale is formed by the three pieces on the ancient Gloria hymn *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (BWV 662–664). As in BWV 659, the cantus firmus in BWV 662 is exuberantly ornamented, towards the end almost losing any audible relation with the chorale melody. In BWV 663 too the cantus firmus, now in the tenor, is richly decorated, and surrounded by graceful three-part writing, expressly marked *cantabile*. The structure of the Trio BWV 664 is similar to that of the Trio BWV 655. The three obbligato parts, derived from the first line of the chorale, skilfully weave a sonata movement; towards the end the pedal, as if to offer a reference, strikes up the first two lines of the chorale as cantus firmus.

The chorale prelude on *Jesus Christus, unser Heiland* BWV 665 adopts once again the Pachelbel model, in which an imitative accompaniment announces each line of the chorale. At the same time, however, the expressive, independent and strongly individual part-writing demonstrates the extent to which Bach had mastered this traditional model in his Weimar years.

The two following pieces are distinguished from the preceding ones not only by their smaller scale and different composition technique, but also by their handwriting, which is that of Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol. We do not know whether he copied the pieces on the request of Bach (in his student years in Leipzig, i.e. before 1748), or whether this was his own completion of the volume after Bach's death. The first work, *Jesus Christus, unser Heiland* BWV 666, is a four-part manual piece – the pedal only entering for the concluding pedal point. The second, *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* BWV 667, is an adaptation of a chorale prelude from *The Little Organ Book* (BWV 631); it is lengthened here by a repeat of the chorale in the pedal, with lively upper parts.

After Bach's autograph fair copy of the *Canonic Variations*, the manuscript P 271 ends with an incomplete copy of the famous deathbed chorale *Vor deinen Thron tret ich hiermit* BWV 668. It is an adaptation of *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV 641 from *The Little Organ Book*, which, according to C.P.E. Bach, his father

“in his blindness dictated on the spur of the moment to one of his friends”.

THE CHORALE PRELUDES FROM
PART III OF THE CLAVIER-ÜBUNG
BWV 669–689

On 10 January 1739, Bach’s cousin and private secretary Johann Elias Bach wrote to his university friend Johann Wilhelm Koch nach Ronneburg: „So ist es auch an dem, daß mein Herr Vetter einige Clavier Sachen, die hauptsächlich vor die Herren Organisten gehören und überaus gut componirt sind, heraus wird geben, welche wohl auf kommende Oster Meße mögten fertig werden, und bey 80 Blatten ausmachen.”[“So it is that my cousin would like to publish some works for clavier, mainly for organists and exceedingly well composed, which could be finished in time for the Easter Fair, and comprising 80 pages.”] The work in question was the Third Part of the Clavier-Übung. The envisaged date of publication was somewhat delayed, but the edition surpassed all expectations. There is every reason to claim that Bach established a new era of organ music with this collection. In between the grand, festive Prelude and the lengthy five-part Triple Fugue (BWV 552/1–2), he grouped 21 chorale preludes so as to create an extensive Organ Mass. His purpose was different to The Little Organ Book and The Eighteen chorale preludes. In a time when the genre of the chorale prelude was really already past its heyday, and in danger of

becoming no more than an item for church services, Bach presented the broadest possible cross-section of different types, drawing the attention of his contemporaries to the great variety of form and expressive means of the genre. The honourable status of the chorale prelude in the œuvre of numerous Bach pupils and other musicians in his circle was decisively influenced by this very collection. The Clavier-Übung III is a superior testimony to Bach’s musicianship, in which we see the approximately 55-year-old master on the threshold of his later work.

The series of chorale preludes begins with two three-movement Kyrie cycles (BWV 669–671 and BWV 672–674); the first approaches the ideal of the *stile antico*, while the second features a more richly figured and therefore more modern counterpoint. The four-part Kyrie, *Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669, with its exceptionally skilled polyphonic writing, weaves the long notes of the *cantus firmus* in a net of tight part-writing, the material of which is derived from the first two lines of the chorale. Canons, inversions and increasingly condensed strettos are the order of the day. *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 is composed in the same manner, though the *cantus firmus* is in the tenor instead of the soprano. Yet more intense is Kyrie, *Gott heiliger Geist* BWV 671, with which the first Kyrie cycle ends; the number of voices increases to five, the *cantus firmus* is in the pedal, and inversions and strettos are present in abundance. The second Kyrie cycle is limited to four-part writing for manuals only,

and the chorale melody is taken up in the flow of the part-writing rather than separately quoted.

Despite their sophisticated polyphonic style, the three works on the Gloria chorale *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 675–677 impress most by reason of their charming gracefulness. In BWV 675 the chorale appears in the alto, entwined in lively, galant two-part writing in the soprano and bass. BWV 676 is a trio movement, with the chorale moving from one part to the other. BWV 677, finally, with its characteristic theme, revives the traditional form of the chorale fughetta.

The old chorale *Dies sind die heiligen zehen Gebot* is treated in two contrasting pieces. The extensive chorale prelude BWV 678 presents the cantus firmus in canon in the two middle voices (left hand), surrounded by three-part counterpoint: two lively, imitative upper parts (right hand), with the bass (pedal) moving along mostly in crotchets. BWV 679 is another elegant chorale fughetta, now in the rhythm of a Gigue.

A similar dichotomy characterises the two pieces on the Credo chorale *Wir gläuben all an einen Gott* BWV 680 and 681. BWV 680 is a straightforward three-part fugue on a syncopated subject derived from the melody; the pedal enters after each development passage with an ostinato cadential figure. BWV 681 is another little chorale fughetta, now with a sharply dotted subject in the French style.

The large-scale treatment of the chorale *Vater unser im Himmelreich* BWV 682

combines (like BWV 678) a two-part cantus firmus canon with three-part counterpoint; the player performs one voice of the cantus firmus and one of the counterpoint in each hand. The part-writing around the canon is highly refined and clearly galant, with its alternation of triplets and Lombardic rhythms, staccato and legato, and chromaticism and diatonicism. The subtlety of the skilfully entwined voices is revealed only to the attentive listener. As usual, this sophisticated contrapuntal work is followed by a short, concise piece (BWV 683), in which – quite in the style of *The Little Organ Book* – the melody is heard in the upper part, without rests, accompanied by strongly motivic part-writing.

The first treatment of *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* BWV 684 is in the style of *The Eighteen chorale preludes*. The lively trio writing in the manual is supplemented by the cantus firmus in the pedal, where the lines of the chorale appear separately in augmentation. In the following fughetta on the same chorale (BWV 685), the first line of the chorale is combined with counterpoint (including inversions) derived from the same.

The six-part treatment of *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 686 is a true masterpiece. The player must perform two parts with each hand and with the feet. The work is constructed like a strict chorale motet, with the augmented cantus firmus in the upper pedal part. The following manual piece on the same chorale BWV 687 fol-

lows the so-called Pachelbel model, with imitative introductions (including inversions) to each line of the chorale.

This series of chorale preludes from the Third Part of the Clavier-Übung concludes with two works on Jesus Christus, unser Heiland BWV 688 and 689. The first features in the hands what must be the most exuberant theme ever employed in a chorale prelude, with large leaps (up to a tenth), virtuosic figuration and scales, all going to suggest a two-part fugue. The pedal contributes the cantus firmus in augmentation. The second piece is a four-part fugue for manuals on the first line of the chorale.

SIX CHORALES OF VARIOUS KINDS
(THE SCHÜBLER CHORALES)
BWV 645–650

In about 1748 – the precise date remains unknown – Johann Georg Schübler, organist in Zella and one-time pupil of Bach, issued a small collection entitled “Six chorales of various kinds to be played on an organ with two manuals and pedal, composed by Johann Sebastian Bach, Royal Polish and Electoral Saxon Court composer, Kapellmeister and director of the chorus musicus, Leipzig.” It was the only volume Schübler ever published; it could be purchased from Bach, and from his two eldest sons in Halle and Berlin. For a long time, the collection was thought to be an original edition initiated by the composer himself. Only recently did Hans-Joachim Schulze propose that it was more

likely to have been a project of the publisher Schübler, for which Bach provided the copies and participated in the sales, without any further involvement. This would also explain the relatively large number of printing errors, and the apparently limited distribution of the edition – today only six examples are known.

Rather than supply Schübler with original organ pieces, Bach selected suitably scored solo arias with cantus firmus from his cantatas (largely from the second Leipzig cycle), which Schübler may have arranged for the organ himself. Nevertheless, this procedure gave rise to fully fledged organ works, whose original vocal-instrumental concept lends the arrangements a charmingly melodious character.

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645 is an adaptation of the fourth movement of the similarly named cantata BWV 140, which was written in 1731. The free upper part, with its catchy tune, was originally for unison violins and violas, while the chorale was sung by the tenor. Wo soll ich fliehen hin oder Auf meinen lieben Gott BWV 646 is the only one of the six chorale preludes not found in Bach's cantatas. Opinions as to its origins have always differed: some assume that it is from a now lost cantata, while others believe that Bach wrote a genuine organ piece specially for Schübler's edition. The low pitch, and the turn of phrase of the two free voices (upper part and manual bass), are indeed unusual for a vocal piece. Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 647 is an adaptation of

the fourth movement of the chorale cantata BWV 93. The two imitative upper parts were originally sung by the soprano and alto to the words “Er kennt die rechten Freudenstunden”, while the cantus firmus was played an octave higher by the violins and violas. *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 648 is based on a similarly scored model: the two free parts in the left hand were sung in the cantata (BWV 10/5) to the words “Er denket der Barmherzigkeit”, while the chorale in the right hand was played by the trumpet at the first performance in 1724, but by both oboes at a later performance. *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* BWV 649 is based on the solo chorale movement from the cantata *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6, which Bach composed in 1725 for Easter Monday. The virtuosic accompanimental part was originally played on a Violoncello piccolo. *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* is the title of an Advent chorale; BWV 650 is an adaptation of the second movement of the cantata *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137, written for the 12th Sunday after Trinity in 1725. On the organ, the exuberantly melodic and virtuosic violin part loses nothing of its appeal; the alto cantus firmus is played on a 4-foot pedal stop.

SEPARATELY TRANSMITTED
CHORALE PRELUDES

In addition to the original collections of works, several dozen chorale-based

pieces have survived separately under the name of Bach. Besides large-scale fantasias and partitas, there are short and unpretentious everyday pieces; some are probably not genuine, others have been proved to be so. In the catalogue of Bach's works (the *Bach-Werke-Verzeichnis*) these pieces are grouped in relation to their transmission; however, this implies nothing about a relationship intended by the composer, or about musical similarities. Thus the pieces BWV 690–713 are recorded as “chorale preludes in Kirnberger's Collection”; but today we know that the Bach pupil Johann Philipp Kirnberger was not the original collector, but that these works were gathered together in about 1760 by the Leipzig music seller Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. The Altenburg organist Johann Ludwig Krebs was an important supplier to Breitkopf, but other Central German organists appear to have shared their treasures with him as well.

Among the pieces in the Breitkopf Collection are three treatments of the chorale *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 690, 691, 691a). The first two are certainly original, but BWV 691a is an arrangement of BWV 691 in which an introduction, intermezzo and coda was added by somebody other than Bach. The pair of pieces *Ach Gott und Herr* BWV 692–693 are in fact two movements from a chorale partita by Johann Gottfried Walther. The ambitious trio movements BWV 694 (*Wo soll ich fliehen hin*) and BWV 695 (*Christ lag in Todesbanden*), with the cantus firmus wo-

ven into the texture, are among the authenticated pieces that Breitkopf obtained in copies from the former Bach pupil Johann Ludwig Krebs. BWV 696–699 and BWV 701–704 form a small cycle of chorale fuguettes probably created by Bach, as Pieter Dirksen has demonstrated. He suspects that they are late pieces from the 1740s, though other writers have argued that they date from the Arnstadt or Weimar years. Whatever the date, the eight pieces are miniature masterpieces of Bach's contrapuntal style. The authenticity of the prelude on Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 700 has not been entirely ascertained. If it is authentic, it would date from Bach's earliest creative period (around 1699). We also tread on uncertain ground concerning the chorale preludes BWV 705–708, which are old-fashioned, short pieces whose style hardly allows an attribution of any certainty. While *Wir Christenleut* BWV 710 is probably by Johann Ludwig Krebs – though admittedly strongly influenced by Bach, the remaining chorale preludes from the Breitkopf Collection (BWV 709, 711–713) are probably all original works dating from Bach's Weimar years. *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 709 brings The Little Organ Book to mind, while *Allein Gott in der Höh* BWV 711 and *In dich hab ich gehoffet, Herr* BWV 712 are charming pieces for manuals only. Perhaps the most ambitious work in this group is the *Fantasia on Jesu, meine Freude* BWV 713; it survives in two different versions and is more than 100 bars long.

A similarly heterogeneous group is formed by the chorale preludes BWV 714–740. Undoubtedly spurious are the preludes on *Allein Gott in der Höh* BWV 716, *Gelobet seist du, Jesu Christ* BWV 723 (Johann Michael Bach) and *Wir glauben all an einen Gott* BWV 740 (Johann Ludwig Krebs); a doubtful work is *Herr Gott, dich loben wir* BWV 725. The earliest piece must be the modestly imitative *Gott, durch deine Güte* BWV 724, notated in tablature in the *Andreas-Bach-Buch*, which may go back to the Ohrdruf period. Among the genuine works in this group are numerous early compositions, which Jean-Claude Zehnder believes to have been written in Arnstadt. He assigns the well-written canonic prelude on *Ach Gott und Herr* BWV 714 to Bach's stylistic development around 1704; in the Neumeister Collection it is provided with a prelude, while a version copied by J.T. Walther begins directly with the chorale. To the same period belong the chorale *ricercare* *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 719, *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721 (written after the example of Johann Kuhnau), the softly flowing and old-fashioned *Vater unser im Himmelreich*, as well as *Wie schön leucht't uns der Morgenstern* BWV 739 (by exception surviving in an autograph copy), which incorporates ideas from Johann Pachelbel and Georg Böhm; unfortunately, a second piece on the same chorale (BWV 764) in the autograph is no more than a fragment. To a slightly later stylistic stage – “around

1706” – belong Christ lag in Todesbanden BWV 718, Ein feste Burg BWV 720 and Valet will ich dir geben BWV 735, which clearly reflect the experience of Bach’s Lübeck journey and reveal the idiom of the North German organ school. The latter piece survives in two different versions, of which BWV 735a may be considered the early Arnstadt version, while BWV 735 is apparently a later (Weimar?) adaptation, in which the parts flow more smoothly, although several bold strokes such as the toccata-like close are eliminated.

The chorale preludes BWV 715, 722, 726, 729, 732 and 738, with their bold harmonies and surprising *passaggio* intermez-zos, are often associated with Bach’s manner of playing in Arnstadt, which earned him a reprimand from the church council because “he hitherto made many curious variations in the chorale, and mingled many strange tones in it, so that the congregation has been confused by it.” Since complex harmonies are not found elsewhere in the Arnstadt works, however, these pieces may well have been written in Weimar. The familiar ‘Weimar sound’ may also be heard in the two three-part manual preludes on Allein Gott in der Höh BWV 717 and Nun freut euch, lieben Christen gmein BWV 734, with their carefully written motivic counterpoint. The same is true of the coloratura prelude on Herzlich tut mich verlangen BWV 727 and the two pieces on Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730–731, which all belong to the domain of The Little Organ Book. The Fuga sopra il Magnifi-

cat BWV 733 combines a fully-grown fugue with regular countersubject (also appearing in inversion from the very beginning) with cantus firmus technique; the consistently maintained motivic development of the fugue ensures the musical unity of the work. Valet will ich dir geben BWV 736 follows the model of the major chorale preludes, recalling the style of The Eighteen chorale preludes. BWV 733 and 736 are mature Weimar works. The authentic manual piece on the chorale Nun freut euch lieben Christen gmein BWV 734, with the melody in the tenor, is found in several sources with the text incipit *Es ist gewisslich an der Zeit* and a pedal part, in which the cantus firmus is transposed down an octave. Moreover, the cantus firmus adopts a version of the melody not found elsewhere in Bach’s works. Many scholars therefore consider the pedal version to be a later, unauthorised adaptation.

A considerable number of doubtful or spurious pieces are also found in the group of chorale preludes BWV 741–765, perhaps gathered together more or less by coincidence. The following works are by other composers: Auf meinen lieben Gott BWV 744 (J. L. Krebs), Aus der Tiefe rufe ich BWV 745 (an adaptation of an Allemande by C.P.E. Bach written in 1751 and published in 1761), Christ ist erstanden BWV 746 (J. C. F. Fischer), Gott, der Vater, wohn uns bei BWV 748 (J. G. Walther), In dulci jubilo BWV 751 (J. M. Bach), Schmücke dich, o liebe Seele (G. A. Homilius), and Vater unser im

Himmelreich BWV 760/761 (G. Böhm). Doubtful are the chorale preludes in Pachelbel style: Ach, was ist doch unser Leben BWV 743, Nun freut euch, lieben Christen gmein BWV 755 and O Herre Gott, dein göttlichs Wort BWV 757. Equally suspect are the very stereotype fughetas on Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 749, Herr Jesu Christ, meus Lebens Licht BWV 750 and Nun ruhen alle Wälder BWV 756. the three-verse treatment of the Kyrie chorale O Vater, allmächtiger Gott BWV 758 survives only in a separate and very late copy under Bach's name. The style is surely not that of Bach, but reminds one of a piece by the Gotha Kapellmeister Christian Friedrich Witt. The simple and even awkward treatments of Vater unser im Himmelreich BWV 762 and Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 763 are considered to be the work of a pupil. Consequently, only a few authenticated works remain in this group. Ach Gott, vom Himmel sieh darein BWV 741 has always belonged to the Breitkopf Collection; as so often in this group of pieces, the authoritative copy stems from Johann Ludwig Krebs. This most expressive piece is a chorale ricercare in strict counterpoint, probably written around 1701, in which each line is treated fugally and ends with a pedal entry. The experimental manual piece Ach Herr, mich armen Sünder BWV 742 dates from the early Arnstadt years; it combines a coloratura chorale in the Central German style with a North German introductory pas-

saggio. Similarly bold is Christus, der uns selig macht BWV 747, probably also written in Arnstadt. Despite its transmission in an early Central German copy, and despite the musical quality of this extensive work, its authenticity remains a subject of debate. The stylistic breadth acquired by the young Bach by the end of his Arnstadt years is perfectly illustrated by two chorale preludes probably composed in about 1706: Liebster Jesu, wir sind hier BWV 754 is an almost galant, arioso chorale trio without cantus firmus; the Credo chorale Wir glauben all an einen Gott BWV 765 is a four-part manual piece in strict stile antico, whose introductory imitations and free motifs almost suggest an early preliminary study for the corresponding compositions in the third part of the Clavier-Übung. In about 1720 Bach notated the little coloratura treatment of Jesu, meine Freude BWV 753, probably for clavier, in the Klavierbüchlein for his son Wilhelm Friedemann. Unfortunately, only the first 15 bars have survived, in which an expressive, coloratura melody is supported by accompanimental parts.

The two-verse chorale prelude on O Lamm Gottes unschuldig BWV 1085 was taken up in the canon of Bach's music only at a later date, since a copy by Johann Gottfried Walther erroneously gives the composer's initials as "J. S. S.". However, another copy written by the Gehren cantor Johann Christoph Bach unambiguously records the composer as "Giovan Sebastian Bach". Probably written around 1706, the

work follows the model of the Central German three-part chorale prelude, though it is treated highly individually.

For more than 50 years, the chorale prelude catalogued in the *Bach-Werke-Verzeichnis* under number BWV Anh. 72 as *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* was something of a sourceless phantom. Not until 2008 were two nineteenth-century copies discovered, based on a now lost source in the university library of Königsberg. The work turns out to be an extensive chorale fantasia after North German model, stylistically closely related to the *Fantasia on Christ lag in Todesbanden* BWV 718. It can hardly be doubted that Bach is the composer, and thus the work has been given the BWV number 1128. The individual lines of the chorale are developed in lengthy sections, in which tight, contrapuntal texture alternates with more relaxed, *arioso*-like passages.

THE CHORALE PARTITAS
BWV 766–768 & BWV 770–771

The five Chorale Partitas are among the most important organ works by the young Bach; four are definitely original, while the fifth (BWV 771) is decidedly doubtful. In the genre of the chorale partita, developed in the late seventeenth century in Central Germany, the technique of secular song variation is applied to sacred music. The chorale upon which each work is based is first presented in crotchets in the manner of a song – usually without

introduction, intermezzos or coda – and subsequently transformed in all sorts of contrapuntal and figural variations. Bach's guiding examples must have been the chorale partitas by his Lüneburg teacher Georg Böhm. *Ach, was soll ich Sünder machen* BWV 770 appears to be the earliest of the group, probably dating from about 1704 in Arnstadt. Bach employs the genre's standardised model (a full, homophonic harmonisation, a two-part variation, semiquaver passages, broken chords, walking bass etc.). The partita *Christ, der du bist der helle Tag* BWV 766, composed in about 1706, already has more mature features which are expressed in the more individual and self-assured treatment of the variation models in his Central German examples. In four of the seven variations the chorale melody is freely elaborated; individual sections employing strict motivic technique anticipate *The Little Organ Book*. This development becomes more evident in the partita on *O Gott, du frommer Gott* BWV 767, written around 1708, in which genuine vocal music apparently served to widen yet further the stylistic spectrum. Thus we find *continuo ritornellos*, aria-like elaboration of the melody (in addition to motto and *ostinato* accompanimental figuration). Clearly the most mature work is the partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768. The individual variations have become almost completely detached from their Central German models, and Bach employs the entire, broad stylistic pallet developed during the Arnstadt and Mühlhausen years. From

the seventh variation, the clavier-like style of the preceding variations makes way for a pedal entry. The penultimate variation (no. 10) anticipates the great Weimar chorale preludes, and the solid, five-part final movement (no. 11) is a true masterpiece of contrapuntal technique.

A fifth work in this series is a partita on *Allein Gott in der Höh* BWV 771, originally transmitted anonymously and not associated with Bach until around 1770 or even later. However, the style of the consistently stereotype variations points rather to the late seventeenth century, and to one of the older Central German composers from the circle of Johann Pachelbel. Several movements remind one of compositions by Nikolaus Andreas Vetter.

“SOME CANONIC VARIATIONS
ON THE CHRISTMAS HYMN
VOM HIMMEL HOCH DA KOMM
ICH HER” BWV 769

In his Weimar period, Bach developed the chorale partita to its greatest heights and subsequently abandoned it. In his later work he returned to the genre just once, however, changing the form radically and uniquely. There is only mention of “variations” to the extent that all five movements employ the chorale as basis for the most extraordinary, ingenious canons. The Canonic Variations BWV 769 are far removed from the canonically treated cantus firmi in *The Little Organ Book*. Parallels may rather be made with the contrapuntally intri-

cate works of the late period, beginning with Part III of the *Clavier-Übung*, then the Goldberg Variations (including the complete, hand-written canon appendix in Bach’s autograph) and *The Musical Offering*, and culminating in *The Art of Fugue*. The Canonic Variations survive in two authorised versions, the original edition of 1747 or 1748 and a parallel, autograph fair copy, which Bach added to his volume containing the great Weimar chorale preludes (P 271). In the printed version, four movements of canonic counterpoint, in which the cantus firmus is intertwined, are followed by a movement in which the chorale itself forms the basis of a number of canons in contrary motion. In the autograph, this fifth movement is at the centre of the work. As in the canons of *The Musical Offering*, in this exceedingly complex work Bach was able to employ all his contrapuntal skills without producing a dry and academic construction, but rather music of the greatest beauty and elegance.

THE DUETS FROM
PART III OF THE CLAVIER-ÜBUNG
BWV 802–805

In addition to the great Prelude and Fugue in E flat major BWV 552 and the 21 chorale preludes, the third part of the *Clavier-Übung* includes four Duets, i.e. strict contrapuntal two-part manual pieces. Bach had already tried and tested two-part counterpoint in his *Inventions*, and now he explored the possibilities of the genre even

more thoroughly. According to musical aesthetics propagated particularly in Berlin in the mid-eighteenth century, the true master of the art of polyphonic composition was the master of the art of omission. Only he who truly has the intricate secrets of harmony and counterpoint at his command, can present them undisguisedly in two-part writing, without the human ear being able to trace the least shortcoming in terms of harmonious and musical logic. According to a remark made by Johann Philipp Kirnberger, as *Exempla classica* of this exalted art served not only the Inventions, but particularly the four Duets from Part III of the *Clavier-Übung*.

The characteristic material of the Duetto I in E minor BWV 802 begins with a rapid scale motif, then a hesitant, descending chromatic line and corresponding counterpoint, before proceeding with inverted counterpoint and sequential passages. The Duetto II in F major BWV 803 is a compositional tour de force. The opening suggests a two-part fugue, and it is followed by a canonic middle section; despite strict, linear part-writing, it passes through a wide range of keys before returning to the opening. In contrast, the Duetto III in G major BWV 804 seems to dance along lightly; in the manner of a large Invention, a characteristic thematic motif and playful figuration are thrown to and fro from one voice to the other. The very close-knit Duetto IV in A minor BWV 805 is a veritable two-part contrapuntal fugue.

THE NEUMEISTER CHORALES BWV 957, 1090–1120

In the Bach year 1985, the music world made acquaintance with a collection of Central German chorale preludes found at Yale University. The Bach scholar Christoph Wolff published a facsimile edition and a number of studies; all 38 chorale preludes by J.S. Bach in the collection were published in a critical edition, and today they belong to the organist's repertoire. The name 'Neumeister' refers to the writer and first owner of this anthology: Johann Gottfried Neumeister (1756–1840) came from Ebersdorf in Vogtland; he worked as a teacher and organist in Friedberg (Hessen) and thereafter as deputy headmaster in Homburg vor der Höhe. Of the 38 compositions, only nine were previously known, though some of these only in shorter versions or variant readings. Stylistically, the chorale preludes by J.S. Bach in the Neumeister Collection appear to have been written over a period of some years, generally believed to stretch from about 1699 to 1704. Doubts as to their authenticity, often expressed somewhat sweepingly shortly after their discovery, have now largely become silent. Instead, it is increasingly recognised that many of the pieces, self-willed and highly individual as they are, could hardly be the work of anyone other than the young Bach. However, it should be mentioned that Jean-Claude Zehnder has most recently expressed doubts concerning four of the pieces: in his

opinion, *Christe, der du bist Tag und Licht* BWV 1096 and *Wenn dich Unglück tut greifen an* BWV 1104 originate from Johann Pachelbel or his circle, while *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* BWV 1103 is closer to the style of Johann Michael Bach, and *Herr Gott, tu dich erbarmen* BWV 1109 must be rejected on the grounds of numerous grave compositional errors.

Six chorale preludes have been assigned to the earliest stylistic phase (“around 1699”). They clearly illustrate how the young Bach became familiar with the Central German model – particularly that developed by his distant cousin Johann Michael Bach – and at the same time set his own stamp on them. Examples of simple chorale preludes without consistent motivic development are *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 1091 (with its polymetric version of the melody), *O Jesu, wie ist dein Gestalt* BWV 1094, *Christus, der ist mein Leben* BWV 1112 and *Wie nach einer Wasserquelle* BWV 1119. Slightly different from this simple type is *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* BWV 1113, with its short echoes. *Ehre sei dir, Christe* BWV 1097 is the first example in Bach’s oeuvre of a chorale *ricercare* with strict imitative development.

A somewhat more mature phase is evident in ten works whose dating remains a subject of dispute. Christoph Wolff has argued in favour of Ohrdruf, but Jean-Claude Zehnder concludes that they were written in Lüneburg. The simple type of chorale prelude is less common in this group; where

it does occur, it is treated with greater freedom and, in particular, with a variety of accompanimental figures (*‘varietas’*). Examples are *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* BWV 1114 and *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* BWV 1115. The chorale *ricercare* model also undergoes modification. The principle of *varietas* is seen in *Nun lasst uns den Leib begraben* BWV 1111, and to a greater degree in *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 1099, where the contrapuntal texture seems to disappear towards the end. An experimental mixture of two different models is evident in *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 1116, which begins as a chorale *ricercare* but turns into a *partita*-like organ chorale from the third line. Generally speaking, the latter style is in fact more strongly represented, as if it offered the young Bach more freedom for his creative powers. Examples include *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* BWV 1092, *Jesu, meine Freude* BWV 1105, *Alle Menschen müssen sterben* BWV 1117 and *Werde munter, mein Gemüte* BWV 1118. The prelude on Mach’s *mit mir, Gott, nach deiner Güte* BWV 957 is the only example of a chorale *fughetta* with a chorale setting. The *fughetta* part has been known from other sources since the nineteenth century, but the connection with the setting was unknown, which is why the work had been catalogued among the free *clavier* pieces.

On the grounds of stylistic analysis, another group of Neumeister chorales has been assigned by Jean-Claude Zehnder to the Arnstadt years – the period, in the

words of the obituary, in which Bach “reaped the first fruits of his diligence”. Since these pieces can be seen as expositions of Central German traditions, most may well have been written before the Lübeck journey.

Although the models known from earlier parts of the Neumeister repertoire are still found here, Bach’s treatment of form and technique have developed still further, and decidedly individual traits are evident. Only *O Lamm Gottes unschuldig* BWV 1095, with its simple four-part setting, may have been written earlier. The four-part *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* BWV 1093 becomes increasingly condensed; the rising musical tension is largely caused by rhythmic intensification and gradually more pronounced chromaticism. Further development of the three-part Pachelbel model is seen in *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 1100, in which the figured introductory imitations are innovative, and in *O Herre Gott, dein göttlich Wort* BWV 1110, where gigue-like 9/8 time is first introduced. *Wir Christenleut* BWV 1090 is indebted to the *varietas* principle of Georg Böhm. *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 1101 can be viewed as a combination of different models, along with a colourful mixture of style elements. *Wir glauben all an einen Gott* BWV 1098 offers the only example of a chorale fughetto, a model cultivated particularly by Johann Pachelbel.

In the Arnstadt period the principle of the chorale partita first became tangible for

Bach. In no less than four compositions, several standardised models of this genre were employed within a single chorale prelude, and combined most individually with other style elements: *Gott ist mein Heil* BWV 1106, *Jesu, meines Lebens Leben* BWV 1107, *Als Jesus Christus in der Nacht* BWV 1108 and *Christ, der du bist der helle Tag* BWV 1120.

The most innovative piece in the Neumeister Collection is the two-verse chorale prelude on *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* BWV 1102; in its continuo ritornellos, change of tempo between the two verses and other elements, it prepares the path that leads to the style of Bach’s major chorale partitas..

DOUBTFUL AND INCORRECTLY ATTRIBUTED WORKS

In a sense as a supplement to this recording of the complete organ works of J.S. Bach, numerous pieces from the complex and misty regions of doubtful and incorrectly attributed compositions have been included. Although scholars and performers often devote little attention to this repertoire, it really deserves our unfailing attention. Firstly, one must always take into account that the *opera dubbia* may still prove to hide the occasional genuine piece, hardly authenticated and stylistically incongruous as it may turn out to be. Secondly, much can still be learnt about Bach’s idiosyncratic style (according to the obituary “similar to no other composer”) through the study of

pieces erroneously attributed to him. And there is no better opportunity for this than a complete recording. Let us therefore conclude by mentioning organ pieces of doubtful authenticity that have been transmitted under Bach's name.

FUGUES

The Fugue in G minor BWV 131a is an organ version of the choral movement *Und er wird Israel erlösen* from the Mühlhausen cantata *Aus der Tiefen* BWV 131. However, the schematic transference of the finely written counterpoint, and its peripheral transmission, make it very doubtful whether the arrangement was actually made by Bach.

The Fugue in F major BWV Anh. 42 has been transmitted – under Bach's name – in only one manuscript, dating from about 1800. As yet, a serious discussion on its authenticity has not been undertaken. Although the piece is well-proportioned and neatly written, there is doubt about the fact that the fugue purports to be in four parts but is really only in three.

The Fugue in C major BWV Anh. 90 is found in various sources in versions of two different lengths. Some sources bear the attribution “di Bach”, while others are anonymous. Stylistically speaking, the piece belongs to the Central German circle of the Pachelbel school of about 1700. It would appear to have no connection with J.S. Bach.

The four-part Fugue in F sharp major BWV Anh. 97 is attributed in reliable

sources to both J.S. Bach and his pupil Johann Ludwig Krebs. Several harsh moments in the part-writing do not support Bach's authorship. If it is by a pupil, the Bachian turn of phrase, with its spacious development, had yet to be learnt.

CHORALE PRELUDES

Most of the doubtful chorale preludes are found in a small group of manuscripts dating from the late eighteenth and early nineteenth centuries, apparently based on older but no longer available sources. Assessment is therefore no mean task, and in many cases a definitive conclusion on authorship will be possible only if new sources are found.

The collection P 285, compiled in the early nineteenth century by a Berlin copyist, was apparently intended as a manuscript supplement to the then available editions of Bach's chorale preludes; it includes numerous pieces that are not verified elsewhere. Among them are two modest three-part chorale fuguettes in the Central German style – *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV Anh. 49 and *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* BWV Anh. 50 –, which closely resemble other pieces from Bach's earliest creative period. Other works in the collection are also indebted to Central German traditions around 1700; however, the unspecific stylistic profile of these works prohibits any attempt to order them clearly: *Erstanden ist der heilige Christ* BWV Anh. 51, *Freu dich sehr, o meine*

Seele BWV Anh. 52, Helft mir Gottes Güte preisen BWV Anh. 54, Jesu, meine Freude BWV Anh. 58, Sei Lob und Ehr mit hohem Preis BWV Anh. 62a, Vom Himmel hoch BWV Anh. 63 and 64, Wir glauben all an einen Gott BWV Anh. 69 and the canonic treatment of Christus, der uns selig macht BWV Anh. 72. The partita Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV Anh. 78, also found in P 285, could stem from Nikolaus Andreas Vetter or his circle. The manual version of Freu dich sehr, o meine Seele (Emans 72) corresponds to the model of The Little Organ Book, but the work is found elsewhere in a version with pedal under the name of J. L. Krebs. (The 'Emans' numbers refer to the thematic catalogue Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit, published in 1997 by Reinmar Emans.)

The considerably older collection P 801, originating from Bach's close proximity and compiled in Weimar by Johann Gottfried Walther and Johann Tobias Krebs, poses other problems. As one would expect, the manuscript contains numerous authentic Bach pieces, but also compositions by other masters. The copyists were apparently so familiar with the pieces that they often failed to mention the composers' names. In a large 'Bach block' we find Herr Christ, der einig Gottessohn BWV Anh. 55, the two-part Vom Himmel hoch BWV Anh. 65, and the charming chorale partita Herr Christ, der einig Gottessohn BWV Anh. 77. All three are definitely Weimar compositions by J.S. Bach.

The collection LM 4843, preserved at Yale University, was formerly owned by the Darmstadt organist Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846). In addition to other mostly anonymous pieces, it contains three short chorale preludes called Aria or Arioso and explicitly attributed to J.S. Bach: Auf meinen lieben Gott (Emans 30), Herr Christ, der einig Gottessohn (Emans 85) and Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (Emans 111). If the attributions are correct, the works must date from Bach's earliest creative period (before 1700). Likewise ascribed to Bach are two pieces with passage-work in the manner of the 'Arnstadt congregational chorale': Komm, Heiliger Geist, erfüll die Herzen (Emans 122) and the two-part Herr Christ, der einig Gottessohn (Emans 86), the latter also transmitted under the name "Adlung". Other chorale compositions in LM 4843 lacking explicit attributions must be treated with even greater caution: Da Jesus an dem Kreuze stund (Emans 48), Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Emans 63), Nun komm der Heiden Heiland (Emans 140), as well as two pieces reminiscent of the style of Nikolaus Vetter: Jesu, meines Lebens Leben (Emans 121) and Kommt her zu mir (Emans 125), and, finally, Aus tiefer Not (Emans 34), transmitted in a deviate version under the name of Johann Heinrich Buttstett.

Considerable doubt also prevails about several pieces transmitted in an Erfurt edition of 1848 (Neunzehn bis jetzt unbekannte Choralvorspiele von J. S. Bach). In addition to compositions by Bach

also found elsewhere, the collection mainly contains pieces by Central German masters from around 1700 (Pachelbel, Armsdorf and Vetter). Transmitted only in this source, and therefore an object of scrutiny in terms of Bach's authorship, are *Der du bist drei in Einigkeit*, *Es stehn vor Gottes Throne* (by A. Armsdorf?), *Jesus Christus, unser Heiland* (by N. Vetter?), *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (by J. H. Buttstett?), *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (by A. Armsdorf?), *Mein Seel, o Gott* and *Nun bitten wir den heiligen Geist*.

A manuscript discovered only some years ago among the possessions of Theodor Hahn contains trios on the five chorales *Lobt Gott, ihr Christen*, *O Gott, du frommer Gott*, *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, *Wenn ich in Angst und Not* and *Wir Christenleut*. Despite their compact texture, their galant features are uncharacteristic of Bach.

In their attempts to collect and preserve for posterity the great composer's oeuvre, Bach enthusiasts of the early nineteenth century intuitively or even casually claimed his authorship of unverified or anonymous pieces. This is well illustrated by the Leipzig manuscript Ms. R 24. The chorale preludes preserved in this source originally survived anonymously; only in the course of the nineteenth century were they ascribed to Bach: *Ach, was soll ich Sünder machen* (Emans 19), *Der Tag, der ist so freudenreich* (Emans 53), *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (Emans 69), *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott*

(Emans 100) and *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* (Emans 101).

Numerous other works under the name of Bach still circulate in peripheral copies dating from the late eighteenth and early nineteenth centuries. To listen to them and analyse them again and again is an ongoing task for scholars, players and music lovers. Perhaps more light will one day be cast on this cluttered catalogue. The present recording includes the following pieces from this unclarified repertoire: *Freu dich sehr, o meine Seele* BWV Anh. 53, *Wir glauben all an einen Gott* BWV Anh. 70 (by G. A. Homilius?), *Herr Christ, der einig Gottessohn* BWV Anh. 75, *Befiehl du deinen Wege* BWV Anh. 79, *Es ist das Heil uns kommen her*, *Das alte Jahr vergangen ist*, *Allein Gott in der Höh* (Emans 25), *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (Emans 27; probably by J. G. Walther), *Befiehl du deine Wege* (Emans 36 and 37), *Kyrie, Gott Vater* (by Georg Andreas Sorge?) and *Mach's mit mir Gott*.

Peter Wollny

translated by Stephen Taylor

EWALD KOOIMAN

IN MEMORIAM

The Organ at the Center: Critical Stages in Bach's Musical Life

“The organ at the center” – these words surely and perfectly summarize Ewald Kooiman's professional life – and Bach loomed very large in it. I had the great privilege of collaborating with Ewald many times on both subjects, organ and Bach. Therefore, I am honored to dedicate my article to the memory of my late friend and colleague.

Let me begin by drawing attention to the obituary of Johann Sebastian Bach, written shortly after his death. The printed version of 1754 begins in bold-face letters with the words “Der im Orgelspielen Weltberühmte Hochedle Herr Johann Sebastian Bach.” His official titles of (in English) “Royal Polish and Electoral Saxon Court Composer” and “Music Director in Leipzig” follow only after his name.

Today nobody would refer to Bach first and foremost as organist. For almost two centuries the prevailing image of Bach is that of a composer and, in all likelihood, that of the creator of monumental works such as the B-Minor Mass, the St. Matthew Passion, and so forth; add the Well-Tempered Clavier, the Art of Fugue, Brandenburg Concertos, unaccompanied violin and cello pieces, etc. – then the organ works may be mentioned somewhere, too, but Bach the organ player is hardly in the picture.

Organists, of course, have always looked at Bach differently. For them, and in the classical music world practically only for them, Bach is unquestionably the central figure in the repertoire of organ music and he also marks the decisive threshold in the technical development of organ performance. These rather specific organist perspectives can actually be traced back to Bach's time since they reflect his unparalleled influence as a teacher.

However, these perspectives are anything but representative, for the role of the organ as such has undergone significant change as well. What used to be a universally admired mechanical miracle of sound production, more often than not the most expensive and dominating piece of furniture in a church (just look over there), the king of musical instruments no longer plays the kind of central role it once did. (By the way, the decline of the organ in many ways resembles the fate of the Christian church.) At any rate, the unparalleled powerful and colorful sounds of the large church organ controlled by a single player (never mind the bellows-blower) has since about Beethoven's time been replaced by the symphony orchestra. Today's musical noise-makers are of a different category altogether.

It is important to take all this into consideration if one wants to understand Bach's overall organ experience that goes back to his childhood days, even though we really know very little about it and nothing is documented. Of course, there are

reasonable assumptions, among them the fact that he was born into a family of musicians. Therefore, he probably never thought about any other professional choice. But why did he become so interested in the organ? Was it the two Johann Christophs in the family who perhaps served as role models? The much older brother, Pachelbel pupil, and town organist in Ohrdruf? Or the senior cousin, the Eisenach town and court organist? Was it the technical fascination of the instrument – the 17th-century version of electronic toys for little Sebastian as it were – and then the opportunity for the curious child to observe organ builders at work? We'll never really know any of this, but we do know that the 18-year old was appointed organist of the re-built St. Boniface Church in Arnstadt, the largest in town, seating some 1,800 people, and equipped with a brand-new organ.

What was the psychological impact of playing in unobstructed view of the people, leading their congregational hymnody, dazzling them with all kinds of musical experiments? All mere speculation, yet it is unquestionable that this experience, that is, the opportunity to develop a comfortable and self-confident stage presence so to speak, helped form and shape a strong individual personality with an independent mind.

It goes without saying that at the beginning of Bach's career the organ played a central, indeed dominating role for his musical growth. But he held formal positions

as organist for only about fifteen years, from 1703 to 1717. Still he played, examined, composed for, and thought about organs throughout his life. Therefore, it proofs informative to explore what appear to be particularly critical stages in Bach's musical life, and this not only on his way to becoming a career organist, but also in his continuing relationship with the instrument and its repertoire in the more than three decades after 1717. Let me take up a five exemplary critical stages in Bach's musical biography.

I. The standard notion of “we don't know” is pronounced rather prominently by Carl Philipp Emmanuel Bach when in 1775 Forkel – then at work on his Bach biography – inquired about how Bach in 1702-03 came from Lüneburg to Weimar. “Nescio” (“I don't know”) was the straight and simple answer of the Bach son. What has indeed been a puzzle for all biographers could finally be clarified a few years ago by an important document found by a researcher of the Leipzig Bach Archive in conjunction with the research project “Bach Expedition,” ongoing since 2001, a systematic survey of central German archives and libraries. The document in question is a letter of Bach's predecessor as Weimar court organist, Johann Effler. In my Bach book I had speculated that Effler might have played a role in luring Johann Sebastian Bach to Weimar twice, first in 1702 and then in 1708. But Effler's application in 1678 for the Weimar post pro-

vides an illuminating explanation. He had been predecessor in Gehren of Johann Michael Bach, Johann Sebastian Bach's later father-in-law, then moved to the Prediger Church in Erfurt, where he was succeeded by Pachelbel. In his application addressed to the Duke of Weimar he reports on his manifold musical experiences and specifies: "So wurde ich von den besten Musicanten, den Herrn Bachen alhier... unter ihre Compagnie genommen..." and "so lange sie musiciren, das Clavir tractire."

This indicates that in 1673-78, when Johann Ambrosius Bach was principal of the Erfurt band, Effler participated in the town music company of the Bachs and (trans.) "handled the keyboard whenever they made music." We learn that Effler was closely associated with the family before young Johann Sebastian was born and this suggests that he later felt responsible for supporting and promoting their most gifted yet orphaned offspring. Not only does it seem plausible that Effler served as an early mentor for Sebastian, but that – after Bach's failing to take up the post of town organist in Sangerhausen in the fall of 1702 because of the interference of the Duke of Weißenfels – the ailing man invited Bach to Weimar to assist him. This in turn also explains why Bach, in his expense account for his organ examination in Arnstadt, styled himself "court organist" when, in fact, he only was the temporary assistant court organist. However, nowhere is there any evidence for Bach functioning primarily as violinist in the Weimar court capelle, as

many biographers write. He may well have played the violin as well, but his principal job was that of substitute or assistant organist.

Incidentally, a second important Effler document shows him to be a strong and influential early advocate of Werckmeister's well-tempered system in organ building. In a 1709 report on the organ of the University Church in Jena he criticizes its temperament and requires adjustments in order to accommodate playing in what he called "genus diatonico-chromatico-enharmonicum."

In general, based on recent source discoveries resulting from the "Bach Expedition," we are on considerably safer grounds regarding Bach's accomplishments as organist prior to 1702-03. Before leaving Ohrdruf at age 15, he copied, studied, and presumably played Buxtehude's most complex organ choral, "Nun freut euch lieben Christen gmein" BuxWV 210. Bach can definitely be connected with Böhm and Reinken on the basis of a MS dated 1700, which at the same time suggests that he went to Lüneburg primarily to learn from Böhm, thereby confirming Carl Phillip Emanuel Bach's original reference to Böhm as his teacher – a reference later crossed out because the son wanted to characterize his father as an original genius who taught himself everything. In general, by 1702 Bach was what one might call finished organist – eligible for a major post, as is demonstrated by his 1702 election by the Sangerhausen town council as their

Figural-Organist, their senior organist post.

II. When Bach moved from Arnstadt to Mühlhausen to Weimar, he gradually improved his conditions as organist, financially, reputation-wise, and contextually. In particular, as a member of the ducal capelle in Weimar he was surrounded by other musicians and engaged in an active and professional musical setting as never before. At the same time, everything points in the direction of expanding his ambitions as a virtuoso organist. This, of course, also included composing for his instrument, not just improvising. It is indeed remarkable to consider the steadiness and sheer volume of Bach committing his musical ideas to paper. There were not many organists to do the same – Pachelbel and Buxtehude certainly among the few of them. Like these role models, Bach, too, extended his composing activities into vocal music by writing occasional works, so-called Organisten-Musik, but not on a regular basis. All this changed in 1714, when he was promoted to concertmeister after turning down the post of organist and music director in Halle previously held by Friedrich Wilhelm Zachow.

Something like a paradigm shift took place in March of 1717, a move away from the organ that appeared irrevocable. Bach the concertmeister now definitely focuses on composing cantatas even though he clearly continued as organist. Noticeably, however, is the influence of his organ expe-

rience on the conceptual side of vocal and instrumental composition. This is particularly striking, for example, in the ritornello of the newly discovered strophic aria “Alles mit Gott und nichts ohn’ ihn” for the Duke’s birthday in 1713. The texture of the 5-part ritornello resembles exactly the closely-knit, motivic-contrapuntal structures that can be found in the *Orgel-Büchlein*. Moreover, his playing with instrumental colors in the Weimar cantata scores is without parallel. Clearly, at work here is an organist who pulls the stops in order to explore the colors of his instrument for purposes of variety and expression. Take cantata BWV 18 with its low-register focus on four violas or cantata BWV 152 combining recorder, oboe, viola d’amore, and viola da gamba. The later Weimar years in all likelihood saw the origins of the “Concerts avec plusieurs instruments,” reassembled in 1721 for the dedication to the Margrave of Brandenburg. These works, too, show in their great registral variety the organist’s touch.

III. Did Bach really regret being without a good organ as Cöthen capellmeister? Is that the explanation for his considering in 1720 the vacant organist post at the St. Jacobi Church in Hamburg? Again, we don’t know, but we understand that the situation in Cöthen became increasingly problematic resulting from various austerity moves by the princely court, and therefore frustrating for Bach. Still, it is hard to imagine him going back to an organist post where the instrument as such, the large

Schnitger organ, was really the only attractive element. But perhaps he wanted to take a broader look at Hamburg where the music directorship of the five principal churches was about to be newly filled. His friend Telemann took the post in 1721; and two years later Bach moved as music director to Leipzig into a similar setting.

The Leipzig capellmeister-cantor could not stay away from the organ bench. On the contrary, he developed a fairly regular organ consulting, examination, and especially recital schedule. Among the first recitals during the early Leipzig years were two given on the Silbermann organ at Dresden's St Sophia's Church in 1725. A newspaper of September 21, 1725 reports the following: "When the Capell-Director from Leipzig, Mr. Bach, came here recently, he was very well received by the local virtuosos at the court and in the city since he is greatly admired by all of them for his musical adroitness and art. Yesterday and the day before, in the presence of the same, he performed for over an hour on the new organ in St. Sophia's Church preludes and various concertos, with intervening soft instrumental music (diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music) in all keys."

The specific reference to "diverse concertos with intervening (that is, supporting or accompanying) soft instrumental music" refers to concertos for solo organ with string apparently provided by the Dresden court musicians. The phrase "in all keys" must not be taken literally, for playing pre-

ludes and concertos in all twenty-four keys could hardly be accomplished in two recitals, even when each lasted "over an hour." The reference does suggest, however, that Bach played in many different keys, including some remote ones, in order to demonstrate what the new instrument was capable of.

What kind of "diverse concertos" could Bach have played in Dresden? No concertos specifically designated by Bach for solo organ and strings have been transmitted. The only compositions of this kind occur in the series of cantatas featuring obbligato organ from the third annual cycle of 1725-1727: cantatas BWV 35, 49, 146, 169, and 188. This is not the place to explore the fascinating question of Bach's organ concertos, but we recognize the fact that the three-in-one capellmeister-cantor-organist gives the church cantata an innovative touch and, thereby, an unprecedented dimension. The large organ, not just a few accompanying stops, becomes an integral part of the church orchestra. Incidentally, the issue of participation of the large church organ in Bach's cantata performances (rather than the positive or chest organ fashionable today) deserves to be explored further. This affects in particular the use of the organ pedal, as prescribed specifically for the bass cantus-firmus line with Posaune 16' in the opening chorus of cantata BWV 80 "Ein feste Burg ist unser Gott" in its revised version.

IV. Throughout the twenty-seven years as cantor and music director in Leip-

zig Bach consistently involved himself with the organ, apparently from the beginning and despite the fact that he kept himself extremely busy by producing cantatas at a pace unprecedented in his life as a composer. The organ activities included concerts in and outside of Leipzig. Well documented are the various ones given in the Saxon capital of Dresden. Virtually no documents exist for Leipzig even though he must have played there more often than elsewhere, especially on the occasion of the trade fairs when the city was filled three times a year with 20-30.000 visitors from all over Europe. However, this is only typical of the times. We are lacking any information, for example, on Buxtehude's or Pachelbel's playing in public even though it was customary. Pachelbel's contract in Erfurt specified, for instance, that he had to play at least once a year for an hour after the service on St. John's Day in order to demonstrate his progress and accomplishments, but we have not a single report on any of these. A recently discovered long autograph letter by Bach opens up questions about his out of town activities. The letter of May 16 begins with an apology: "Wenn nicht eine fast 5 wöchentliche Reise mich excusirete..." he writes. In other words, he had been away on an extended trip for five weeks, and this at one of the busiest times of the church year and during the Leipzig trade fair. Where did he go, what was the purpose of the trip? We have no idea. Organ consultations, examinations, and recitals are but one possibility. But his reputa-

tion as a "world-famous organist" can not just be based on what he wrote at his desk and what he taught in his studio, but definitely on the applause of audiences who heard him perform.

A remarkable stage in Bach's commitment to the organ is represented by Part III of the *Clavier-Übung*, published in 1739. A long with some other works originating in Leipzig around the late 1720s, notably the great preludes and fugues in b and e minor, the *Clavier-Übung* volume demonstrates how far Bach had moved beyond the state of his art in the Weimar period. This is true in terms of conceptual design, mastery of form and style, compositional sophistication, and the level of technical demands. Bach must have practiced a lot, not just composing but also playing – we only wonder where he took the time. I dare say that *Clavier-Übung* III represents an absolute culmination point in all of Bach's keyboard music and probably in the history of organ music as well. Presented in approximately the form of an imaginary ideal recital – beginning with an organo pleno prelude, ending with a fugue, and in between a multiplicity of finely differentiated chorale elaborations.

Clearly, he benefitted greatly from his cantata compositions and primarily their manifold chorale settings, and the wide spectrum of compositional choices in *Clavier-Übung* III reflects in a nutshell the panorama of the chorale cantatas. Nevertheless, the extremely idiomatic application of his mature compositional experience to the

needs of the organ is extremely impressive, whether it concerns the 6-part texture of “Aus tiefer Not” with double pedals or the trio structure of “Jesus Christus, unser Heiland.” Moreover, the variety of contrapuntal devices and the range of major, minor, and modal harmonic options goes much beyond what can be found in parts I, II, and IV, designated for harpsichord. Clavier-Übung III establishes the highest possible threshold and, considering this, it is understandable that for this self-published work he himself took the business risk. No prudent publisher would have taken this on.

V. Let us now briefly turn to the final years of Bach’s life. The organ still does not get “out of his system” to put it in general terms. In 1747 the 62-year old tours the Joachim Wagner organs in Potsdam and Berlin in the presence of members of the Prussian court capelle and, reportedly by the king himself. In April 1749 the Prussian court capellmeister Graun sends the organ builder Heinrich Andreas Contius of Halle to consult with Bach on the design of a new instrument for the main church in Frankfurt/Oder. Meanwhile, we don’t have exact dates, but Bach publishes six organ chorales (the “Schübler Chorales”) and the canonic variations on “Vom Himmel hoch” and continues editing and polishing a group of large-scale organ chorales composed decades before in Weimar, and entering them in a new score. He apparently realized that the accomplishments of Clavier-Übung III could not be surpassed. At the same time, he

must have felt that these 18 chorales from way back were not so bad and should be preserved even though they needed some improvements – at least from the perspective of his highly self-critical mind. It is conceivable that the 18 chorales were part of a larger portfolio of similar works, but that only these were considered worthy of keeping; he may well have discarded others. It does not seem likely that Bach was considering the Great Eighteen for publication because of the duplication of cantus-firmus settings such as three times “Nun komm der Heiden Heiland”. Nevertheless, they were samples from a past period in his life which made Bach perhaps for the first time conscious of his place in the history of organ music. This may have been the primary motivation for recording these works into a new manuscript.

When Johann Joachim Quantz in 1752, two years after Bach’s death, discusses the Leipzig master’s eminence in the development of organ music, he writes: “As early as the last century, in fact from the middle of the same, a few famous men [...] began to strive for an improvement of musical taste [he then gives the names of Froberger, Pachelbel, Reinken, Buxtehude, and Bruhns]. But particularly the art of organ playing, which had to a great extent been learned from the Netherlanders, was already at this time in a high state of advancement, thanks to the above mentioned and some other able men. Finally the admirable Johann Sebastian Bach brought it to its greatest perfection in recent times. We

can only hope that now, after his death, owing to the small number of those who still devote sufficient industry to it, it will not again fall into decline or even decay.”

Part of this passage seems to derive from a story first reported in Bach’s obituary. It concerns Bach’s visit to Hamburg in 1720, and his playing the organ before a large and distinguished audience, among them Jan Adam Reinken. The latter is quoted as having made the following compliment to Bach: “I thought that this art was dead, but I see that in you it still lives.” There could only have been one person responsible for the transmission of this statement: Bach himself — picking up Reinken’s words and styling himself as preventing the art of the Netherlanders from declining or even decaying. (A nice occasion to refer to the art of the Netherlanders.) The oboist and flutist Quantz, ordinarily not concerned with the tradition of organ music or the likes of Reinken, Buxtehude, and Bruhns, may actually have heard the story directly from Bach himself, perhaps in a more fleshed-out version, on one of the several occasions when the Leipzig capellmeister-virtuoso gave organ recitals in Dresden, or more likely, he participated in the group escorting Bach in 1747 around the Potsdam organs. With Quantz’s help, the story about Bach’s place in the tradition of organ music made it into the annals of music history. Still, the groundwork for this image of Bach was laid by none other than the composer himself. And he probably thought of this wider context also dur-

ing his final illness when, assisted by a friend, he continued editing one of the 18 Chorales and gave him the new heading “Vor deinen Thron tret ich hiermit.” Through the very end, the organ was at the center of Bach’s musical life.

This lecture was delivered on July 24, 2010 at the St. Bavo Kerk during the International Organ Festival Haarlem as part of a concert in memory of Ewald Kooiman.

Christoph Wolff

EWALD KOOIMAN

It is not often that an organist undertakes during his career three recordings of the complete organ works of Johann Sebastian Bach, but Prof. Dr. Ewald Kooiman was an exception. After issues in the 1980s and 1990s, the Aeolus label requested him several years ago to make a third recording, this time exclusively on Silbermann organs in Alsace.

Kooiman’s Bach interpretations – scholarly, musical and full of life – have always been authoritative. His exceptional technique enabled him to play with complete freedom, and critics at home and abroad were always full of praise. Prominent figures including Prof. Dr. Christoph Wolff of Harvard University, who was kind enough to allow publication of his article in this booklet praised Kooiman as an organist who set new standards, and indeed as one of the world’s best Bach players.

At the VU University of Amsterdam, Ewald Kooiman not only lectured in early

French philology but was professor of Ars Organi and university organist. He also taught the organclass at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam. He gave recitals all over the world, published numerous historical organ works and left us a profusion of recordings. The latter include some 40% of the present complete Bach recording; on the invitation of Aeolus, the project was completed by three German organists who studied with Kooiman. He was an outstanding teacher. His lessons at the biennial Haarlem International Summer Academy drew a large audience and gave many students the chance to study the finer points of Bach interpretation. They will be familiar with the term Stylus Locomotivus, coined by Kooiman to describe the more mechanical variety of Bach playing – one to be avoided at all costs. For no less than 32 years Kooiman was a member of the board of the prestigious Haarlem festival, the grandmother of all organ festivals, including 17 years as president.

As ‘junior’ members of the board, we met with him there and enjoyed his company and expertise, his hearty, loud laugh and his informality, but also his specialness. What an outstanding musician he was, excelling not only in Bach but in other repertoire too. He was in entire command of the instrument, and in his hands even lesser organs seemed to sound more beautiful than before.

A word of thanks goes to the Aeolus company for taking this initiative, to Anne den Hartigh for his support, and naturally to the three organists Gerhard Gnann, Ute

Gremmel-Geuchen and Bernard Klapprott. It is no easy task to supply the missing links in a project of such magnitude; their interpretations betray the Kooiman touch and that typical pleasure, surprise and reverence.

To paraphrase Debussy speaking of Louis Vierne, organist of the Notre Dame in Paris: Bach, the musical father of us all, would surely listen to these recordings with pleasure. Today’s listener will enjoy no less this remarkable recording of Bach’s organ works.

J.C. (Hans) Koenders
translated by Stephen Taylor

UTE GREMMEL-GEUCHEN

received her first organ instructions from Oskar Gottlieb Blarr in Düsseldorf. Subsequently she studied Protestant Church Music at the College of Music in Cologne (organ with Peter Neumann, receiving the final A diploma).

Following study with Ewald Kooiman at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam on the DAAD scholarship, she concluded her training at the Musikhochschule of Stuttgart with John Laukvik and Ludger Lohmann, receiving the concert certificate in harpsichord and the soloist’s examination in organ. Ute Gremmel-Geuchen has been prizewinner in the Lausanne and Nijmegen competitions, and also has various radio and CD-recordings to her credit.

GERHARD GNANN

studied Organ, Harpsichord and Sacred Music in Freiburg, Amsterdam and Basel. His teachers were Ludwig Doerr, Ton Koopman, Ewald Kooiman and Guy Bovet.

He was manifold awardee in international competitions, including the one 1988 in Brügge (Bruges), 1992 at the Swiss Organ competition and in 1993 he won the Grand Prix "Dom zu Speyer" ("Speyer Cathedral").

In 1997 he was appointed professor for artistic organ playing at the School of Music at the Johannes Gutenberg-University in Mainz. At once, he is the director of the Church Music/Organ department. In 2003 he was distinguished with the Johannes Gutenberg-University prize for excellent achievements in teachings.

As an artist and as an educator Gerhard Gnann is nationally and internationally in demand. In addition he called attention to himself with records on the labels "Aeolus", "Audite", "Hänssler Classic", "Organum", et al.

BERNHARD KLAPPROTT

studied harpsichord with Hugo Ruf and Bob van Asperen, organ with Michael Schneider and Ewald Kooiman, and, in masterclasses, thorough-bass accompaniment with Jesper Christensen and organ with Michael Radulescu. He graduated from his studies in Cologne with degrees in harpsichord and organ performance as well as church music and in Amsterdam with an

advanced degree in harpsichord performance "with distinction".

In 1991, he was awarded 1st Prize at the 10th International Organ Competition at the Festival van Vlaanderen in Bruges for his performance of works of Bach and Mozart. He concertises internationally as a keyboard soloist, continuo player and conductor and has made compact disc and radio recordings including the complete keyboard music of Thomas Tomkins (harpsichord, virginal, organ, 4 CDs, MDG) and sonatas of Georg Benda played on a clavichord built by Joseph Gottfried Horn (1788, "Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg", AEOLUS). In 1999, together with Christoph Dittmar, he founded the ensemble, Cantus Thuringia & Capella, which presented numerous concerts and recordings emphasising Central German music from the 16th to 18th centuries as well as performed staged works combined with historical acting. In this context, he initiated the project, "Music Legacy Thuringia", which has been dedicated to the rediscovery and publication of mainly unknown Thuringian vocal and instrumental music (CD series with cpo and editions).

He has taught at the University of Dortmund, the Colleges of Music in Detmold, Herford and Bremen as well as in masterclasses. Since 1994, Bernhard Klapprott has been Professor of Harpsichord/Early Keyboard Instruments as well as Organ for music from the 16th to 18th centuries in the Department of Early Music at The Liszt School of Music Weimar.

THE SILBERMANN ORGANS

MARMOUTIER

The contract with Andreas Silbermann was agreed in 1707, and the organ was erected in 1709-1710. In 1746, Johann Andreas completed the instrument by adding five stops that his father had provided for: the Positiv Cromorne 8', and the pedal stops Octavbass 8', Prestant 4', Bombarde 16' and Trompete 8'.

In 1789 the organ was taken down and moved to one of the transepts, where it remained until Xavier Stiehr (Seltz) moved it back in 1840 to the now widened west gallery. The pedal was raised up, probably to create more room for the choir.

In 1955 the instrument was completely overhauled by Ernest Muhleisen and his brother-in-law Alfred Kern (Strasbourg), who in so doing were influenced by Albert Schweitzer.

An extensive renovation was undertaken in 2009-2010 by Quentin Blumenroeder (Haguenau), including repairs to the windchests and action, overhaul of the pipework, repairs to the woodcarving and renovation of the casework. The nineteenth-century horizontal bellows was replaced by three diagonal bellows.

Despite two removals, the Marmoutier instrument is one of the best preserved organs from the Strasbourg workshop of Silbermann, particularly in terms of the voicing.

EBERSMUNSTER

The organ in the former Benedictine monastery of Ebersmunster was one of Andreas Silbermann's last instruments, and his son Johann Andreas was already involved in its construction. It was built in 1730-1731; the Echo Trompete and Pedal Clairon were not mentioned in the 1732 contract.

After the organ suffered in the wake of the Revolution, it was repaired by Joseph Bergäntzel (Ammerschwihl) in 1812. He replaced the 37 largest front pipes and 30 others inside, which had been lost. A Bombarde 16' was added to the pedal.

In 1857, Martin Wetzel (Strasbourg) installed three new bellows to replace the four old ones.

The instrument was overhauled in 1939 by Roethinger (Schiltigheim); the work was carried out by Ernest Muhleisen and Alfred Kern (Strasbourg).

Restoration was undertaken in 1997-1998 by Gaston Kern (Hattmatt), assisted by Yves Koenig (Sarre-Union) and Richard Dott (Sélestat). The windchests and action were repaired, the pipework overhauled, the casework renovated and the vases painted. The bellows by Wetzel were restored.

With the exception of the above-mentioned pipes, which, however, have been preserved, the entire organ has survived. The front design, after Parisian models, finely matches the Alemannic architecture of the Benedictine abbey.

STRASBOURG, ST. THOMAS

The contract between the chapter of St. Thomas's and the 25-year-old Johann Andreas Silbermann was signed in 1737. Erection of the instrument commenced in May 1740 and was completed in February 1741. Thereafter Johann Andreas undertook a study trip to his uncle Gottfried Silbermann in Freiberg. In 1790, Johann Conrad Sauer, who had been apprenticed to Johann Andreas Silbermann, added the planned Echo Trompete.

The first alteration was made in 1836, when Martin Wetzel (Strasbourg) replaced the Echo division by a Récit with six foundation stops. The same firm made further changes in 1860 and 1886.

In 1908 it was intended to rebuild and modernise the organ, but Albert Schweizer opposed the plans and managed to have the mechanical action retained. The work was undertaken by Dalstein & Haerpfer (Bolchen); the pitch was adapted to the modern norm, a measure later deplored by Schweizer.

While Schweizer was working in Lambaréné, the organ was rebuilt in 1927 by Georg Schwenkedel (Strasbourg), and pneumatic action was finally installed. In 1938 the same builder replaced the Wetzel's Récit by a swell division with 20 stops. Electric action was installed in 1956 by Muhleisen (Strasbourg); the plan to add a fourth manual did not materialise.

In 1979 the organ was restored by Alfred Kern (Strasbourg). Mechanical action

was installed once more, and the original stoplist was largely reinstated. The Echo department, whose windchest was no longer present, acquired a complete manual compass and 10 stops; at the same time, a 27-note pedal was created and the instrument was put back to the original pitch. A last measure was taken in 2009, when Quentin Blumenroeder (Haguenau) renovated the casework and provided two new diagonal bellows.

The organ at the church of St. Thomas is the best preserved Silbermann instrument in Strasbourg.

WASELONNE

The organ was built in 1745 by the brothers Johann Andreas and Johann Daniel Silbermann for the Dominican church at Guebwiller (Upper Alsace). After the Revolution it was purchased by the parish of Wasselonne and erected in 1792 by Nicolas Toussaint (Westhoffen) in what at the time was a Simultankirche used by Roman Catholics and Protestants.

The instrument was rebuilt on a number of occasions. Stiehr & Mockers (Seltz) moved the main case back in 1849, modified the Rückpositiv action and exchanged several stops. Further alterations were made in 1894 by Charles Wetzel (Strasbourg) and in 1942 by Ernest Muhleisen (Strasbourg). Nevertheless, all windchests and 71% of Silbermann's pipework survive.

In 1991-1992 the organ was restored by Gaston Kern (Hattmatt). The main case

was returned to its original position, the Rückpositiv action reconstructed, the woodcarving repaired and the case renovated. The original stoplist of the three manuals was reinstated, as well as the original low pitch, while the pedal was extended from 20 to 27 notes, with three extra stops. Three diagonal bellows have been retained, as well as Wetzel's horizontal bellows.

SOULTZ HAUT-RHIN

The contract for the organ was signed in 1747 by the brothers Johann Andreas and Johann Daniel, who completed it in 1750.

In 1819-1822, Joseph Callinet (Rouffach) installed new 51-note keyboards, added a fourth manual (Récit) and changed the stoplist. The same company made further changes in 1829.

More drastic measures were taken in 1852, when Callinet moved the main case two meters back, changed the Positiv action and altered the reeds.

In 1925, Paul-Marie Koenig (Caen) installed pneumatic action, with a detached console and two swell divisions, work which was inspected by Joseph Bonnet of Paris. Further alterations were made in 1932 by Georg Schwenkedel (Straßburg).

In 1960, restoration was commenced by Curt Schwenkedel (Strasbourg) in collaboration with Philippe Hartmann (Rainsans). The main case was returned to its original position. Although a four-manual organ with 51-note manuals and a 30-note

pedal was planned, the project was discontinued due to lack of funds.

Work on the organ was completed ten years later, but under different premises: the reconstruction of Silbermann's stoplist, pitch, key and stop action. Callinet's console was retained, however, including the silent fourth manual.

During a thorough overhaul by Richard Dott (Sélestat) in 2009-2011, the windchests were repaired, the pipework cleaned, the casework stabilised and renovated. The action was reconstructed after Silbermann and the fourth manual removed.

ARLESHEIM

The organ in Arlesheim Cathedral was the first instrument to be built in Switzerland by Johann Andreas Silbermann. His father Andreas had already completed three organs in Basel (Minster 1711, St. Peter 1712 and St. Leonhard 1718). The contract was agreed in 1759 and the instrument finished in 1761.

The organ was first rebuilt in 1888 by Weigle (Stuttgart and Basel). The Rückpositiv became an Oberwerk, a new console was placed in the Rückpositiv case, and the instrument was tuned to modern pitch. A second rebuild followed in 1913 by Goll (Lucerne), when the original mixtures and reeds were lost.

The instrument was restored in 1959-1962 by Metzler (Dietikon). The original stoplist was reconstructed, though with the

following exceptions: A Trompette 8' (treble) was added to the Echo (originally there was a Flageolet 1'), and the pedal compass was extended to 27 notes, with five extra stops. The organ was returned to the original pitch. In 1998, Bernhardt Edskes (Wohlen) installed two diagonal bellows to replace the horizontal bellows by Metzler.

The instrument was renovated by Kern (Strasbourg-Hattmatt) in 2004-2005, including thorough repairs to the windchests, cleaning of the pipework, stabilisation and renovation of the case and repairs to the woodcarving.

The Arlesheim organ is the best-preserved Silbermann organ in the Basel region.

BOUXWILLER

The organ was built by Johann Andreas Silbermann in 1778 for the Protestant church in Bouxwiller. It was for this church that his father Andreas had contracted his very first work as an organ builder in 1699, renovating and moving to a different gallery an instrument made by Baldner in 1668, which is now in the R.C. church in Bouxwiller.

In 1876, the Johann Andreas Silbermann organ was adapted to the taste of the time by Emile Wetzler (Bergheim). But the most drastic alterations were carried out in 1914 by Dalstein & Haerpfer (Bolchen), when the windchests and action were replaced by pneumatics, with a detached console in the Rückpositiv case.

The instrument was restored in 1968 by Alfred Kern (Strasbourg). The original

stoptlist was reinstalled at the original pitch, though with a 27-note pedal, three extra stops and a pedal coupler. The casework was renovated; the carving on top of the middle tower is of a later date.

Registration directions for this organ, left by Johann Andreas Silbermann, were rediscovered in 1991.

VILLINGEN

The contract for a new organ for the Benedictine church of St. George in Villingen was signed in 1751 by Abbot Hieronymus and the brothers Johann Andreas and Johann Daniel Silbermann. Although the instrument was to comprise 20 stops on three manuals, a larger organ was built in four phases:

1) 1752: otherwise than stipulated in the contract, three extra stops were installed, a place for a Trompette 8' was reserved in the main division, and the pedal compass became C – c' instead of C – g.

2) 1753: the envisaged Trompette 8' was installed on the main manual.

3) 1758: the Echo (treble) was added, with a Tremblant fort.

4) 1759: the Echo (bass) was added.

Thus a three-manual, 30-stop organ was completed stage by stage. Father Coelestin Wahl was the driving force behind the larger instrument. The final stoptlist has been preserved in a description of the organ by Johann Andreas Silbermann.

The case was not constructed in Silbermann's workshop, as was customary,

but in the church itself by the master carpenter Martin Hermann. It was marbled in 1760 by Johann Michael Schmadl from Bregenz.

After the secularisation in 1806, the organ was dismantled and moved to Karlsruhe, the residence of the Grand Duke Karl Friedrich von Baden, where, in 1812, it was erected in the Protestant town church by Johann Ludwig Bürgy (Durlach). After various rebuilds, it fell victim to a bomb attack on 27 May 1944.

After renovation of the Benedictine church at Villingen, a plan arose to reconstruct the Silbermann organ, a project completed by Gaston Kern (Hattmatt) in 2002. Since nothing was known about the original case, the new one was modelled on the Silbermann organ in the church of St. John (built in 1765 for the former church of St. Stephen) in Mulhouse. The following additions were made to the stoplist: Rückpositiv Larigot 1 1/3', Hauptwerk Flûte 4', pedal Prestant 4', Bombarde 16' and Clairon 4'. The manual compass is 51 notes (as in Mulhouse), the pedal 27 notes; a pedal coupler was also installed.

Marc Schaefer
translated by Stephen Taylor



EWALD KOOIMAN (1938-2009)

PRÉFACE

Le plus grand projet jamais initié par AEOLUS est né en Alsace en Avril 2008 à l'Abbatiale St.Maurice de Ebersmunster. Il s'agissait de réaliser l'intégrale des œuvres de Johann Sebastian Bach, enregistrée par l'organiste hollandais Ewald Kooiman pour ce qui devait être une série de 19 SACD interprétée par cet artiste magnifique. Kooiman avait choisi pour ce projet de jouer une série d'instruments alsaciens construits par Andreas Silbermann (1678- 1734) et son fils Johann Andreas Silbermann (1712-1783). Les enregistrements allaient être réalisés en deux version simultanées : Stéréo deux canaux, et cinq canaux son Surround, avec le matériel audiophile le plus récent et surtout, les fameux microphones DPA 4006.

Hélas, Ewald Kooiman est mort brutalement à l'âge de 70 ans au cours de vacances en Egypte le 25 janvier 2009 - et nous n'avions encore mis en boîte que huit des 19 SACD originellement prévus !

Nous aurions pû faire paraître cette intégrale inachevée, comme un testament musical. Mais beaucoup d'œuvres majeures de Bach n'avaient pas encore été fixées par Ewald Kooiman. J'ai eu alors l'idée de contacter trois de ses principaux disciples, Ute Gremmel-Geuchen (de Kempen), Gerhard Gnann (de Mayence) and Bernhard Klapprott (de Weimar), et leur proposer de terminer d'enregistrer cette intégrale, en hommage à leur Maître. Ils ont tous trois accepté avec enthousiasme. Ces enregistrements additionnels ont donc débuté en 2010

et se sont terminés en Juillet 2011. Les textes du livret ont été rédigés pour ce projet par le musicologue allemand Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig) et par Marc Schaefer, expert alsacien des instruments construits par les Silbermann.

Ce faisant, AEOLUS fera paraître la première intégrale des œuvres de Johann Sebastian Bach interprétée sur des instruments historiques en SACD et en son Surround. J'ai essayé de placer dans ce projet toute l'expérience qui est la mienne dans le domaine de l'enregistrement et de l'orgue plus particulièrement, depuis la création de notre label en 1997. Ce projet sera aussi un extraordinaire corpus de documentation sur les orgues de la tradition Silbermann en Alsace puisqu'il permettra d'entendre dans des conditions exceptionnelles quelques uns des plus beaux chefs-d'œuvre de cette dynastie de facteurs d'orgues.

Je me sens immensément honoré d'avoir eu la chance unique de pouvoir réaliser ce projet grandiose et d'avoir pu passer cinq ans avec la musique de J.S Bach. J'adresse mes plus vifs remerciements à tous ceux qui m'ont soutenu et accompagné dans ce projet, sans l'aide desquels il n'aurait pu être mené à bien, et tout particulièrement à Monsieur Anne den Hartigh.

Christoph Martin Frommen, AEOLUS
Neuss, Juillet 2012

JEAN SÉBASTIEN BACH

L'ŒUVRE POUR ORGUE

Jean Sébastien Bach était considéré par ses contemporains comme un virtuose de l'orgue inégalé, un spécialiste éminent et redouté de la facture d'orgue, et plus particulièrement comme un compositeur accompli d'œuvres pour orgue d'un art consommé. L'importance que revêt le travail de Bach dans l'histoire de la musique avait été soulignée dès 1752 par Johann Joachim Quantz dans sa *Méthode de Flûte*, où il affirmait qu'au 17^e siècle les maîtres du Nord de l'Allemagne avaient certes « poussé très loin » l'art de l'orgue adopté « en grande partie des Néerlandais », mais que c'était « en fin de compte [...] l'admirable Jean Sébastien Bach » qui l'avait « élevé à notre époque jusqu'à sa perfection la plus grande ». Le *Nécrologe* publié en 1754 souligne lui aussi les performances extraordinaires de l'organiste : on peut y lire que le défunt avait été le meilleur interprète de cet instrument « qui ait jamais existé ». Ce jeu se caractérisait non seulement par sa polyphonie et sa virtuosité époustouflante, mais aussi et surtout par la richesse de ses trouvailles musicales et par leur traitement exploitant toutes les règles de l'art – toutes caractéristiques que l'on observe encore clairement aujourd'hui dans les pièces pour orgue qu'il nous a laissées. De fait, l'œuvre pour orgue de Bach est unique dans toute l'histoire de la musique, tant par sa qualité exceptionnelle que par l'ampleur de sa pa-

lette stylistique et tout simplement par son volume. Tout au long de sa vie, Bach a enrichi le répertoire organistique non seulement par des chefs-d'œuvre exemplaires dans tous les genres de musique d'orgue courants à son époque, mais aussi en créant de nouvelles formes qui deviendraient des modèles de référence à la fin du 18^e siècle – pensons par exemple au choral pour orgue au travail motivé élaboré ou au diptyque prélude/fugue.

Face à la diversité et à l'influence de l'œuvre pour orgue de Bach, il est de prime abord étonnant d'apprendre que Bach ne travailla comme organiste que durant les deux premières décennies de sa carrière professionnelle ; par la suite, étant maître de chapelle puis cantor et directeur de la musique, il mit l'accent sur d'autres styles de musique. En effet, lorsque, optant pour le poste plus rémunérateur et plus prestigieux de maître de chapelle, il demanda en novembre 1717 à être libéré de son contrat de travail à la cour de Weimar, il tourna définitivement le dos à la carrière d'organiste qu'il avait exercée jusque-là. Certes, il sollicita encore en 1720 un poste d'organiste à l'église Saint-Jacques d'Hambourg, mais il s'agissait probablement davantage – comme sa candidature, quelques années auparavant, pour un emploi similaire à la Marktkirche de Halle – d'un calcul tactique que d'un intérêt véritable pour un change-

ment de fonction qui à maints égards aurait certainement constitué un recul sur le plan professionnel. A vrai dire, cette réorientation professionnelle, d'abord comme maître de chapelle à la cour de Köthen puis comme directeur musiques de la ville de Leipzig, ne représentait pas pour le virtuose inégalé de l'orgue un détachement réel de son instrument. Mais il était laissé à sa propre initiative de trouver lui-même, à côté des devoirs de sa charge, les loisirs nécessaires pour jouer de l'orgue ou composer pour cet instrument. Il mit à profit cette liberté d'action notamment en 1725, 1731 et 1736 pour donner sur les orgues de Silbermann à Dresde des concerts qui furent très appréciés et même remarqués par la presse suprarégionale. Et dans les années 1730 et 1740, il constitua plusieurs grands recueils dans lesquels il inséra des compositions plus anciennes qu'il avait retravaillées, mais aussi des œuvres nouvelles. Son intérêt continu pour la pratique de l'orgue et la musique d'orgue entraîna une large diffusion de ses œuvres pour cet instrument et suscita chez Johann Friedrich Reichardt les propos suivants, formulés en 1796 : « Les œuvres pour clavecin et pour orgue de Bach resteront, aussi longtemps que ces instruments magnifiques existeront, la haute école des organistes et des clavecinistes, de même qu'il fut lui-même en tant qu'interprète le plus grand exemple pour les organistes et les clavecinistes ».

Notre connaissance actuelle du jeune Jean Sébastien Bach et de ses premières compositions pour l'orgue est vague et im-

précise. Ainsi, on ne dispose que de données éparses sur les premières étapes de sa vie à Eisenach (1685-1695), Ohrdruf (1695-1700) et Lunebourg (1700-1702), et celles-ci ne permettent pas de tracer un portrait précis du compositeur. Les fils de Bach eux-mêmes haussaient les épaules quand il s'agissait de commenter les « trous inévitables » dans la biographie de leur père, les « traditions aventureuses » et les « combats d'escrime de jeunesse » ; il leur manquait déjà des éléments concrets sur ces premières années. Nous ne possédons également que très peu de données concrètes concernant la datation et la classification stylistique des œuvres de jeunesse. Ces dernières nous montrent un artiste de génie, profondément ancré dans la tradition de l'Allemagne centrale, qui chercha très tôt à élargir son horizon musical par l'étude intensive de l'école de l'orgue de l'Allemagne du Nord. Ses premières œuvres se caractérisent par une audace et un plaisir de l'expérimentation tout juvéniles. Partant de modèles de préludes et fugues tout simples, il s'appropriera les partitas de choral gracieuses de l'école de Böhm, puis, après son légendaire voyage à Lübeck en hiver 1705/06, il fit sien l'usage brillant du pédalier de Dietrich Buxtehude.

Durant les années passées à Weimar, de 1708 à 1717, Bach était déjà un virtuose et un compositeur d'une belle maturité. Il composa la majeure partie de ses œuvres pour orgue lorsqu'il était organiste à la chapelle du château de Weimar. On peut lire à ce propos dans la nécrologie rédigée par

son fils Carl Philipp Emanuel : « Le plaisir que prit Son Altesse à son jeu l'enflamma du désir de tenter et d'utiliser tout ce qui est possible dans l'art de l'orgue ». C'est dans ce climat favorable que virent le jour nombre des grands préludes et fugues dans lesquels Bach intégra de manière créative les événements et expériences de ses jeunes années (séjours à Lunebourg, Hambourg et Lübeck) et qu'il développa son style personnel et incomparable. Parallèlement, il écrivit toute une série de partitas de chorals, selon le modèle de son maître lünebourgeois Georg Böhm. Dans son « Orgel-Büchlein » (Petit Livre d'Orgue) commencé vers 1713, il instaura un nouveau type de choral pour orgue avec accompagnement au rôle constamment figuratif. Vers 1714, il créa un genre nouveau et de nouveaux moyens d'expression avec les transcriptions des concertos pour violon, alors très célèbres, du prêtre vénitien Antonio Vivaldi. Ce cadre formel caractérisa toute la production pour orgue de Bach et garda toujours la même actualité jusqu'aux dernières années passées à Leipzig.

SONATES EN TRIO BWV 525-530

Durant la première moitié du 18^e siècle, l'écriture en trio fut érigée en idéal de composition, tant dans la théorie que dans la pratique de la musique de chambre instrumentale, car ce genre semblait établir une synthèse parfaite entre le contrepoint linéaire, l'harmonie pleine et la mélodie chantante. Des théoriciens de la musique

tels que Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz et Johann Adolph Scheibe déclarèrent purement et simplement que le trio était la pierre de touche de tout musicien d'envergure. Mattheson, par exemple, décrivait en ces termes les exigences particulières du genre : « [...] Les trois voix doivent chacune conduire une mélodie raffinée ; et en même temps, autant que possible, conserver l'accord parfait comme s'il était là par hasard ». Aucun autre compositeur de cette époque n'a réalisé cet idéal avec une telle perfection que Jean Sébastien Bach. La haute estime dont ses œuvres de ce genre continuèrent à jouir longtemps encore après sa mort s'explique peut-être également par le fait que le trio non seulement correspondait aux conceptions de Bach d'une harmonie parfaite (qui ne pouvait, selon lui, être atteinte que si toutes les voix « travaillent en une merveilleuse interdépendance »), mais aussi qu'il satisfait à la primauté d'une mélodie écrite avec sensibilité et sur un ton personnel que prôna la génération de ses fils et de ses élèves. Le fait que Bach ait également transposé le genre de la sonate en trio à la musique pour orgue montre bien que, dans sa pensée musicale, ce type de composition n'était pas lié à une distribution particulière, mais qu'il représentait un principe d'écriture en quelque sorte abstrait, dont la réalisation sonore était relativement flexible.

Les six Sonates en trio pour orgue BWV 825-830 constituent un cycle homogène qui vit le jour au plus tard vers la fin des années 1720, comme on peut en con-

clure d'après le filigrane de l'autographe. Plusieurs états antérieurs et variantes laissent toutefois supposer que Bach travailla à ces pièces en plusieurs étapes, en peaufinant de nombreux détails. Plusieurs mouvements – comme par exemple le premier mouvement bipartite de la Sonate n° I en mi mineur BWV 528 – pourraient dater de l'époque de Weimar ; la plupart ne virent toutefois certainement pas le jour, comme le suggère leur style nettement plus mature, avant le milieu des années 1720. Ceci s'observe particulièrement dans les mouvements de sicilienne expressifs des Sonates I, V et VI ainsi que de la Sonate III au ton galant. Selon le biographe de Bach Johann Nikolaus Forkel, Bach composa les six Trios pour orgue « pour son fils aîné, Wilh. Friedemann. C'est en les étudiant que Friedemann se préparait à devenir le grand organiste que je connus par la suite ». Comme en témoigne une copie de sa main réalisée vers 1730, W. F. Bach semble en effet avoir beaucoup joué ces œuvres dans sa jeunesse. Si le recueil devait avoir été écrit dans un but didactique, il serait à mettre en parallèle – bien sûr à un niveau technique et compositionnel extrêmement élevé – avec les Inventions à trois voix.

Malgré une technique d'écriture commune à la base, chacune des sonates possède un profil tout particulier. La Sonate n° I en mi bémol majeur BWV 525 développe dans son premier mouvement un thème joyeux dans une écriture en trio rigoureuse, avec une grâce et une légèreté qui relèguent presque à l'arrière-plan la technique con-

trapuntique utilisée avec art pour la conduite des voix. Si ce mouvement ressemble à une monumentale invention à trois voix, par son alternance constante de techniques d'imitation et de progressions, le deuxième mouvement élégiaque évoque l'univers des concertos de Bach pour deux violons. La manière d'introduire le thème en forme renversée dans la deuxième partie se retrouvera également dans le finale enjoué. La Sonate n° II en ut mineur BWV 526 traite au premier mouvement, en toute liberté, des éléments de la forme concertante ; ceci apparaît particulièrement bien dans le premier motif, exposé par les trois voix simultanément, qui sera répété plusieurs fois au cours de la pièce comme un refrain, sur différents degrés de la gamme. Le gracieux Largo évoque des schémas d'écriture que l'on rencontre aussi dans les sonates pour violon et clavecin obligé. La sonate s'achève sur une fugue concertante dont le sujet alla breve est traité dans plusieurs strettes avec des entrées toujours plus rapprochées. Le compositeur propose en contraste un thème syncopé audacieux, qui se fait entendre à deux reprises.

Avec ses tournures galantes, la Sonate n° III en ré mineur BWV 527 prend un ton résolument moderne. Certains éléments, tels que les enchaînements de syncopes au premier mouvement et les triolets et les notes insistantes répétées à la basse au troisième mouvement, servirent visiblement de modèles aux deux fils aînés de Bach pour leurs propres premières compositions.

Bach lui-même considérait certainement son Adagio e dolce aux accents rêveurs comme suffisamment réussi et intemporel puisqu'il le réutilisa dans les années 1740 dans son Triple Concerto BWV 1044.

Avec ses deux versions différentes – le Trio pour orgue et une sinfonia pour la distribution bien typique d'un hautbois d'amour, d'une viole de gambe et d'un clavecin dans la Cantate BWV 76 (1723) – le premier mouvement de la Sonate n° IV en mi mineur BWV 528 laisse transparaître que, pour Bach, la structure en trio n'était pas liée à une distribution précise, mais représentait bien un principe de composition abstrait, dont la réalisation sonore dépendait des conditions extérieures. Si le mouvement médian séduit par son contrepoint complexe, le finale est d'une légèreté toute dansante, laissant à peine transparaître les difficultés techniques que Bach impose à l'interprète.

La Sonate n° V en ut majeur BWV 529 fait elle aussi appel, dans son ample premier mouvement, aux techniques d'écriture du concerto. Les figures brillantes des deux voix supérieures vont de pair avec une harmonie quelque peu plane. L'élégant Largo combine des figures rythmiques complexes avec un chromatisme finement intégré à la mélodie, tandis que le rapide Allegro constitue une fugue écrite au premier coup d'œil d'une main légère. C'est la Sonate n° VI en sol majeur BWV 530, par le thème à l'unisson de son premier mouvement, qui se rattache le plus clairement au genre du concerto, ou plus précisément de la « sonate de

type concertant » telle que décrite par Scheibe. L'imitation entre le refrain et les couplets est si élaborée que les deux mains ont chacune à leur tour de longs soli à jouer. Le mouvement médian est inspiré du type de la sicilienne, avec une polyphonie rigoureuse et une grande sensibilité. L'Allegro conclusif propose avec une verve enjouée diverses techniques propres à la fugue. La phrase prophétique prononcée par C. P. E. Bach, qui estimait que les six Trios pour orgue de son père étaient « écrits de manière si galante [...] qu'ils sonnent encore très bien aujourd'hui, ils ne prendront jamais de l'âge et survivront à toutes les révolutions des modes musicales », s'est vérifiée non seulement au XVIIIe siècle, mais elle a conservé toute sa validité jusqu'aujourd'hui.

PRÉLUDES (FANTAISIES, TOCCATAS) ET FUGUES

Les grandes compositions pour orgue « libres » ont toujours été considérées comme le sommet de la musique d'orgue de Bach. Elles réunissent en une synthèse inégalée les exigences techniques spécifiques et les divers aspects de composition, de style et de forme. Dès 1802, le biographe de Bach Johann Nikolaus Forkel avait reconnu et décrit en termes bien choisis la place particulière que ces pages occupent dans l'histoire de la musique : « La pédale est l'essence même de l'orgue ; elle seule suffit pour lui donner une magnificence, une grandeur et une majesté bien supérieures à

celles des autres instruments. [...] Un orgue muni d'un clavier de pédales doit être traité de manière à pouvoir être mis en action dans l'étendue entière de son diapason : le compositeur et l'exécutant en tireront ainsi tout ce qu'il peut donner. Personne ne l'a su mieux faire que J. S. Bach : non seulement son harmonie et sa mélodie si riches étaient parfaitement appropriées à l'instrument, mais il eut encore soin de donner à la pédale une partie complètement séparée [...] ».

Bach a développé le genre du « Prélude et Fugue » devenu classique par la suite à partir de diverses traditions du XVIII^e siècle ; il y a travaillé pendant plus de quatre décennies jusqu'à ce qu'il acquière une forme définitive. Ses premiers pas dans le domaine de la musique d'orgue remontent probablement à son adolescence, vers 1700, mais la majeure partie de ce répertoire semble avoir été écrite alors qu'il exerçait la tâche d'organiste à Arnstadt, Mühlhausen et surtout Weimar. Il composa cependant encore plusieurs Préludes et Fugues d'une envergure monumentale à Leipzig. Si l'on excepte la tentative avortée de terminer le Prélude et Fugue en ut mineur BWV 562 au milieu des années 1740, l'apogée et en même temps la fin de son intérêt pour ce genre furent marqués par le majestueux Prélude en mi bémol majeur et sa Triple Fugue à cinq voix BWV 552, qui servirent de cadre à la Troisième Partie de la Clavier-Übung (Pratique du Clavier) publiée en 1739.

Le Prélude et Fugue en ut majeur BWV 531 se caractérise par une impétuosité et

une belle jeunesse d'esprit. Le Prélude, à l'allure improvisée, rappelle par son long solo de pédale introductif diverses œuvres du même type du professeur de Bach à Lunebourg, Georg Böhm, et plus spécialement son grand prélude dans la même tonalité. La structure formelle, très aérée et d'une grande simplicité, laisse supposer que l'œuvre fut composée très tôt, à une époque où la richesse des idées et le déploiement de la virtuosité technique primaient encore sur la recherche d'une architecture ciselée dans les moindres détails. On pourrait donc très bien imaginer que cette composition fut le fruit du séjour de Bach à Lunebourg (1700 à 1702 environ). Une caractéristique importante de cette première phase stylistique est le plan tonal, qui s'éloigne relativement peu de la tonalité principale et ne connaît pas encore d'écarts vers des tonalités plus éloignées. Dans le Prélude, cela signifie un long passage en ut majeur, suivi de brèves transitions vers le fa majeur et le sol majeur, avant que le mouvement ne culmine dans de brillants passaggi. Dans la Fugue, l'activité modulatoire se limite aux brefs divertissements, le sujet apparaissant lui-même uniquement à la tonique et à la dominante. Les développements y gagnent incontestablement en stabilité – vestiges des idéaux stylistiques du 17^e siècle que le jeune Bach devait bientôt laisser derrière lui.

Selon les études réalisées par Jean-Claude Zehnder sur le style des œuvres de Bach, le Prélude et la Fugue en ré majeur BWV 532 ont vu le jour vers 1708, donc à Mühlhausen ou au début de la pé-

riode passée à Weimar. Les deux volets figurent souvent séparément dans les sources, ce qui a amené certains chercheurs à penser que Bach les aurait d'abord composés isolément et ne les aurait réunis par la suite qu'après avoir profondément retravaillé la fugue. Si cela est exact, il ne s'agissait en tout cas pas d'un pis-aller, car les deux parties du diptyque vont parfaitement bien ensemble. Le Prélude est structuré en plusieurs parties : un « *passaggio* », passage rapide de notes, qui cite le début de la Toccata pour clavecin BWV 912, est suivi d'un bref passage en style de récitatif qui mène à une longue section en imitation, puis le mouvement se termine avec effet sur un autre récitatif aux modulations hardies. L'usage virtuose du pédalier déjà présent au Prélude est encore intensifié dans la Fugue. L'organiste nurembergeois Leonhard Sichert nota du reste sur sa copie réalisée en 1740 : « Dans cette fugue, il faut vraiment frapper des pieds ». Le sujet de la fugue se caractérise par des figures exubérantes dans lesquelles on peut voir une certaine touche d'humour ; elles donnèrent à Bach l'occasion de mettre en pratique avec effet la technique de la pédale qu'il avait apprise auprès de Dietrich Buxtehude.

Le Prélude et Fugue en mi mineur BWV 533 date probablement de la période d'Arnstadt et fut probablement composé vers 1704. L'usage encore relativement peu développé de la pédale (surtout dans la fugue) laisse supposer que Bach composa l'œuvre avant le voyage à Lübeck qui devait tant le marquer, au cours de l'hiver

1704/05. Les procédés utilisés dans le Prélude, encore bref mais néanmoins très varié, rappellent les grandes toccatas pour clavecin – on y rencontre des *passaggi*, une écriture en arpèges, des trilles sur des accords et des ostinati harmonieux, une écriture en accords avec une harmonie ambitieuse et des plans sonores aux rythmes animés. Le jeune Mendelssohn fut très impressionné par le mélange de ces éléments, et le biographe de Bach Philipp Spitta lui-même louait la « noble mélancolie » qui évoquait pour lui Beethoven. La fugue, brève et, comme dans les autres œuvres de ses débuts, limitée à l'espace tonal de la tonique et de la dominante, se développe ensuite en lignes souples. Limitée d'abord à trois voix aérées, elle s'intensifie peu à peu en un ensemble à quatre et cinq voix.

L'authenticité du Prélude et Fugue en fa mineur BWV 534 est depuis quelque temps remise en question, pour des raisons liées à son style et à sa transmission. L'œuvre n'est connue que par deux sources tardives retrouvées à Erfurt dans l'entourage de Johann Christian Kittel, et contient de nombreuses curiosités formelles et fautes de composition. Ces dernières pèsent d'autant plus dans la balance que le ton pathétique du sujet de la fugue ne s'accorde guère avec le style d'écriture de Bach dans la première période de sa carrière. David Humphreys et Werner Breig en sont donc venus à la conclusion que le diptyque BWV 534 est une imitation ambitieuse du style de la maturité de Bach, peut-être de la plume d'un de ses élèves. En dépit des doutes sur

son authenticité et de ses lacunes dans la composition, le Prélude et Fugue en fa mineur reste néanmoins une œuvre pleine d'effet, techniquement très aboutie, qui a tout à fait sa place dans une intégrale de l'œuvre pour orgue de Bach, ne serait-ce que pour susciter la discussion.

Le Prélude et Fugue en sol mineur BWV 535, composé aux alentours de 1704, est l'une des œuvres de jeunesse les plus importantes de Bach. Vers 1705, le jeune compositeur – qui n'avait encore que 20 ans – en nota une première version aux contours encore relativement vagues dans un des recueils collectifs que constituait alors son frère aîné Johann Christoph, le « Möllersche Handschrift ». Bach remania entièrement l'œuvre, manifestement alors qu'il était encore à Arnstadt, et transforma le bref prélude en un ample *passaggio* avec une partie en arpèges aux harmonies audacieuses. La Fugue à quatre voix ne nous est parvenue que dans la version remaniée, et sa conclusion est absente dans le Möllersche Handschrift. Comme l'a observé Jean-Claude Zehnder, il s'agit d'une des premières œuvres où Bach confie toutes les entrées du sujet à la basse, à la pédale. Le biographe de Bach Johann Nikolaus Forkel y situe le début de la maîtrise de sa maturité (conformément à ses opinions citées plus haut sur l'évolution du style dans la musique d'orgue de Bach). Le Prélude et Fugue en sol mineur BWV 535 semble en effet marquer une sorte de césure dans la première phase créative de Bach, dont nous n'avons qu'une vision incomplète : les mo-

dèles stylistiques et formels traditionnels de l'Allemagne centrale sont élargis et en même temps dépassés grâce à l'intégration d'éléments propres à la musique d'orgue septentrionale. Cette caractéristique apparaît tout particulièrement dans le solo de pédale qui interrompt brusquement le flux tranquille de la Fugue ; ce solo mène à un brillant *passaggio* en style de *tocatta* et mène la composition à une conclusion tout aussi inattendue que pleine d'effet.

On reconnaît sans peine que le Prélude et Fugue en la majeur BWV 536 est une œuvre composée au milieu de la période de Weimar. Depuis Philipp Spitta, de nombreux musicologues ont relevé la parenté du sujet de la fugue avec la *sinfonia* introductive de la cantate écrite en décembre 1714 « Tritt auf die Glaubensbahn » BWV 152 ; la question de savoir s'il faut en tirer des conclusions chronologiques directes reste néanmoins ouverte. Par rapport aux œuvres d'Arnstadt, on est frappé par la présence constante et souveraine de la pédale. Le Prélude s'ouvre sur un bref *passaggio* confié à une seule voix, et mène après une longue note de pédale à une section où les motifs sont tissés dans un contrepoint libre, avec une conduite de la ligne mélodique tout en douceur. La Fugue s'écoule dans un caractère de douce pastorale et une allure dansante et gaie. Le premier sujet est accompagné d'un contre-sujet au rythme complémentaire, et est entouré par la suite de divers contrepoints plus animés. Philipp Spitta a caractérisé cette fugue en termes très poétiques : « les contrepoints enlacent

le sujet comme des bras d'amoureux », sujet qui vers la fin de l'œuvre « repasse encore une fois dans une beauté souriante ». La conclusion, avec ses figures en progression sur une pédale, renoue une dernière fois avec l'atmosphère du Prélude, formant ainsi un lien cyclique entre les deux volets du diptyque.

La Fantaisie et Fugue en ut mineur BWV 537 semble être une composition de la maturité, écrite à Leipzig. Comme l'œuvre ne nous est parvenue que dans une copie datée de 1751 réalisée dans le cercle des élèves de Bach, seule une critique du style peut permettre de déterminer la date de sa composition. La mesure pesante en 6/4 et le ton plaintif de la Fantaisie peuvent être mis en rapport avec la cantate « Ich will den Kreuzstab gerne tragen » BWV 56 (1726) ou avec le premier mouvement de la Sonate pour violon en si mineur BWV 1014. La Fantaisie est constituée de quatre sections au contrepoint artistement travaillé, reliées chaque fois par deux. Les imitations en canon du thème principal apparaissent à la troisième partie dans l'échange des voix, et le thème de la deuxième partie – ces figures descendantes avec effet de soupir – réapparaît dans la quatrième partie dans sa forme première et son renversement. Le sujet de la fugue, d'une simplicité chantante mais néanmoins expressif, porte selon plusieurs chercheurs l'influence d'un sujet de fugue publié en 1740 dans le traité *Der vollkommene Capellmeister* de Johann Mattheson. Cette hypothèse permettrait de situer l'œuvre dans la dernière décennie de

la vie de Bach. Il faut néanmoins signaler que le soi-disant modèle de Mattheson est une chanson française de la fin du XVIIIe ou du début du XVIIIe siècle, « La Fuerstemberg », connue sous de multiples formes. Tout récemment, on a remarqué que la singulière structure da capo de la Fugue est à mettre en relation avec une particularité de la copie de l'œuvre. La copie de 1751 est, jusqu'à la mesure 89 de la Fugue, de la main de Johann Tobias Krebs, un élève de Bach à Weimar ; par contre, la partie variée Da capo qui commence à partir de la mesure 90 est de la main de son fils, Johann Ludwig Krebs. On pourrait donc supposer que la Fugue du diptyque BWV 537 n'avait été conservée que sous forme de fragment, ou même qu'elle ne fut pas terminée par Bach. Le jeune Krebs aurait alors, de manière pragmatique, donné une fin à la composition fragmentaire héritée de son père, en se référant largement aux passages précédents, rendant ainsi l'œuvre enfin jouable. Néanmoins, même si nous n'avons ici affaire qu'à un fragment, il s'agit incontestablement d'une des œuvres pour orgue les plus mûres et les plus impressionnantes de leur auteur.

Le diptyque Toccata et Fugue en ré mineur BWV 538 est plus connu sous le nom « Dorische Toccata und Fuge » (Toccata et Fugue « dorienne »). Cette dénomination lui fut donnée par le savant Friedrich Konrad Griepenkerl, de Brunswick, qui voulait signifier par là que l'œuvre était notée sans altérations à la clé dans les sources qui font autorité au XVIIIe siècle. L'œuvre n'a rien à

voir avec l'ancien mode ecclésiastique ; il faut juste savoir qu'il existe une convention de notation pour les tonalités en mineur avec bémols à la clé, souvent, mais pas exclusivement, utilisée par Bach jusqu'à son séjour à Köthen. La Toccata et Fugue BWV 538 est manifestement l'une des grandes œuvres de la maturité de Bach à Weimar. Les changements de clavier notés avec précision dans les sources (par les termes « Oberwerk » et « Positiv ») contribuent de manière essentielle à la structuration formelle de cette ample composition. Ils mettent en lumière une disposition qui puise son inspiration dans la forme du concerto de Vivaldi, avec son alternance de tutti et de soli, plus exactement de refrains et de couplets. On ne rendrait toutefois pas justice à la Toccata « dorienne » si on n'y voyait qu'un mouvement de concerto transposé à l'orgue : les éléments inspirés du modèle sont repris et traités d'une manière extrêmement libre et personnelle. Sous les mains de Bach naît une structure organique nouvelle, au caractère tout à fait original. Bach ne reviendra du reste plus dans ses dernières œuvres aux principes de la Toccata « dorienne ». La Fugue est fondée sur un sujet alla breve en style quasi vocal, flanqué de deux contre-sujets. Cette très belle pièce à quatre voix se déroule avec une noble majesté en permutations toujours nouvelles de sa substance thématique, jusqu'à une conclusion pleine d'effet, en quelque sorte antiphonale. Bach semble avoir lui-même beaucoup apprécié cette œuvre, car une copie probablement réalisée en 1790 par l'orga-

niste Michael Gotthard Fischer à Erfurt indique que Bach l'avait encore jouée en 1738 « lorsqu'il inaugura le grand orgue de Kassel ».

Le Prélude et Fugue en ré mineur BWV 539 est classé en tant que diptyque par Johann Nikolaus Forkel parmi les grandes œuvres pour orgue de Bach, mais il s'agit manifestement de deux pièces isolées à l'origine. Le Prélude renonce à l'usage obligé de la pédale – il est possible qu'il s'agisse ici à l'origine d'une œuvre pour clavecin – tandis que la Fugue est un arrangement du second mouvement de la Sonate en sol mineur pour violon seul BWV 1001. Les sources dont nous disposons encore aujourd'hui ne permettent pas de savoir si Bach entreprit lui-même l'adaptation puis la réunion de ces deux œuvres isolées, ou s'il s'agit d'un arrangement d'un de ses élèves, auquel il n'aurait pas lui-même donné son consentement exprès.

La Toccata et Fugue en fa majeur BWV 540 est un autre grand chef-d'œuvre de Bach. Le monumentalisme de la Toccata, qui compte plus de 400 mesures, et l'ampleur de la Double Fugue, solennelle et magnifiquement travaillée, sont uniques dans l'œuvre de la pleine maturité du compositeur. Dans les sources du XVIII^e siècle, les deux volets apparaissent souvent séparément. Cette circonstance, couplée à l'observation que les deux pièces ont un ambitus différent pour la pédale, suggère qu'elles auraient été composées à des périodes différentes. La note fa³, inhabituellement aigüe, qui est utilisée dans la Toccata permet de

conclure que Bach écrivit certainement la pièce pour l'orgue de la chapelle du château de Weimar. Sur le plan stylistique, la pièce, qui emprunte des éléments au style concertant, est à classer à la fin de la période passée à Weimar. La Double Fugue apparaît pour la première fois dans une copie réalisée vers 1731 par l'un des meilleurs élèves de Bach à Leipzig, Johann Ludwig Krebs. La belle unité entre les deux pièces permet de penser que la Fugue fut composée dans l'idée de la réunir à la Toccata. Malgré une facture au contrepoint extrêmement complexe, Bach parvient à faire comprendre à l'auditeur cette structure à part par une disposition habile. Le premier sujet, chromatique, est traité à quatre voix dans la première section ; lorsqu'il développe séparément le deuxième sujet, plus animé, Bach réduit le nombre de voix à trois, pour une texture plus transparente. Il ne revient au nombre initial que dans la troisième section, où il combine les deux sujets.

Le Prélude et Fugue en sol majeur BWV 541 date probablement aussi des toutes dernières années de Weimar ; l'étude du papier utilisé pour l'autographe indique que celui-ci date de 1733. Comme le filigrane n'apparaît nulle part ailleurs que dans deux lettres (rédigées et écrites de la main de J. S. Bach) par lesquelles Wilhelm Friedemann Bach âgé de 22 ans présentait à l'été 1733 sa candidature au poste d'organiste de l'église Sainte-Sophie à Dresde, on peut supposer (cette hypothèse a été émise pour la première fois par

Hans-Joachim Schulze) que Bach avait donné à son fils cette composition brillante et pleine d'effet pour qu'il l'interprète lors de son audition à Dresde. L'effet était garanti : le protocole note laconiquement que le jeune Bach avait été « le meilleur et le plus habile, selon l'avis de tous les musiciens ». On observe encore dans l'introduction à l'unisson du Prélude l'influence de la toccata pour orgue de Buxtehude et des maîtres du Nord de l'Allemagne. Par contre, l'architecture en quatre parties, avec des cadences en ré majeur, si mineur et sol majeur et une structure refrain-couplets, renvoie à l'intérêt que Bach avait commencé à porter vers 1714 à la forme concertante d'Antonio Vivaldi. La Fugue, par son sujet en croches répétées, rappelle elle aussi la tradition du nord de l'Allemagne, mais ensuite, avec sa forme concertante d'une belle ampleur et sa conduite des voix toute en subtilité, elle s'éloigne autant que le Prélude des modèles anciens. Après plusieurs développements interrompus par des divertissements libres et un point d'orgue plein d'effet sur un accord dissonant, l'œuvre atteint à son apogée dans une double strette du sujet.

Si les sources du diptyque BWV 540 laissaient supposer que la Toccata avait été composée isolément et qu'elle avait ensuite été réunie à la Fugue pour former un cycle en deux parties, les copies disponibles de la Fantaisie et Fugue en sol mineur BWV 542 semblent suggérer une chronologie inverse. La Fugue fut probablement composée au plus tard en 1720, quand Bach postula

pour le poste d'organiste de l'église Saint-Jacques à Hambourg. La Fantaisie vint sans doute compléter la Fugue à Köthen. La Fugue fit manifestement une impression si forte sur les musiciens présents lors de l'audition à Hambourg que Johann Mattheson en cita encore le sujet en 1731 dans sa *Grosse General-Bass-Schule*. Et plus de vingt ans après la mort de Bach, l'organiste hambourgeois Johann Stephan Borsch annotait encore sa copie des mots : « La meilleure pièce avec pédalier de Monsieur Jean Sébastien Bach ». La Fugue, qui comporte plusieurs divertissements concertants, est une des pierres de touche de tout organiste. Son sujet cite une vieille chanson populaire hollandaise – peut-être était-ce un hommage au vieux Jan Adam Reinken, qui figurait parmi les examinateurs et dont Bach admirait l'œuvre depuis qu'il l'avait découverte alors qu'il était encore collégien à Lunebourg. La Fantaisie, avec son alternance de passages librement improvisés et de récitatifs aux harmonies audacieuses, constitue un digne pendant à la Fantaisie Chromatique BWV 903, probablement écrite elle aussi à Köthen.

Le Prélude et Fugue en la mineur BWV 543 date du milieu de la période de Weimar. Le genre du Prélude en « Passaggio » (basé sur un « *passaggio* », ou passage rapide de notes en style de *toccata*), en vogue depuis le XVIII^e siècle, surtout en Thuringe, trouve sans doute ici son expression la plus aboutie. Après un ample *passaggio* à une voix teinté de chromatisme, la pédale entame une longue note de pédale sur laquelle

se poursuivent les suites d'accords brisés de l'introduction. Un solo de pédale mène à la deuxième partie du Prélude, plus travaillée, apparentée à la première par une remarquable similitude des motifs. La Fugue repose sur un sujet qui dénote l'influence de la forme concertante italienne, par ses progressions en accords brisés et sa polyphonie latente. Bach a écrit cette Fugue en quatre parties selon le principe de l'intensification constante, avec une grande souveraineté et un sens aigu des proportions formelles et harmoniques. Après une section médiane assez longue, le retour à la tonalité principale, comme dans une réexposition, coïncide avec effet avec le retour de la pédale après une longue pause.

Le Prélude et Fugue en si mineur BWV 544 compte parmi les compositions pour orgue les plus connues de Bach. L'œuvre nous est parvenue dans un autographe daté de la fin des années 1720, et comme aucune copie ne contient une forme plus ancienne, il semble bien qu'elle ne fut écrite qu'à cette époque. On retrouve la même tonalité rare de si mineur dans l'« Ode Funèbre » BWV 198 composée à la même époque. Pour cette raison, maints musicologues ont émis l'hypothèse que Bach aurait joué l'œuvre dans le cadre des cérémonies organisées le 17 octobre 1727 à l'église de l'Université de Leipzig en hommage à l'épouse défunte du prince-électeur de Saxe, Christiane Eberhardine, festivités lors desquelles fut également jouée la monumentale Ode funèbre. Philipp Spitta a décrit en termes éloquents la position particulière que l'œuvre occupe

au sein de la production pour orgue de Bach « libre » : « L'entrelacs fin et dense du Prélude emmène dans des labyrinthes romantiques que nul autre compositeur d'aujourd'hui n'aurait pu dessiner de manière aussi féerique. La Fugue s'écoule, tranquille et mélancolique. Le simple fait que Bach a pu contenir cette atmosphère avec une même intensité dans une pièce pour orgue du style le plus sévère et aux proportions monumentales, le rendrait déjà digne d'une gloire éternelle ».

Le Prélude et Fugue en ut majeur BWV 545 fait partie d'un groupe d'œuvres écrites à Weimar et que Bach a manifestement peaufinées sans cesse. La Neue Bach-Ausgabe a déterminé pas moins de six versions différentes à partir des très nombreuses sources secondaires. Outre la version principale BWV 545, il faut mentionner une version BWV 545a visiblement plus ancienne, à laquelle, entre autres variantes, manque encore le portique de trois mesures du Prélude qui ouvre l'espace sonore avec effet. Une autre version qui ne fut peut-être pas autorisée par Bach contenait entre le Prélude et la Fugue le mouvement lent de la Sonate en trio BWV 529. Le travail motivé compact du Prélude annonce déjà les préludes du premier cahier du Clavier bien tempéré I (1722). La Fugue correspond au type *alla breve* chantant, que l'on rencontre dans plusieurs autres compositions de Weimar. Ce mouvement au rythme tranquille prend des formes toujours nouvelles, jusqu'à ce que la pédale introduise avec effet la péroraison, par une entrée du sujet dans les

graves suivie d'une note tenue sur la dominante.

Le Prélude et Fugue en ut mineur BWV 546 est classé par Werner Breig parmi les œuvres pour orgue de Bach dont l'authenticité est douteuse. Les arguments qu'il avance sont tout à fait plausibles. Dans la copie de Johann Peter Kellner qui fait autorité, le magistral Prélude de forme concertante en plusieurs parties, probablement composé à Leipzig, est suivi d'une Fugue dont la forme, la technique d'écriture et le style posent problème, car ceux-ci ne correspondent guère aux procédés habituels du compositeur. Il est possible que Keller ait ajouté un prélude de Bach isolé à une fugue de sa propre plume, afin d'obtenir un diptyque.

Le Prélude et Fugue en ut majeur BWV 547, probablement composé par Bach à Leipzig seulement, évoque l'univers sonore du Clavier bien tempéré et des Inventions. Dans le Prélude, les trois voix jouées au clavier développent une texture contrapuntique dense, tandis que la pédale soutient ce fin entrelacs par une voix de basse parcimonieuse. La Fugue déploie un sujet bref mais caractéristique dans sa forme droite et son contraire, dont le développement à quatre voix reste réservé au clavier sur de longs passages. Ce n'est qu'au dernier tiers que Bach fait intervenir le pédalier, avec une majestueuse augmentation du sujet, apportant ainsi une cinquième voix à l'œuvre. Aux voix affectées aux claviers, le sujet est interprété simultanément dans ses deux formes, ce qui permet d'atteindre un apogée impressionnant.

Le monumental Prélude et Fugue en mi mineur BWV 548 est parvenu à la postérité dans un autographe fragmentaire, complété ultérieurement par Johann Peter Kellner, et que l'on peut situer aux environs de 1730. Philipp Spitta parlait d'une « composition pour laquelle les définitions usuelles ne suffisent plus, que l'on devrait appeler une symphonie pour orgue en deux mouvements pour donner aux auditeurs de notre époque une représentation juste de sa grandeur et de sa puissance ». Il est vrai que l'ample Prélude, avec sa forme refrain/couplets bien marquée, porte des traits véritablement orchestraux. Avec ses 231 mesures, la Fugue compte parmi les pièces pour orgue les plus longues de Bach. Son ampleur est due à la longueur inhabituelle de son sujet chromatique (traité à quatre voix) ainsi qu'à sa généreuse structure da capo.

Le Prélude et Fugue BWV 549/549a en ré / ut mineur remonte au tout début de la carrière de Bach. En étudiant son style, Jean-Claude Zehnder a classé cette œuvre « aux environs de 1701 », c'est-à-dire à l'époque où Bach se rendit à Lunebourg pour suivre l'enseignement de Georg Böhm. La source principale, une copie réalisée avant 1707 par l'aîné des frères de Bach, Johann Christoph, nous livre l'œuvre dans sa version BWV 549a en ré mineur. La version BWV 549 en ut mineur, que l'on retrouve dans des éditions Bach antérieures, n'est attestée que par des sources plus récentes, et est peut-être un arrangement non consenti par Bach qui visait à éviter le ré3 aigu à la pédale, par une transposition de toute la

pièce. Le solo de pédale initial, inspiré de Böhm, permet de situer l'œuvre à peu près à la même époque que le Prélude BWV 531, lui aussi très ancien. La structure aérée du Prélude et les entrées du sujet de la Fugue, strictement limitées à la tonique et à la dominante, ainsi que sa conclusion virtuose en *passaggio* suggèrent que la pièce fut écrite en réaction à la rencontre de la musique d'orgue du Nord de l'Allemagne, que Bach avait découverte lorsqu'il était élève à Lunebourg.

Le Prélude et Fugue en sol majeur BWV 550 reflète lui aussi l'intérêt que Bach portait à l'esthétique nordique. En même temps, l'homogénéisation des trouvailles motivales et le plan tonal régulier trahit le style personnel, déjà plus mûr, de la période de Weimar. Le Prélude, qui progresse dans un mouvement de croches complémentaires, s'enchaîne sans interruption, sur une demi-cadence, avec la Fugue, dont l'écriture aérée à trois voix se resserre à la fin par l'introduction de la pédale, qui rajoute une quatrième voix.

Tout récemment, le Prélude en la mineur BWV 551 a été daté d'avant 1700. Jean-Claude Zehnder y voit une composition d'un jeune homme âgé de quinze ans à peine, proche des toccatas de Johann Jacob Froberger. L'œuvre est constituée d'une succession de passages en partie libres comme dans une toccata, en partie sévères comme dans une fugue, qui forment ensemble une construction à cinq parties.

Le Prélude et la Fugue en mi bémol majeur BWV 552 de Bach forment l'entrée et

la conclusion de la série des grands préludes de chorals et duos de la Troisième Partie de la Clavier-Übung de 1739. Bien que les deux mouvements soient très éloignés l'un de l'autre dans la publication originale, ils forment une unité, et c'est ensemble qu'ils sont le plus souvent interprétés aujourd'hui. Dans sa première partie en alternance de couplets avec un refrain, le Prélude prend le caractère d'une Ouverture à la française, et fait ainsi tout à fait honneur à sa fonction d'ouverture pour un grand recueil. La structure formelle de cette pièce saisissante suit cependant la forme du concerto italien. Le deuxième volet est une Triple Fugue monumentale. Ses trois parties sont particulièrement bien distinctes grâce aux deux changements de mesure. En même temps, ces changements de mesure entraînent également des particularités dans la composition : d'une part, le premier sujet voit son rythme modifié par la suite, d'autre part les sujets 2 et 3 ne peuvent être combinés qu'avec le sujet principal modifié, mais pas l'un avec l'autre. Le caractère solennel et sévère en style antico de la première partie s'anime de plus en plus, pour vers la fin se muer en une écriture librement contrapuntique de style moderne.

La Fantaisie accompagnée de la Fugue non achevée (ou fragmentaire) en ut mineur BWV 562 compte parmi les œuvres pour orgue les plus mystérieuses de Bach. L'autographe ne comporte que quatre feuillets in-folio, et il n'est pas certain que la Fugue qui s'interrompt à la fin de la quatrième page, à la mesure 27, ait été terminée et

perdue simplement parce que le manuscrit a été mutilé : peut-être Bach, comme dans d'autres cas (BWV 537 et BWV 903), décida-t-il de ne pas ajouter de fugue de grande allure à la Fantaisie déjà terminée. On ne manquera pas d'observer à l'écriture de Bach que les deux parties furent notées à des époques différentes. L'écriture de la Fantaisie laisse penser qu'elle fut le plus probablement composée au milieu des années 1720, tandis que la Fugue ne fut certainement pas notée avant 1747/48. La Fantaisie est une pièce en imitation dans le style français, développée à cinq voix de manière très méthodique sur un motif unique. Elle rappelle des œuvres similaires d'un Nicolas de Grigny (1672-1703), auteur d'un Livre d'orgue que Bach avait copié à Weimar. La Fugue devait comporter toutes sortes de raffinements contrapuntiques, surtout des renversements et des strettas du sujet.

La Toccata en ut majeur BWV 564 en trois parties est une œuvre composée alors que Bach était déjà bien installé à Weimar. Un *passaggio* extraordinairement brillant au clavier est suivi d'un long solo de pédale qui explore manifestement tout l'ambitus du pédalier que Bach avait à sa disposition. Ce véritable feu d'artifice laisse ensuite la place à une section polyphonique solennelle, qui traverse un large éventail de tonalités par de nombreuses modulations. Au centre du triptyque, un *Adagio* élégiaque développe à la voix supérieure une cantilène expressive, sur une figure de basse quasi obstinée à la pédale et un simple accompagnement en accords à la main gauche. Le

cycle se termine sur une Fugue rapide dont le sujet, entrecoupé de silences, est d'un élan tout juvénile.

La Toccata en ré mineur BWV 565 est indubitablement la pièce la plus célèbre de toute la musique d'orgue. La renommée légendaire qu'elle s'est acquise au XXe siècle dépasse largement les frontières de la musique dite « classique ». Pour les spécialistes de Bach, toutefois, cette œuvre figure parmi les compositions problématiques, car elle est très difficile à classer dans la production du compositeur. L'alternance de passages assez sauvages et d'accords diminués bourdonnants est calculée pour faire de l'effet, et n'est pas dépourvue de génie même si elle manque de finesse dans le traitement des détails. La Fugue qui se fait entendre après une demi-cadence est également inhabituelle, avec son ample sujet traité de manière très libre et entrecoupé de divertissements. Cette Fugue mène finalement à un récitatif qui renoue avec l'atmosphère de la Toccata.

Le diptyque BWV 566 est généralement connu sous le titre Prélude et Fugue en mi majeur (ou ut majeur). Mais cette appellation est trompeuse, car nous avons affaire en réalité à une Toccata en cinq parties dans la veine de Buxtehude, qui insère deux longues fugues thématiquement apparentées entre trois sections libres. Ce polyptique est parvenu aussi bien en mi majeur qu'en ut majeur, mais c'est probablement le mi majeur qui est la tonalité originale. Par sa disposition formelle et sa partie de pédale exigeante, on l'associe généralement

avec le voyage de Bach à Lübeck au cours de l'hiver 1705/06.

La Toccata en ré mineur BWV 913 ne compte pas parmi les œuvres pour orgue au sens strict. La facture de son premier mouvement est cependant très proche de celle des œuvres pour orgue pédalier de Bach. L'œuvre vit probablement le jour vers 1704 à Arnstadt ; un manuscrit encore existant vers 1800 mais aujourd'hui disparu portait la dédicace « In honorem dilect. Fratis Christoph Bachii », c'est-à-dire l'aîné des frères de Bach, Johann Christoph. L'architecture quadripartite de ce chef-d'œuvre de jeunesse prévoit la double suite d'un *passaggio* en style de Toccata ou d'un récitatif de structure libre, et de mouvements au contrepoint dense et à la tonalité bien définie. Les deux mouvements en style rigoureux (2 et 4) sont en outre liés l'un à l'autre par des variations selon le modèle du prélude des maîtres septentrionaux.

LES PRÉLUDES ET FUGUES DE MOINDRE AMPLEUR

A côté des diptyques de grandes dimensions et le plus souvent pourvus de parties de pédalier exigeantes, Bach a composé, surtout à Arnstadt et à Mühlhausen, toute une série d'œuvres de moindre envergure que nous décrirons brièvement ici.

La petite Fantaisie en si mineur BWV 563 fut manifestement encore composée à Arnstadt, probablement vers 1704. A une première partie aérée sur un motif au rythme prégnant se joint une « *Imitatio* »

dans le style des *Frische Clavierfrüchte* de Johann Kuhnau.

L'ample Prélude en la mineur BWV 569 semble dater de la période de Mühlhausen ou des débuts de Bach à Weimar. Jean-Claude Zehnder le classe « dans le style de 1708 environ ». Le Prélude, qui repose sur un schéma rythmique de marches d'harmonie qui se maintient presque jusqu'à la fin, embrasse des tonalités très éloignées, la plus éloignée étant le fa dièse mineur.

La petite Fantaisie en ut majeur BWV 570 date de la toute jeunesse de Bach. Elle est manifestement dans la même veine que les Chorals du Recueil Neumeister (vers 1699) et fut sans doute composée avant même le séjour à Lunebourg. Par son écriture en imitation libre, cette pièce à quatre voix pour claviers manuels uniquement suit des schémas stylistiques alors très répandus en Thuringe. Une figure rythmique (« *figura corta* ») constituée d'une croche et de deux doubles croches se déplace de voix en voix, puis une note de pédale sur la dominante sol prépare avec effet la conclusion de l'œuvre.

L'authenticité de la Fantaisie en sol majeur BWV 571 a autrefois été souvent contestée. La *Neue Bach-Ausgabe* elle-même l'a d'abord classée dans le dernier volume de la série « Œuvres pour orgue ». Pourtant, le document ancien (qui se trouve dans un recueil conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Royale de Bruxelles et consacré uniquement à la musique pour clavier de Bach à ses débuts) ne donne pas

lieu à de telles réserves. La Fantaisie, probablement composée aux alentours de 1704, suit la forme de la *Toccatà* en plusieurs mouvements. A une section en style de canzone au rythme en *repercussio* fort simple succède un *Adagio* à quatre voix en imitations. Le *Finale* est un *Ostinato* rapide, dont le thème en ligne descendante à la basse évoque la dernière strophe du cantique « *Wie schön leuchtet der Morgenstern* ».

La *Fugue* en ut mineur BWV 574 nous est parvenue dans trois versions différentes ; l'une d'entre elles est une variante qui ne reçut probablement pas le consentement de Bach lui-même. Le sujet repose sur un thème d'un autre auteur, comme l'indique sans ambiguïté le titre de la copie rédigée par le frère aîné de Bach : « *Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan Seb. Bach. cum subjecto. Pedaliter* ». La remarque « *cum subjecto* » se réfère au deuxième sujet, qui fait de cette *Fugue* la première double *fugue* connue de l'histoire de la musique. L'origine de ce thème n'a pas encore pu être déterminée avec exactitude dans l'œuvre du compositeur vénitien Giovanni Legrenzi (1626-1690) ; en 1986, Robert Hill a remarqué un passage à l'écriture semblable dans une sonate en trio de Legrenzi, mais son hypothèse n'a pas été accueillie à l'unanimité. Le travail contrapuntique serré suivi d'une combinaison des deux sujets, ainsi que le *postlude* libre en style de *toccatà* font de cette *Fugue* l'une des pièces majeures de la période d'Arnstadt.

La Fugue en ut mineur BWV 575 répond au type formel de la canzonetta manuellement de l'Allemagne du Nord, auquel s'adonnait tout particulièrement Buxtehude. Elle fut sans doute écrite aux alentours de 1708. Le sujet en doubles croches, entrecoupé de silences pleins d'effet, est traité à trois voix de manière très aérée. L'entrée inattendue de la pédale constitue une belle surprise ; elle marque le début de la section conclusive, un récitatif où alternent ostinati harmonieux et *passaggi* en style libre.

La Fugue à quatre voix en sol majeur BWV 577, à l'allure d'une gigue, date probablement elle aussi de la même année. Ses affinités avec une danse permettent d'expliquer de nombreuses particularités de la composition. Les nombreux doutes qui ont été émis sur son authenticité sont dès lors injustifiés. On avait ainsi parfois émis des réticences à cause de la partie de pédale, très exigeante, qui exige une virtuosité que l'on ne rencontre nulle part ailleurs dans les œuvres du début du XVIII^e siècle en Allemagne centrale.

La « petite » Fugue en sol mineur BWV 578 date probablement des débuts de la période de Weimar. Comme le montre un autre arrangement réalisé par l'élève de Bach Johann Georg Schübler, son sujet repose sur une chanson populaire portant le titre « Lass mich gehn, dort kommt meine Mutter her » dont il n'existe plus de traces aujourd'hui. Sans connaître ce rapport, Heinrich Bessler avait déjà souligné la « simplicité vocale » et la « polyphonie

chantante » du sujet que Bach a développé dans une structure à quatre voix typique de ses fugues de Weimar.

Traiter des thèmes empruntés à la musique populaire ou à d'autres auteurs était pratique courante chez les organistes du nord de l'Allemagne. Outre ses arrangements d'une chanson populaire dans les pièces BWV 542/2 et 578 et ses fugues sur des thèmes de Legrenzi (BWV 574) et d'Albinoni (BWV 946, 905 et 951, pour clavecin), Bach a emprunté pour la Fugue en si mineur BWV 579 un double thème à une sonate en trio d'Arcangelo Corelli (op. 3 / 4).

Mais si Corelli développe sa substance thématique en un bref mouvement de sonate de 39 mesures seulement, Bach élargit son matériau pour composer une œuvre presque trois fois plus longue, en exploitant de manière systématique toutes ses possibilités musicales.

C'est relativement tard que l'on a pu identifier la Fantaisie en ut mineur BWV 1121 comme étant une composition du jeune J. S. Bach. Cette Fantaisie est conservée dans le Livre d'Andreas Bach (Andreas-Bach-Buch), un florilège de musique pour clavier compilé par le frère aîné de Bach, Johann Christoph. Vers 1980, Hans-Joachim Schulze et Dietrich Kilian ont découvert, chacun de leur côté, que la partition notée en tablature était un autographe de J. S. Bach. L'œuvre librement polyphonique surprend par diverses tournures mélodiques et harmoniques inhabituelles ainsi que par sa conclusion en style de récitatif.

PIÈCES POUR ORGUE « LIBRES »
D'AUTHENTICITÉ DOUTEUSE

La production pour orgue de Bach porte manifestement le poids d'un grand nombre d'œuvres d'authenticité douteuse et de pièces qui lui ont été attribuées erronément. La recherche musicologique n'a pas encore pu développer des méthodes qui permettraient de distinguer clairement ce qui est « vrai » de ce qui est « faux ». La pauvreté des sources pour de nombreuses œuvres – y compris des œuvres qui sont indéniablement authentiques – rend difficile ou empêche une étude strictement philologique ; tout aussi délicate est la critique de style – qui n'en est encore qu'à ses débuts – car le danger d'émettre des jugements subjectifs y est particulièrement élevé. Ainsi, les musicologues ont bien du mal à se mettre d'accord pour déterminer si l'on peut attribuer de temps à autre une œuvre plus médiocre à Bach ou bien s'il a uniquement produit des chefs-d'œuvre, comme le prétend le *Nécrologe*. Il est tout aussi problématique de vouloir attribuer sans vérification approfondie des œuvres moins abouties sur le plan compositionnel à la prime jeunesse de Bach, une tendance que l'on rencontre souvent dans les derniers volumes de la *Neue Bach-Ausgabe*. Il semble donc qu'il faudra encore attendre longtemps avant que toutes les questions litigieuses aient trouvé réponse. Dès lors, nous avons décidé d'inclure dans la présente *Intégrale* de nombreuses pièces dont l'authenticité est régulièrement remise en question.

Parmi celles qui ont souvent fait l'objet d'une remise en question figurent les huit petits Préludes et Fugues BWV 553-560. La source la plus ancienne, une copie qui date au plus tôt de 1775, cite certes le nom de Bach, mais il ne paraît guère plausible que ce cycle soit de sa plume. Alfred Dürr a noté à ce propos : « Elles sont trop lisses pour être une œuvre de jeunesse [...] D'autre part, on y rencontre des imperfections qui excluent que Bach les aient écrites dans sa maturité. Nous soulignerons tout particulièrement la structure des fugues, dont le traitement des voix souvent imprécis est tout aussi impensable de la part du Bach de la dernière période que la récurrence de voix qui pausent non avec le sujet, mais de manière relativement arbitraire ». D'autres spécialistes de Bach de renom lui ont toutefois attribué ces pièces, et celui qui s'est montré le plus déterminé était probablement Philipp Spitta.

La Fantaisie et Fugue en la mineur BWV 561 est elle aussi marquée d'un point d'interrogation. La Fantaisie, surabondant en arpèges brisés et traits de gamme de haute virtuosité, qui revient à la fin de la fugue, et l'aspect simpliste du développement permettent de douter que l'œuvre soit de Bach. Tout récemment, Jean-Claude Zehnder a émis l'hypothèse que son auteur pourrait être Johann Heinrich Buttstett, qui fut organiste à Erfurt.

Le Prélude en ut majeur BWV 567 est l'une des rares œuvres d'authenticité douteuse dont on a pu dans l'intervalle déterminer le véritable auteur. Un autographe

conservé à Bruxelles présente l'œuvre comme étant une pièce de jeunesse de l'élève de Bach Johann Ludwig Krebs.

Le Prélude en sol majeur BWV 568 n'a peut-être été inclus dans l'œuvre de Bach que par méprise. Il apparaît de manière anonyme dans un manuscrit avec le Petit Labyrinthe harmonique, lui aussi d'authenticité douteuse. Philipp Spitta louait certes tout particulièrement le « déferlement d'un torrent rugissant, dans lequel l'âme impétueuse du jeune créateur plonge et replonge en jubilant », mais justement, ce vaste éventail de tonalités est suspect car on ne le rencontre nulle part ailleurs dans les autres œuvres de jeunesse de Bach ; par ailleurs, une date de composition ultérieure est à exclure en raison de la substance thématique peu fournie de l'œuvre.

La Fugue en sol majeur BWV 576 n'est attribuée à J. S. Bach que dans une source du milieu du XIX^e siècle. Le matériau thématique y est tout aussi pauvre que le travail de composition. On peut formuler les mêmes objections à l'encontre la Fugue en ré majeur BWV 580. Même si cette œuvre apparaît dans un recueil de manuscrits compilé au cours de deuxième moitié du XVIII^e siècle par un collectionneur des œuvres de Bach très enthousiaste, les nombreuses fautes de composition ne permettent pas de l'attribuer au grand compositeur.

De même, la Fugue en sol majeur BWV 581 fait avec certitude partie des œuvres qu'il faut exclure du catalogue de Bach. Les doutes stylistiques ont été confirmés récemment par la découverte d'une source qui at-

tribue l'œuvre à Gottfried August Homilius, organiste à Dresde.

Le « Kleines harmonisches Labyrinth » (Petit Labyrinthe harmonique) BWV 591 tente d'imiter les labyrinthes que l'on rencontrait souvent dans les jardins baroques, en utilisant des procédés musicaux qui reflètent une promenade tous azimuts à travers l'harmonie. En 51 mesures seulement, l'œuvre traverse tout l'éventail des tonalités majeures et mineures, au départ du simple ut majeur. Au « centre » de l'œuvre, on découvre une brève fugue chromatique. Malgré son audace harmonique, la pièce ne présente guère de similitudes avec le style propre à Bach.

Ce jugement vaut également pour le Concerto en mi bémol majeur BWV 597, qui n'est parvenu jusqu'à notre époque que dans une copie de Johann Gottlieb Preller. Il s'agit probablement de la transcription d'une pièce anonyme pour orchestre ou pour ensemble de chambre. Son attribution « di Mons. Bach » par Preller n'indique pas nécessairement qu'il s'agit de J. S. Bach, et de surcroît la transcription, à la sonorité un peu mince, n'incite guère à penser qu'elle serait vraiment du grand Jean Sébastien.

PIÈCES POUR ORGUE ISOLÉES

La Pièce d'Orgue (parfois aussi appelée Fantaisie) en sol majeur BWV 572 témoigne de l'intérêt que Bach a porté à la musique d'orgue française de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Le fruit de ce travail d'étude fut toutefois très personnel. Le début à une seule voix (Très vite) évoque

plutôt l'école de l'Allemagne du Nord ; ce n'est que dans le volet central, très rigoureux, à cinq voix (Gravement), que Bach s'inspire de modèles de composition de Nicolas de Grigny, qu'il appréciait beaucoup. La section finale de la composition (Lentement) revient à l'art des maîtres septentrionaux. Cette pièce est un important témoignage de l'association entre plusieurs styles nationaux, dont les compositeurs du début du XVIII^e siècle espéraient un perfectionnement de la musique.

La Passacaille en ut mineur BWV 582 composée vers 1712 à Weimar témoigne de l'admiration que Bach portait à la musique de Dietrich Buxtehude. Elle est inspirée de trois œuvres de Buxtehude semblables basées sur le principe de l'ostinato, conservées (tout comme la Passacaille de Bach) dans l'Andreas-Bach-Buch. Le jeune J. S. Bach les copia à Lübeck et les rapporta probablement avec lui en Thuringe. Malgré certains emprunts visibles au modèle (le début cite quasiment le début de la Passacaille en ré mineur de Buxtehude), la touche toute personnelle de Bach est indéniable. Ceci concerne déjà la longueur du thème de l'ostinato, qui de quatre passe à huit mesures chez Bach, mais aussi le travail motivé dense des variations, qui rappelle l'Orgelbüchlein. La Passacaille se conclut par une fugue sur un sujet principal combiné à deux contre-sujets.

L'usage de l'écriture en trio rigoureuse, mené à la perfection la plus totale dans les Six Sonates BWV 525-530 écrites vers 1730, n'était pas une nouveauté dans la produc-

tion organistique de Bach. Il se pencha probablement déjà sur ce type de composition difficile alors qu'il était organiste à Weimar, et il se pourrait qu'il l'ait d'abord abordé en transcrivant des pièces de musique de chambre. Le Trio en ré mineur BWV 583, dont le bref motif principal est résolument inspiré du style français, évoque une véritable sonate en trio avec deux instruments mélodiques et basse continue.

Le Trio en ut mineur BWV 585 en deux mouvements serait, selon les recherches menées par Hans-Joachim Schulze, la transcription des deux premiers mouvements d'une « vraie » sonate en trio de Johann Friedrich Fasch. Il est tout à fait plausible d'attribuer sa version pour orgue à Bach ; la transcription s'en tient toutefois si étroitement au modèle qu'on n'y retrouve aucune substance propre à Bach.

Le Trio en sol majeur BWV 586 et l'Aria en fa majeur BWV 587 sont également des arrangements de pièces d'un autre auteur. Le Trio serait l'adaptation d'une œuvre de Georg Philipp Telemann, mais personne n'a encore pu déterminer l'original. L'Aria est la transcription de la sonate en trio « La Convalescente » de François Couperin, que Bach avait sans doute découverte en 1714, comme a pu le constater tout récemment Kerstin Delang. Tout comme l'œuvre précédente, les deux pièces ne laissent transparaître aucun élément original de Bach.

Le Trio en sol mineur BWV 584 est certes basé sur une pièce de Bach lui-même (il s'agit de l'adaptation de la première

partie de l'air « Ich will an den Himmel denken » de la cantate « Wo gehest du hin » BWV 166), mais il semble qu'il s'agisse d'un arrangement ultérieur, réalisé sans le consentement explicite de Bach.

La Canzone en ré mineur BWV 588 est une œuvre ambitieuse. Jean-Claude Zehnder pense qu'elle fut sans doute écrite à Arnstadt vers 1706. Elle s'inscrit dans la tradition, propre à l'Italie et au sud de l'Allemagne, de la canzone à variations en plusieurs parties, qui fut poursuivie principalement au XVII^e siècle par Johann Jacob Froberger et Johann Caspar Kerll. La canzone propose plusieurs sections où un thème est varié et traité comme dans une fugue. La composition de Bach comporte deux parties. La première, en mesure alla breve, développe un sujet chantant avec un contre-sujet, de manière méthodique. La deuxième partie passe à la mesure 3/2 et apporte des variations rythmiques au thème et à son contrepunt. Une des copies les plus anciennes nous montre l'œuvre parsemée d'ornementations qui suggèrent une interprétation dans le style français – ce qui nous apporte peut-être une indication sur la manière dont Bach lui-même jouait durant la période de Weimar.

L'Alla breve en ré majeur BWV 589 emmènera l'auditeur dans l'univers sonore du stilo antico, c'est-à-dire du style vocal polyphonique rigoureux qui s'était développé au XVI^e siècle. Le document ancien est si détérioré et la facture stylistique si inhabituelle qu'il est très difficile de classer l'œuvre chronologiquement. La perfection

de son écriture à quatre voix ne laisse toutefois guère de doutes quant à son authenticité. Werner Breig a par ailleurs relevé une similitude remarquable de l'œuvre avec la Fugue en ut majeur de la première partie du Clavier bien tempéré. La combinaison du sujet avec un contre-sujet, très présente au début de l'œuvre, est abandonnée par la suite ; à la place, on rencontre une écriture de plus en plus imbibée d'un chromatisme expressif. L'harmonie de plus en plus chargée culmine finalement dans une longue pédale de tonique.

La Pastorella en fa majeur BWV 590 est unique dans le corpus des œuvres de Bach. Sa structure en quatre mouvements justifierait l'appellation « sonate pour orgue », mais c'est bien sous le titre de « Pastorella » qu'elle est parvenue jusqu'à nous, dans plusieurs sources indépendantes les unes des autres. Le fait qu'elle associe un mouvement pedaler et trois mouvements manualiter est inhabituel, de même que la suite des tonalités – fa majeur (avec cadence finale en la mineur !) – ut majeur – ut mineur – fa majeur –, est unique dans toute la musique instrumentale de Bach. Le premier mouvement, en un 12/8 berceur sur de longues notes tenues à la pédale, évoque une atmosphère pastorale semblable à celle de la sinfonia liminaire de la deuxième partie de l'Oratorio de Noël. Le deuxième est conçu comme un prélude bipartite, tandis que le troisième présente des traits galants. La Pastorella se termine sur une gigue fuguée qui dans sa deuxième partie inverse à toutes les voix son pétulant sujet.

LES CONCERTOS TRANSCRITS
D'APRÈS DIVERS COMPOSITEURS

C'est en Italie, vers 1710, que naquit le genre du concerto avec soliste. Son principal représentant était un jeune prêtre vénitien à la chevelure d'un roux flamboyant, qui était aumônier à l'église San Giovanni in Oleo située juste à côté de la place Saint-Marc et se rendit célèbre par la virtuosité de son jeu au violon : Antonio Vivaldi. L'enthousiasme pour le « tout nouveau type de pièces musicales » associé à son nom se répandit bientôt à travers toute l'Europe et se transforma en un véritable engouement que l'on nomme aujourd'hui encore « fièvre vivaldienne ». A Weimar, il devint très à la mode en 1714 de transcrire pour instruments à clavier les concertos de ce genre. Bach participa lui aussi à cet engouement ; dix-sept concertos virent ainsi le jour pour clavecin et cinq pour orgue. Ces œuvres sont toujours avant tout l'adaptation d'une musique écrite pour un ensemble de cordes aux possibilités de l'instrument à clavier. Mais celles de Bach vont bien au-delà de ce simple exercice technique : elles visent d'une part à retranscrire les figures écrites expressément pour les cordes de manière à ce qu'elles s'adaptent parfaitement au langage spécifique de l'instrument à clavier, et d'autre part à enrichir la substance musicale par l'ajout de voix supplémentaires et de nouvelles connexions entre motifs. Les cinq Concertos pour orgue sont basés sur des œuvres d'Antonio Vivaldi et du prince Johann Ernst de

Saxe-Weimar décédé prématurément, qui étudia la composition avec le cousin de Bach Johann Gottfried Walter.

Le Concerto pour orgue en sol majeur BWV 592 est basé sur une composition du prince de Weimar, que Bach retranscrira par la suite également pour clavecin. La forme concertante inspirée de Vivaldi renforce au premier mouvement le contraste entre le refrain et les couplets par une alternance de duolets et de triolets. Au deuxième mouvement, Bach métamorphose la voix de soliste originelle entrecoupée de silences en une vaste cantilène, tandis qu'au troisième, il remplace les répétitions rapides de notes par les accords parfaits brisés propres à l'instrument à tuyaux.

Le Concerto en ut majeur BWV 595, en un seul mouvement, est également fondé, comme l'indique le titre du manuscrit qui constitue la source principale, sur une composition du jeune prince ; celle-ci n'a toutefois pas survécu jusqu'à notre époque. La pièce existe également dans une transcription pour clavecin (BWV 984), où elle comporte encore deux autres mouvements. Curieusement, la version pour orgue du premier mouvement comporte 15 mesures de plus que celle pour clavecin, mais il est impossible de déterminer s'il s'agit d'ajouts de Bach lui-même ou si le concerto BWV 595 était basé sur une version remaniée du modèle.

Les Concertos en la mineur BWV 593 et en ré mineur BWV 596 sont fondés sur des concertos d'Antonio Vivaldi faisant partie de son célèbre recueil *L'Estro Armo-*

nico, publié à Amsterdam en 1711. Dans ces deux transcriptions grandioses, Bach utilise avec habileté toute la palette de son art, afin de rendre audible sur l'instrument à tuyaux l'alternance vivaldienne entre un concertino de solistes et l'orchestre, à la manière d'un concerto grosso : contrastes simultanés et successifs entre les claviers, doubles pédales et registrations judicieuses lui permettent de créer des constellations sonores à plusieurs niveaux, d'un type tout à fait neuf et inconnu jusque-là.

Le Concerto en ut majeur BWV 594 est lui aussi transcrit d'une œuvre de Vivaldi, l'éminemment difficile Concerto pour violon en ré majeur, paru vers 1720 dans le recueil *Concerti a Cinque Stromenti* op. 7. Les profondes différences que l'on rencontre dans la partition de Bach (principalement les deux monumentales cadences de soliste des mouvements rapides, ainsi que le nouveau mouvement médian) ont incité par le passé les spécialistes de Bach à penser que Bach avait davantage modifié l'original que d'habitude. Mais en 1956, Rudolf Eller a découvert à la Landesbibliothek de Schwerin une version du concerto de Vivaldi qui présente presque toutes les caractéristiques que l'on retrouve dans l'adaptation de Bach. Ceci implique que Bach avait déjà disposé vers 1714, avant l'impression des concertos, d'une version alternative qui circulait sous forme manuscrite. Dans la source retrouvée à Schwerin, l'œuvre porte un titre mystérieux, « *Grosso Mogul* ». Bach a adapté avec beaucoup d'habileté la thématique vigoureuse et les soli pour vio-

lon parfois absurdement difficiles, pour créer une pièce pour orgue haute en couleurs et pleine d'effet. Quinze ans après son écriture, celle-ci remplissait encore d'admiration le jeune Wilhelm Friedemann Bach.

LE PETIT LIVRE D'ORGUE
(ORGELBÜCHLEIN) BWV 599-644

Le petit recueil apparemment insignifiant en format 15,5 x 19 cm, au titre modeste « *Petit Livre d'Orgue*, dans lequel l'organiste débutant est initié à toutes les manières d'exécuter un choral, et aussi à l'étude de la pédale, du fait que, dans les chorals qui s'y trouvent, la partie de pédale est entièrement obligée », ne laisse guère transparaître que le manuscrit est en fait l'un des plus importants recueils de préludes de choral de la musique sacrée protestante. Lorsque Bach s'attela à cet ouvrage, qui comporte aujourd'hui en tout 92 feuillets, il avait l'intention, comme le montrent les titres inscrits sur les différentes pages le plus souvent avant même leur composition, de créer un véritable compendium comptant pas moins de 164 arrangements de chorals. Un bon quart seulement – 46 pièces – fut mené à bien. Les autres pages restèrent vides, portant seulement le titre du choral choisi : l'*Orgelbüchlein* est donc un monumental fragment. L'examen graphologique révèle que Bach travailla intensivement à ce recueil entre 1712 et 1714 environ. Plusieurs pages datent probablement d'une période antérieure (1710 ?, 1708 ?) tandis que d'autres ne furent sans doute

remplies que les années suivantes. Lorsqu'après 25 ans environ, Bach tenta de reprendre le travail interrompu, il ne fournit qu'une seule nouvelle pièce (« Helft mir Gottes Güte preisen » BWV 613) et un fragment d'une seule mesure (« O Traurigkeit, o Herzeleid » BWV deest), et retravailla deux compositions déjà terminées (« Christus, der uns selig macht » BWV 620 et « Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist » BWV 631).

Dans ces 46 morceaux, Bach développa un nouveau type de choral pour orgue. Il s'agit de la présentation toute simple du cantus firmus, sans pauses, intégré dans une composition polyphonique à quatre voix au travail motivé rigoureux et complexe. La brièveté de ces pièces permet d'atteindre une concentration et une densité de la substance musicale tout à fait inédites. Les chorals de l'Orgelbüchlein sont de véritables petits bijoux d'une expressivité et d'une perfection technique extraordinaires. On a souvent expliqué le fait que Bach ait interrompu son projet par son changement de situation à la fin de l'année 1717 : lorsqu'il quitta son poste d'organiste à Weimar pour celui de maître de chapelle à Köthen, ville où la cour était calviniste, il n'avait plus de raison d'écrire des préludes pour les offices dans la liturgie luthérienne. La page de titre, sur laquelle Bach se présente comme « Capellae Magistro S[erenissimi] P[incipis] R[egnantis] Anhaltini-Cotheniensis », aurait marqué la fin des travaux. Toutefois, il ne faut pas oublier que le plan ambitieux de Bach de créer dans le genre musical inventé par

lui-même des œuvres musicales toujours nouvelles et originales n'aurait sans doute pas pu être mené à bien 164 fois sans la moindre répétition. En voyant les choses sous cet angle, le fait que le compositeur se soit limité à 46 pièces indique peut-être qu'il préféra ne pas affadir le caractère exemplaire de ses œuvres. La recherche de solutions individuelles et le refus de toute forme de « production en série » a fait de l'Orgelbüchlein, comme l'a formulé Albert Schweitzer, un « dictionnaire du langage musical de Bach ».

C'est surtout par la comparaison entre les différents chorals que l'on se rend compte de l'extraordinaire diversité de leurs factures à partir d'un modèle d'écriture relativement restreint. Nous ne citerons ici en exemple que quelques-uns des principaux types. « Nun komm der Heiden Heiland » BWV 599 offre une écriture plastique, rythmiquement complémentaire, qui intègre bien les quatre voix. « Herr Christ, der ein'ge Gottessohn » BWV 601 est marqué par une cellule motivale et rythmique maintenue de bout en bout. « Gelobet seist du, Jesu Christ » BWV 604 et « Der Tag, der ist so freudenreich » BWV 605 sont caractérisés par des schémas figuratifs complexes. Enfin, « Wir Christenleut » BWV 612 et « Helft mir Gottes Güte preisen » BWV 613 proposent des voix médianes traitées en imitation.

Les huit pièces avec cantus firmus conduit en canon sont particulièrement attrayantes (BWV 600, 608, 618, 619, 620, 629, 633, 634). On y entend la mélodie du

cantique à la voix supérieure puis, un peu plus tard, une deuxième fois à une des voix plus graves. Ceci ne va pas sans certaines surprises sur le plan de la composition : on est sans cesse confronté à des progressions interdites voire à des passages dissonants, et parfois même le rythme et le déroulement mélodique doivent être modifiés. Tout l'art de Bach est qu'il réussit à rééquilibrer la pièce par la conduite des deux autres voix libres.

Un charme tout particulier et une intimité inégalée émanent des arrangements de chorals au cantus firmus fortement orné. Les mélodies semblent presque se dissoudre sous les guirlandes d'ornementations, et permettent des progressions harmoniques aux nuances des plus raffinées. Les plus impressionnantes de ces pièces sont le prélude sur « Das alte Jahr vergangen ist » BWV 614 (dont, plus tard, Felix Mendelssohn et Robert Schumann feraient l'éloge), avec ses voix accompagnantes chromatiques, le méditatif « O Mensch, bewein dein Sünde groß » BWV 622 et le paisible « Wenn wir in höchsten Nöten sein » BWV 641 que Bach, à la fin de sa vie, retravailla pour en faire le célèbre choral « Vor deinen Thron tret ich hiermit » BWV 668 qui concluait la première édition de L'Art de la Fugue. Les romantiques voyaient dans ces pièces de véritables « chants sans paroles ». Cette interprétation n'est peut-être pas erronée : à Weimar, Bach n'incitait-il pas lui-même son élève Johann Gotthilf Ziegler à jouer « les chorals non pas simplement tels quels, mais d'après le sentiment indiqué par les paroles ».

LES DIX-HUIT GRANDS CHORALS BWV 651-668

Un autre ensemble de chefs-d'œuvre de l'époque où Bach fut organiste à Weimar est le groupe des « Dix-huit Chorals » qui furent réunis à Leipzig en un même recueil. Contrairement aux chorals de l'Orgelbüchlein, ils représentent le type du « grand » prélude de choral, où la mélodie du cantique pris comme modèle est traitée de manière beaucoup plus libre. Dans ces compositions monumentales et uniques à tous points de vue, Bach intégra la mélodie choisie verset par verset dans de vastes textures polyphoniques artistiquement travaillées qui annoncent déjà à de nombreux égards les grands chœurs introductifs des cantates de chorals de Leipzig. Ce que les organistes des générations précédentes avaient encore tenté avec des moyens musicaux limités, Bach l'amènera ici au plus haut degré de perfection.

Les chorals réunis en plusieurs étapes dans le manuscrit berlinois Mus. Ms. Bach P 271 au cours des années 1740 sont d'origines diverses. Bach avait manifestement l'intention de réunir dans un premier temps les grands chorals pour orgue écrits isolément à Weimar afin de les préserver pour la postérité. Il recopia donc les œuvres, ce qu'il ne fit pas sans peaufiner de nombreux détails, si bien que les versions jouées par les organistes d'aujourd'hui témoignent autant de la joie de l'expérimentation de sa jeunesse que de la maîtrise de sa maturité.

Le recueil s'ouvre sur la grande « Fantasia super Komm, heiliger Geist » BWV 651. La mélodie de l'antique cantique de la Pentecôte est jouée en valeurs longues à la pédale. Sur ce fondement, trois voix menées indépendamment forment un contrepoint dense. Contrairement à la version plus ancienne, beaucoup plus courte, Bach a travaillé ici sur les dix versets du cantique et créé une Fantaisie d'une envergure monumentale.

Le même cantus firmus est utilisé pour le choral BWV 652. La mélodie est toutefois confiée, légèrement ornée, au soprano. Comme le veut la tradition, chaque période est introduite par des préludes fugués aux trois voix graves.

L'adaptation à quatre voix du choral « An Wasserflüssen Babylon » BWV 653 est un arrangement d'une pièce à cinq voix plus ancienne (BWV 653b) pour laquelle Bach utilise d'un bout à l'autre la difficile technique de la double pédale. Il développe ici un trio au lacis motivé serré, toujours sur le premier verset du choral, le thème du cantique étant affecté au ténor. Les ornements, utilisées avec parcimonie mais néanmoins très expressives, et la mesure ternaire fluide créent une impression de vocalité doucement éthérée.

Le célèbre arrangement de « Schmücke dich, o liebe Seele » BWV 654 repose sur les mêmes principes. Les ornements, tout aussi retenues, et les voix accompagnantes dérivées du cantus firmus sont d'une simplicité et d'une vigueur expressive telles que l'on a l'impression que la mélodie ne pour-

rait être arrangée autrement. Cette composition au style presque galant, tout en étant d'un contrepoint d'une grande finesse, était l'une des pièces préférées de Felix Mendelssohn.

Le choral « Herr Jesu Christ, dich zu uns wend » BWV 655 emprunte de son côté des voies totalement différentes. Dans cette pièce intitulée « Trio », Bach élabore à partir des quatre premières notes du choral une figure thématique originale qui donnera naissance en 51 mesures à un mouvement de sonate en trio en bonne et due forme. Ce n'est qu'à la mesure 52 que la pédale introduit le cantus firmus à la basse.

Dans la partita de choral « O Lamm Gottes, unschuldig » BWV 656 subdivisée en trois parties, la mélodie du cantique est jouée trois fois à des voix différentes – pour la première invocation au soprano, pour la deuxième à l'alto, et pour la troisième à la basse, exécutée sur le pédalier qui entre alors en jeu pour la première fois. Les trois invocations sont construites selon un principe d'intensification très efficace. Les figures d'accompagnement deviennent au fil de l'œuvre toujours plus vivantes, et culminent dans l'avant-dernière ligne de la troisième invocation par un chromatisme expressif, pour retomber doucement dans la sérénité à la dernière ligne.

Si « Nun danket alle Gott » BWV 657 est à nouveau inspiré du type de composition développé par Johann Pachelbel, avec ses longues imitations anticipées des versets du cantique entendus au soprano, le cantus de « Von Gott will ich nicht lassen » BWV

658 est confié à la pédale et intégré dans une écriture à trois voix originale qui ne cite qu'une seule fois au début la mélodie du cantique à la voix supérieure.

Les trois compositions sur le cantique luthérien « Nun komm der Heiden Heiland » BWV 659-661 revêtent un caractère expérimental. BWV 659 développe le cantus firmus fortement ornementé au soprano, sur un tissu contrapuntique à trois voix dans l'esprit de Georg Böhm. Les longues guirlandes d'ornementations élargissent et modifient la mélodie du cantique à un point tel que le modèle devient souvent méconnaissable. Le Trio BWV 660 combine la mélodie tout aussi ornée à deux voix de basse aux motifs bien reconnaissables ; l'une est interprétée sur le clavier par la main gauche, l'autre à la pédale. Ce tableau sonore fort original, que l'on ne rencontre nulle part ailleurs dans la musique d'orgue du nord et du centre de l'Allemagne, ainsi que sa forme évoquant une aria suggèrent que l'œuvre était peut-être un arrangement d'une pièce vocale et instrumentale à l'origine (avec une voix chantée aiguë et deux instruments graves). Le puissant troisième volet de cette trilogie, BWV 661, développe aux trois voix supérieures une fugue construite dans les règles de l'art ; son sujet est dérivé du premier verset du cantique et apparaît même en renversement par la suite. Les divers versets du cantique sont joués à la pédale en valeurs longues.

Les trois compositions sur l'ancien Gloria « Allein Gott in der Höh sei Ehr » (BWV 662-664) constituent elles aussi un

petit cycle de trois chorals. Comme pour BWV 659, le choral BWV 662 propose un cantus firmus extraordinairement orné, qui vers la fin perd même presque tout rapport audible avec la mélodie du cantique. Dans la version BWV 663, le cantus est tout aussi richement ornementé, mais est cette fois confié au ténor ; il est commenté par un accompagnement à trois voix tout de grâce, qualifié expressément de « cantabile ». Le Trio BWV 664 ressemble par sa structure au Trio BWV 655. A partir de la première période du cantique, les trois voix obligées tissent un merveilleux mouvement de sonate, tandis que la pédale, comme pour faire référence au cantique choisi, entonne vers la fin les deux premières périodes du cantique en cantus firmus.

La composition sur « Jesus Christus, unser Heiland » BWV 665 adapte à nouveau le schéma créé par Pachelbel, avec ses commentaires précédant les diverses périodes du choral ; la conduite indépendante des voix, très expressives et fortement individualisées, montre toutefois clairement combien Bach avait assimilé à sa manière l'ancien modèle durant sa période de Weimar.

Les deux pièces suivantes se distinguent des précédentes non seulement par leur envergure réduite et par une technique de composition différente, mais aussi par leur graphie – le copiste est ici le beau-fils de Bach, Johann Christoph Altnickol. Il n'a pas encore été possible de déterminer si ce dernier copia les œuvres à la demande de Bach (ce qui aurait alors eu lieu durant ses études

à Leipzig, à savoir avant 1748) ou s'il s'attela à compléter le cycle après la mort de son beau-père. La première des deux, « Jesus Christus, unser Heiland » BWV 666, est jouée à quatre voix par les seuls claviers manuels ; la pédale n'intervient que pour la note tenue finale. La deuxième, « Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist » BWV 667, est l'adaptation d'une pièce de l'Orgelbüchlein (BWV 631), élargie d'un deuxième énoncé du cantique à la pédale sur des voix supérieures plus animées.

D'après la mise au net réalisée par Bach lui-même des « Kanonische Veränderungen » (Variations canoniques), le volume P 271 se termine sur la copie (fragmentaire) du célèbre choral sur le thème de la mort « Vor deinen Thron tret ich hiermit » BWV 668, un arrangement du choral de l'Orgelbüchlein « Wenn wir in höchsten Nöten sein » BWV 641, que Bach, selon son fils Carl Philipp Emanuel, aurait « alors aveugle, dicté au pied levé à un de ses amis ».

LES CHORALS DE LA TROISIÈME PARTIE DE LA PRATIQUE DU CLAVIER BWV 669-689

Le 10 janvier 1739, le secrétaire privé et cousin de Bach Johann Elias Bach relata à son camarade d'études Johann Wilhelm Koch, qui se trouvait à Ronneburg : « Il se trouve que mon cousin va publier plusieurs pièces pour le clavier destinées principalement aux organistes et extrêmement bien composées; elles seront probablement ter-

minées pour la Messe de Pâques et comporteront 80 pages ». Il s'agissait là de la « Drittes Theil der Clavier Übung » (Troisième Partie de la Pratique du Clavier). Si la date prévue pour la publication fut légèrement retardée, la qualité du volume dépassa toutes attentes. On peut affirmer à bon droit que Bach ouvrit par ce recueil une ère nouvelle dans la musique d'orgue. Encadrés par un grand Prélude solennel et une longue Triple Fugue à cinq voix (BWV 552/1-2), 21 préludes de choral sont ici réunis et organisés sous la forme d'une grande messe pour orgue. Contrairement aux objectifs de l'Orgelbüchlein ou des Dix-huit Chorals, Bach voulait ici présenter un éventail aussi large que possible des différents types de préludes de chorals, et ainsi raviver l'intérêt de ses contemporains pour un genre qui, à cette époque, avait déjà dépassé son zénith et menaçait de dégénérer en simple musique liturgique utilitaire ; il voulut donc le remettre en valeur comme une véritable forme artistique dans toute la diversité de ses structures et de ses possibilités d'expression. La grande importance que nombre d'élèves de Bach et autres musiciens de son entourage attribuèrent au choral pour orgue fut directement liée à cet opus. Œuvre d'un maître de 55 ans à l'aube de sa dernière période créatrice, la Clavier-Übung III est l'un des monuments de l'art de J. S. Bach.

La série s'ouvre sur deux trilogies de Kyrie (BWV 669-671 et BWV 672-674), la première étant proche de l'idéal du stile antico, tandis que la seconde favorise un con-

trepoint plus « figuré » et donc plus moderne. Le « Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit » BWV 669 à quatre voix, au contrepoint merveilleusement travaillé, intègre le cantus firmus présenté en valeurs longues dans un lacis serré de voix le plus souvent menées en canon, dont le thème est lui-même emprunté aux deux premiers versets du choral. Celui-ci est énoncé aussi bien dans sa forme droite qu'en renversement et en strettes toujours plus denses. « Christe, aller Welt Trost » BWV 670 est construit selon le même principe, mais le thème du cantique apparaît cette fois au ténor et non au soprano. Nouvelle intensification dans la troisième invocation du premier cycle de Kyrie, « Kyrie, Gott heiliger Geist » BWV 671, qui porte le nombre des voix à cinq, affecte le cantus firmus à la pédale et travaille sans cesse en strettes avec des formes droites et renversées du thème. Le deuxième cycle de Kyrie se limite à un jeu manualiter à quatre voix et dissout la mélodie du choral dans le flux libre des voix.

Les trois compositions sur le Gloria « Allein Gott in der Höh sei Ehr » BWV 675-677 frappent surtout par leur grâce pleine de douceur, malgré une polyphonie exigeante. BWV 675 propose la mélodie du cantique à l'alto, accompagnée d'un vif et galant bicinium entre le soprano et la basse. BWV 676, par contre, est un Trio, où le thème du cantique est interprété alternativement par chacune des trois voix. Enfin, BWV 677, au thème caractéristique, insuffle une vie nouvelle à l'ancienne forme de la fuguette de choral.

L'ancien cantique « Dies sind die heiligen zehen Gebot » a donné naissance à deux arrangements foncièrement différents. L'ample choral BWV 678 présente le cantus firmus en canon aux deux voix intermédiaires (main gauche). Ce canon, qui forme la charpente de la pièce, est inséré dans un tissu à trois voix dont les deux voix supérieures se répandent en imitations pétulantes (main droite) tandis que la basse (pédale) progresse le plus souvent en noires. Le choral BWV 679, quant à lui, est une élégante fuguette à l'allure d'une gigue.

Les deux compositions pour le Credo, « Wir gläuben all an einen Gott » BWV 680 et 681 présentent une semblable dichotomie. La pièce BWV 680 est une véritable fugue à trois voix sur un sujet syncopé dérivé de l'intonation du cantique, où la pédale interprète un motif cadencé obstiné après chaque fin de développement. La pièce BWV 681 est à nouveau une petite fuguette, cette fois avec un sujet énergiquement pointé à la française.

L'ample choral « Vater unser im Himmelreich » BWV 682 combine (tout comme le choral BWV 678) un cantus firmus en canon à deux voix de dessus avec trois voix de commentaire, l'organiste jouant une voix du cantus firmus et une voix de commentaire à chaque main. Avec leur alternance de triolets et de rythmes lombards, de staccato et de legato, ainsi que de chromatisme et de diatonisme, ces voix de commentaire sont d'une écriture galante et d'une grande finesse. La subtilité de l'entrelacs des voix ne se révélera qu'à l'auditeur attentif. Comme pour les piè-

ces précédentes, cette pièce contrapuntique difficile est suivie d'une petite version (BWV 683) où la mélodie, tout à fait comme dans l'*Orgelbüchlein*, est présentée sans interruption à la voix de dessus avec trois voix accompagnantes aux motifs prégnants.

La grande version de « Christ, unser Herr, zum Jordan kam » BWV 684 est écrite dans le même style que les Dix-huit Chorals. Un Trio animé au clavier se transforme en une pièce à quatre voix par l'interprétation du cantus firmus à la pédale, présenté verset par verset en augmentation. La Fuguette sur le même cantique (BWV 685) utilise le premier verset du choral et un contrepoint en forme droite et contraire dérivé de celui-ci.

Le choral à six voix sur « Aus tiefer Not schrei ich zu dir » BWV 686 est un véritable chef-d'œuvre sur le plan de sa technique de composition. L'interprète doit jouer deux voix à chaque main et au pédalier. L'œuvre est bâtie comme un choral-motet strict, le cantus firmus augmenté étant confié à la partie élevée du pédalier. La version manualiter du cantique, BWV 687, suit le type « de Pachelbel » avec des imitations préalables pour chaque verset, les voix de commentaire interprétant chaque sujet en forme droite et contraire.

La série des compositions sur choral se clôt par les deux versions de « Jesus Christus, unser Heiland » BWV 688 et 689. La première développe aux deux mains le thème sans doute le plus exalté qui fût jamais utilisé dans un prélude de choral : de grands sauts (allant jusqu'à la dixième), des figures et gammes pleines de brio marquent le déroule-

ment de la pièce qui ressemble à une fugue à deux voix. La pédale s'y joint avec la mélodie du cantique en augmentation. La deuxième pièce est une fugue manualiter à quatre voix sur l'intonation du cantique.

LES SIX CHORALS DE DIVERSES ESPÈCES (CHORALS SCHÜBLER) BWV 645-650

Vers 1748 – la date de publication exacte n'est pas connue – Johann Georg Schübler, ancien élève de Bach et organiste à Zella, fit graver un petit recueil qui fut son unique publication : « Six Chorals de diverses espèces composés pour préluder sur un orgue à deux claviers et pédalier ; réalisés par Jean-Sébastien Bach, compositeur de la Cour du Roi de Pologne et du Prince de Saxe, maître de chapelle et directeur du chœur de musique de Leipzig ».

Les commissionnaires étaient l'auteur et ses deux fils aînés à Halle et à Berlin. Ce recueil a longtemps été considéré comme une publication originale, réalisée à l'instigation de Bach lui-même. Tout récemment, toutefois, Hans-Joachim Schulze a observé qu'il s'agit probablement plutôt d'un projet de l'éditeur Schübler, pour lequel Bach fournit certes les manuscrits et participa à la vente des exemplaires, mais dans lequel il ne fut pas davantage impliqué. Ceci expliquerait le nombre relativement élevé de fautes d'impression et la diffusion manifestement restreinte de l'édition, qui eut pour conséquence qu'il ne reste aujourd'hui que six exemplaires disponibles.

Bach ne mit pas à la disposition de Schübler pour sa publication des œuvres écrites à l'origine pour l'orgue : il choisit dans ses cantates (principalement celles de la deuxième décennie passée à Leipzig) des pages concertantes sur des chorals pouvant se prêter à une transcription à l'orgue, et que Schübler transcrit peut-être lui-même pour l'instrument à tuyaux. Quoi qu'il en soit, il en est résulté de véritables pièces pour orgue auxquelles la conception originale pour voix et instruments confère une vocalité tout à fait charmante.

« Wachet auf, ruft uns die Stimme » BWV 645 est basé sur le quatrième mouvement de la cantate éponyme BWV 140, composée en 1731. La voix supérieure libre, avec sa mélodie simple, était à l'origine confiée aux cordes aiguës à l'unisson, tandis que le cantique était interprété par le ténor. « Wo soll ich fliehen hin oder Auf meinen lieben Gott » BWV 646 est la seule composition de ce groupe dont on n'a pas pu retrouver l'origine dans une cantate. Les avis sur son origine sont divisés depuis toujours : certains y voient la preuve qu'une cantate inconnue de nos jours aurait disparu, d'autres pensent que Bach aurait écrit la pièce spécialement pour la publication de Schübler. La tessiture peu usuelle et la conduite des deux voix libres (soprano et main gauche du clavier) seraient inhabituelles pour une œuvre vocale. « Wer nur den lieben Gott lässt walten » BWV 647 est une adaptation du quatrième mouvement de la cantate de choral BWV 93. Les deux voix supérieures conduites en imitation étaient à

l'origine destinées au soprano et à l'alto (texte : « Er kennt die rechten Freudenstunden »), le cantus firmus étant joué une octave plus haut par les violons et les altos. « Meine Seele erhebt den Herren » BWV 648 possède une structure semblable : les deux voix libres jouées par la main gauche étaient confiées aux chanteurs dans la cantate (BWV 10/5), sur le texte « Er denket der Barmherzigkeit », tandis que le cantique, joué à la main droite, était confié à la trompette lors de la création de l'œuvre (1724), puis lors d'une nouvelle exécution aux deux hautbois.

« Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ » BWV 649 est fondé sur le solo de la cantate « Bleib bei uns, denn es will Abend werden » BWV 6 que Bach avait composée en 1725 pour le lundi de Pâques. La voix d'accompagnement obligée, d'une grande virtuosité, était à l'origine exécutée par un violoncelle piccolo. Le choral BWV 650 sur le cantique de l'avent « Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter » est repris du deuxième mouvement de la cantate composée en 1725 pour le douzième dimanche après la Trinité, « Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren » BWV 137. La mélodie exubérante de la brillante partie de violon a aussi son charme à l'orgue. Le cantus firmus, au registre d'alto, est présenté par la pédale sur un jeu de 4 pieds.

DIVERS CHORALS ISOLÉS

A côté des recueils constitués par le compositeur, plusieurs douzaines de pièces

pour orgue liées à des chorals sont parvenues jusqu'à nous sous le nom de Bach. Il s'agit de grandes fantaisies et partitas, mais aussi de pièces de circonstances brèves et sans prétentions. Plusieurs d'entre elles ne sont probablement pas authentiques ou ont déjà été reconnues comme d'attribution erronée. Le catalogue des œuvres de Bach les classe par groupes selon les sources dans lesquelles elles sont parvenues, ce qui n'apporte toutefois aucun éclaircissement ni sur les intentions éventuelles de l'auteur de les regrouper, ni sur leurs caractéristiques musicales communes. Ainsi, les pièces BWV 690-713 sont désignées comme « Chorals du Recueil de Kirnberger » ; dans l'intervalle, il est toutefois apparu que l'élève de Bach Johann Philipp Kirnberger ne fut pas le collectionneur initial de ces pièces ; elles avaient en fait été réunies vers 1760 par le marchand de partitions leipzigois Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Breitkopf se basa sur un important corpus d'œuvres, laissé par Johann Ludwig Krebs, organiste à Altenburg, mais d'autres organistes du centre de l'Allemagne semblent avoir eux aussi mis leurs trésors à sa disposition.

Parmi les œuvres du recueil de Breitkopf figurent trois compositions sur le cantique « Wer nur den lieben Gott lässt walten » (BWV 690, 691, 691a). Les deux premières sont d'une authenticité avérée, mais la pièce BWV 691a est un arrangement de la composition BWV 691, à laquelle ont été ajoutés un prélude, un interlude et un postlude, et qui n'est certainement pas de Bach. Le diptyque « Ach Gott und Herr » BWV

692-693 fait lui aussi partie des œuvres qui ne sont pas de Bach : il s'agit en réalité de deux mouvements d'une partita de choral de Johann Gottfried Walther. Les Trios d'une grande complexité BWV 694 (« Wo soll ich fliehen hin ») et BWV 695 (« Christ lag in Todesbanden ») avec cantus firmus intégré figurent parmi les œuvres certainement authentiques que Breitkopf reçut dans des copies de l'ancien élève de Bach Johann Ludwig Krebs. Les pièces BWV 696-699 et BWV 701-704 constituent, selon l'avis de Pieter Dirksen, un petit cycle de fuguettes de choral probablement compilé par Bach en personne. Dirksen pense qu'il s'agit d'un ensemble d'œuvres de la fin des années 1740, tandis que d'autres auteurs plaident plutôt pour l'époque d'Arnstadt ou de Weimar. Mais quelle que soit leur date de composition, les huit pièces représentent des exemples brefs mais magistraux du style contrapuntique de Bach.

L'authenticité du prélude sur « Vom Himmel hoch, da komm ich her » BWV 700 n'est pas entièrement certifiée. S'il s'agit d'une œuvre de Bach, elle date probablement de sa prime jeunesse (vers 1699). Les chorals BWV 705-708, des pièces brèves dans un style ancien, sont également d'authenticité douteuse – d'autant que leur silhouette stylistique ne permettra sans doute jamais de les classer de manière définitive. Si « Wir Christenleut » BWV 710 est probablement une composition de Johann Ludwig Krebs – dans un style certes fortement influencé par Bach – les autres chorals

du recueil de Breitkopf (BWV 709, 711-713) furent très certainement écrits par Bach à Weimar. « Herr Jesu Christ, dich zu uns wend » BWV 709 est proche des œuvres de l'Orgelbüchlein, tandis que « Allein Gott in der Höh » BWV 711 et « In dich hab ich gehoffet, Herr » BWV 712 sont de charmantes pièces pour claviers manuels seulement. La pièce sans doute la plus ambitieuse de cet ensemble est la Fantaisie sur le cantique « Jesu, meine Freude » BWV 713, qui comporte plus de cent mesures et nous est parvenue dans deux versions différentes.

Les chorals BWV 714-740 constituent eux aussi un groupe hétérogène. Il est quasiment certain que Bach n'est pas l'auteur des préludes sur « Allein Gott in der Höh » BWV 716, « Gelobet seist du, Jesu Christ » BWV 723 (Johann Michael Bach) et « Wir glauben all an einen Gott » BWV 740 (Johann Ludwig Krebs). L'authenticité de « Herr Gott, dich loben wir » BWV 725 est également mise en doute. L'œuvre la plus ancienne est certainement « Gott, durch deine Güte » BWV 724, une adaptation simple en imitation notée en tablature dans l'Andreas-Bach-Buch ; elle date peut-être encore d'Ohrdruf. Parmi les œuvres authentiques de cet ensemble figurent de nombreuses compositions de jeunesse que Jean-Claude Zehner situe dans la période d'Arnstadt. Le très beau prélude de choral sur « Ach Gott und Herr » BWV 714, en canon, est écrit dans le style que Bach employait vers 1704. Dans le Recueil Neumeister, il est pourvu d'un prélude, tandis

que la version parvenue dans une copie de J. G. Walther s'ouvre directement sur le choral à proprement parler. On date de la même période le choral-ricercar « Der Tag, der ist so freudenreich » BWV 719, la pièce « Erbarm dich mein, o Herre Gott » BWV 721 d'après un modèle de Johann Kuhnau, l'adaptation fluide et tranquille en style ancien du « Vater unser im Himmelreich », ainsi que « Wie schön leucht't uns der Morgenstern » BWV 739, qui exceptionnellement nous est parvenue dans l'autographe et se développe sur des éléments inspirés de Johann Pachelbel et Georg Böhm ; une deuxième adaptation du cantique (BWV 764) est malheureusement restée à l'état de fragment sur l'autographe.

C'est à une période stylistique quelque peu plus tardive qu'appartiennent les chorals classés « vers 1706 » : « Christ lag in Todesbanden » BWV 718, « Ein feste Burg » BWV 720 et « Valet will ich dir geben » BWV 735, qui ont clairement intégré l'expérience du voyage à Lübeck et laissent transparaître l'idiome de l'école des maîtres septentrionaux. La pièce BWV 735 est parvenue dans deux versions différentes, BWV 735a étant probablement une version de jeunesse écrite à Arnstadt et BWV 735 une adaptation ultérieure (Weimar ?), qui rend le flux des voix plus souple mais élimine quelques audaces (notamment la conclusion en toccata).

On a souvent mis les Préludes de choral BWV 715, 722, 726, 729, 732 et 738, aux harmonisations audacieuses et aux intermèdes en passaggi surprenants, en rapport

avec un style de jeu qui fut critiqué par le consistoire d'Arnstadt : « il a apporté d'étonnantes variations dans les chorals, y mêlait des accords étranges, de telle sorte que la communauté en était fort troublée ». Pourtant, leur harmonie complexe, différente de ce que l'on rencontre dans les œuvres d'Arnstadt, inciterait plutôt à les situer dans la période passée à Weimar. On reconnaît les sonorités de Weimar dans les deux Préludes manualiter à trois voix, au travail motivé soigné, sur « Allein Gott in der Höh » BWV 717 et « Nun freut euch, lieben Christen gmein » BWV 734. Il en va de même pour le choral orné « Herzlich tut mich verlangen » BWV 727 et les deux arrangements de « Liebster Jesu, wir sind hier » BWV 730-731, qui se situent tous trois dans l'entourage de l'Orgelbüchlein. La « Fuga sopra il Magnificat » BWV 733 combine une ample fugue avec un contre-sujet bien défini (qui apparaît déjà au début en inversion) à une intonation du cantus firmus à la fin ; c'est le travail motivé de la fugue, maintenu de bout en bout, qui garantit l'homogénéité musicale de la pièce. Enfin, la composition sur « Valet will ich dir geben » BWV 736, dont le style est proche de celui des Dix-huit Chorals, s'inscrit dans la tradition des grands préludes de chorals. Les pièces BWV 733 et 736 sont des œuvres de la pleine maturité, composées à Weimar. L'arrangement authentique pour claviers manuels du choral « Nun freut euch lieben Christen gmein » BWV 734, avec la mélodie du cantique au ténor, apparaît dans plusieurs sources avec l'inci-

pit « Es ist gewisslich an der Zeit » comme pièce avec pédalier (BWV 734a), le cantus firmus étant confié à la pédale et transposé une octave plus bas. En outre, le cantus firmus suit une version de la mélodie qui diffère de la version habituelle, et que l'on ne rencontre nulle part d'autre chez Bach. C'est pourquoi de nombreux chercheurs considèrent que la version avec pédalier est un arrangement ultérieur qui fut réalisé sans l'autorisation de Bach.

L'ensemble des chorals pour orgue BWV 741-765, réunis plus ou moins au hasard, comporte un assez grand nombre d'œuvres d'authenticité douteuse ou pour lesquelles la paternité de Bach a été réfutée. Bach n'est pas l'auteur de « Auf meinen lieben Gott » BWV 744 (probablement J. L. Krebs), « Aus der Tiefe rufe ich » BWV 745 (arrangement d'une Allemande composée en 1751 et publiée en 1761 par C. P. E. Bach), « Christ ist erstanden » BWV 746 (J. C. F. Fischer), « Gott, der Vater, wohn bei uns » BWV 748 (J. G. Walther), « In dulci jubilo » BWV 751 (J. M. Bach), « Schmücke dich, o liebe Seele » (G. A. Homilius) et « Vater unser im Himmelreich » BWV 760/761 (G. Böhm). Les préludes de choral dans le style de Pachelbel « Ach, was ist doch unser Leben » BWV 743, « Nun freut euch, lieben Christen gmein » BWV 755 et « O Herre Gott, dein göttlichs Wort » BWV 757 sont considérés comme d'authenticité douteuse, de même que les fuguettes très scolaires sur « Herr Jesu Christ, dich zu uns wend » BWV 749, « Herr Jesu Christ, mein Lebens Licht » BWV 750 et

« Nun ruhen alle Wälder » BWV 756. La composition en trois versets sur le Kyrie « O Vater, allmächtiger Gott » BWV 758 n'est connue que par une seule copie assez tardive, où figure le nom de Bach. Mais son style n'est pas celui du cantor de Saint-Thomas, il est très proche de celui d'une œuvre du maître de la chapelle de Gotha Christian Friedrich Witt. Les adaptations de « Vater unser im Himmelreich » BWV 762 et de « Wie schön leuchtet der Morgenstern » BWV 763, à l'écriture simple, presque maladroitement, sont considérés comme des travaux d'élèves. Il ne reste donc dans cet ensemble qu'un très petit nombre d'œuvres dont la paternité est indubitable. « Ach Gott, vom Himmel sieh darein » BWV 741 est classé dans le recueil de Breitkopf ; la copie qui fait autorité est de Johann Ludwig Krebs, comme pour bien d'autres de ce groupe d'œuvres. Cette pièce très expressive, probablement écrite vers 1701, est conçue comme un choral-ricercar au contrepoint strict, chaque verset étant fugué et conclu par un passage confié à la pédale. La pièce expérimentale manuellement « Ach Herr, mich armen Sünder » BWV 742 date du début de la période d'Arnstadt ; un choral orné dans le style de l'Allemagne du Centre s'associe à un *passaggio* introductif inspiré de l'art du Nord de l'Allemagne. Tout aussi audacieuse est la composition sur « Christus, der uns selig macht » BWV 747, également attribuée à la période d'Arnstadt. Si des doutes ont parfois été émis sur son authenticité, sa présence dans une copie ancienne d'Allemagne centrale et

sa qualité musicale indiquent indubitablement qu'il s'agit bien d'une œuvre du maître. La vaste palette stylistique que s'était forgée le jeune compositeur à la fin de son séjour à Arnstadt apparaît clairement dans deux chorals probablement composés vers 1706 : « Liebster Jesu, wir sind hier » BWV 754 est un choral en Trio presque galant, en style d'*arioso*, sans *cantus firmus*, tandis que le cantique du Credo « Wir glauben all an einen Gott » BWV 765 est une pièce manuellement à quatre voix dans un style *antico* suivi de manière stricte ; avec ses imitations préalables et ses motifs libres, elle ressemble presque à une étude préliminaire aux pièces correspondantes de la Troisième Partie de la Clavier-Übung. La petite pièce haute en couleurs sur « Jesu, meine Freude » BWV 753 fut notée par Bach vers 1720 dans le *Klavierbüchlein* (Petit Livre de Clavier) de son fils Wilhelm Friedemann. Malheureusement, seules les 15 premières mesures de cette pièce probablement destinée au clavecin nous sont parvenues, avec une mélodie expressive et joliment ornementée unie à des voix accompagnantes qui lui servent de soutien.

L'adaptation de deux versets de « O Lamm Gottes unschuldig » BWV 1085 n'a été incluse qu'assez tardivement dans le corpus des œuvres de Bach, car une copie de Johann Gottfried Walther était par erreur dotée des initiales « J. S. S. ». Une autre copie, de la main du cantor de Gehren Johann Christoph Bach, attribuée par contre l'œuvre à Bach de manière on ne peut plus claire (« Giovan Sebastian Bach »). La

pièce, qui date sans doute de 1706 environ, s'inspire du prélude de choral à trois voix de l'Allemagne centrale et varie cette forme de manière tout à fait originale.

Pendant plus d'un demi-siècle, la pièce reprise dans le catalogue des œuvres de Bach sous le numéro BWV Anh. 72 « Wo Gott der Herr nicht bei uns hält » était un fantôme sans indication d'une source quelconque. C'est en 2008 seulement qu'ont réapparu deux copies du XIXe siècle, qui remontent à une source ayant appartenu à la Bibliothèque de l'Université de Königsberg, document entre-temps disparu. L'œuvre s'est révélée être une grande fantaisie de choral selon le modèle septentrional, étroitement apparentée par sa facture à la Fantaisie sur « Christ lag in Todesbanden » BWV 718. La paternité de Bach n'est guère contestable, et la pièce a donc reçu le numéro BWV 1128. Les versets du choral sont présentés chacun séparément dans de longues sections où un contrepoint dense alterne avec des passages chantants plus aérés.

LES PARTITAS

BWV 766-768 ET BWV 770-771

Les cinq partitas de choral comptent parmi les œuvres pour orgue les plus importantes du jeune Bach. Aux quatre œuvres indéniablement de sa plume s'ajoute une cinquième pièce d'authenticité très douteuse (BWV 771). La partita de choral est un genre qui se développa à la fin du XVIIe siècle dans le centre de l'Allemagne, transposant les techniques de la variation

profane sur une chanson à la musique sacrée. Le cantique qui est à la base de chaque partita est présenté de manière « vocale », – c'est-à-dire le plus souvent sans prélude, interlude et postlude – en noires, puis pour ainsi dire dissous de multiples manières par des contrepoints et des figures ornementales. Le principal modèle utilisé par Bach fut sans doute les compositions dans ce genre de son maître à Lunebourg, Georg Böhm. La Partita « Ach, was soll ich Sünder machen » BWV 770 semble être la pièce la plus ancienne de cet ensemble ; elle fut probablement couchée sur papier vers 1704 à Arnstadt. Bach fait ici appel aux modèles standardisés du genre (écriture homophone à toutes les voix, bicinium, guirlandes de doubles croches, accords brisés, basse courante etc.). La Partita écrite vers 1706 « Christ, der du bist der helle Tag » BWV 766 porte déjà des indices d'une plus grande maturité, par un traitement plus individuel et plus sûr des formules et types de variations utilisés par les maîtres d'Allemagne centrale. Quatre des sept variations élargissent la mélodie du choral de manière libre ; certaines d'entre elles laissent déjà entrevoir, par leur technique motivale rigoureuse, l'écriture de l'Orgelbüchlein. Cette tendance se renforce encore dans la Partita sur « O Gott, du frommer Gott » BWV 767 d'environ 1708, qui utilise manifestement des modèles empruntés à la musique purement vocale pour élargir l'éventail stylistique ; c'est ainsi que l'on rencontre des traits en style de ritornello au continuo, des variations chantantes de

toute la mélodie (outre l'incipit) et des figures d'accompagnement en ostinato. La pièce visiblement la plus mûre est la Partita « Sei gegrüßet, Jesu gütig » BWV 768. Les différentes variations se sont presque complètement détachées des modèles de l'Allemagne centrale, et Bach utilise ici toute la palette stylistique qu'il s'est forgée au cours des années passées à Arnstadt et Mühlhausen. A partir de la septième variation, la pédale vient s'ajouter à une partition jusque-là relativement pianistique. L'avant-dernière variation (n° 10) préfigure déjà les grands chorals pour orgue de Weimar, et le puissant dernier verset (n° 11), avec son grand chœur à cinq voix réelles, est déjà un véritable chef-d'œuvre du contrepoint.

Cette série de quatre pièces est complétée par une Partita parvenue à l'origine de manière anonyme, « Allein Gott in der Höh » BWV 711. Elle n'a été mise en rapport avec le nom de Bach que vers 1770, voire même plus tard. La facture stylistique de ses mouvements très scolaires fait toutefois plutôt penser à une œuvre de la fin du XVII^e siècle et à un compositeur plus âgé d'Allemagne centrale, dans l'entourage de Johann Pachelbel. Certains versets rappellent les compositions de Nikolaus Andreas Vetter.

« QUELQUES VARIATIONS CANONIQUES
SUR LE CANTIQUE DE NOËL VOM
HIMMEL HOCH DA KOMM ICH HER »
BWV 769

C'est durant les années passées à Weimar que Bach a porté à sa plus grande perfection, puis ensuite abandonné, la partita de choral. Il revint toutefois encore une fois à ce genre vers la fin de sa vie, en lui donnant une forme nouvelle et tout à fait unique. Il la propose en « variations », c'est-à-dire que les cinq versets de l'œuvre utilisent le même choral qui servira de base à d'extraordinaires canons. Les Variations Canoniques BWV 769 sont néanmoins à mille lieues des œuvres de l'Orgelbüchlein dans lesquelles Bach traitait déjà le thème du cantique en canon. S'il faut leur trouver des parallèles, c'est plutôt avec les œuvres tardives au contrepoint extrêmement élaboré, qui commencent avec la Troisième Partie de la Clavier-Übung et se poursuivent jusqu'à L'Art de la Fugue en passant par les Variations Goldberg (avec le canon ajouté à la main dans l'exemplaire de travail de Bach) et L'Offrande Musicale. Les Variations Canoniques sont parvenues jusqu'à nous dans deux versions autorisées par Bach, l'impression originale de 1747 ou 1748 et une mise au net écrite par l'auteur en parallèle, et qu'il inséra dans le recueil des grands chorals pour orgue de Weimar (P 271). Dans la version imprimée, quatre canons en contrepoint qui intègrent le cantus firmus sont suivis d'un canon sur le thème où la mélodie du cantique devient elle-même la base de plusieurs canons renversés. Dans l'autographe, cette pièce est placée au centre de l'œuvre. Comme dans ses canons de L'Offrande Musicale, Bach réussit dans cette œuvre éminemment

complexe à présenter son art du contrepoint avec un tel degré de raffinement qu'il n'en résulte pas une construction académique mais une musique élégante et d'une belle sonorité.

DUETTOS DE LA TROISIÈME
PARTIE DE LA CLAVIER-ÜBUNG
BWV 802-805

A côté du célèbre binôme Prélude et Fugue en mi bémol majeur BWV 552 et des 21 chorals pour orgue, la Troisième Partie de la Clavier-Übung contient encore quatre « duettos », pièces à deux voix pour claviers seuls au contrepoint rigoureux. Bach avait déjà testé l'écriture contrapuntique à deux voix dans ses Inventions, et il continue à sonder ses possibilités dans ces duos. Une idée largement répandue au milieu du XVIIIe siècle parmi les spécialistes de l'esthétique musicale à Berlin était que la vraie maîtrise de l'écriture polyphonique se révèle dans l'art de l'omission. Seul maître des secrets complexes de l'harmonie et du contrepoint celui qui est capable de les présenter sans voile dans une composition à deux voix, sans que l'oreille ne ressente le moindre manque dans l'harmonie et la logique musicale. Pour Johann Philipp Kirnberger, les meilleurs exemples de cet art sont – outre les Inventions – les quatre Duettos de la Troisième Partie de la Clavier-Übung. Le Duetto I en mi mineur BWV 802 prend comme fondement un thème caractéristique qui commence par un ruissellement de gammes puis s'engage dans une

ligne chromatique descendante hésitante, avec un contrepoint chromatique obligé. L'alternance entre les voix et la technique de la marche d'harmonie déterminent la suite de l'œuvre. Le Duetto II en fa majeur BWV 80 est un véritable tour de force sur le plan de l'écriture. Après un premier passage qui ressemble à une fugue à deux voix, on entend une section centrale travaillée en canon, qui fait appel à un ample éventail de tonalités malgré une conduite mélodique strictement linéaire, puis la première partie est répétée. Le Duetto III en sol majeur BWV 804 revêt un caractère dansant ; il possède un sujet caractéristique et des figures d'ornementation enjouées, qui passent d'une voix à l'autre dans le style des grandes Inventions. Le Duetto IV en la mineur BWV 805, au travail très serré, est une authentique fugue à deux voix avec contrepoint obligé.

LES CHORALS NEUMEISTER
BWV 957, 1090-1120

En 1985, l'année du tricentenaire de Bach, les mélomanes ont pu découvrir un recueil de chorals pour orgue de l'Allemagne centrale conservé à l'Université Yale, que le spécialiste de Bach Christoph Wolff publia dans une édition en fac-similé et fit connaître au public par diverses publications. Les 38 chorals de J. S. Bach figurant dans ce recueil furent également proposés dans une édition critique. Aujourd'hui, ils font partie du répertoire régulier. Le nom de « Neumeister » fait référence au

scripteur et premier propriétaire de l'anthologie, Johann Gottfried Neumeister (1756-1840). Originaire d'Ebersdorf dans le Vogtland, il fut professeur et organiste à Friedberg, en Hesse, puis co-recteur à Homburg-vor-der-Höhe. Des 38 compositions de Bach, seules neuf étaient connues, certaines de surcroît dans des versions abrégées ou divergentes. Du point de vue stylistique, ces compositions semblent avoir vu le jour sur une durée assez longue ; on les situe généralement entre 1699 et 1704. Si, peu après la découverte du recueil, d'aucuns avaient émis des doutes concernant l'authenticité des œuvres dans leur ensemble, ces doutes semblent s'être aujourd'hui levés pour la plupart. L'idée est maintenant admise qu'un grand nombre de ces pièces, par leur caractère hautement individuel et original, ne pourraient guère être d'un autre auteur que du jeune Bach. Nous relèverons toutefois encore les doutes que Jean-Claude Zehnder a récemment émis quant à la paternité de quatre de ces pièces : « Christe, der du bist Tag und Licht » BWV 1096 et « Wenn dich Unglück tut greifen an » BWV 1104 sont à son avis de Johann Pachelbel ou de son entourage, « Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort » BWV 1103 semble plus dans le style de Johann Michael Bach, et « Herr Gott, tu dich erbarmen » BWV 1109 sort du cadre du recueil en raison de ses nombreuses erreurs graves.

Six chorals sont attribués à la prime jeunesse de Bach (« vers 1699 »). Elles montrent parfaitement comment le jeune compositeur a assimilé les modèles d'écri-

ture d'Allemagne centrale (principalement ceux de son cousin éloigné Johann Michael Bach) tout en leur apportant une touche personnelle. Quatre pièces sont de simples chorals pour orgue sans motif maintenu de bout en bout : « Das alte Jahr vergangen ist » BWV 1091, avec sa version polymétrique de la mélodie, « O Jesu, wie ist dein Gestalt » BWV 1094, « Christus, der ist mein Leben » BWV 1112 et « Wie nach einer Wasserquelle » BWV 1119. « Ich hab mein Sach Gott heimgestellt » BWV 1113, avec ses échos brefs, s'écarte légèrement de ce modèle tout simple. Dans « Ehre sei dir, Christe » BWV 1097, on rencontre pour la première fois chez Bach le choral-ricercar, aux imitations menées avec rigueur.

Dix œuvres pour la datation desquelles les musicologues n'ont pas encore pu se mettre entièrement d'accord témoignent d'une maturité un peu plus grande. Si Christoph Wolff situe leur origine à Ohrdruf, Jean-Claude Zehnder opte pour Lunebourg. On y rencontre moins souvent le genre du simple choral pour orgue, et là où Bach l'emploie, c'est avec une plus grande liberté et surtout des figures d'accompagnement changeantes (« *varietas* »). Il s'agit ici de « Herr Jesu Christ, du höchstes Gut » BWV 1114 et « Herzlich lieb hab ich dich, o Herr » BWV 1115. Le genre du choral-ricercar subit également des modifications. On rencontre le principe de la « *varietas* » dans « Nun lasst uns den Leib begraben » BWV 1111, et encore plus marqué dans « Aus tiefer Not schrei ich zu dir » BWV 1099, où l'écriture contrapun-

tique semble à la fin se désagréger. La composition sur le cantique « Was Gott tut, das ist wohlgetan » BWV 116 est un exemple du mélange expérimental entre deux genres différents : elle commence comme un choral-ricercar, puis se transforme au troisième verset en un choral en style de partita. C'est la structure de partita qui prend la vedette – elle semble avoir offert au jeune Bach le plus de liberté dans l'architecture de ses compositions. On la retrouve dans « Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf » BWV 1092, « Jesu, meine Freude » BWV 1105, « Alle Menschen müssen sterben » BWV 1117 et « Werde munter, mein Gemüte » BWV 1118. Enfin, dans « Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt » BWV 957, Bach fait appel au genre de la fuguette avec introduction du cantique. La fuguette était déjà connue depuis le XIXe siècle par d'autres sources ; on n'avait toutefois pas pu la mettre en rapport avec le choral, et l'œuvre avait été classée parmi les pièces pour clavier isolées.

Un autre groupe de chorals du Recueil Neumeister semble, selon les études stylistiques menées par Jean-Claude Zehnder, dater de la période d'Arnstadt, celle qui, selon le Nécrologe, permit à Bach de récolter « les premiers fruits de son application ». Comme ces œuvres se lisent comme un travail sur les traditions de l'Allemagne centrale, la plupart d'entre elles virent sans doute le jour avant le voyage à Lübeck.

Les genres déjà connus par les sources antérieures du répertoire du Recueil Neumeister réapparaissent encore ici, mais le

traitement de la forme et de l'écriture est modifié plus profondément encore et porte davantage de traits individuels. Seul « O Lamm Gottes unschuldig » BWV 1095, avec sa facture simple à quatre voix, pourrait être classé parmi les œuvres antérieures. L'arrangement à quatre voix de « Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen » BWV 1093 devient toujours plus dense ; l'amplification de la musique provient surtout de l'intensification rythmique et d'un chromatisme qui se met de plus en plus en évidence. « Allein zu dir, Herr Jesu Christ » BWV 1100 développe le choral pour orgue à trois voix dans le style de Pachelbel ; il introduit une nouveauté stylistique en ornementant déjà les intonations du thème dans l'imitation préalable. « O Herre Gott, dein göttlich Wort » BWV 1110 s'inscrit dans la même mouvance, et introduit pour la première fois la mesure 9/8 de la gigue. « Wir Christenleut » BWV 1090 est conçu selon le principe de la « varietas » inspirée par Böhm. « Durch Adams Fall ist ganz verderbt » BWV 1101 peut être vu comme la combinaison de genres différents, et mélange allègrement les procédés stylistiques. « Wir glauben all an einen Gott » BWV 1098 insère une fuguette de choral, un genre qu'affectionnait tout particulièrement Johann Pachelbel.

C'est à Arnstadt que Bach utilisa pour la première fois le principe de la partita de choral. Il fait appel dans non moins de quatre pièces (« Gott ist mein Heil » BWV 1106, « Jesu, meines Lebens Leben » BWV 1107, « Als Jesus Christus in der Nacht »

BWV 1108 et « Christ, der du bist der helle Tag » BWV 1120) à plusieurs modèles standardisés de ce genre, au sein d'une seule composition, en les combinant à d'autres éléments stylistiques d'une façon tout à fait originale.

La pièce la plus moderne du Recueil Neumeister est la composition sur deux versets du choral « Du Friedefürst, Herr Jesu Christ » BWV 1102, qui porte déjà de nombreuses caractéristiques des grandes partitas pour orgue de Bach, notamment par son utilisation d'un ritornello au continuo, et par ses changements de tempo entre les deux versets.

ŒUVRES D'AUTHENTICITÉ DOUTEUSE ET FAUSSEMENT ATTRIBUÉES À J. S. BACH

Nous vous proposons ici, en supplément à cette Intégrale de la musique d'orgue de Bach, un grand nombre de pièces qui figurent parmi les compositions qui ne sont peut-être pas de Bach ou qui lui ont été attribuées à tort. Ce répertoire est souvent traité avec une négligence teintée de mépris tant par les musicologues que par les interprètes. Il mérite pourtant qu'on s'y intéresse. D'une part, il est toujours possible qu'une pièce authentique, mal authentifiée et ne rentrant pas dans les cadres stylistiques connus, se dissimule dans le corpus des œuvres de paternité incertaine. D'autre part, par l'étude des pièces qui lui ont été attribuées à tort, on peut apprendre beaucoup sur le style tout personnel de Bach, qui n'est « comparable à celui d'au-

cun autre compositeur », comme dit le Nécrologe. Et quoi de mieux à cet effet qu'un enregistrement intégral ! C'est pourquoi nous souhaitons compléter cette série en présentant les pièces pour orgue qui nous sont parvenues sous le nom de Bach tout en étant d'authenticité douteuse.

FUGUES

La Fugue en sol mineur BWV 131a est une version pour orgue du chœur « Und er wird Israel erlösen » de la cantate écrite à Mühlhausen « Aus der Tiefen » BWV 131. La transcription très schématique du fin tissu contrapuntique et le fait que l'œuvre n'est parvenue jusqu'à nous que dans des sources très secondaires permettent de douter qu'il s'agisse d'un arrangement de la plume de Bach.

La Fugue en fa majeur BWV Anh. 42 ne porte le nom de Bach que sur un seul manuscrit datant d'environ 1800. Aucune discussion sérieuse sur son authenticité n'a encore été menée. Il s'agit d'une pièce bien proportionnée et soignée. Les doutes proviennent du fait que la fugue, malgré la présence de quatre voix, reste à trois voix jusqu'à la fin.

La Fugue en ut majeur BWV Anh. 90 apparaît à plusieurs reprises dans deux versions de longueur différente. Certaines sources portent la mention « di Bach », d'autres sont anonymes. Stylistiquement, l'œuvre s'inscrit dans l'entourage de l'école de Pachelbel, vers 1700. Elle semble ne rien avoir en commun avec J. S. Bach.

La Fugue à quatre voix en fa dièse majeur BWV Anh. 97 est attribuée dans des sources crédibles tantôt à J. S. Bach et tantôt à son élève Johann Ludwig Krebs. Quelques duretés dans la conduite des voix parlent en défaveur de Bach. S'il s'agit d'une œuvre de son élève, on y reconnaîtra l'influence de l'écriture de Bach, qui évolue dans tout l'espace sonore.

DIVERS CHORALS

La plupart des chorals pour orgue de paternité incertaine sont connus par un petit groupe de manuscrits de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, manifestement copiés d'après des sources plus anciennes qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Il est donc très difficile de les évaluer ; dans bien des cas, il ne sera pas possible de trancher définitivement la question de leur paternité si l'on ne retrouve pas de nouvelles sources.

Le recueil P 285 compilé au début du XIXe siècle par un copiste Berlinoise était visiblement destiné à constituer un supplément manuscrit aux éditions des chorals pour orgue de Bach qui existaient alors. Il contient de nombreuses pièces qui n'apparaissent nulle part ailleurs. Parmi celles-ci figurent trois fuguettes de choral à trois voix très simples, dans le style de l'Allemagne centrale : « Ein feste Burg ist unser Gott » BWV Anh. 49 et « Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort » BWV Anh. 50, qui ressemblent beaucoup à d'autres œuvres de la toute première jeunesse de Bach. Certaines

autres pièces du recueil s'inscrivent dans les traditions du centre de l'Allemagne vers 1700 ; leur profil stylistique relativement flou ne permet pas de les classer avec certitude : « Erstanden ist der heilige Christ » BWV Anh. 51, « Freu dich sehr, o meine Seele » BWV Anh. 52, « Helft mir Gottes Güte preisen » BWV Anh. 54, « Jesu, meine Freude » BWV Anh. 58, « Sei Lob und Ehr mit hohem Preis » BWV Anh. 62a, « Vom Himmel hoch » BWV Anh. 63 et 64, « Wir glauben all an einen Gott » BWV Anh. 69 et l'arrangement en canon de « Christus, der uns selig macht » BWV Anh. 72. La Partita « Wenn wir in höchsten Nöten sein » BWV Anh. 78, également présente dans ce recueil P 285, pourrait être de Nikolaus Andreas Vetter ou de son entourage. La version manuscrite de « Freu dich sehr, o meine Seele » (Emans 72) correspond au type des chorals de l'Orgelbüchlein, mais cette œuvre existe également dans une version pedaler sous le nom de J. L. Krebs. (La numérotation « Emans » est basée sur le catalogue thématique des « Chorals pour orgue d'authenticité douteuse » publié en 1997 par Reinmar Emans).

Le recueil P 801, réalisé dans l'entourage de Bach par Johann Gottfried Walther et Johann Tobias Krebs à Weimar, présente des problèmes différents. Le manuscrit contient, ce qui n'a rien d'étonnant, de nombreuses pièces authentiques, mais aussi des compositions d'autres maîtres. Leurs scripteurs connaissaient manifestement si bien les pièces que bien souvent ils ne pri-

rent pas la peine de noter le nom de leur auteur. Dans un assez grand « bloc » d'œuvres de Bach, on trouve le choral « Herr Christ, der einig Gottessohn » BWV Anh. 55, le bicinium sur « Vom Himmel hoch » BWV Anh. 65 et la charmante partita de choral « Herr Christ, der einig Gottessohn » BWV Anh. 77. Il pourrait s'agir de compositions écrites par J. S. Bach à Weimar.

Le recueil LM 4843 conservé à l'Université Yale provient des biens de l'organiste Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846), qui résidait à Darmstadt. Il contient, outre plusieurs œuvres pour la plupart anonymes, trois brefs chorals pour orgue appelés « Aria » ou « Arioso » attribués explicitement à J. S. Bach : « Auf meinen lieben Gott » (Emans 30), « Herr Christ, der einig Gottessohn » (Emans 85) et « Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ » (Emans 111). Si ces données sont exactes, il devrait s'agir de compositions de la prime jeunesse de Bach (avant 1700). Le recueil attribue également à Bach « Komm, Heiliger Geist, erfüll die Herzen » (Emans 122), écrit dans le style des chorals de la paroisse d'Arnstadt avec de nombreux passaggi et le bicinium « Herr Christ, der einig Gottessohn » (Emans 86) – ce dernier est toutefois également parvenu sous le nom de « Adlung ». D'autres chorals du recueil LM 4843 sans mention explicite de leur auteur sont à examiner avec une prudence encore plus grande : « Da Jesus an dem Kreuze stund » (Emans 48), « Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort » (Emans 63), « Nun komm

der Heiden Heiland » (Emans 140) et les deux pièces proches du style de Nikolaus Vetter « Jesu, meines Lebens Leben » (Emans 121) et « Kommt her zu mir » (Emans 125), ainsi que, pour terminer, « Aus tiefer Not » (Emans 34), parvenu dans une forme légèrement différente sous le nom de Johann Heinrich Buttstett.

Une grande incertitude plane également sur plusieurs pièces d'un recueil imprimé en 1848 à Erfurt (*Neunzehn bis jetzt unbekannte Choralvorspiele von J. S. Bach / Dix-neuf préludes de choral de J. S. Bach inconnus jusqu'ici*). Outre quelques pièces connues par d'autres sources, le recueil contient principalement des œuvres de maîtres d'Allemagne centrale aux alentours de 1700 (Pachelbel, Armsdorf, Vetter). Les pièces suivantes attribuées à Bach qui n'apparaissent dans aucune autre source nécessitent encore d'être authentifiées : il s'agit de « Der du bist drei in Einigkeit », « Es stehn vor Gottes Throne » (d'A. Armsdorf?), « Jesus Christus, unser Heiland » (de N. Vetter?), « Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist » (de J. H. Buttstett?), « Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist » (D'A. Armsdorf?), « Mein Seel, o Gott » et « Nun bitten wir den heiligen Geist ».

Un manuscrit retrouvé il y a quelques années seulement et ayant appartenu à Theodor Hahn contient cinq chorals en trio à la composition dense, mais d'une écriture galante peu typique de Bach : « Lobt Gott, ihr Christen », « O Gott, du frommer Gott », « Was Gott tut, das ist wohlgetan »,

« Wenn ich in Angst und Not » et « Wir Christenleut ».

Le manuscrit de Leipzig Ms R 24 montre lui aussi que les adeptes enthousiastes de Bach au début du XIXe siècle, dans les efforts qu'ils entreprirent pour réunir et conserver l'œuvre du grand compositeur pour la postérité, inclurent souvent des pièces mal authentifiées ou anonymes de manière intuitive, parfois même avec une trop grande insouciance. Les chorals de ce manuscrit étaient au départ anonymes ; ce n'est qu'au cours du XIXe siècle qu'on les attribua à Bach : « Ach, was soll ich Sünder machen » (Emans 19), « Der Tag, der ist so freudenreich » (Emans 53), « Es spricht der Unweisen Mund wohl » (Emans 69), « Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott » (Emans 100) et « Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott » (Emans 101).

De nombreuses œuvres retrouvées dans des manuscrits périphériques de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle circulent encore sous le nom de Bach. Les réécouter et les analyser sans cesse représente une tâche de longue haleine pour les musicologues, les interprètes et les mélomanes. Peut-être pourra-t-on à l'avenir apporter davantage de lumière à cet immense corpus d'œuvres qui restent encore dans l'ombre. De ce vaste répertoire, le présent enregistrement propose encore les pièces suivantes : « Freu dich sehr, o meine Seele » BWV Anh. 53, « Wir glauben all an einen Gott » BWV Anh. 70 (de G. A. Homilius ?), « Herr Christ, der einig Gottessohn » BWV Anh. 75, « Befiehl du deine Wege » BWV

Anh. 79, « Es ist das Heil uns kommen her », « Das alte Jahr vergangen ist », « Allein Gott in der Höh » (Emans 25), « Allein zu dir, Herr Jesu Christ » (Emans 27; probablement de J. G. Walther), « Befiehl du deine Wege » (Emans 36 et 37), « Kyrie, Gott Vater » (de Georg Andreas Sorge?) et « Mach's mit mir Gott ».

Peter Wollny

tradiut par Sophie Liwyszyc

EWALD KOOIMAN

IN MEMORIAM

L'orgue au centre de son existence : les étapes cruciales dans la vie musicale de Bach

« L'orgue au centre de son existence » – ces mots résument à la perfection la vie professionnelle d'Ewald Kooiman. Quant à Bach, il y occupait une place considérable. Ayant eu le grand privilège de collaborer avec Ewald de nombreuses fois sur ces deux sujets, l'orgue et Bach, je suis très honoré de pouvoir dédier mon article à la mémoire de mon ami et collègue disparu.

Je commencerai par attirer l'attention sur la Nécrologie qui fut rédigée peu après la mort de Jean-Sébastien Bach. La version imprimée de 1754 commence, en caractères gras, par les mots « Der im Orgelspielen Weltberühmte Hochedle Herr Johann Sebastian Bach » (Le très noble Monsieur Johann Sebastian Bach, célèbre dans le monde entier pour son jeu à l'orgue). Ses titres officiels de « Compositeur de la Cour du Roi de Pologne et Prince Electeur de

Saxe » et de « Directeur de la Musique à Leipzig » suivaient juste après.

Aujourd'hui, plus personne ne verrait en Bach en tout premier lieu un organiste. Depuis presque deux siècles, l'image qui prévaut est celle d'un compositeur et, surtout celle de l'auteur d'œuvres monumentales telles que la Messe en si bémol mineur, la Passion selon saint Mathieu etc. Ajoutons-y encore le Clavier bien tempéré, l'Art de la Fugue, les Concerts Brandebourgeois, les pièces pour violon et pour violoncelle seul – ensuite, les œuvres pour orgue seront certainement citées quelque part. Mais on ne fait presque jamais mention du fait que Bach fut lui-même organiste.

Les organistes, bien entendu, ont toujours considéré Bach sous un autre angle. Pour eux (et à vrai dire, dans le monde de la musique classique, presque uniquement pour eux), Bach est sans conteste la figure centrale du répertoire de la musique pour orgue ; il marqua aussi un tournant décisif dans l'évolution de la technique organistique. Cet éclairage assez spécifiquement lié aux organistes remonte en fait jusqu'à l'époque de Bach, car il reflète l'influence incommensurable que Bach eut en tant que pédagogue. Cependant, ces perspectives sont loin d'être représentatives, car le rôle de l'orgue a lui aussi subi des changements considérables. L'instrument qui autrefois était admiré en tant que miracle mécanique de la production sonore et qui était le plus souvent le meuble le plus cher et le plus imposant de l'église (regardez par vous-même là-bas), le roi des instruments de musique

ne joue plus le rôle central qu'il a eu par le passé (soit dit en passant, le déclin de l'orgue ressemble à maints égards à celui de l'église chrétienne). En tout cas, les sonorités puissantes et colorées, incomparables, des grands orgues d'église actionnés par un seul exécutant (les souffleurs n'entraient pas en ligne de compte) ont été approximativement depuis l'époque de Beethoven remplacées par l'orchestre symphonique. Et les faiseurs de bruit de notre époque sont une tout autre catégorie de musiciens.

Il est important de prendre tous ces paramètres en ligne de compte si l'on veut comprendre les liens qui lièrent Bach à l'orgue tout au long de sa vie, depuis son enfance, même si nous n'en connaissons pas grand-chose et qu'il n'existe aucun document à ce sujet. Bien sûr, nous pouvons émettre des hypothèses raisonnables, parmi lesquelles le fait qu'il était né dans une famille de musiciens ; il n'envisagea donc probablement jamais une autre carrière. Mais pourquoi s'intéressa-t-il tant à l'orgue ? Subit-il peut-être l'influence des deux Jean-Christophe de la famille, qui furent ses modèles ? Ou de son frère beaucoup plus âgé, élève de Pachelbel et organiste municipal à Ohrdruf ? Ou de son cousin aîné, organiste de la cour et de la ville d'Eisenach ? Était-il fasciné par l'aspect technique de l'instrument – la version du 17^e siècle des jeux électroniques pour le petit Sebastian pourrait-on dire – où cela fut-il la possibilité qui s'offrait à lui d'observer les facteurs d'orgue à l'ouvrage ? Nous ne saurons jamais réellement tout cela, mais

nous savons qu'à l'âge de 18 ans il fut nommé organiste à l'église neuve Saint-Boniface à Arnstadt, la plus grande de la ville avec ses quelque 1800 places, et pourvue d'un tout nouvel orgue.

Quel fut l'impact psychologique de pouvoir jouer à la vue de tous les fidèles, accompagner les hymnes de la congrégation, l'éblouir par toutes sortes d'expériences musicales ? Tout cela est de la pure spéculation, mais il est indéniable que cette expérience, cette opportunité qui s'offrit à lui de se forger pour ainsi dire une présence sur scène contribua à ce qu'il se construisit une personnalité forte avec un esprit indépendant.

Il va sans dire qu'au début de la carrière de Bach, l'orgue joua un rôle central, voire dominant dans son développement musical. Cependant, il n'occupa officiellement un poste d'organiste que pendant une quinzaine d'années, de 1703 à 1717 – ce qui ne l'empêcha pas de continuer toute sa vie à jouer, expertiser, composer et réfléchir sur les orgues. Il est donc éclairant de se pencher sur les phases qui semblent particulièrement cruciales dans sa vie musicale, non seulement durant les années où il devint peu à peu un organiste professionnel, mais aussi en examinant sa relation continue avec l'instrument et le répertoire qu'il écrivit au cours des plus de trente ans qui suivirent 1717. Nous ne pourrions, pour une question de temps, traiter le sujet que de manière sélective. J'ai donc choisi de vous présenter cinq étapes cruciales dans la biographie musicale de Bach.

I. En 1702-03, J.S. Bach quitta Lunebourg pour Weimar. Pourquoi ? L'idée largement répandue que « nous ne savons pas pourquoi » provient du célèbre C.P.E. Bach, car c'est la réponse qu'il donna en 1775 à Forkel, qui travaillait alors sur sa biographie de J.S. Bach. « Nescio » (je ne sais pas, en latin) fut la réponse simple et directe du fils de Bach. Cette question, qui était restée une énigme pour tous les biographes, a finalement pu être clarifiée il y a quelques années grâce à un document important retrouvé par un chercheur des Archives Bach à Leipzig dans le cadre du projet de recherche « Expédition Bach » mené depuis 2001, une étude systématique des principales archives et bibliothèques principales allemandes. Le document en question est une lettre du prédécesseur de Bach à la tribune d'orgue de la cour de Weimar, Johann Effler. Dans mon livre sur Bach, j'ai émis l'hypothèse qu'Effler avait peut-être joué un rôle dans la venue de Bach à Weimar. Il l'y aurait attiré à deux reprises, d'abord en 1702 puis en 1708. Mais le fait qu'Effler ait posé sa candidature en 1678 pour le poste vacant à Weimar fournit une explication lumineuse. Il avait été le prédécesseur à Gehren de Johann Michael Bach, le futur beau-père de J.S. Bach, puis travailla à la Predigerkirche d'Erfurt, où Pachelbel lui succéda. Dans sa lettre de candidature adressée au Duc de Weimar, il relate ses multiples expériences musicales et explique :

« Je fus accepté ici par les meilleurs musiciens, ces Messieurs Bach » et « pen-

dant qu'ils jouent de la musique, je joue du clavier ». Ceci indique qu'en 1673-78, quand Johann Ambrosius Bach était le chef de l'orchestre d'Erfurt, Effler fut membre de l'ensemble musical municipal des Bach et qu'il « jouait du clavier chaque fois que l'on faisait de la musique ». Nous apprenons donc qu'Effler était étroitement lié à la famille Bach bien avant la naissance de Jean-Sébastien, et ceci laisse à penser que, plus tard, il se sentit la responsabilité de soutenir et d'encourager leur rejeton le plus doué, un orphelin. Il semble plausible qu'Effler ait été un mentor du jeune Sebastian, mais aussi que, après que ce dernier n'eut pu obtenir le poste d'organiste de la ville de Sangerhausen en automne 1702 à cause de l'interférence du Duc de Weissenfels, le vieil homme l'ait invité à l'assister à Weimar. Ceci explique par ailleurs pourquoi Bach, sur sa note de frais concernant l'expertise de l'orgue à Arnstadt, se disait « organiste de la cour » alors qu'il n'était en fait que l'assistant temporaire de l'organiste de la cour. Cependant, il n'y a aucune preuve que Bach ait été avant tout violoniste à l'orchestre de la cour de Weimar, comme l'ont pourtant écrit plusieurs biographes. Peut-être joua-t-il aussi du violon, mais sa tâche principale était celle d'organiste assistant ou remplaçant.

Par ailleurs, on lit dans un autre document important concernant Effler que celui-ci était un ardent défenseur du système bien tempéré de Werckmeister dans la facture d'orgues. Dans un rapport de 1709 sur l'orgue de l'église de l'Université d'Iéna, il

critique son tempérament et exige des ajustements afin d'adapter le jeu à ce qu'il nomme le « *genus diatonico-chromatico-enharmonicum* ».

D'une manière générale, si l'on se base sur les sources découvertes récemment dans le cadre de l'Expédition Bach, on comprend mieux les exploits de Bach en tant qu'organiste avant 1702-03. Avant de quitter Ohrdruf à l'âge de 15 ans, il avait copié, étudié et probablement joué le choral pour orgue le plus complexe de Buxtehude, « *Nun freut euch lieben Christen gmein* » BuxWV 210. Bach peut par ailleurs être sans nul doute rattaché à Böhm et Reinken sur la base d'un manuscrit daté de 1700, qui suggère en même temps qu'il alla à Lünebourg au premier chef pour se former auprès de Böhm ; ceci confirmerait les propos de C.P.E. Bach qui citait Böhm comme son professeur – propos qu'il rétracta par la suite car il voulait que l'on voie en son père un génie entièrement autodidacte. Mais dans l'ensemble, en 1702 Bach était ce que l'on pourrait nommer un organiste accompli, digne d'occuper un poste important, comme en témoigne le fait qu'il fut élu en 1702 par le conseil municipal de Sangerhausen pour occuper le poste de « *Figural-Organist* », l'organiste principal.

II. Quand Bach quitta Arnstadt pour Mühlhausen puis Weimar, il améliora progressivement sa condition d'organiste, tant sur le plan financier que de sa réputation et de ses fréquentations. En tant que membre de la chapelle ducale à Weimar, il était en-

touré d'autres musiciens et s'engagea dans une activité musicale professionnelle intense, comme il n'en avait encore jamais eu l'occasion jusque-là.

En même temps, tout indique qu'il avait l'intention de devenir un organiste virtuose. Ceci incluait bien sûr des compositions pour son instrument, et non seulement des improvisations. On ne peut qu'être étonné de la constance avec laquelle Bach mettait ses idées sur papier, ainsi que du volume de ses productions. Peu d'organistes furent aussi prodigues que lui – Pachelbel et Buxtehude figurent certainement parmi ces rares artistes. Comme ces deux modèles, Bach étendit lui aussi ses activités de compositeur à la musique vocale de manière occasionnelle, en écrivant des « Organisten-Musik ». Tout cela changea en 1714 lorsqu'il fut promu « konzertmeister » après avoir décliné l'offre du poste d'organiste et de directeur de la musique à Halle tenu auparavant par Friedrich Wilhelm Zachow.

Un changement fondamental s'opéra en mars 1717, quand il abandonna l'orgue d'une manière qui paraissait irrévocable. Bach le konzertmeister se concentra alors sur la composition de cantates, bien qu'il continuât manifestement à jouer de l'orgue. On remarque néanmoins l'influence de son expérience d'organiste dans la conception de ses compositions vocales et instrumentales. Ceci est particulièrement frappant, par exemple, dans le ritornello de l'air strophique découvert récemment « Alles mit Gott und nichts ohn' ihn » composé pour l'anniversaire du Duc en 1713. La texture

du ritornello à cinq voix ressemble exactement aux structures denses, avec des motifs en contrepoint que l'on rencontre dans l'Orgel-Büchlein. De plus, son jeu sur les couleurs instrumentales dans les partitions de cantates de Weimar est sans précédent. On y voit clairement l'organiste à l'ouvrage, qui tire les registres afin d'explorer les coloris de son instrument et d'offrir variété et expressivité. Prenons la Cantate BWV 18, où les graves se concentrent sur quatre violes, ou la Cantate BWV 152 qui associe la flûte à bec, le hautbois, la viole d'amour et la viole de gambe. C'est à la fin des années passées à Weimar que virent très probablement le jour les « Concerts avec plusieurs instruments » rassemblés en 1721 pour être dédiés au Margrave de Brandebourg. Ces œuvres montrent, elles aussi, la touche de l'organiste dans la belle diversité de leurs registres.

III. Bach regretta-t-il vraiment de ne pas avoir un bon orgue lorsqu'il était maître de chapelle à Köthen ? Est-ce l'explication du fait qu'il envisagea de postuler pour le poste d'organiste vacant à l'église Saint-Jacques d'Hambourg ? A nouveau, nous n'en savons rien, mais nous savons que la situation à Köthen devenait, en raison des mesures d'austérité prises par la cour du prince, de plus en plus problématique et donc de plus en plus frustrante pour Bach. Il est toutefois difficile d'imaginer qu'il ait voulu rétrograder à un poste d'organiste, alors que le seul élément attrayant dans l'affaire était l'instrument, le

grand orgue de Schnitger. Mais peut-être souhaitait-il apprendre à mieux connaître Hambourg où le poste de directeur musical des cinq églises principales de la ville allait être attribué à un nouveau musicien. Son ami Telemann accepta le poste en 1721 ; deux ans plus tard, Bach devint directeur de la musique à Leipzig, avec à peu près les mêmes attributions.

A Leipzig, le cantor et maître de chapelle ne put toutefois rester longtemps loin de la tribune d'orgue. Au contraire, il se mit à donner très régulièrement des conseils, à faire des expertises, et surtout à donner des récitals d'orgue. Parmi les premiers récitals qu'il donna à Leipzig, deux furent donnés sur l'orgue de Silbermann à l'église Sainte-Sophie en 1725. Un journal du 21 septembre 1725 rapporte que « lorsque le maître de chapelle de Leipzig, M. Bach, vint ici récemment, il fut très bien reçu par les virtuoses locaux à la cour et dans la ville, car il est très apprécié d'eux tous pour son habileté musicale et son art. Hier et avant-hier, en présence de ces mêmes personnes, il s'est produit pendant plus d'une heure sur le nouvel orgue de l'église Sainte-Sophie dans des préludes et divers concertos, avec de la musique instrumentale douce, dans toutes les tonalités ».

La phrase « divers concertos avec [soutien ou accompagnement] de musique instrumentale douce » fait référence à des concertos pour orgue solo avec des cordes, probablement jouées par les musiciens de la cour de Dresde. Les termes « dans toutes les tonalités » ne sont pas à prendre à la

lettre, car jouer des préludes et concertos dans les vingt-quatre tonalités ne serait guère possible en deux récitals seulement, même si ceux-ci duraient « plus d'une heure ». Ils indiquent toutefois que Bach joua dans de nombreuses tonalités différentes, y compris des tonalités éloignées, afin de montrer ce dont le nouvel instrument était capable.

Quels genres de « concertos » Bach joua-t-il à Dresde ? Aucun concerto écrit spécifiquement pour orgue seul et cordes ne semble avoir survécu. Les seules compositions de ce genre se trouvent dans les séries de cantates avec orgue obligé du troisième cycle de 1725-1727 : les cantates BWV 35, 49, 146, 169 et 188. Ce n'est ni le moment ni le lieu pour étudier en détails la question fascinante des concertos pour orgue de Bach, mais il faut reconnaître que le maître de chapelle – cantor – organiste donne à la cantate d'église une touche innovante et, partant, une dimension nouvelle. L'orgue de vastes dimensions, comportant plus que quelques jeux d'accompagnement, devient partie intégrante de l'orchestre de l'église. A ce propos, la question de la présence du grand orgue (plutôt que du positif ou de l'orgue-coffre à la mode aujourd'hui) dans les interprétations de cantates de Bach mériterait d'être approfondie. Ceci concerne tout particulièrement l'usage de la pédale, comme prescrit spécifiquement pour le *cantus firmus* confié à la basse avec Trombone 16' dans le chœur introductif de la cantate BWV 80 « Ein feste Burg ist unser Gott », dans sa version révisée.

IV. Tout au long des vingt-sept ans que Bach passa comme cantor et directeur de la musique à Leipzig, Bach s'intéressa toujours à l'orgue, manifestement dès le départ et en dépit du fait qu'il était très occupé à produire des cantates, à un rythme plus élevé que jamais. Il donnait des concerts à l'orgue à Leipzig et à l'extérieur. Ceux qu'il donna à Dresde, capitale de la Saxe, sont relativement bien documentés. Pour Leipzig, par contre, on ne possède quasi aucun document, même s'il doit avoir joué là-bas plus souvent qu'ailleurs, surtout lors des foires commerciales lors desquelles la ville accueillait 20 à 30.000 visiteurs venus de toute l'Europe. Ce manque d'information est toutefois typique de l'époque : on n'a guère de renseignements, par exemple, sur les interprétations en public de Buxtehude ou de Pachelbel, bien que ce genre de prestations aient été courantes. Le contrat de Pachelbel à Erfurt spécifiait notamment qu'il devait jouer au moins une fois par an pendant une heure après l'office de la Saint-Jean, afin de montrer ses progrès et ses prouesses – mais nous ne possédons aucun compte-rendu de ces concerts.

Une longue lettre autographe de Bach retrouvée récemment suscite diverses questions sur ses activités en dehors de la ville de Leipzig. Cette lettre du 16 mai s'ouvre sur des excuses : « Wenn nicht eine fast 5 wöchentliche Reise mich excusirete... » (Si un voyage de presque 5 semaines ne m'excusait pas). En d'autres mots, il était parti en voyage pendant cinq semaines, durant l'une des périodes les plus chargées de l'année ecclésiastique et du-

rant la foire de Leipzig. Où alla-t-il, quel fut l'objectif de ce voyage ? Nous n'en avons aucune idée. Ce fut peut-être pour des examens et des expertises d'orgue, ou pour des récitals. Il est un fait que sa renommée de « organiste de réputation mondiale » ne peut pas juste se baser sur ce qu'il écrivait à son bureau et ce qu'il enseignait chez lui, mais certainement sur les applaudissements des auditeurs qui l'avaient entendu jouer.

La Troisième Partie de la Clavier-Übung, publiée en 1739, représente une phase tout à fait remarquable de son engagement au service de l'orgue. Avec quelques autres œuvres écrites à Leipzig vers la fin des années 1720, principalement les grands préludes et fugues en si bémol et en mi mineur, la Clavier-Übung montre le chemin que Bach avait parcouru depuis la période de Weimar. Il avait amélioré ses schémas conceptuels, sa maîtrise de la forme et du style, la sophistication de son écriture et le niveau de la difficulté technique. Bach s'exerçait certainement beaucoup à l'orgue – non seulement pour composer, mais aussi pour jouer – et nous ne pouvons que nous demander où il trouvait le temps pour toutes ces activités. A mon avis, la Clavier-Übung III représente l'apogée absolu de la musique pour clavier de Bach, et probablement de la littérature pour orgue en général. Présentée plus ou moins sous la forme d'un récital idéal imaginaire, elle s'ouvre sur un prélude à l'organo pleno et se termine sur une fugue, avec dans l'intervalle une multitude de chorals pour orgue finement nuancés.

Bach avait manifestement beaucoup appris de la composition de cantates et surtout de leur écriture chorale très diversifiée. Le vaste éventail de genres choisis dans la Clavier-Übung III reflète en résumé l'ensemble des cantates de choral. Néanmoins, l'exploitation extrêmement idiomatique de son expérience de compositeur mûr pour les besoins de l'orgue est très impressionnante, que ce soit dans l'écriture à six voix de « Aus tiefer Not », avec ses doubles pédales, ou dans la structure en trio de « Jesus Christus, unser Heiland ». De plus, le nombre de procédés contrapuntiques et la gamme d'options harmoniques majeures, mineures et modales va bien au-delà de ce que l'on trouve dans les parties I, II et IV de la Clavier-Übung, prévues pour le clavecin. La Clavier-Übung III requiert le niveau le plus élevé, et on peut comprendre qu'il ait pris lui-même le risque de publier l'œuvre à son compte. Aucun éditeur prudent n'aurait voulu courir ce risque.

V. Tournons-nous maintenant brièvement vers les dernières années de la vie de Bach. Il a toujours « l'orgue dans la peau ». En 1747, à l'âge de 62 ans, il fait le tour des orgues de Joachim Wagner à Potsdam et Berlin en présence de membres de la chapelle de la cour de Prusse et du roi lui-même. En avril 1749, le maître de chapelle de la cour de Prusse, Graun, envoie le facteur d'orgues Heinrich Andreas Concius, de Halle, consulter Bach à propos de la construction d'un nouvel instrument pour l'église principale de Francfort-sur-l'Oder.

Dans l'intervalle (nous n'avons pas les dates exactes), Bach publie six chorals pour orgue (les Chorals Schübler) et les Variations Canoniques sur « Vom Himmel hoch », et continue à corriger et peaufiner une série de chorals pour orgue de grande envergure composés plusieurs dizaines d'années auparavant, à Weimar, pour les réunir dans une nouvelle partition. Il se rendait manifestement compte que la Clavier-Übung ne pouvait être surpassée. Simultanément, il doit avoir senti que ces 18 chorals du passé n'étaient pas si mauvais et qu'ils méritaient d'être conservés pour la postérité, même s'ils nécessitaient quelques améliorations – du moins du point de vue d'un esprit hautement autocritique.

Il est possible que les 18 chorals aient fait partie d'un ensemble plus large encore, mais que seuls ceux-ci aient été considérés comme dignes d'être préservés : peut-être Bach en rejeta-t-il quelques autres. Il ne semble pas probable que Bach ait envisagé de publier les Dix-Huit Chorals, car on y trouve plusieurs fois les mêmes *canti firmi* (notamment trois fois le « Nun komm der Heiden Heiland »). Ces pièces constituaient néanmoins des témoignages d'une période antérieure de sa vie, et rendirent peut-être Bach conscient pour la première fois de la place qui lui revenait dans l'histoire de la musique d'orgue. Peut-être cette prise de conscience fut-elle la motivation première qui l'incita à consigner les œuvres dans un nouveau manuscrit.

En 1752, deux ans après la mort de Bach, Johann Joachim Quantz commen-

ta l'importance du maître de Leipzig dans l'évolution de la musique d'orgue. Il écrit : « Au siècle dernier déjà, en fait à partir du milieu de ce siècle, quelques hommes célèbres [...] se mirent à chercher à améliorer le goût musical [il cite alors les noms de Froberger, Pachelbel, Reinken, Buxtehude et Bruhns]. Mais c'est surtout l'art de jouer de l'orgue qu'il a fallu en grande partie apprendre des Néerlandais, qui était déjà très avancé à l'époque, grâce aux personnalités mentionnées ainsi qu'à d'autres hommes de talent. Enfin, ces dernières années, l'admirable Jean-Sébastien Bach l'a mené à sa plus grande perfection. Nous ne pouvons qu'espérer que maintenant, après sa mort, cet art ne déclinera pas et ne se perdra pas complètement, étant donné que le nombre de ceux qui y consacrent encore suffisamment d'énergie est très restreint ».

Certains de ces propos semblent provenir d'une histoire qui est reportée pour la première fois dans la Nécrologie de Bach. Elle concerne la visite de Bach à Hambourg en 1720, où il avait joué de l'orgue devant un public large et distingué où figurait Jan Adam Reinken. Ce dernier aurait fait le compliment suivant à Bach : « Je pensais que cet art était mort, mais je vois qu'il est toujours vivant en vous ». Il n'existe qu'une seule personne qui ait pu transmettre ce commentaire : c'est Bach lui-même, reprenant les paroles de Reinken et se présentant comme celui qui empêchait l'art des Néerlandais de décliner ou se perdre (c'était également une belle occasion de faire référence à l'art des Néerlandais). Le hautboïste et

flûtiste Quantz, qui ordinairement n'était guère concerné par la tradition de la musique d'orgue et les exploits de Reinken, Buxtehude et Bruhns, avait probablement entendu l'histoire de Bach lui-même, dans une version plus étoffée peut-être, lors d'une des fois où le maître de chapelle virtuose avait donné un concert d'orgue à Dresde ou, plus vraisemblablement encore, il fit partie du groupe qui escorta Bach en 1747 lorsqu'il fit le tour des orgues de Potsdam.

Avec l'aide de Quantz, cette anecdote sur la place de Bach dans la tradition de la musique d'orgue est entrée dans les annales de l'histoire de la musique. Quoi qu'il en soit, c'est Bach lui-même qui avait esquissé les premiers traits de ce portrait. Et il pensait certainement à ce contexte plus large durant sa dernière maladie quand, assisté par un ami, il continua à corriger l'un des 18 chorals et lui donna un nouveau titre, « Vor deinen Thron tret ich hiermit ». Jusqu'à ses ultimes moments, l'orgue resta au centre de la sa vie de musicien.

Christoph Wolff
traduit par Sophie Liwszyc

EWALD KOOIMAN

Il est vraiment très rare qu'un organiste entreprenne au cours de sa carrière trois enregistrements complets de l'œuvre pour orgue de Jean Sébastien Bach. Le professeur Ewald Kooiman fut l'une de ces exceptions. Après qu'il eut enregistré Bach dans les années 1980 et 1990, le label Aeolus lui proposa de réaliser une troisième intégrale, qui serait jouée exclusivement sur des orgues de Silbermann en Alsace. Ses interprétations – instructives, musicales et toujours vivantes, avaient toujours fait figure d'exemple. Sa technique extraordinaire lui permettait de jouer avec une entière liberté, et les critiques musicaux de son pays comme de l'étranger s'étaient toujours montrés pleins d'admiration à son égard. Les plus éminents musicologues du monde entier, parmi lesquels figure également le professeur Christoph Wolff de la Harvard University (nous profitons de cette occasion pour le remercier de nous avoir autorisés à reproduire son article « Critical Stages in Bach's Musical Life » dans le présent livret), louaient Kooiman comme un organiste ayant posé de nouveaux jalons et comme l'un des meilleurs interprètes de Bach.

A l'Université d'Amsterdam, Ewald Kooiman enseignait non seulement l'ancien français, mais il était aussi professeur d'orgue (*Ars Organi*) et organiste titulaire de l'établissement. Il donnait également des cours d'orgue au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Il se produisait régulièrement en concert, publia de nombreuses

compositions pour orgue anciennes et a laissé un nombre impressionnant d'enregistrements, dont quelque 40 % de la présente intégrale de Bach. Grâce à l'initiative du label Aeolus, le projet a pu être terminé avec la participation de trois élèves allemands de Kooiman.

Ewald Kooiman était un pédagogue hors du commun. Les cours qu'il donnait tous les deux ans lors de l'Académie d'été de l'orgue à Haarlem étaient toujours très appréciés et offraient à de nombreux étudiants la chance de perfectionner leurs interprétations de Bach. Ils apprenaient ce qu'était le « stylus locomotivus », terme inventé par Kooiman pour décrire une manière de jouer Bach très mécanique, qu'il s'agissait d'éviter à tout prix. Pendant pas moins de 32 ans, Kooiman fut membre du comité du Festival de Haarlem, la mère de tous les festivals d'orgue, et il en assura la présidence durant 17 années. Nous l'y avons rencontré lorsque nous étions jeunes membres, et y avons apprécié sa présence et son expérience, sa chaleur, son rire communicatif et son non-conformisme, mais aussi ses particularités. Il était vraiment un musicien extraordinaire, non seulement comme interprète de Bach mais aussi dans le reste du répertoire. Il avait toujours le contrôle entier de son instrument, et sous ses doigts, même les orgues de moindre qualité se paraient d'une sonorité plus belle.

Nous adressons nos remerciements au label Aeolus pour cette initiative, ainsi qu'à Anne den Hartigh pour son soutien, et bien

sûr aux trois organistes, Gerhard Gnann, Ute Gremmel-Geuchen et Bernard Klapprott. Mener à bien un tel projet n'est pas une mince affaire. Les interprétations des trois musiciens rappellent le style d'Ewald Kooiman, avec ses traits d'humour typiques, ses surprises et toute l'admiration qu'il portait au compositeur.

Je citerai volontiers ici Claude Debussy, qui avait écrit à propos de Louis Vierne, le titulaire des orgues de Notre-Dame, que Bach, notre père musical à tous, aurait certainement écouté ses enregistrements avec grand plaisir. Les mélomanes d'aujourd'hui apprécieront sûrement tout autant cette remarquable intégrale de l'œuvre pour orgue de Jean Sébastien Bach.

*J.C. (Hans) Koenders
traduit par Sophie Liwszyc*

UTE GREMMEL-GEUCHEN

Née à Düsseldorf, Ute-Gremmel Geuchen a reçu ses premières leçons d'orgue dans sa ville natale auprès d'Oskar Gottlieb Blarr, organiste et compositeur. Ensuite elle a étudié la musique d'église protestante à la Musikhochschule de Cologne dans la classe d'orgue de Peter Neumann. Après avoir réussi son examen final de musique sacrée (« A »-Examen), elle a poursuivi - grâce à une bourse allemande - ses études au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam. Elle y a eu pour professeur d'orgue Ewald Kooiman, mais elle a également pris des cours privés de clavecin avec Ton Koopman. Enfin, elle s'est perfec-

tionnée à la Musikhochschule de Stuttgart, pour l'orgue avec Ludger Lohmann et pour le clavecin avec Jon Laukvik. Elle a terminé ses études par l'obtention du diplôme de concert pour l'orgue et le clavecin. Ute Gremmel-Geuchen est active en tant qu'organiste de concert en Allemagne et dans plusieurs autres pays européens. Plusieurs enregistrements radiophoniques et de CD complètent ses activités artistiques.

Depuis 2000, Ute Gremmel-Geuchen est organiste titulaire de l'orgue reconstruit de Ludwig König (1752/2000) à la Paterskirche de Kempen et directrice artistique du cycle des concerts d'orgue. Elle est également responsable de la programmation du festival « Voyage sur les orgues de la région du Bas-Rhin », un projet organisé en coopération avec l'Association culturelle de la région du Bas-Rhin.

GERHARD GNANN

Né en 1962 à Bad Buchau, Gerhard Gnann a étudié l'orgue, le clavecin et la musique d'église à Freiburg, Bâle et Amsterdam. Parmi ses professeurs, nous citerons Ludwig Doerr, Ton Koopman, Ewald Kooiman et Guy Bovet.

Il a remporté plusieurs prix lors de compétitions internationales, notamment le Concours de 1988 à Bruges, le Concours Suisse de l'Orgue en 1992 et en 1993 le Grand Prix du Concours de la Cathédrale de Spire. En 1997, Gerhard Gnann fut nommé professeur d'orgue à l'Académie de Musique de l'Université Johannes Gutenberg de Mayence.

Il est également chef du département de la musique d'église et d'orgue.

En 2003, il a reçu le Prix de l'Université Johannes Gutenberg pour l'excellence de son enseignement. En tant qu'artiste et professeur, Gerhard Gnann est très en demandé en Allemagne et à l'étranger. En outre, il a réalisé des enregistrements pour des labels tels que Audite, Hänssler Classic et organum.

BERNHARD KLAPPROTT

a étudié le clavecin auprès de Hugo Ruf et Bob van Asperen, ainsi que l'orgue auprès de Michael Schneider et Ewald Kooiman. Il a également suivi des masterclasses de basse continue auprès de Jesper Christensen et d'orgue auprès de Michael Radulescu. Il a achevé ses études en clavecin, orgue et musique religieuse à Cologne ainsi qu'à Amsterdam en obtenant le diplôme d'interprète en clavecin avec les félicitations du jury.

En 1991, il obtient le 1er prix lors du 10ème concours international d'orgue du festival de Flandre à Bruges pour l'interprétation d'œuvres de Bach et Mozart. Il se produit en tant que soliste, joueur de basse continue ainsi que directeur d'ensemble dans tous les pays du monde et a également effectué des enregistrements de CD et pour la radio. Parmi ces derniers figurent l'intégrale des œuvres pour clavier de Thomas Tomkins (clavecin, virginal, orgue, 4 CDs, MDG) ainsi que des Sonates de Georg Benda interprétées sur un clavicorde de Joseph Gottfried Horn (1788, Musée d'Art et d'Artisanat de Hambourg, AEOLUS). En 1999, il fonde avec

Christoph Dittmar l'ensemble « Cantus Thuringia & Capella » qui s'est fait connaître par de nombreux concerts et enregistrements d'œuvres des 16ème au 18ème siècles du centre de l'Allemagne, ainsi que par l'interprétation d'œuvres scéniques qui se réfèrent à l'art de la représentation de l'époque. Il a initié le projet « Héritage musical de Thuringe », qui se consacre particulièrement à la redécouverte et à la publication d'œuvres instrumentales et vocales inconnues de Thuringe (collection de CDs chez cpo et Edition).

Il a enseigné à l'université de Dortmund ainsi que dans les Ecoles supérieures de musique de Detmold, Herford et Brême, et a dirigé des masterclasses. Depuis 1994 Bernhard Klapprott est professeur de clavecin et d'instruments historiques à claviers au département de musique ancienne de l'Ecole Supérieure de Musique FRANZ LISZT de Weimar. Il y enseigne également l'orgue et plus particulièrement les œuvres des 16ème au 18ème siècles.

LES ORGUES SILBERMANN

MARMOUTIER

Le marché fut conclu en 1707 avec André Silbermann. L'orgue fut installé en 1709-1710. En 1746 il fut complété par Jean André Silbermann qui plaça cinq jeux que son père avait prévus : Cromorne 8' au positif, ainsi que Octavebasse 8', Prestant 4', Bombarde 16' et Trompette 8' à la pédale.

En 1789 l'orgue fut démonté et placé dans un bras du transept. En 1840 il fut remonté par Xavier Stiehr (Seltz) sur la tribune ouest préalablement approfondie. A cette occasion la pédale fut placée en hauteur, probablement pour gagner de la place pour la chorale paroissiale.

C'est en 1955 que l'orgue fut restauré à fond par Ernest Muhleisen et son beau-frère Alfred Kern (Strasbourg). Les travaux furent influencés par Albert Schweitzer.

En 2009-2010 un grand relevage fut effectué par Quentin Blumenroeder (Hague-nau) : réparation des sommiers et de la traction, remise en état de la tuyauterie, réparation des sculptures et traitement de surface du buffet. Le soufflet-réservoir datant du 19^{ème} siècle fut remplacé par trois soufflets cunéiformes.

Bien qu'il ait été déplacé à deux reprises, l'orgue de Marmoutier est l'un des mieux conservés parmi les instruments sortis des ateliers Silbermann de Strasbourg, en particulier pour ce qui est de l'harmonisation.

EBERSMUNSTER

L'orgue de l'ancienne abbatale d'Ebsmunster est l'un des derniers ouvrages d'André Silbermann. Son fils Jean André participa activement à sa construction. Celle-ci eut lieu de 1730 à 1731. La Trompette d'écho et le Clairon de pédale, non prévus au marché, furent ajoutés en 1732.

Ayant souffert au moment des troubles révolutionnaires, l'orgue fut remis en état en 1812 par Joseph Bergäntzel (Ammerschwihl), qui remplaça les 37 grands tuyaux de façade ainsi que 30 tuyaux intérieurs qui avaient disparu. Il ajouta une Bombarde 16' à la pédale.

En 1857 Martin Wetzel (Strasbourg) remplaça les quatre soufflets par trois nouveaux soufflets.

En 1939 l'orgue fut remis en état par la maison Roethinger (Schiltigheim). Les travaux furent réalisés par Ernest Muhleisen et Alfred Kern (Strasbourg).

L'orgue fut restauré en 1997-1998 par Gaston Kern (Hattmatt) avec la participation d'Yves Koenig (Sarre-Union) et de Richard Dott (Sélestat) : restauration des sommiers et de la mécanique, remise en état de la tuyauterie, traitement de surface du buffet et remise en polychromie des pots à fleur. Les soufflets installés par Wetzel furent maintenus.

Mis à part les tuyaux mentionnés ci-dessus, l'orgue est entièrement conservé. Le buffet, d'inspiration parisienne, s'intègre parfaitement dans l'architecture de l'abbatale, dans le style du Vorarlberg.

STRASBOURG, ST. THOMAS

Le marché fut signé en 1737 entre Jean André Silbermann, âgé de 25 ans, et le chapitre de St. Thomas. La construction débuta en mai 1740 et s'acheva en février 1741. Jean André Silbermann entreprit un voyage d'étude vers son oncle Gottfried Silbermann à Freiberg.

En 1790 Johann Conrad Sauer, ancien compagnon de Jean André Silbermann, ajouta la Trompette d'écho qui était prévue.

Une première intervention eut lieu en 1836 : Martin Wetzel (Strasbourg) remplaça le clavier d'écho par un clavier de récit de six jeux de 8 et 4 pieds. D'autres interventions furent pratiquées en 1860 et en 1886 par la même maison. Une modernisation était envisagée en 1908. Albert Schweitzer s'y opposa et obtint le maintien de la traction mécanique. Les travaux furent exécutés par Dalstein & Haerpfer (Boulay). Le diapason normal fut installé, ce qu'Albert Schweitzer devait regretter plus tard. En 1927, alors que Schweitzer se trouvait à Lambaréné, Georges Schwenkedel (Strasbourg) transforma l'orgue et installa la traction pneumatique. En 1938 il remplaça le récit de Wetzel par un récit expressif de 20 jeux.

Enfin, en 1956, l'instrument fut électrifié par la maison Muhleisen (Strasbourg). Le projet qui visait à ajouter un quatrième clavier, ne vint pas à exécution.

L'orgue restauré en 1979 par Alfred Kern (Strasbourg). La traction redevint mécanique et la composition d'origine fut ré-

tablie en grand partie. Le clavier d'écho, dont le sommier avait disparu, fut porté à quatre octaves avec dix jeux. L'étendue de la pédale est à présent de 27 notes. Le diapason d'origine fut rétabli.

Un relevage fut exécuté en 2009 par Quentin Blumenroeder (Haguenau). Le traitement de surface du buffet fut refait. Deux soufflets cunéiformes furent installés.

L'orgue de St. Thomas est l'orgue Silbermann le mieux conservé à Strasbourg.

Wolfgang Amadeus Mozart le joua publiquement en 1778.

WASSELONNE

L'orgue fut construit en 1745 par les frères Jean André et Jean Daniel Silbermann pour l'église des Dominicains de Guebwiller (Haut-Rhin).

Après la Révolution il fut acheté par la commune de Wasselonne et installé par Nicolas Toussaint (Westhoffen) en 1792 dans l'église, qui était alors régie par le simultaneum.

L'orgue fut transformé à plusieurs reprises : en 1849 par Stiehr & Mockers (Seltz), qui reculèrent le grand buffet, changèrent la traction du positif et changèrent quelques jeux. D'autres changements furent effectués en 1894 par Charles Wetzel (Strasbourg) et en 1942 par Ernest Muhleisen (Strasbourg). Néanmoins L'ensemble des sommiers et 71% de la tuyauterie sont conservés.

L'orgue fut restauré par Gaston Kern (Hattmatt) en 1991-1992. Le buffet princi-

pal fut remis à sa place et la traction du positif fut reconstituée. Les sculptures furent réparées et le traitement de surface du buffet fut refait. La composition d'origine des trois claviers fut rétablie. L'étendue de la pédale, qui n'avait que 20 notes à l'origine, fut portée à 27 notes, avec adjonction d'une tirasse grand orgue et de trois jeux supplémentaires. Le diapason grave d'origine fut rétabli.

Trois soufflets cunéiformes furent installés, tout en maintenant en place le soufflet-réservoir de Wetzel.

SOULTZ HAUT-RHIN

Le marché pour la construction de l'orgue fut conclu en 1747 avec les frères Jean André et Jean Daniel Silbermann. L'orgue fut achevé en 1750.

En 1819-1822 Joseph Callinet (Rouffach) installa des claviers de 51 notes, ajouta un quatrième clavier (Récit) et modifia la composition. En 1829 il fit d'autres changements, mais son intervention en 1852 fut plus importante : Il recula le grand buffet de 2 mètres et modifia la traction du positif. Les jeux d'anches furent également modifiés.

En 1925 Paul-Marie Koenig (Caen) transforma l'orgue selon le système pneumatique, avec console indépendante et deux récits expressifs. Les travaux furent reçus par Joseph Bonnet de Paris.

D'autres transformations furent effectuées en 1932 par Georges Schwenkedel (Strasbourg).

En 1960 une restauration fut entreprise par Curt Schwenkedel (Strasbourg) avec la participation de Philippe Hartmann (Rainans). Le grand buffet retrouva sa place d'origine. Le projet prévoyait quatre claviers de 51 notes et une pédale de 30 notes. Pour des raisons financières il ne fut pas mené à bonne fin. Ce n'est que dix ans plus tard que le travail fut achevé, mais avec d'autres prémisses : retour à la composition de Silbermann et rétablissement du diapason d'origine, reconstruction de la traction et du tirage de jeux. Les claviers de Callinet furent maintenus, mais le quatrième clavier resta muet.

En 2009-2011 un relevage approfondi fut effectué par Richard Dott (Sélestat) : restauration des sommiers, nettoyage de la tuyauterie, stabilisation du buffet et traitement de surface du buffet. La mécanique fut reconstruite à la manière de Silbermann, le quatrième clavier fut supprimé.

ARLESHEIM

L'orgue de la cathédrale d'Arlesheim fut le premier à être construit par Jean André Silbermann en Suisse. Son père avait déjà construit trois orgues à Bâle (cathédrale 1711, St. Pierre 1712 et St. Léonard 1718). Le marché fut conclu en 1759 et l'instrument fut terminé en 1761.

Une première transformation fut effectuée en 1888 par Weigle (Stuttgart et Bâle). Le positif de dos devint un Oberwerk. Une nouvelle console fut installée dans le buffet du positif. La tuyauterie fut accordée au diapason normal.

Une autre transformation fut effectuée en 1913 par Goll (Lucerne). Ces interventions provoquèrent la perte des mixtures et des anches.

L'orgue fut restauré en 1959-1962 par la maison Metzler (Dietikon). La composition d'origine fut rétablie, avec les exceptions suivantes : Dans le clavier d'écho fut placé un dessus de Trompette 8' (à l'origine il y avait un Flageolet 1') et à la pédale, dont l'étendue fut portée à 27 notes, on ajouta 5 jeux. Le diapason d'origine fut rétabli.

En 1998 Bernhardt Edskes (Wohlen) remplaça le soufflet-réservoir de Metzler par deux soufflets cunéiformes.

En 2004-2005 l'orgue fut rénové par l'entreprise Kern (Strasbourg-Hattmatt) : restauration des sommiers, nettoyage de la tuyauterie, stabilisation du buffet, réparation des sculptures et traitement de surface du buffet.

L'orgue d'Arlesheim est le Silbermann le mieux conservé de la région bâloise.

BOUXWILLER

L'orgue fut construit en 1778 par Jean André Silbermann pour l'église protestante de Bouxwiller. Il est remarquable que ce soit précisément dans cette église que son père avait réalisé son premier travail en Alsace. Andreas Silbermann avait rénové en 1699 l'orgue Baldner de 1668 (conservé de nos jours dans l'église catholique de Bouxwiller) et l'avait transféré sur une autre tribune.

En 1876 l'orgue de Jean André Silbermann fut adapté au goût de l'époque par Emile Wetzler (Bergheim). L'intervention la plus profonde fut effectuée en 1914 par la maison Dalstein & Haerpfer (Boulay). Les sommiers cédèrent la place à des sommiers pneumatiques, la traction fut réalisée selon le système tubulaire, avec une console séparée, placée dans le buffet de positif.

La restauration de l'instrument fut réalisée en 1968 par Alfred Kern (Strasbourg). L'orgue fut reconstruit selon la composition d'origine. La pédale fut cependant portée à 27 notes, augmentée de trois jeux supplémentaires et d'une tirasse grand-orgue. Le diapason d'origine fut rétabli.

Le traitement de surface du buffet fut renouvelé. Le couronnement de la tourelle centrale est d'une date plus récente.

C'est pour cet orgue que Jean André Silbermann a rédigé une table de registration, qui fut découverte en 1991.

VILLINGEN

Le marché pour la construction d'un nouvel orgue pour l'abbaye bénédictine St. Georgen à Villingen fut conclu en 1751 entre l'abbé Hieronymus et les frères Jean André et Jean Daniel Silbermann. La composition prévue comprenait 20 jeux sur deux claviers et pédale. En fait l'orgue fut construit plus grand que prévu. La construction fut réalisée en quatre étapes :

1) 1752 : Lors de l'exécution du marché on ajouta trois jeux supplémentaires. En outre une place fut prévue pour une

Trompette 8' au grand-orgue. L'étendue de la pédale fut de C – c' au lieu de C – g comme prévu.

2) 1753 : La Trompette 8' prévue au grand-orgue fut installée.

3) 1758 : Le dessus d'écho fut ajouté, ainsi qu'un tremblant fort.

4) 1759 : La basse d'écho fut ajoutée. Ainsi l'orgue fut réalisé à 3 claviers et 30 jeux.

Le P. Coelestin Wahl fut le moteur de ces agrandissements. La composition finalement réalisée est corroborée par une description de l'orgue par Jean André Silbermann.

Le buffet ne fut pas réalisé selon un plan précis de Silbermann comme d'habitude, mais sur place par le menuisier Martin Hermann. En 1760 il fut traité en faux-marbre par Johann Michael Schmadl de Bregenz.

Après la sécularisation en 1806 l'orgue fut démonté et transféré à Karlsruhe dans la ville de résidence du grand-duc Karl Friedrich de Bade et remonté en 1812 dans l'église protestante de la ville par Johann Ludwig Bürgy (Durlach).

Plusieurs transformations eurent lieu par la suite. Le 27 mai 1944 l'orgue et l'église furent détruits par des bombes.

Après que l'église bénédictine de Villingen fut restaurée, le projet de reconstruction de l'orgue Silbermann prit corps. Ce projet fut réalisé en 2002 par Gaston Kern (Hattmatt). Comme le buffet d'origine, l'orgue Silbermann de l'église St. Jean de

Mulhouse 1765, provenant de l'ancienne église St. Etienne, fut pris comme modèle.

La composition fut augmentée comme suit : un Larigot 1 1/3' au positif, une Flûte 4' au grand-orgue ainsi qu'un Prestant 4', une Bombarde 16' et un Clairon 4' à la pédale. L'étendue des claviers est de 51 notes (comme à Mulhouse), la pédale compte 27 marches. En outre une tirasse grand-orgue fut installée.

Marc Schaefer

DIE ORGELN

THE ORGANS

LES ORGUES

MARMOUTIER, EGLISE ABBATIALE SAINT- ETIENNE

Andreas Silbermann (1709)

EBERSMUNSTER, EGLISE ABBATIALE SAINT-MAURICE

Andreas Silbermann (1732)

STRASBOURG, SAINT-THOMAS

Johann Andreas Silbermann (1741)

WASSELONNE, TEMPLE PROTESTANT

Johann Andreas Silbermann (1745)

SOULTZ-HAUT-RHIN, SAINT-MAURICE

Johann Andreas Silbermann (1750)

ARLESHEIM, DOM

Johann Andreas Silbermann (1761)

BOUXWILLER, TEMPLE PROTESTANT

Johann Andreas Silbermann (1778)

VILLINGEN, BENEDIKTINERKIRCHE

Gaston Kern (2002)

Marmoutier
Eglise abbatiale
Saint-Etienne

Andreas Silbermann
(1709)

I. Positif de dos, 49 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Fourniture 3 rgs
Cromorne 8'

Echo, 25 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Cornet 3 rgs

II. Grand-orgue, 49 notes

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Cornet 5 rgs
Fourniture 3 rgs
Cymbale 3 rgs
Trompette 8' (B+D)
Clairon 4' (B+D)
Voix humaine 8'
I/II (Tiroir)

Pédale, 25 notes

Flûte 16'
Flûte 8'
Flûte 4'
Bombarde 16'
Trompette 8'

Ebersmunster
Eglise abbatiale
Saint-Maurice

Andreas Silbermann
(1732)

I. Positif de dos, 49 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Fourniture 3 rgs
Cromorne 8'

II. Grand-orgue, 49 notes

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Nasard 2'2/3
Quarte de nasard 2'
Cornet 5 rgs
Fourniture 3 rgs
Cymbale 3 rgs
Trompette 8' (B+D)
Clairon 4' (B+D)
Voix humaine 8'
I/II (Tiroir)

III. Echo, 25 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Cornet 3 rgs
Trompette 8'

Pédale, 25 notes

Flûte 16'
Flûte 8'
Bombarde 16'
Trompette 8'
Clairon 4'

Strasbourg
Eglise Saint-Thomas

Johann Andreas
Silbermann (1741)

I. Positif de dos, 49 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Flûte 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Fourniture 3 rgs (1')
Cromorne 8'

II. Grand-Orgue, 49 notes

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Cornet 5 rgs (D)
Fourniture 4 rgs (1')
Cymbale 3 rgs (1')
Trompette 8' (B+D)
Clairon 4' (B+D)
Voix humaine 8'
I/II (Tiroir)
III/II

III. Echo, 49 notes

Bourdon 8'
Salicional 8'
Prestant 4'
Flûte 4'
Doublette 2'
Larigot 1'1/3
Flageolet 1'
Cornet 4 rgs (D)
Cymbale 3 rgs (2/3')
Trompette 8'
Tremblant

Pédale, 27 notes

Soubasse 16'
Octavebasse 8'
Quinte 5'1/3
Prestant 4'
Bombarde 16'
Trompette 8'
Clairon 4'
II/P
III/P

Wasselonne
Temple protestant

Johann Andreas
Silbermann (1745)

Positif de dos, 49 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Flûte 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Fourniture 3 rgs
Cromorne 8'

Echo, 25 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Cornet 3 rgs
Trompette 8'

Grand-orgue, 49 notes

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Cornet 5 rgs (D)
Fourniture 3 rgs (1')
Cymbale 3 rgs
Trompette 8' (B+D)
Voix humaine 8'
I/II (Tiroir)

Pédale, 27 notes

Flûte 16'
Flûte 8'
Prestant 4'
Bombarde 16'
Trompette 8'
Clairon 4'
II/P

Soultz-Haut-Rhin
Eglise Saint-Maurice

Johann Andreas
Silbermann (1750)

I. Positif de dos, 49 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Flûte 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Larigot 1' 1/3
Fourniture 3 rgs (1')
Carillon 2 rgs
Cromorne 8'

II. Grand-Orgue, 49 notes

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Cornet 5 rgs (D)
Fourniture 3 rgs (1')
Cymbale 3 rgs (1')
Trompette 8' (B+D)
Voix humaine 8'
I/II (Tiroir)
III/II

III. Echo, 28 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Cornet 4 rgs (D)
Voix humaine 8'
Tremblant

Pédale, 27 notes

Soubasse 16'
Octavebasse 8'
Trompette 8'
Clairon 4'
II/P
III/P

Arlesheim
Dom

Johann Andreas
Silbermann (1761)

I. Rückpositiv

* Bourdon 8'
* Prestant 4'
* Flûte 4'
* Nazard 2' 2/3
* Doublette 2'
* Tierce 1' 3/5
Larigot 1' 1/3
Fourniture 3fach
Cromorne 8'

II. Hauptwerk

* Bourdon 16'
* Montre 8'
* Bourdon 8'
* Prestant 4'
* Nazard 2' 2/3
* Doublette 2'
* Tierce 1' 3/5
* Sifflet 1'
Fourniture 3fach
Cymbale 2fach
* Cornet 5fach (ab c')
Trompette 8'
Voix humaine 8'

III. Récit/Echo

* Bourdon 8'
* Prestant 4'
* Nazard 2' 2/3
Doublette 2'
Tierce 1 3/5' (Disk.)
Basson/Trompette 8'

Pedal

* Subbass 16'
* Octavbass 8'
Quinte 5' 1/3
Prestant 4'
Fourniture 3fach
Bombarde 16'
Trompette 8'
Clairon 4'

Tremulant
Koppel RP/HW
Koppel HW/PED
* Silbermann-Register
von 1761

Bouxwiller
Temple protestant

Johann Andreas
Silbermann (1778)

I. Positif, 51 notes

Bourdon 8'
Prestant 4'
Flûte à cheminée 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Fourniture 3 rgs
Cromorne 8'

Pédale, 27 notes

Soubasse 16'
Octavebasse 8'
Prestant 4'
Fourniture 4 rgs
Bombarde 16'
Trompette 8'
Clairon 4'
II/P

II. Grand-Orgue, 51 notes

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Nasard 2'2/3
Doublette 2'
Tierce 1'3/5
Sifflet 1' (B+D)
Cornet 5 rgs (D)
Fourniture 3 rgs
Cymbale 3 rgs
Trompette 8' (B+D)
Voix humaine 8'
I/II (Tiroir)

Villingen
Benediktinerkirche

Gaston Kern (2002)

I. Rückpositiv, C - d³

Bourdon 8'
Prestant 4'
Flutte 4'
Nazard 2' 2/3
Doublette 2'
Tierce 1' 3/5
Larigot 1' 1/3
Fourniture 3fach 1'
Cromhorn 8'

II. Hauptwerk, C - d³

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Flutte 4'
Nazard 2' 2/3
Doublette 2'
Tierce 1' 3/5
Siflet 1'
Cornet 5fach 8'
Fourniture 3fach 1' 1/3
Cymbal 3fach 1'
Trompet 8'
Vox humana 8'

III. Echo, Bass C – h⁰

Bourdon 8'
Fagot Baß 8'

III. Echo, Diskand, c¹ – d³

Bourdon 8'
Prestant 4'
Nazard 2' 2/3
Doublette 2'
Tierce 1' 3/5

Pedal, c- d¹

Supbaß 16'
Octavenbaß 8'
Prestant 4'
Bombarde 16'
Trompettenbaß 8'
Clairon 4'

Schiebecoppel

Hauptwerk/Rückpositif
Pedalcoppel Hauptwerk
Tremulant langsam –
Tremulant geschwind
Schleifladen, mechanische
Tractur, 3 Keilbälge
(siebenfältig)
Gleichstufige Stimmung
a¹ = 415 Hz

Titellisten nach BWV-Nummern
Listings after BWV numbers
Listes des plages selon les numéros BWV

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD Track
Anhang 42	Fuge F-Dur	2:15	Villingen	CD 12 11
Anhang 49	Ein feste Burg ist unser Gott	3:20	Wasselonne	CD 17 17
Anhang 50	Erhalt uns Herr bei deinem Wort	2:57	Soultz	CD 14 16
Anhang 51	Erstanden ist der heilige Christ	2:22	Villingen	CD 12 21
Anhang 52	Freu dich sehr, o meine Seele	2:33	Marmoutier	CD 11 23
Anhang 53	Freu dich sehr, o meine Seele	2:19	Marmoutier	CD 11 24
Anhang 54	Helft mir, Gottes Güte preisen	3:18	Soultz	CD 14 3
Anhang 55	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	2:16	Strasbourg	CD 10 16
Anhang 58	Jesu meine Freude	4:05	Soultz	CD 14 13
Anhang 62 a	Sei Lob und Ehr I	2:56	Soultz	CD 14 11
Anhang 62 a	Sei Lob und Ehr II	2:47	Soultz	CD 14 12
Anhang 63	Vom Himmel hoch, da komm' ich her	2:09	Wasselonne	CD 16 15
Anhang 64	Vom Himmel hoch, da komm' ich her	1:57	Wasselonne	CD 16 16
Anhang 65	Vom Himmel hoch, da komm' ich her	2:01	Wasselonne	CD 16 17
Anhang 69	Wir glauben all' an einen Gott	4:00	Marmoutier	CD 11 4
Anhang 70	Wir glauben all' an einen Gott	1:34	Strasbourg	CD 10 18
Anhang 72	Kanon	3:13	Soultz	CD 14 20
Anhang 72	Es ist das Heil uns kommen her	1:22	Soultz	CD 14 18
Anhang 77	Partita super Herr Christ, der einig	13:11	Villingen	CD 12 23
Anhang 78	Wenn wir in höchten Nöthen sein	7:07	Strasbourg	CD 15 7
Anhang 79	Befiehl du deine Wege	3:11	Marmoutier	CD 11 18
Anhang 90	Fuge C-Dur	2:42	Villingen	CD 12 12
Anhang 97	Fuge Fis-Dur	6:34	Villingen	CD 12 13
deest	Lobt Gott ihr Christen	4:05	Wasselonne	CD 16 3
deest	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	4:30	Strasbourg	CD 15 3
deest	Wir Christenleut haben jetzund Freud	5:13	Soultz	CD 14 19
deest	Mein Seel, o Gott, muß loben dich	0:51	Soultz	CD 14 17
deest	Es stehn vor Gottes Throne	1:36	Soultz	CD 14 15
deest	Der du bist drei in Einigkeit	1:15	Soultz	CD 14 14
deest	O Gott, du frommer Gott	4:11	Soultz	CD 14 2
deest	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist	0:56	Villingen	CD 13 13
deest	Jesus Christus, unser Heiland	1:52	Villingen	CD 12 20
deest	Trio super Wenn ich in Angst und Not	3:51	Villingen	CD 12 17
deest	Trio super Was Gott tut das ist wohlgetan	4:00	Villingen	CD 12 14
deest	Befiehl du deine Wege	5:04	Marmoutier	CD 11 19
deest	Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist	0:51	Villingen	CD 13 12
25 Emans	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	2:31	Wasselonne	CD 16 9

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD Track
27 Emans	Allein zu dir	3:36	Villingen	CD 13 22
48 Emans	Da Jesus an dem Kreuze stund	3:52	Strasbourg	CD 15 4
63 Emans	Erhalt uns Herr bei deinem Wort	6:31	Wasselonne	CD 17 19
72 Emans	Freu dich sehr, o meine Seele	2:04	Marmoutier	CD 11 22
85 Emans	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	2:23	Villingen	CD 12 22
105 Emans	Herzliebster Jesu	2:31	Strasbourg	CD 15 10
111 Emans	Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ	2:02	Soultz	CD 14 4
121 Emans	Jesu, meines Lebens Leben	3:31	Soultz	CD 14 5
122 Emans	Komm, heiliger Geist	3:07	Villingen	CD 13 14
125 Emans	Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn	1:31	Wasselonne	CD 17 18
127 Emans	Kyrie Gott Vater in Ewigkeit	2:35	Soultz	CD 14 7
129 Emans	Lobt Gott ihr Christen	2:05	Wasselonne	CD 16 2
132 Emans	Machs mit mir, Gott	4:06	Soultz	CD 14 6
140 Emans	Nun komm, der Heiden Heiland	2:52	Villingen	CD 12 2
Emans	Auf meinen lieben Gott - Arioso	1:43	Marmoutier	CD 11 29
Rudorff	Ach, was soll ich Sünder machen	3:21	Villingen	CD 13 7
Rudorff	Ach, was ist doch unser Leben	2:18	Villingen	CD 13 6
Rudorff	Der Tag der ist so freudenreich	2:28	Villingen	CD 13 5
Rudorff	Es spricht der Unweisen Mund	1:24	Villingen	CD 13 4
Rudorff	Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	3:32	Villingen	CD 13 2
Rudorff	Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott II	1:23	Villingen	CD 13 3
131a	Fuge g-Moll	2:21	Villingen	CD 12 26
288	Das alte Jahr vergangen ist	2:05	Villingen	CD 12 4
525	Triosonate Es-Dur - ohne Bezeichnung	3:01	Wasselonne	CD 17 5
525	Triosonate Es-Dur - Adagio	8:04	Wasselonne	CD 17 6
525	Triosonate Es-Dur - Allegro	4:01	Wasselonne	CD 17 7
526	Triosonate c-Moll - Vivace	3:54	Strasbourg	CD 15 11
526	Triosonate c-Moll - Largo	4:01	Strasbourg	CD 15 12
526	Triosonate c-Moll - Allegro	4:21	Strasbourg	CD 15 13
527	Triosonate d-Moll - Andante	5:20	Wasselonne	CD 16 11
527	Triosonate d-Moll - Adagio	6:29	Wasselonne	CD 16 12
527	Triosonate d-Moll - Vivace	4:03	Wasselonne	CD 16 13
528	Triosonate e-Moll - Adagio/Vivace	2:42	Wasselonne	CD 16 6
528	Triosonate e-Moll - Andante	5:07	Wasselonne	CD 16 7
528	Triosonate e-Moll - Un poco Allegro	2:44	Wasselonne	CD 16 8
529	Triosonate C-Dur - Largo	6:33	Bouxwiller	CD 7 2
529	Triosonate C-Dur - Allegro	6:44	Marmoutier	CD 2 3

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD	Track
529	Triosonate C-Dur - Largo	5:50	Marmoutier	CD 2	4
529	Triosonate C-Dur - Allegro	4:48	Marmoutier	CD 2	5
530	Triosonate G-Dur - Vivace	4:16	Arlesheim	CD 18	9
530	Triosonate G-Dur - Lento	9:03	Arlesheim	CD 18	10
530	Triosonate G-Dur - Allegro	3:50	Arlesheim	CD 18	11
531	Präludium C-Dur	2:40	Strasbourg	CD 15	1
531	Fuge C-Dur	5:12	Strasbourg	CD 15	2
532	Präludium D-Dur	5:16	Arlesheim	CD 19	25
532	Fuge D-Dur	5:55	Arlesheim	CD 19	26
533	Präludium e-Moll	2:17	Wasselonne	CD 6	1
533	Fuge e-Moll	2:37	Wasselonne	CD 6	2
534	Präludium f-Moll	4:58	Soultz	CD 14	9
534	Fuge f-Moll	6:24	Soultz	CD 14	10
535	Präludium g-Moll	3:25	Wasselonne	CD 5	1
535	Fuge g-Moll	5:10	Wasselonne	CD 5	2
536	Präludium A-Dur	2:41	Arlesheim	CD 18	1
536	Fuge A-Dur	5:10	Arlesheim	CD 18	2
537	Fantasie c-Moll	4:58	Ebersmünster	CD 3	1
537	Fuge c-Moll	4:32	Ebersmünster	CD 3	2
538	Toccata d-Moll (dorische)	6:06	Arlesheim	CD 19	18
538	Fuge d-Moll (dorische)	8:22	Arlesheim	CD 19	19
539	Präludium d-Moll	2:12	Marmoutier	CD 2	10
539	Fuge d-Moll	5:42	Marmoutier	CD 2	11
540	Toccata F-Dur	9:31	Arlesheim	CD 19	1
540	Fuge F-Dur	6:16	Arlesheim	CD 19	2
541	Präludium G-Dur	3:02	Arlesheim	CD 18	7
541	Fuge G-Dur	4:51	Arlesheim	CD 18	8
542	Fantasie g-Moll	6:16	Strasbourg	CD 15	8
542	Fuge g-Moll	6:52	Strasbourg	CD 15	9
543	Präludium a-Moll	3:24	Strasbourg	CD 15	5
543	Fuge a-Moll	6:26	Strasbourg	CD 15	6
544	Präludium h-Moll	6:58	Soultz	CD 14	22
544	Fuge h-Moll	6:44	Soultz	CD 14	23
545	Präludium C-Dur	2:36	Bouxwiller	CD 7	1
545	Fuge C-Dur	4:39	Bouxwiller	CD 7	3
546	Präludium c-Moll	6:43	Marmoutier	CD 2	6
546	Fuge c-Moll	6:16	Marmoutier	CD 2	7

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD	Track
547	Präludium C-Dur	4:57	Marmoutier	CD 1	1
547	Fuge C-Dur	5:31	Marmoutier	CD 1	2
548	Präludium e-Moll	7:26	Strasbourg	CD 15	15
548	Fuge e-Moll	8:23	Strasbourg	CD 15	16
549	Präludium c-Moll	3:11	Wasselonne	CD 16	21
549	Fuge c-Moll	3:57	Wasselonne	CD 16	22
550	Präludium G-Dur	3:05	Villingen	CD 13	23
550	Fuge G-Dur	4:41	Villingen	CD 13	24
551	Präludium a-Moll	2:20	Marmoutier	CD 2	8
551	Fuge a-Moll	3:32	Marmoutier	CD 2	9
552	Präludium Es-Dur	9:38	Strasbourg	CD 9	1
552	Fuge Es-Dur	7:13	Strasbourg	CD 10	7
553	Präludium C-Dur	2:23	Marmoutier	CD 11	1
553	Fuge C-Dur	1:19	Marmoutier	CD 11	2
554	Präludium d-Moll	1:50	Marmoutier	CD 11	5
554	Fuge d-Moll	1:38	Marmoutier	CD 11	6
555	Präludium e-Moll	2:19	Marmoutier	CD 11	8
555	Fuge e-Moll	1:40	Marmoutier	CD 11	9
556	Präludium F-Dur	1:08	Marmoutier	CD 11	12
556	Fuge F-Dur	1:39	Marmoutier	CD 11	13
557	Präludium G-Dur	1:31	Marmoutier	CD 11	16
557	Fuge G-Dur	2:14	Marmoutier	CD 11	17
558	Präludium g-Moll	1:11	Marmoutier	CD 11	20
558	Fuge g-Moll	2:11	Marmoutier	CD 11	21
559	Präludium a-Moll	1:38	Marmoutier	CD 11	25
559	Fuge a-Moll	1:30	Marmoutier	CD 11	26
560	Präludium B-Dur	1:53	Marmoutier	CD 11	30
560	Fuge B-Dur	1:52	Marmoutier	CD 11	31
561	Fantasie und Fuge a-Moll	9:21	Marmoutier	CD 11	7
562	Fantasia c-Moll	5:16	Ebersmünster	CD 3	15
563	Fantasia und Imitation	4:52	Ebersmünster	CD 3	8
564	Toccata C-Dur	6:00	Arlesheim	CD 19	4
564	Adagio a-Moll	4:49	Arlesheim	CD 19	5
564	Fuge C-Dur	5:23	Arlesheim	CD 19	6
565	Toccata d-Moll	2:26	Marmoutier	CD 2	12
565	Fuge d-Moll	6:45	Marmoutier	CD 2	13
566	Präludium C-Dur	2:27	Strasbourg	CD 10	22

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD Track
566	Fuge I C-Dur	5:46	Strasbourg	CD 10 23
566	Fuge II C-Dur	3:37	Strasbourg	CD 10 24
568	Präludium in G	3:20	Villingen	CD 13 1
569	Präludium a-Moll	6:13	Wasselonne	CD 6 21
570	Fantasia C-Dur	3:10	Ebersmünster	CD 4 5
571	Concerto G-Dur 1. Satz	4:11	Wasselonne	CD 5 21
571	Concerto G-Dur 2. Satz	2:11	Wasselonne	CD 5 22
571	Concerto G-Dur 3. Satz	2:51	Wasselonne	CD 5 23
572	Pièce d'Orgue	8:54	Marmoutier	CD 2 2
574	Fuga in c-Moll Legrenzi	7:34	Marmoutier	CD 11 32
575	Fuge c-Moll	3:59	Soultz	CD 14 21
577	Fuge G-Dur	3:37	Wasselonne	CD 16 1
578	Fuge g-Moll	3:48	Arlesheim	CD 19 7
579	Fuge h-Moll	6:45	Marmoutier	CD 2 14
582	Passacaglia c-Moll	14:06	Arlesheim	CD 19 3
583	Trio a 2 Clav e Pedale	5:04	Strasbourg	CD 10 20
585	Trio c-Moll	5:01	Villingen	CD 13 8
586	Trio G-Dur	4:49	Villingen	CD 13 15
587	Aria F-Dur	3:18	Villingen	CD 13 18
588	Canzona d-Moll	6:10	Ebersmünster	CD 4 2
589	Alla breve	5:31	Ebersmünster	CD 4 1
590	Pastorale F-Dur	14:35	Ebersmünster	CD 4 4
591	Kleines hamonisches Labyrinth	4:46	Villingen	CD 13 20
592	Concerto G-Dur - 1.Satz	3:09	Arlesheim	CD 18 12
592	Concerto G-Dur - 2.Satz	3:02	Arlesheim	CD 18 13
592	Concerto G-Dur - 3.Satz	2:05	Arlesheim	CD 18 14
593	Concerto a-Moll - ohne Bezeichnung	3:52	Wasselonne	CD 17 1
593	Concerto a-Moll - Adagio	3:55	Wasselonne	CD 17 2
593	Concerto a-Moll - Allegro	4:03	Wasselonne	CD 17 3
594	Concerto C-Dur - ohne Bezeichnung	6:53	Wasselonne	CD 17 8
594	Concerto C-Dur - Recitativo, Adagio	2:43	Wasselonne	CD 17 9
594	Concerto C-Dur - Allegro	8:13	Wasselonne	CD 17 10
595	Concerto C-Dur	4:16	Wasselonne	CD 17 4
596	Concerto d-Moll - ohne Bezeichnung	1:01	Wasselonne	CD 17 11
596	Concerto d-Moll - Grave	0:34	Wasselonne	CD 17 12
596	Concerto d-Moll - Fuga	3:09	Wasselonne	CD 17 13
596	Concerto d-Moll - Largo e spiccato	2:56	Wasselonne	CD 17 14

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD Track
596	Concerto d-Moll - ohne Bezeichnung	3:03	Wasselonne	CD 17 15
599	Nun komm, der Heiden Heiland	1:55	Arlesheim	CD 18 3
600	Gott, durch dein Güte	1:20	Arlesheim	CD 18 4
601	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	1:42	Arlesheim	CD 18 5
602	Lob sei dem allmächtigen Gott	1:02	Arlesheim	CD 18 6
603	Puer natus in Betlehem	2:34	Arlesheim	CD 18 15
604	Gelobet seist du, Jesu Christ	1:44	Arlesheim	CD 18 16
605	Der Tag der ist so freudenreich	1:59	Arlesheim	CD 18 17
606	Vom Himmel hoch, da komm' ich her	0:57	Arlesheim	CD 18 18
607	Vom Himmel kam der Engel Schar	1:20	Arlesheim	CD 18 19
608	In dulci jubilo	1:49	Arlesheim	CD 18 20
609	Lobt Gott ihr Christen allzugleich	1:01	Arlesheim	CD 18 21
610	Jesu, meine Freude	3:21	Arlesheim	CD 18 22
611	Christum, wir sollen loben schon	2:46	Arlesheim	CD 18 23
612	Wir Christenleut haben jetzund Freud	2:13	Arlesheim	CD 18 24
613	Helft mir, Gottes Güte preisen	1:38	Marmoutier	CD 1 4
614	Das alte Jahr vergangen ist	2:24	Marmoutier	CD 1 5
615	In dir ist Freude	3:14	Marmoutier	CD 1 6
616	Mit Fried und Freud	2:11	Marmoutier	CD 1 7
617	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	2:32	Marmoutier	CD 1 8
618	O Lamm Gottes, unschuldig	4:52	Marmoutier	CD 1 9
619	Christe, du Lamm Gottes	1:12	Marmoutier	CD 1 10
620	Christus, der uns selig macht	2:28	Marmoutier	CD 1 11
621	Da Jesus an dem Kreuze stund	1:25	Marmoutier	CD 1 12
622	O Mensch beweine deine Sünde groß	4:57	Marmoutier	CD 1 13
623	Wir danken dir, Herr Jesu Christ	1:07	Marmoutier	CD 1 14
624	Hilf Gott, dass mir's gelinge	1:54	Marmoutier	CD 1 15
625	Christ lag in Todesbanden	1:40	Marmoutier	CD 1 16
626	Jesus Christus unser Heiland	0:59	Marmoutier	CD 1 17
627	Christ ist erstanden I	1:17	Marmoutier	CD 1 18
627	Christ ist erstanden II	1:26	Marmoutier	CD 1 19
627	Christ ist erstanden III	1:52	Marmoutier	CD 1 20
628	Erstanden ist der heilige Christ	0:58	Marmoutier	CD 1 21
629	Erschienen ist der herrliche Tag	1:10	Marmoutier	CD 1 22
630	Heut triumphiret Gottes Sohn	1:41	Marmoutier	CD 1 23
631	Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist	1:02	Marmoutier	CD 1 24
632	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	1:47	Marmoutier	CD 1 25

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD Track
633	Liebster Jesu wir sind hier	2:23	Marmoutier	CD 1 26
634	Liebster Jesu wir sind hier	2:24	Marmoutier	CD 1 27
635	Dies sind die heil'gen zehn Gebot	1:47	Arlesheim	CD 19 8
636	Vater unser im Himmelreich	1:59	Arlesheim	CD 19 9
637	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	1:52	Arlesheim	CD 19 10
638	Es ist das Heil uns kommen her	1:09	Arlesheim	CD 19 11
639	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	2:16	Arlesheim	CD 19 12
640	In dich hab ich gehoffet, Herr	1:22	Arlesheim	CD 19 13
641	Wenn wir in höchsten Nöthen sein	2:29	Arlesheim	CD 19 14
642	Wer nur den lieben Gott läßt walten	1:36	Arlesheim	CD 19 15
643	Alle Menschen müssen sterben	1:35	Arlesheim	CD 19 16
644	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	0:52	Arlesheim	CD 19 17
645	Wachet auf ruft uns die Stimme	4:11	Wasselonne	CD 16 19
646	Wo soll ich fliehen hin	2:34	Wasselonne	CD 6 22
647	Wer nur den lieben Gott läßt walten	4:25	Wasselonne	CD 6 23
648	Meine Seele erhebet den Herren	2:20	Wasselonne	CD 16 20
649	Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ	3:29	Wasselonne	CD 6 24
650	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel	3:33	Strasbourg	CD 15 14
651	Komm, heiliger Geist	6:45	Bouxwiller	CD 7 4
652	Komm, heiliger Geist	10:25	Bouxwiller	CD 7 5
653	An Wasserflüssen Babylon	5:03	Bouxwiller	CD 7 6
654	Schmücke dich o liebe Seele	7:19	Bouxwiller	CD 7 7
655	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	5:06	Bouxwiller	CD 7 8
656	O Lamm Gottes, unschuldig	8:30	Bouxwiller	CD 7 9
657	Nun danket alle Gott	5:12	Bouxwiller	CD 7 10
658	Von Gott will ich nicht lassen	4:09	Bouxwiller	CD 7 11
659	Nun komm' der Heiden Heiland	4:03	Bouxwiller	CD 7 12
660	Trio super Nun komm' der Heiden Heiland	3:05	Bouxwiller	CD 7 13
661	Nun komm' der Heiden Heiland	3:22	Bouxwiller	CD 7 14
662	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	7:40	Bouxwiller	CD 8 1
663	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	7:48	Bouxwiller	CD 8 2
664	Trio super Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	6:17	Bouxwiller	CD 8 3
665	Jesus Christus, unser Heiland	5:14	Bouxwiller	CD 8 4
666	Jesus Christus, unser Heiland	3:50	Bouxwiller	CD 8 5
667	Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist	2:42	Bouxwiller	CD 8 6
668	Vor deinen Thron tret ich hiermit	4:16	Bouxwiller	CD 8 7
669	Kyrie, Gott Vater	3:47	Strasbourg	CD 9 2

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD	Track
670	Christe, aller Welt Trost	5:03	Strasbourg	CD 9	3
671	Kyrie, Gott heiliger Geist	5:21	Strasbourg	CD 9	4
672	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	1:44	Strasbourg	CD 9	5
673	Christe, aller Welt Trost	1:22	Strasbourg	CD 9	6
674	Kyrie, Gott heiliger Geist	1:32	Strasbourg	CD 9	7
675	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	3:42	Strasbourg	CD 9	8
676	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	5:51	Strasbourg	CD 9	9
677	Fughetta super Allein Gott in der Höh'	1:24	Strasbourg	CD 9	10
678	Dies sind die heil'gen zehen Gebot	5:48	Strasbourg	CD 9	11
679	Fughetta super Dies sind die heil'gen	2:04	Strasbourg	CD 9	12
680	Wir glauben all an einen Gott	3:21	Strasbourg	CD 9	13
681	Fughetta super Wir glauben all	1:31	Strasbourg	CD 9	14
682	Vater unser im Himmelreich	6:14	Strasbourg	CD 9	15
683	Vater unser im Himmelreich	1:18	Strasbourg	CD 9	16
684	Christ unser Herr zum Jordan kam	4:53	Strasbourg	CD 9	17
685	Christ unser Herr zum Jordan kam	1:45	Strasbourg	CD 9	18
686	Aus tiefer Noth schrei ich zu dir	6:45	Strasbourg	CD 9	19
687	Aus tiefer Noth schrei ich zu dir	7:26	Strasbourg	CD 9	20
688	Jesus Christus unser Heiland	4:33	Strasbourg	CD 10	1
689	Fuga super Jesus Christus unser Heiland	5:16	Strasbourg	CD 10	2
690	Wer nur den lieben Gott lässt walten	1:55	Ebersmünster	CD 4	11
691	Wer nur den lieben Gott lässt walten	2:20	Ebersmünster	CD 4	12
694	Wo soll ich fliehen hin	3:44	Villingen	CD 13	19
695	Fantasia super Christ lag in Todesbanden	3:48	Ebersmünster	CD 4	3
696	Fughetta super Christum wir sollen loben	1:43	Strasbourg	CD 10	13
697	Gelobet seist Du Jesu Christ	1:00	Strasbourg	CD 10	14
698	Herr Christ	1:25	Strasbourg	CD 10	10
699	Fughetta Nun komm der Heiden Heiland	1:27	Strasbourg	CD 10	11
700	Vom Himmel hoch, da komm' ich her	3:37	Marmoutier	CD 2	1
701	Vom Himmel hoch, da komm' ich her	1:50	Strasbourg	CD 10	12
702	Das Jesulein soll doch	1:51	Strasbourg	CD 10	15
703	Gottes Sohn ist kommen	1:04	Strasbourg	CD 10	9
704	Lob sei dem allmächtigen Gott	1:11	Strasbourg	CD 10	8
705	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	3:17	Wasselonne	CD 5	24
706	Liebster Jesu, wir sind hier	1:33	Villingen	CD 12	24
707	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	1:09	Villingen	CD 13	9
708	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	6:10	Villingen	CD 13	10

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD	Track
709	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	3:08	Bouxwiller	CD 8	8
710	Wir Christenleut	2:27	Ebersmünster	CD 4	7
711	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	3:09	Marmoutier	CD 11	14
712	In dich hab ich gehoffet, Herr	2:30	Villingen	CD 13	11
713	Fantasia super Jesu, meine Freude	5:28	Ebersmünster	CD 3	9
714	Ach Gott und Herr	2:43	Wasselonne	CD 5	15
714	Ach Gott und Herr	2:53	Ebersmünster	CD 3	6
715	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	2:13	Ebersmünster	CD 3	3
716	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	2:23	Marmoutier	CD 11	15
717	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	3:30	Ebersmünster	CD 3	4
718	Christ lag in Todesbanden	5:37	Strasbourg	CD 10	21
719	Der Tag, der ist so freudenreich	3:17	Wasselonne	CD 16	18
719	Der Tag, der ist so freudenreich	2:09	Wasselonne	CD 5	3
720	Ein feste Burg ist unser Gott	5:02	Wasselonne	CD 17	16
721	Erbarm' dich mein, o Herre Gott	4:24	Ebersmünster	CD 4	10
722	Gelobet seist du, Jesu Christ	1:46	Villingen	CD 12	1
723	Gelobet seist du, Jesu Christ	3:53	Wasselonne	CD 16	4
724	Gott durch deine Güte	2:30	Wasselonne	CD 16	5
726	Herr Jesu Christ	1:16	Ebersmünster	CD 3	5
727	Herzlich tut mich verlangen	2:27	Ebersmünster	CD 3	7
728	Jesus, meine Zuversicht	2:24	Ebersmünster	CD 3	10
729	In dulci jubilo	2:40	Ebersmünster	CD 3	11
730	Liebster Jesu, wir sind hier	1:57	Ebersmünster	CD 3	12
731	Liebster Jesu, wir sind hier	2:32	Ebersmünster	CD 3	13
732	Lobt Gott ihr Christen allzugleich	1:40	Villingen	CD 12	3
733	Fuga sopra il Magnificat	5:06	Ebersmünster	CD 4	9
734 a	Nun freut euch, lieben Christen	2:52	Marmoutier	CD 1	3
736	Valet will ich dir geben	5:09	Soultz	CD 14	1
737	Vater unser im Himmelreich	2:58	Wasselonne	CD 5	20
737	Vater unser im Himmelreich	2:42	Ebersmünster	CD 4	13
738	Vom Himmel hoch, da komm' ich her	1:30	Villingen	CD 12	5
739	Wie schön leuchtet der Morgenstern	4:15	Wasselonne	CD 16	14
740	Wir glauben all' an einen Gott	5:02	Marmoutier	CD 11	3
741	Ach Gott vom Himmel sieh darein	8:10	Wasselonne	CD 16	10
742	Ach Herr mich armen Sünder	2:54	Wasselonne	CD 5	16
744	Auf meinen lieben Gott	1:27	Marmoutier	CD 11	27
744	Auf meinen lieben Gott - alio modo	1:15	Marmoutier	CD 11	28

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD Track
745	Aus der Tiefe rufe ich	3:36	Villingen	CD 12 18
747	Christus, der uns selig macht	4:11	Villingen	CD 12 19
749	Herr Jesu Christ	0:54	Marmoutier	CD 11 10
750	Herr Jesu Christ meines Lebens	0:58	Marmoutier	CD 11 11
754	Liebster Jesu, wir sind hier	2:22	Villingen	CD 12 25
755	Nun freut euch lieben Christen	2:45	Ebersmünster	CD 4 6
756	Nun ruhen alle Wälder	1:07	Villingen	CD 13 16
757	O Herre Gott dein göttlichs Wort	1:41	Villingen	CD 12 15
758	Partita super O Vater, allmächtiger Gott	5:12	Villingen	CD 13 17
762	Vater unser im Himmelreich	3:14	Villingen	CD 12 16
765	Wir glauben all an einen Gott	3:14	Strasbourg	CD 10 17
766	Partite diverse sopra Christ, der du bist	11:21	Ebersmünster	CD 3 16
767	Partite diverse sopra O Gott du frommer	17:21	Ebersmünster	CD 3 14
768	Partite diverse sopra Sei begrüßet Jesu	21:53	Bouxwiller	CD 8 9
769	Einige canonische Veränderungen I	1:42	Villingen	CD 12 6
769	Einige canonische Veränderungen II	1:33	Villingen	CD 12 7
769	Einige canonische Veränderungen III	2:22	Villingen	CD 12 8
769	Einige canonische Veränderungen IV	3:36	Villingen	CD 12 9
769	Einige canonische Veränderungen V	3:49	Villingen	CD 12 10
770	Partite diverse sopra Ach was soll ich	15:28	Ebersmünster	CD 4 14
802	Duetto I	2:39	Strasbourg	CD 10 3
803	Duetto II	3:43	Strasbourg	CD 10 4
804	Duetto III	3:15	Strasbourg	CD 10 5
805	Duetto IV	3:16	Strasbourg	CD 10 6
913	Toccata	5:04	Marmoutier	CD 1 28
913	Toccata	2:25	Marmoutier	CD 1 29
913	Toccata	3:48	Marmoutier	CD 1 30
913	Toccata	3:32	Marmoutier	CD 1 31
957	Machs mit mir Gott	2:47	Wasselonne	CD 6 17
1027a	Trio G-Dur	3:54	Villingen	CD 13 21
1090	Wir Christenleut	2:25	Wasselonne	CD 5 4
1091	Das alte Jahr vergangen ist	3:00	Wasselonne	CD 5 5
1092	Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf	2:48	Wasselonne	CD 5 6
1093	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	3:16	Wasselonne	CD 5 7
1094	O Jesu, wie ist dein Gestalt	3:28	Wasselonne	CD 5 8
1095	O Lamm Gottes unschuldig	3:01	Wasselonne	CD 5 9
1096	Christe, der du bist Tag und Licht	3:30	Wasselonne	CD 5 10

BWV	Titel / title / titre	Duration	Organ	CD	Track
1097	Ehre sei dir Christe	2:50	Wasselonne	CD 5	11
1098	Wir glauben all an einen Gott	3:12	Wasselonne	CD 5	12
1099	Aus tiefer Not	2:44	Wasselonne	CD 5	13
1100	Allein zu dir Herr Jesu Christ	3:16	Wasselonne	CD 5	14
1101	Durch Adams Fall	4:20	Wasselonne	CD 5	17
1102	Du Friedefürst Herr Jesu Christ	3:09	Wasselonne	CD 5	18
1103	Erhalt uns Herr bei deinem Wort	1:55	Wasselonne	CD 5	19
1104	Wenn dich Unglück tut greifen an	1:57	Wasselonne	CD 6	3
1105	Jesu, meine Freude	2:02	Wasselonne	CD 6	4
1106	Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost	2:42	Wasselonne	CD 6	5
1107	Jesu, meines Lebens Leben	2:13	Wasselonne	CD 6	6
1108	Als Jesus Christus in der Nacht	3:27	Wasselonne	CD 6	7
1109	Ach Gott tu dich erbarmen	3:27	Wasselonne	CD 6	8
1110	O Herre Gott dein göttlich Wort	2:46	Wasselonne	CD 6	9
1111	Nun laßt uns den Leib begraben	2:56	Wasselonne	CD 6	10
1112	Christus der ist mein Leben	2:19	Wasselonne	CD 6	11
1113	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	3:13	Wasselonne	CD 6	12
1114	Herr Jesu Christ	4:39	Wasselonne	CD 6	13
1115	Herzlich lieb hab ich dich	3:37	Wasselonne	CD 6	14
1116	Was Gott tut, das ist wohlgetan	2:30	Wasselonne	CD 6	15
1117	Alle Menschen müssen sterben	2:50	Wasselonne	CD 6	16
1118	Werde munter mein Gemüte	3:09	Wasselonne	CD 6	18
1119	Wie nach einer Wasserquelle	2:31	Wasselonne	CD 6	19
1120	Christ, der du bist der helle Tag	1:57	Wasselonne	CD 6	20
1121	Fantasia in C	3:35	Ebersmünster	CD 4	8
1128	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	6:18	Strasbourg	CD 10	19

Fotografien | photographs | photographies

EWALD KOOIMAN (1938-2009)



UTE GREMMEL-GEUCHEN



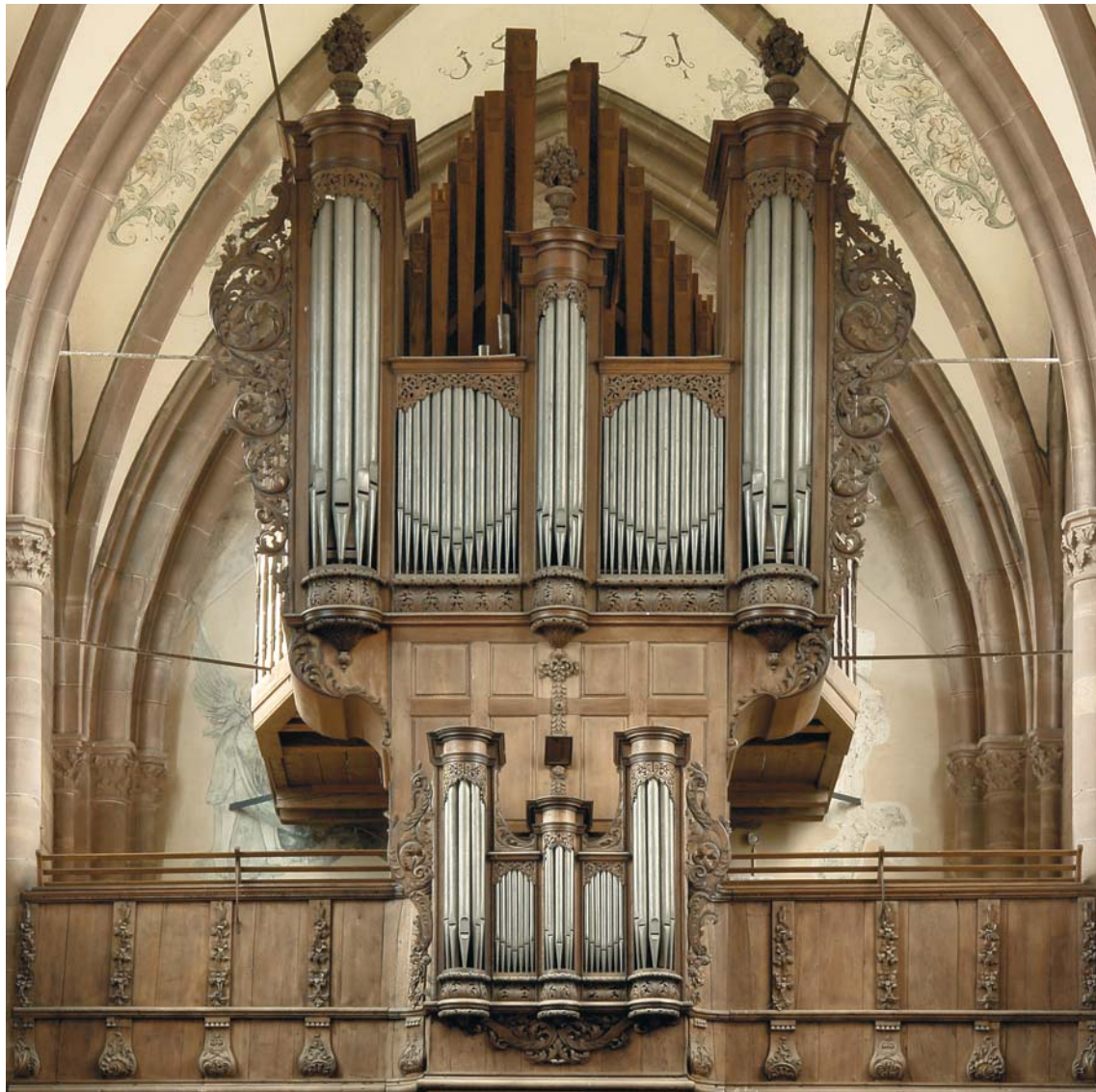
GERHARD GNANN



BERNHARD KLAPPROTT



MARMOUTIER, EGLISE ABBATIALE SAINT-ETIENNE (A.SILBERMANN, 1709)



MARMOUTIER, EGLISE ABBATIALE SAINT-ETIENNE (A.SILBERMANN, 1709)



MARMOUTIER, EGLISE ABBATIALE SAINT-ETIENNE (A.SILBERMANN, 1709)



EBERSMUNSTER, EGLISE ABBATIALE SAINT-MAURICE (A.SILBERMANN, 1732)



EBERSMUNSTER, EGLISE ABBATIALE SAINT-MAURICE (A.SILBERMANN, 1732)



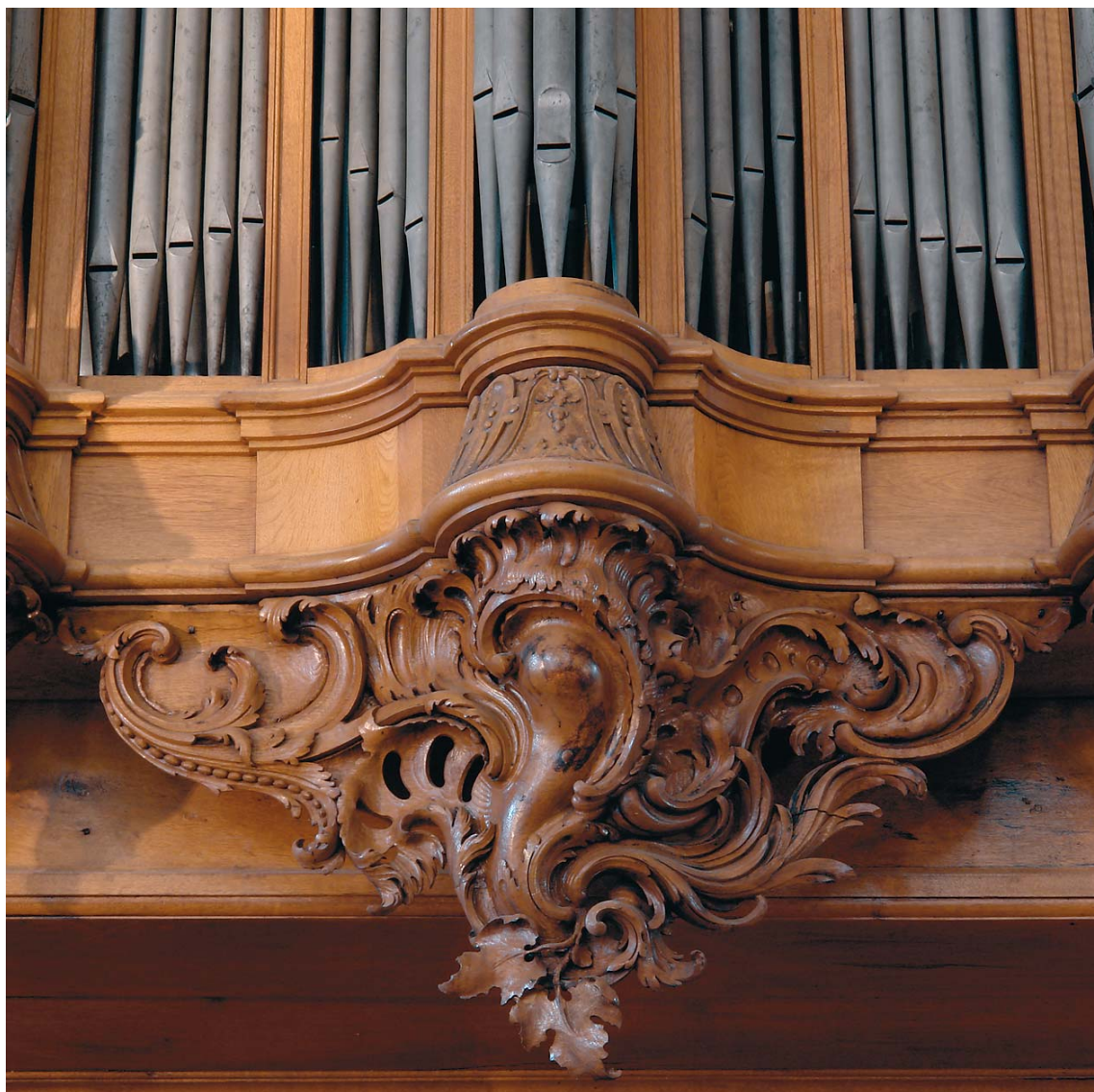
STRASBOURG, EGLISE SAINT-THOMAS (J.A.SILBERMANN, 1741)



STRASBOURG, EGLISE SAINT-THOMAS (J.A.SILBERMANN, 1741)



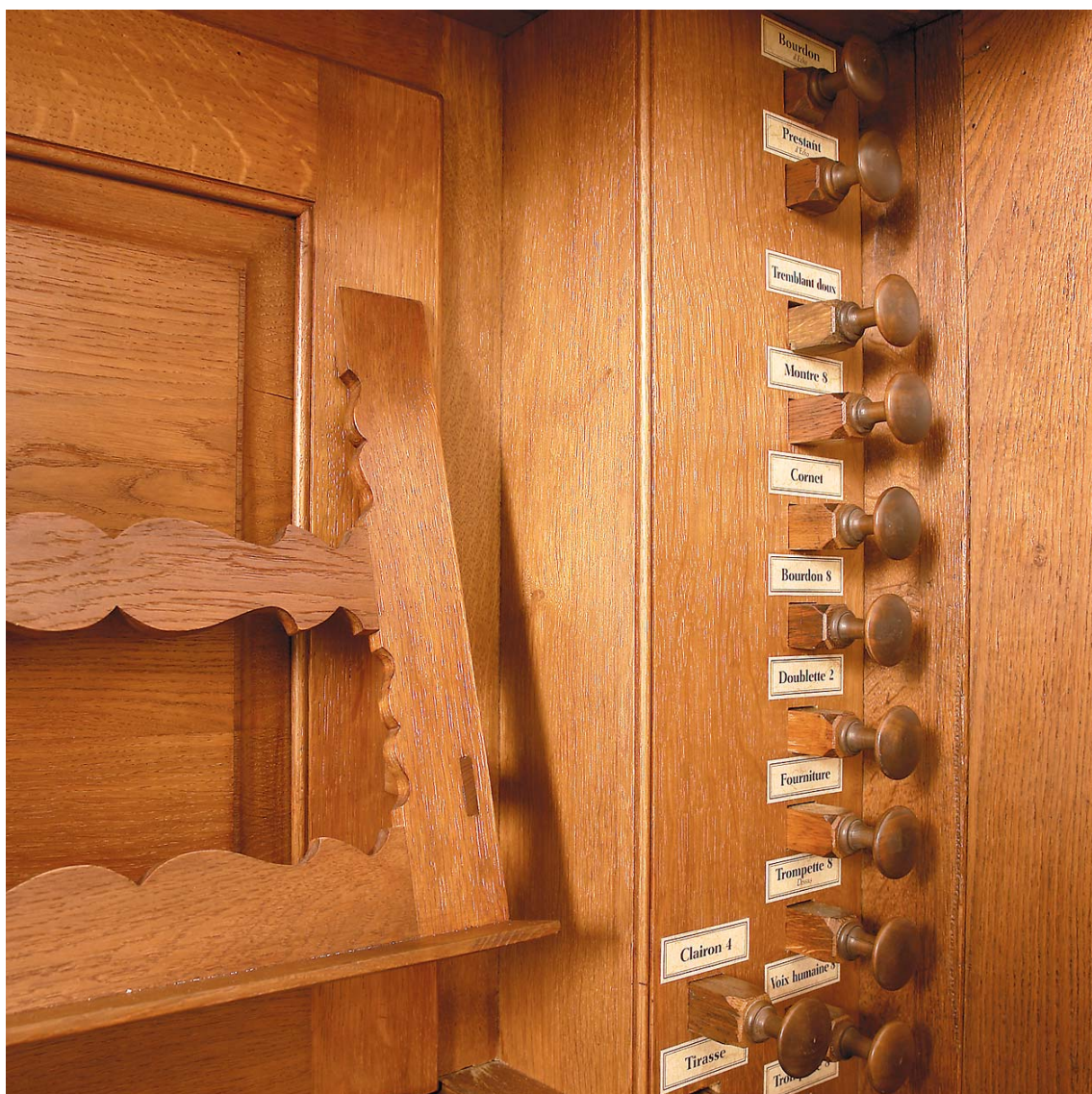
STRASBOURG, EGLISE SAINT-THOMAS (J.A.SILBERMANN, 1741)



WASSELONNE, TEMPLE PROTESTANT (J.A.SILBERMANN, 1745)



WASSELONNE, TEMPLE PROTESTANT (J.A.SILBERMANN, 1745)



SOULTZ-HAUT-RHIN, EGLISE SAINT-MAURICE (J.A.SILBERMANN, 1750)



SOULTZ-HAUT-RHIN, EGLISE SAINT-MAURICE (J.A.SILBERMANN, 1750)



SOULTZ-HAUT-RHIN, EGLISE SAINT-MAURICE (J.A.SILBERMANN, 1750)



ALRLESHEIM, DOM (J.A.SILBERMANN, 1761)



ALRLESHEIM, DOM (J.A.SILBERMANN, 1761)



ALRLESHEIM, DOM (J.A.SILBERMANN, 1761)



BOUXWILLER, TEMPLE PROTESTANT (J.A.SILBERMANN, 1778)



BOUXWILLER, TEMPLE PROTESTANT (J.A.SILBERMANN, 1778)



VILLINGEN, EHEM. BENEDIKTINERKIRCHE (GASTON KERN, 2002)



VILLINGEN, EHEM. BENEDIKTINERKIRCHE (GASTON KERN, 2002)





AE-10761