



MASAAKI SUZUKI plays
BACH ORGAN WORKS
ON THE MARTINIKERK ORGAN, GRONINGEN



... toccata & fugue in d minor ...

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

	TOCCATA AND FUGUE IN D MINOR, BWV 565	8'28
1	Toccatà	2'26
2	Fugue	6'02
	PASTORALE (PASTORELLA) IN F MAJOR, BWV 590	12'48
3	[F major]	2'41
4	[C major]	2'42
5	[C minor]	3'02
6	[F major]	4'21
	PARTITE DIVERSE SOPRA IL CORALE 'O GOTT, DU FROMMER GOTT', BWV 767	15'06
7	Partita I	1'05
8	Partita II (a 2 Clav.)	2'39
9	Partita III	1'15
10	Partita IV	0'49
11	Partita V	1'19
12	Partita VI	1'12
13	Partita VII	1'32
14	Partita VIII	2'11
15	Partita IX (a 2 Clav.)	2'59
16	FANTASIA (PIÈCE D'ORGUE) IN G MAJOR, BWV 572	8'40

	PRELUDE AND FUGUE IN G MINOR, BWV 535	7'08
17	Prelude	2'46
18	Fugue	4'22

	CANONIC VARIATIONS ON 'VOM HIMMEL HOCH DA KOMM' ICH HER', BWV 769	11'26
19	I. Canone all' Ottava	1'24
20	II. Alio modo in Canone alla Quinta	1'15
21	III. Canone alla Settima	2'24
22	IV. Canon all' Ottava per augmentationem	3'23
23	V. L'altra sorte del Canone all' rovescio	2'57

	PRELUDE AND FUGUE IN E MINOR, BWV 548	14'25
24	Prelude	6'41
25	Fugue	7'43

TT: 79'26

MASAAKI SUZUKI

*playing the Schnitger/Hinz organ in the
Martinikerk (Martin's Church), Groningen*

Toccatà and Fugue in D minor, BWV 565

Bach's Toccata and Fugue in D minor, BWV 565, is his best-known organ work. Its authenticity has been questioned, but there are no decisive reasons for ascribing it to anyone but Bach. It seems to be a juvenile work, full of energy and expression. Its form points to the North German tradition, recalling not only the style of Dieterich Buxtehude, but also the 'prelude-fugue-postlude' concept that we know from compositions by Georg Böhmer. At the end, toccata-like virtuosity, harmonies full of tension, pedal solo parts and so on alternate within less than 20 bars, with a final plagal cadence which is rare in Bach's organ oeuvre.

Pastorale (Pastorella) in F major, BWV 590

BWV 590 is known as Bach's 'Pastorale', but 'Pastorella' is a title which better accords with the sources. Previous research into its date of origin has suggested that it is an early work. More recent literature, however, points out that the melodic character of the central movements might contradict such a dating. The first movement of the work is the actual 'pastorale', written in 12/8 time and in an idiom pointing to Italian influences. The next movement is an allemande, albeit without the usual upbeat, and with sustained bass notes. Next comes a contemplative 'aria' with a melody in the soprano, and the composition closes with a fugal, gigue-like fourth movement, vaguely reminiscent of the final movement of Bach's third 'Brandenburg' Concerto (BWV 1048).

Partite diverse sopra il Corale 'O Gott, du frommer Gott', BWV 767

With respect to Bach's chorale partita *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767, most authors have used to assume that partitas 2–9 were related to stanzas 1–8 of Johann Heermann's underlying chorale. In Bach's time, Heermann's hymn was known with an additional ninth strophe, however, and closer investigation shows that the partitas 1–9 are in fact based on these nine stanzas.¹ Thus, any organist wishing to do justice

to Bach's work should not only study the composition, but examine the underlying strophes as well. It will then be found – to mention just one obvious example – that a lively tempo would be quite inappropriate to partita 6, with a corresponding strophe about reaching an old age through many bitter stages.

Fantasia (Pièce d'Orgue) in G major, BWV 572

The autograph of BWV 572 has not survived. This piece has become known to a large audience as 'Fantasia in G major'. The designation 'Pièce d'Orgue' is, however, more in accordance with the sources. It is supposed that Bach composed it after having studied French keyboard music; this is suggested by the description 'Pièce d'Orgue à 5. avec la Pedalle continu [...] ' (found in an anonymous copy, P 1092), by the headings of the three sections 'Très vite ment', 'Gravement', and 'Lentement', and by the indication 'tournez'. That Bach indeed studied French music is confirmed, for example, by the fact that he made a copy of Nicolas de Grigny's *Livre d'Orgue*. There is an early copy of BWV 572, by Johann Gottfried Walther, presumably made shortly after 1712. In this the central movement is not headed 'Gravement' but 'Gayement'. This could be a 'clerical' error, but there are other manuscripts which read *Allegro* at this place. A special feature of the majestic central movement is the B contra in bar 94, a note that could be played on French organs in Bach's days. It would seem to be legitimate – but by no means mandatory – to perform this piece with registrations 'in the French way' (i.e. Plein Jeu for the framing movements, Grand Jeu for the central movement).

Prelude and Fugue in G minor, BWV 535

It is likely that Bach's Prelude and Fugue in G minor, BWV 535, is a juvenile work, written in Arnstadt or even earlier (i.e. before 1703). This can be concluded from, among other things, North German influences to be found in the prelude. The theme of the fugue, in turn, especially its semiquaver motifs, is reminiscent of Bach's key-

board version BWV 965 of Johann Adam Reincken's *Sonata prima* (from the collection entitled *Hortus musicus*). The pair has been handed down to us only in copies; there is a possibility that Bach himself copied a few bars in one later Leipzig manuscript (Lpz MB III.8.7). The beginning of the prelude is characterised by *passaggio* lines over a pedal point. The prelude is linked thematically with the fugue: the pedal part of the prelude in bars 10–11 is melodically identical with the beginning of the fugue subject. The solo passage in the top voice near the end of the fugue is vaguely reminiscent of a similar moment preceding the final bars of the Prelude in F minor, BWV 534/1.

Canonic Variations on 'Vom Himmel hoch da komm' ich her', BWV 769

It was probably during the second half of 1747 that a work appeared in print entitled *Einige canonische Veraenderungen, über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal von Johann Sebastian Bach* [...]. The occasion for its composition is generally thought to be Bach's joining the 'Correspondirende Societät der Musikalischen Wissenschaften' in the same year. This society, founded by Bach's pupil Lorenz Christoph Mizler in 1738, was profoundly interested in the philosophical background to music. The Canonic Variations are of extraordinary quality. Canon techniques of the utmost complexity are applied in a seemingly effortless way that shows a perfect mastery of the craft. Moreover Bach has obviously managed to keep up a continuous relation between the music and its underlying text.² The composition has been handed down both in print (BWV 769) and in autograph (BWV 769a), the sequence of the five movements, designated by Bach as variations, differing between the two. In the engraved edition, the variation with the four cantus firmus (chorale melody) canons appear as final movement; in the autograph it is in the middle as the third movement. The engraved version – this is the version recorded here – displays not only contrapuntal and dynamic intensification, but also a parallelism in the structure of the canons.

As it appears, there is a striking relationship between the canons in variations 1–4 of BWV 769 and the corresponding cantus firmus canons (clearly numbered as 1–4 in the printed version) of variation 5. The canons in variations 1 and 2 are to be found in the two top voices, as is the case with the first two cantus firmus canons. In variation 3 the canon is placed in the two lower voices, which again has a parallel in the third cantus firmus canon. Finally, the canon in variation 4 is to be found in the two outer voices (soprano and bass), and yet again, this is the case with the fourth cantus firmus canon. Furthermore, the number of voices employed in each of the first four variations (i.e. twice three, and twice four voices) returns – in the same order – in the four canonical sections of variation 5. The many canon techniques used by Bach in these variations will certainly have impressed theorists like Mizler, as the chorale is played in various voices, in canon, in augmentation and diminution, *alla Stretta* and *all' rovescio*.

As regards the canon intervals it should not go unnoticed that these range from the second to the ninth. If we suppose the first four variations to be related to the first four stanzas of the hymn, it can hardly be coincidence that variation 3 features the seventh as canon interval, the number 7 traditionally being interpreted as a symbol of grace and *remissio peccatorum* (forgiveness of sins; cf. Matthew 18, 21–22). This answers the idea expressed in the third strophe of Martin Luther's hymn text. Also noteworthy is the interval of the eighth in variation 4, the number 8 being associated with eternal bliss, while the text of the fourth stanza is all about salvation and eternity. Supposing, moreover, each of the cantus firmus canons of variation 5 to reflect two consecutive strophes, one will see that the smallest interval has been used for stanzas 9 and 10 (about the Lord, 'so humble') and the widest for stanzas 11 and 12 (about the King, 'great and rich'). Continuing this thought, stanza 13 is represented by the *diminutio* passage, the reduced length of the notes being a reference to the diminutives in the text ('Jesulein', 'Bettelein'), whilst the circling semiquaver motifs (*circulatio*) picture the heart as a little bed. The *alla Stretta* seems to be the musical expression

of strophe 14, while a rendering of strophe 15 is most likely to be found in another work, namely BWV 1076, the only triple canon Bach ever wrote. This was the other canonical work presented to Mizler's society by Bach, and he chose this same canon to show to the world on the well-known portrait painted by Elias Gottlob Haußmann in 1746 (second version 1748). It is hard to think of a more appropriate motto for Bach to present himself with: 'Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron', or, in other words: 'Soli Deo Gloria'.³

Prelude and Fugue in E minor, BWV 548

Bach's Prelude and Fugue in E minor, BWV 548, is – along with the six sonatas BWV 525–530 – one of the few 'free' organ works (i.e. not based on a chorale) that have been preserved in autograph (the fugue, admittedly, only in part). As with for instance BWV 547 and 537, it is hardly open to doubt that the two movements have always belonged together. The prelude has concerto characteristics; the fugue carries a clear A-B-A structure. Both display an intensive use of scale motifs. The powerful prelude is rich in figures that can be taken musical-rhetorically, for example the rising minor sixth (B-G), a so-called *exclamatio*, right at the beginning in the upper voice. The fugue, with its theme of quavers springing apart in the shape of a wedge (very much admired by Robert Schumann), its toccata-like virtuosity, and its *da capo* form (cf. BWV 537/2) is, at 231 bars, the longest of Bach's organ fugues.

© *Albert Clement 2015*

¹ Albert Clement, 'O Jesu, du edle Gabe'. *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach* (Utrecht 1989; a revised edition is being prepared).

² Ibid. Clement 1989, Chapter IV.

³ Albert Clement, 'Johann Sebastian Bach and the Praise of God: Some Thoughts on the Canon Triplex BWV 1076', Daniel Zager, ed., *Music and Theology: Essays in Honor of Robin A. Leaver* (Lanham, Maryland, USA: Scarecrow Press 2007), 147–168.

Born in Kobe, **Masaaki Suzuki** began working as a church organist at the age of twelve. He studied the organ under Tsuguo Hirono at the Tokyo University of the Arts, going on to the Sweelinck Academy in Amsterdam in 1979. There he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. In 1990 Masaaki Suzuki founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of recordings of J. S. Bach's cantatas. His impressive discography on the BIS label has brought him many critical plaudits, and he is regularly invited to work with renowned period ensembles such as the Orchestra of the Age of Enlightenment and Philharmonia Baroque. Masaaki Suzuki also conducts modern orchestras, including the Leipzig Gewandhaus Orchestra, New York Philharmonic, Orchestre Symphonique de Montréal and Tokyo Philharmonic Orchestra, in repertoire as diverse as Britten, Fauré, Haydn, Mahler, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as an organist and harpsichordist. His recordings of Bach's music for solo keyboard have won great acclaim, for instance a recommendation in *Gramophone* for the second book of the *Well-Tempered Clavier*: 'Suzuki's heartfelt synthesis of scholarship and musicality will provide repeated listening pleasures in one of the finest harpsichord recordings of Book 2 available.' On the organ he has previously released Bach's *German Organ Mass* and discs of works by Sweelinck and Buxtehude.

Founder of the early music department at the Tokyo University of the Arts, Masaaki Suzuki taught there until 2010, and is currently visiting professor at the Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, and in 2012 he received the Bach Medal, awarded by the city of Leipzig.



MASAAKI SUZUKI

Toccatà und Fuge d-moll BWV 565

Johann Sebastian Bachs Toccatà und Fuge d-moll BWV 565 ist seine bekannteste Orgelkomposition. Obschon ihre Authentizität in Frage gestellt wurde, gibt es keine ausschlaggebenden Gründe dafür, sie einem anderen Komponisten als Bach zuzuschreiben. Sie wirkt wie ein Jugendwerk, voller Energie und Ausdruck; ihre Form weist auf die Norddeutsche Orgelschule und erinnert nicht nur an den Stil Dietrich Buxtehudes, sondern auch an das „Präludium-Fuge-Postludium“-Modell, das wir aus Kompositionen von Georg Böhm kennen. Gegen Ende alternieren virtuoser Tokkatenstil, spannungsreiche Harmonik, Pedal-Soli etc. innerhalb von weniger als 20 Takten; den Abschluss bildet – eine Seltenheit in Bachs Orgelschaffen – eine plagale Kadenz.

Pastorella (Pastorale) F-Dur BWV 590

BWV 590 ist als Bachs „Pastorale“ bekannt, „Pastorella“ aber entspräche eher dem Quellenbefund. Ältere Forschungen zur Entstehungszeit legten die Annahme nahe, dass es sich um ein frühes Werk handele; neuere Forschungen hingegen heben hervor, dass der melodische Charakter der Mittelsätze einer solchen Datierung eher widerspricht. Der erste Satz des Werks ist die eigentliche „Pastorale“, die im 12/8-Takt steht und stilistisch auf italienische Einflüsse verweist. Der nächste Satz ist eine Allemande mit gehaltenen Basstonen, der aber der übliche Auftakt fehlt. Es folgt eine kontemplative „Arie“ mit Sopranmelodie; die Komposition endet mit einem fugierten vierten Satz in der Art einer Gigue, der von ferne an den Schlusssatz aus Bachs drittem *Brandenburgischem Konzert* (BWV 1048) anklingt.

Partite diverse sopra il Corale „O Gott, du frommer Gott“ BWV 767

Im Fall von Bachs Choral Partita *O Gott, du frommer Gott* BWV 767 sind die meisten Autoren bisher davon ausgegangen, dass die Partiten 2–9 mit den Strophen 1–8 von Johann Heermanns zugrundeliegendem Choral in Beziehung stehen. Zu Bachs Zeit

jedoch kannte man eine weitere, neunte Strophe von Heermanns Kirchenlied, und die nähere Untersuchung zeigt, dass die Partiten 1–9 tatsächlich auf diesen neun Strophen basieren.¹ Jeder Organist, der Bachs Werk gerecht werden will, sollte mithin nicht nur die Komposition, sondern auch die zugrundeliegenden Strophen studieren. Dabei zeigt sich – um nur ein besonders offenkundiges Beispiel zu nennen –, dass Partita 6 kein lebhaftes Tempo verträgt, geht es in der korrespondierenden Strophe doch um ein nach vielen Bitternissen erreichtes hohes Alter.

Pièce d’Orgue (Fantasia) G-Dur BWV 572

Von BWV 572 ist kein Autograph erhalten. Gemeinhin ist dieses Stück als Fantasie G-Dur bekannt; quellenkonformer dagegen ist die Bezeichnung *Pièce d’Orgue*. Man nimmt an, dass Bach es nach dem Studium französischer Musik für Tasteninstrumente komponiert hat; dies jedenfalls suggerieren die Bezeichnung („Piecce d’Orgue à 5 avec la Pedalle continu [...]“, so die anonyme Abschrift P 1092), die Überschriften der drei Teile („Très vite“, „Gravement“ und „Lentement“) sowie der Hinweis „tournez“. Dass Bach sich tatsächlich mit französischer Musik auseinandersetzte, belegt etwa der Umstand, dass er eine Kopie von Nicolas de Grignys *Livre d’Orgue* anfertigte. Eine frühe, von Johann Gottfried Walther stammende Abschrift von BWV 572 wurde vermutlich kurz nach 1712 angefertigt; in ihr ist der Mittelsatz nicht mit „Gravement“, sondern mit „Gayement“ überschrieben. Dies könnte ein Schreibfehler sein, doch gibt es andere Manuskripte, in denen hier „Allegro“ zu lesen ist. Eine Besonderheit des majestätischen Mittelsatzes ist das Kontra-H in Takt 94, ein Ton, der in Bachs Tagen auf französischen Orgeln gespielt werden konnte. Es dürfte legitim, wiewohl keineswegs obligatorisch sein, dieses Stück mit Registrierungen „auf französische Art“ zu spielen (d.h. Plein Jeu für die Rahmensätze, Grand Jeu für den Mittelsatz).

Präludium und Fuge g-moll BWV 535

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei Bachs Präludium und Fuge g-moll BWV 535 um ein Jugendwerk, das in Arnstadt oder noch früher (also vor 1703) entstanden ist. Dies lässt sich u.a. den norddeutschen Einflüssen im Präludium entnehmen. Das Thema der Fuge und zumal seine Sechzehntelmotivik erinnert an Bachs Bearbeitung von Johann Adam Reinckens *Sonata prima* (aus der Sammlung *Hortus Musicus*) für Tasteninstrument (BWV 965). Das Werkpaar ist nur in Abschriften überliefert; eventuell hat Bach selber einige Takte in eine Leipziger Handschrift aus späterer Zeit eingefügt (Lpz MB III.8.7). Den Anfang des Präludiums prägen Passaggio-Linien über einem Orgelpunkt. Das Präludium ist thematisch mit der Fuge vernetzt: Die Pedalstimme der Take 10–11 entspricht melodisch dem Beginn des Fugenthemas. Die Solo-Passage in der Oberstimme am Ende der Fuge erinnert entfernt an einen ähnlichen Moment vor den letzten Takten des Präludiums f-moll BWV 534/1.

Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm’ ich her“ BWV 769

Vermutlich in der zweiten Jahreshälfte 1747 erschien ein Werk mit dem Titel *Einige canonische Veraenderungen, über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal von Johann Sebastian Bach [...]*. Als Anlass für diese Komposition wird gemeinhin Bachs Eintritt in die „Correspondirende Societät der Musikalischen Wissenschaften“ im selben Jahr angenommen. Diese Gesellschaft, 1738 vom Bach-Schüler Lorenz Christoph Mizler gegründet, hegte ein großes Interesse am philosophischen Hintergrund von Musik. Die Canonischen Veränderungen sind von außerordentlicher Qualität; Kanontechniken von größter Komplexität werden auf scheinbar mühelose, vollkommene Metierbeherrschung bekundende Weise verwendet. Darüber hinaus ist es Bach gelungen, eine kontinuierliche Beziehung zwischen der Musik und dem ihr zugrundeliegenden Text aufrechtzuerhalten.² Die Komposition ist sowohl in gedruckter (BWV 769) als auch in autographischer Form (BWV 769a) überliefert; die Reihenfolge der fünf Sätze, von Bach

als Variationen bezeichnet, ist dabei unterschiedlich. In der Druckfassung erscheint die Variation mit den vier Cantus firmus (Choralmelodie)-Kanons als Schlusssatz; im Autograph befindet sie sich, als dritter Satz, in der Mitte. Die Druckfassung – sie ist die hier eingespielte – zeigt nicht nur eine kontrapunktische und dynamische Intensivierung, sondern auch Parallelen in der Struktur der Kanons.

So gibt es eine auffällige Beziehung zwischen den Kanons der Var. 1–4 von BWV 769 mit den entsprechenden Cantus firmus-Kanons (die in der Druckfassung eindeutig die Nummern 1–4 tragen) von Var. 5. Die Kanons der Var. 1 und 2 finden in den beiden Oberstimmen statt, wie es bei den ersten beiden Cantus firmus-Kanons der Fall ist. In Var. 3 erklingt der Kanon in den beiden Unterstimmen, wiederum analog zum dritten Cantus firmus-Kanon. Der Kanon in Var. 4 schließlich findet sich in den beiden Außenstimmen (Sopran und Bass) – ebenso wie im vierten Cantus firmus-Kanon. Darüber hinaus wird die jeweilige Stimmenzahl der ersten vier Variationen (d.h. zweimal drei und zweimal vier Stimmen) in derselben Reihenfolge in den vier kanonischen Teilen von Var. 5 wieder aufgegriffen. Die Vielfalt an Kanontechniken, die Bach in diesen Variationen verwendet – der Choral erklingt in verschiedenen Stimmen, im Kanon, in Augmentation und Diminution, *alla Stretta* und *all'rovescio* –, dürfte ihre Wirkung bei Theoretikern wie Mizler nicht verfehlt haben.

Die Einsatzintervalle der Kanons reichen von der Sekunde bis zur None. Unter der Annahme, dass die ersten vier Variationen mit den ersten vier Strophen in Zusammenhang stehen, kann es kaum Zufall sein, dass Var. 3 die Septime als Kanonintervall vorsieht, gilt die Zahl 7 doch traditionellerweise als Symbol der Gnade und *remissio peccatorum* (Vergebung der Sünden; vgl. Mt 18,21–22). Dies beantwortet den Gedanken, der in der dritten Strophe von Martin Luthers Liedtext zum Ausdruck kommt. Ebenfalls bemerkenswert ist das Intervall der Oktave in Var. 4: Die Zahl 8 wird mit ewiger Glückseligkeit verbunden, und die vierte Strophe thematisiert Erlösung und Ewigkeit. Nehmen wir ferner an, dass jeder der Cantus firmus-Kanons von Var. 5 zwei aufeinander folgende Strophen widerspiegelt, so sieht man, dass für die

Strophen 9 und 10 das kleinste Intervall verwendet wurde („Wie bist du worden so gering“) und für die Strophen 11 und 12 das größte („du König groß und reich“). Verfolgen wir diesen Gedanken weiter, wird Strophe 13 durch eine *diminutio*-Episode vertreten, in der die reduzierte Notendauer auf die Diminutive im Text („Jesulein“, „Bettelein“) verweist, während die kreisenden Sechzehntelmotive (*circulatio*) das Herz als „Bettelein“ darstellen. Das *alla Stretta* scheint die musikalische Entsprechung zu Strophe 14 zu sein, während eine Analogie zur Strophe 15 am ehesten wohl in einem anderen Werk zu finden ist: dem einzigen Tripelkanon (BWV 1076), den Bach je komponiert hat. Dies war das andere kanonische Werk, das Bach Mizlers Gesellschaft vorlegte, und er wählte genau diesen Kanon, um ihn auf dem bekannten Portraitgemälde von Elias Gottlob Haußmann 1746 (zweite Version 1748) der ganzen Welt zu zeigen. Schwerlich lässt sich ein besseres Motto für Bachs Selbstverständnis finden: „Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron“ – oder, mit anderen Worten: *Soli Deo Gloria*.³

Präludium und Fuge e-moll BWV 548

Bachs Präludium und Fuge e-moll BWV 548 gehört – neben den sechs Sonaten BWV 525–530 – zu den wenigen „freien“ (nicht auf einem Choral basierenden) Orgelwerken, die als Autograph erhalten sind (die Fuge zugegebenermaßen nur teilweise). Wie etwa auch bei BWV 547 und 537 steht außer Zweifel, dass die beiden Sätze seit jeher zusammengehören. Das Präludium hat konzertanten Charakter, während die Fuge eine klare A-B-A-Struktur aufweist; beide nutzen ausgiebig Skalenmotivik. Das kraftvolle Präludium ist reich an Figuren, die musikalisch-rhetorisch gedeutet werden könnten, wie etwa gleich zu Beginn die kleine Sexte aufwärts (h-g) – eine sogenannte *exclamatio* – in der Oberstimme. Die Fuge mit ihrem keilförmig auseinander springenden Achthelthema (das Robert Schumann sehr bewunderte), der Tokkata-Virtuosität und der Da-capo-Form (vgl. BWV 537/2) ist mit 231 Takten die längste unter Bachs Orgelfugen.

© *Albert Clement 2015*

¹ vgl. Albert Clement, „*O Jesu, du edle Gabe*“. *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach*, Utrecht 1989 (rev. Ausgabe in Vorb.).

² vgl. Clement 1989, Kap. IV.

³ vgl. Albert Clement, „Johann Sebastian Bach and the Praise of God: Some Thoughts on the Canon Triplex BWV 1076“, in: Daniel Zager (Hg.), *Music and Theology. Essays in Honor of Robin A. Leaver*, Lanham, Maryland/USA 2007 (Scarecrow Press), S. 147–168.

Masaaki Suzuki, in Kobe/Japan geboren, ist seit dem Alter von zwölf Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte zunächst Orgel bei Tsuguo Hirono an der Tokyo University of the Arts und wechselte 1979 an die Sweelinck Akademie in Amsterdam. Dort studierte er Cembalo bei Ton Koopman und Orgel bei Piet Kee; beide Fächer schloss er mit dem Solistendiplom ab. 1990 gründete Masaaki Suzuki das Bach Collegium Japan, mit dem er J. S. Bachs Kantatenschaffen aufzunehmen begann.

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS hat er viele begeisterte Kritiken erhalten; regelmäßig wird er von renommierten Ensembles der historischen Aufführungspraxis wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Philharmonia Baroque eingeladen. Außerdem dirigiert Masaaki Suzuki moderne Orchester, wie das Gewandhausorchester Leipzig, die New Yorker Philharmoniker, das Orchestre Symphonique de Montréal und das Tokyo Philharmonic Orchestra; zu seinem vielseitigen Repertoire gehören dabei Britten, Fauré, Haydn, Mahler, Mendelssohn, Mozart und Strawinsky.

Masaaki Suzuki verbindet seine Karriere als Dirigent mit der Arbeit als Organist und Cembalist. Seine Einspielung von Bachs Musik für solistische Tasteninstrumente wurde mit großem Lob bedacht; u.a. erhielt er eine Empfehlung von *Gramophone* für den 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*: „Suzukis tief empfundene Synthese von Wissenschaft und Musikalität bietet wiederholten Hörerlebnis in einer der vorzüglichsten derzeit erhältlichen Cembaloaufnahmen des 2. Teils.“ Auf der Orgel hat

er zuvor Bachs „Deutsche Orgelmesse“ und CDs mit Werken von Sweelinck und Buxtehude eingespielt.

Der Gründer der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo University of the Arts lehrte dort bis zum Jahr 2010; derzeit ist er Gastprofessor am Yale Institute of Sacred Music. 2001 wurde ihm das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen, 2012 wurde er von der Stadt Leipzig mit der Bach-Medaille ausgezeichnet.

Toccata et fugue en ré mineur BWV 565

La Toccata et fugue en ré mineur BWV 565 est l'œuvre pour orgue la mieux connue de Bach. On a douté de son authenticité mais il n'existe aucune raison plausible de l'attribuer à un autre que Bach. Elle semble être une composition juvénile, remplie d'énergie et d'expression. Sa forme indique la tradition du nord de l'Allemagne, rappelant non seulement le style de Dieterich Buxtehude mais aussi le concept de prélude-fugue-postlude que les compositions de Georg Böhm nous ont fait connaître. A la fin, une virtuosité de toccata, des harmonies remplies de tension et des solos au pédalier alternent dans moins de 20 mesures, suivies d'une cadence plagale finale, chose rare dans l'œuvre pour orgue de Bach.

Pastorella (Pastorale) en fa majeur BWV 590

La Pastorella en fa majeur BWV 590 est connue comme la « Pastorale » de Bach mais « Pastorella » est un titre qui s'accorde mieux avec les sources. Une recherche antérieure sur sa date d'origine suggère que c'est une composition de jeunesse. Des écrits plus récents cependant soulignent que le caractère mélodique des mouvements centraux pourrait contredire une telle datation. Le premier mouvement de l'œuvre est une véritable « pastorale » écrite en mesures à 12/8 et dans un idiome indiquant des influences italiennes. Le mouvement suivant est une allemande quoique sans le levé habituel et la composition se termine par un quatrième mouvement fugué, une sorte de gigue, rappelant vaguement le mouvement final du troisième concerto « Brandebourgeois » (BWV 1048) de Bach.

Partite diverse sopra il Corale « O Gott, du frommer Gott » BWV 767

En ce qui concerne la partita chorale *O Gott, du frommer Gott* BWV 767 de Bach, la plupart des auteurs ont habituellement admis que les partitas 2–9 étaient reliées aux strophes 1–8 du même choral de Johann Heermann. Du temps de Bach, l'hymne de Heermann était cependant connu avec une neuvième strophe additionnelle et des

recherches plus approfondies montrent que les partitas 1–9 reposent en fait sur ces neuf strophes.¹ Ainsi, tout organiste voulant rendre justice à l'œuvre de Bach devrait non seulement étudier la composition, mais aussi examiner les strophes sous-jacentes. On découvrira alors – pour ne mentionner qu'un exemple évident – qu'un tempo animé serait impropre à la partita no 6 dont la strophe correspondante traite d'arriver à un âge avancé après plusieurs étapes amères.

Pièce d'Orgue (Fantasia) en sol majeur BWV 572

Le BWV 572 n'a pas été transmis dans un autographe. Cette pièce s'est fait connaître au grand public sous le nom de «Fantasia en sol majeur». L'appellation «Pièce d'Orgue» s'accorde pourtant mieux avec les sources. On a présumé que Bach l'a composée après avoir étudié la musique française pour instruments à clavier; c'est ce que suggère la description «Piecce d'Orgue à 5. avec la Pedalle continu [...]» (trouvée dans une copie anonyme P 1092) aux titres «Très viteement», «Gravement» et «Lentement» et par l'indication «tournez». Il est vraiment confirmé que Bach a étudié la musique française par le fait par exemple qu'il ait rédigé une copie du *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny. Il existe une copie antérieure du BWV 572, faite par Johann Gottfried Walther présumément peu après 1712. Le mouvement central n'y est pas indiqué «Gravement» mais «gayement». Il pourrait s'agir d'une erreur d'écriture mais on trouve d'autres manuscrits portant *Allegro* à cet endroit. Un trait spécial du majestueux mouvement central est le contre si dans la mesure 94, une note qu'on pouvait jouer sur les orgues françaises du temps de Bach. Il semblerait légitime – mais en aucun cas obligatoire – de jouer cette pièce avec des registres «à la française» (soit Plein Jeu pour les mouvements d'encadrement, Grand Jeu pour le mouvement central).

Prélude et fugue en sol mineur BWV 535

Il est probable que le Prélude et fugue en sol mineur BWV 535 soit une œuvre de jeunesse, écrite à Arnstadt ou même plus tôt (à savoir avant 1703). C'est ce qu'on déduit suite par exemple, aux influences du nord de l'Allemagne dans le prélude. Le thème de la fugue, à son tour, surtout ses motifs de doubles croches, rappelle la version pour instrument à clavier BWV 965 de Bach de la *Sonata prima* (tirée du recueil *Hortus musicus*) de Johann Adam Reincken. Les deux pièces de Bach ne sont conservées qu'en copies ; il est possible que Bach ait lui-même copié quelques mesures dans un manuscrit ultérieur à Leipzig (Lpz MB III.8.7) Le début du prélude se caractérise par des lignes *passaggio* sur un point d'orgue. Le thème du prélude et celui de la fugue sont reliés : la partie de pédalier du prélude dans les mesures 10–11 est mélodiquement identique au début du sujet de la fugue. Le passage solo dans la voix supérieure vers la fin de la fugue rappelle vaguement un moment semblable précédant les mesures finales du prélude en fa mineur BWV 534/1.

Variations canoniques sur « Vom Himmel hoch da komm' ich her » BWV 769

C'est probablement au cours de la seconde moitié de 1747 qu'une œuvre sortit de l'impression avec le titre *Einige canonische Veraenderungen, über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. Vor die Orgel mit 2 Clavieren und dem Pedal von Johann Sebastian Bach* [...] On croit généralement que Bach a composé cette pièce pour son entrée dans la «Correspondirende Societät der Musikalischen Wissenschaften» cette année-là. Fondée en 1738 par Lorenz Christoph Mizler, un élève de Bach, cette société s'intéressait profondément au contexte philosophique de la musique. Les Variations canoniques sont d'une qualité extraordinaire. Des techniques de canon d'une complexité énorme sont appliquées apparemment sans effort et montrent une maîtrise parfaite de cet art. De plus, Bach a évidemment réussi à garder une relation continue entre la musique et le texte sous-jacent.² La composition a été préservée en impression (BWV 769) et en autographe (BWV 769a) et l'ordre

des cinq mouvements, que Bach appelle variations, diffère dans les deux sources. Dans l'édition gravée, la variation avec les quatre canons du cantus firmus (mélodie de choral) apparaît comme mouvement final ; dans l'autographe, elle est placée au centre comme troisième mouvement. La version gravée – celle enregistrée ici – déploie non seulement une intensification contrapuntique et dynamique, mais également un parallélisme dans la structure des canons.

Comme on le voit, il existe une relation frappante entre les variations 1–4 du BWV 769 et les canons correspondants du cantus firmus (numérotés clairement de 1–4 dans la version imprimée) de la cinquième variation. Les canons des première et deuxième variations se trouvent dans les deux voix supérieures comme c'est le cas des deux premiers canons du cantus firmus. Dans la troisième variation, le canon se trouve dans les deux voix inférieures, ce que fait aussi le troisième canon du cantus firmus. Finalement, le canon dans la quatrième variation est placé dans les deux voix extérieures (soprano et basse) et, encore une fois, c'est aussi le cas du quatrième canon du cantus firmus. De plus, le nombre des voix utilisées dans chacune des quatre premières variations (à savoir deux fois trois voix et deux fois quatre) revient – dans le même ordre – dans les quatre sections canoniques de la cinquième variation. Les techniques de canon utilisées par Bach dans ces variations auront certainement impressionné des théoriciens comme Mizler car le choral est joué dans diverses voix, en canon, en augmentation et diminution, *alla Stretta* et *all'rovescio*.

Quant aux intervalles du canon, on devrait remarquer qu'ils passent de la seconde à la neuvième. En supposant que les quatre premières variations sont reliées aux quatre premières strophes, il peut difficilement être une coïncidence que la troisième variation présente le canon à l'intervalle de la septième, le chiffre 7 étant traditionnellement interprété comme symbole de la grâce et de *remissio peccatorum* (pardon des péchés cf Matthieu 18, 21–22). Ceci répond à l'idée exprimée dans la troisième strophe du texte de l'hymne de Martin Luther. L'intervalle de l'octave est aussi remarquable dans la quatrième variation, le chiffre 8 étant associé au bonheur éternel tandis que

le texte de la quatrième strophe traite exclusivement du salut et de l'éternité. Supposant par ailleurs que chacun des canons du cantus firmus de la cinquième variation reflète deux strophes consécutives, on verra que le plus petit intervalle a été utilisé pour les neuvième et dixième couplets (traitant du Seigneur « si humble ») et le plus large pour les onzième et douzième couplets (traitant du Roi, « grand et riche »). En poursuivant cette pensée, le treizième couplet est représenté par le passage de *diminutio*, la longueur réduite des notes étant une référence aux diminutifs dans le texte (« Jesulein », « Bettelein ») (Petit Jésus, petit pauvre), tandis que les motifs encerclants de doubles croches (*circulatio*) décrivent le cœur comme un petit lit. L'*alla Stretta* semble être l'expression musicale du quatorzième couplet tandis que celle du quinzième est la plus susceptible de se trouver dans une autre œuvre, soit BWV 1076, le seul triple canon jamais écrit par Bach. C'est aussi l'autre pièce canonique que Bach soumit à la société de Mizler et il choisit de montrer ce même canon à la postérité sur le célèbre portrait qu'Elia Gottlob Haußman a peint de lui en 1746 (seconde version en 1748). Il est difficile de penser à une meilleure devise pour Bach pour se présenter au monde : « Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron » ou, en d'autres mots, Soli Deo Gloria.³

Prélude et fugue en mi mineur BWV 548

Prélude et fugue en mi mineur BWV 548 de Bach appartient – sauf les six Sonates BWV 525–530 – aux rares œuvres « indépendantes » pour orgue (c'est-à-dire qui ne reposent pas sur un choral) préservées sur un manuscrit autographe (il est vrai que la fugue ne l'est que partiellement). Comme pour les BWV 547 et 537, on peut difficilement douter du fait que les deux mouvements aient toujours été appareillés. Le prélude a des caractéristiques de concerto ; la structure de la fugue suit clairement le modèle A-B-A. Les deux font montre d'un emploi intensif de motifs gammés. L'énergique prélude est riche en gestes qu'on peut attribuer à la rhétorique musicale, par exemple la sixte mineure ascendante (si-sol), une dite *exclamatio*, dès le début à la voix

supérieure. Avec son thème de croches écartées rappelant une cale – que Robert Schumann admirait beaucoup – sa virtuosité de toccata et sa forme *da capo* (cf BWV 537/2), la fugue, qui compte 231 mesures, est la plus longue des fugues pour orgue de Bach.

© *Albert Clement 2015*

¹ Cf Albert Clement, « *O Jesu, du edle Gabe* ». *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach* (Utrecht 1989 ; une édition révisée est en préparation).

² Cf Clement 1989, Chapitre IV.

³ Cf Albert Clement, « Johann Sebastian Bach and the Praise of God: Some Thoughts on the Canon Triplex BWV 1076 »; Daniel Zager, ed., *Music and Theology: Essays in Honor of Robin A. Leaver* (Lanham, Maryland, USA: Scarecrow Press 2007), 147–168.

Né à Kobe, **Masaaki Suzuki** a commencé par travailler comme organiste d'église à l'âge de douze ans. Il a étudié l'orgue avec Suguo Hirono à l'Université des Arts de Tokyo, puis à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979. Il y étudia le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste aux deux instruments. En 1990, Masaaki Suzuki fonda le Bach Collegium Japan avec lequel il a enregistré une série de disques des cantates de J. S. Bach. Sa vaste discographie sur étiquette BIS lui apporta les applaudissements des critiques et il est régulièrement invité à travailler avec des ensembles renommés d'instruments anciens dont l'Orchestra of the Age of Enlightenment et la Philharmonia Baroque. Masaaki Suzuki dirige aussi des orchestres modernes dont l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Philharmonique de New York, l'Orchestre Symphonique de Montréal et l'Orchestre Philharmonique de Tokyo. Son vaste répertoire comprend même Britten, Fauré, Haydn, Mahler, Mendelssohn, Mozart et Stravinsky.

Masaaki Suzuki allie sa carrière de chef d'orchestre à son travail d'organiste et de claveciniste. Ses enregistrements de la musique solo de Bach pour instruments à

clavier ont remporté un grand succès dont une recommandation dans *Gramophone* pour le second livre du *Clavier Bien Tempéré*: «La profonde synthèse de l'érudition et de la musicalité garantit un plaisir musical soutenu à l'écoute de l'un des meilleurs enregistrements de clavecin dans l'interprétation du Deuxième Livre, disponible sur le marché.» A l'orgue, il a déjà enregistré la *Messe allemande (Clavier-Übung III)* pour orgue et des disques d'œuvres de Sweelinck et Buxtehude.

Fondateur du département de musique ancienne à l'Université des Arts de Tokyo, Masaaki Suzuki y a enseigné jusqu'en 2010 et il est présentement professeur invité à l'Institut de musique sacrée à Yale. On le décora de la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne en 2001 et, en 2012, il recevait la Médaille Bach accordée par la ville de Leipzig.

The Schnitger/Hinz organ in the Martinikerk, Groningen

The organ in the Martinikerk (Martin's Church) in Groningen is one of the Netherlands' most impressive and important organs. The organ history of this church dates back to the 14th century. In 1691 the famous German organ builder Arp Schnitger was asked to inspect the instrument then available in the Martinikerk. Among the consequences of this was the eventual enlargement of the organ with two majestic pedal towers. The Rückpositiv was added in 1728–30 by his son Franz Caspar Schnitger and (after his death in 1729) the latter's foreman Albertus Anthoni Hinz. In the nineteenth and twentieth centuries the instrument was severely mutilated. In 1976–84, the German organ builder Jürgen Ahrend conducted extensive restoration work, through which the instrument was brought back to its former glory.

Die Schnitger/Hinz-Orgel der Martinikerk, Groningen

Die Orgel der Martinikerk in Groningen ist eine der eindrucksvollsten und bedeutendsten Orgeln der Niederlande. Die Orgelhistorie dieser Kirche reicht zurück bis in das 14. Jahrhundert. Im Jahr 1691 wurde der berühmte deutsche Orgelbauer Arp Schnitger beauftragt, das damals in der Martinikerk vorhandene Instrument zu inspizieren, was u.a. die Erweiterung der Orgel um zwei majestätische Pedaltürme zur Folge hatte. Das Rückpositiv wurde 1728–1730 von seinem Sohn Franz Caspar Schnitger und, nach seinem Tod im Jahre 1729, von dessen Werkmeister Albertus Anthoni Hinz hinzugefügt. Im 19. und 20. Jahrhundert wurde das Instrument stark beschädigt. Umfangreiche Restaurierungsarbeiten, die der deutsche Orgelbauer Jürgen Ahrend in den Jahren 1976–1984 durchführte, haben das Instrument wieder in seiner einstigen Pracht erstrahlen lassen.

L'orgue Schnitger/Hinz à l'église de Martin à Groningen

L'orgue de l'église de Martin à Groningen est l'une des orgues les plus impressionnantes et importantes des Pays-Bas. L'histoire de l'instrument de cette église remonte au 14^e siècle. En 1691, on demanda au célèbre facteur d'orgues allemand Arp Schnitger d'examiner l'instrument alors disponible à l'église de Martin, ce qui donna lieu à plusieurs activités, incluant finalement l'agrandissement de l'orgue avec deux tours majestueuses de tuyaux du pédalier. Le positif de dos fut ajouté par son fils Franz Caspar Schnitger en 1728–30 et, après sa mort en 1729, par le chef de travail de Schnitger Fils, Albertus Anthoni Hinz. L'instrument fut sévèrement mutilé aux 19^e et 20^e siècles. De 1976 à 1984, le facteur d'orgues allemand Jürgen Ahrend effectua un travail extensif de restauration grâce auquel l'instrument retrouva sa gloire d'antan.

Specification

Rugpositief

Praestant	8'
Quintadena	16'
Bourdon	8'
Roerfluit	8'
Octaaf	4'
Speelfluit	4'
Gedektquint	3'
Nasard	3'
Octaaf	2'
Fluit	2'
Sesquialtera	II
Mixtuur	IV-VI
Cimbel	III
Basson	16'
Schalmei	8'
Hobo	8'

Hoofdmanuaal

Praestant	16'
Octaaf	8'
Salicet	8'
Quintadena	8'
Gedekt	8'
Octaaf	4'
Gedektfluit	4'
Octaaf	2'
Vlakfluit	2'
Tertiaan	III
Mixtuur	IV-VI
Scherp	IV
Trompet	8'
Viola da Gamba	8'

Bovenwerk

Praestant I-III	8'
Holfluit	8'
Octaaf	4'
Nasard	3'
Sesquialtera	II
Mixtuur	IV-VI
Trompet	16'
Vox Humana	8'

Pedaal

Praestant	32'
Praestant	16'
Subbas	16'
Octaaf	8'
Gedekt	8'
Roerquint	6'
Octaaf	4'
Octaaf	2'
Nachthoorn	2'
Mixtuur	IV
Bazuin	16'
Dulciaan	16'
Trompet	8'
Cornet	4'
Cornet	2'

Couplers: Manuaal + Rugpositief, Bovenwerk + Manuaal

2 Tremulants (Rugpositief; total organ)

Keyboard compass: C-c''''

Pedal: CD-d'

Pitch: a' = 465 Hz

Tuning: after Hinz, Variant of Neidhardt

O GOTT, DU FROMMER GOTT

1. O Gott, du frommer Gott,
Du Brunnquell' guter Gaben!
Ohn' den nichts ist, was ist,
Von dem wir alles haben,
Gesunden Leib gib mir,
Und daß in solchem Leib
Ein' unverletzte Seel'
Und rein Gewissen bleib'.

2. Gib! daß ich thu' mit Fleiß,
Was mir zu thun gebühret,
Wozu mich dein Befehl
In meinem Stande führet.
Gib! daß ich's thue bald
Zu der Zeit, da ich soll,
Und wenn ich's thu', so gib,
Daß es gerathe wohl.

3. Hilf! daß ich rede stets,
Womit ich kann bestehen,
Laß kein unnützes Wort,
Aus meinem Munde gehen:
Und wenn in meinem Amt
Ich reden soll und muß,
So gib den Worten kraft
Und Nachdruck ohn' verdruß.

4. Find't sich Gefährlichkeit,
So laß mich nicht verzagen,
Gib einen Heldenmuth,
Das Kreuz hilf selber tragen.
Gib! daß ich meinen Feind
Mit Sanftmuth überwind',
Und wenn ich Rath's bedarf
Auch guten Rath erfind'.

5. Laß mich mit jedermann
In Fried' und Freundschaft leben,
So weit als christlich ist:
Willt du mir etwas geben
An Reichthum, Gut und Geld,
So gib auch dies dabei,
Daß von unrechtem Gut
Nichts untermenget sei.

6. Soll ich auf dieser Welt
Mein Leben höher bringen,
Durch manchen sauren Tritt
Hindurch in's Alter dringen,
So gib Geduld; für Sünd'
Und Schanden mich bewahr,
Auf daß ich tragen mag
Mit Ehren graues Haar.

7. Laß mich an meinem End'
Auf Christi Tod abscheiden;
Die Seele nimm zu dir
Hinauf zu deinen Freuden;
Dem Leib ein Räumlein gönn'
Bei seiner Eltern Grab,
Auf daß er seine Ruh'
An ihrer Seiten hab'.

8. Wann du an jenem Tag'
Die Todten wirst aufwecken,
So thu' auch deine Hand
Zu meinem Grab' ausstrecken:
Laß hören deine Stimm',
Und meinen Leib weck' auf,
Und führ' ihn schön verklärt
Zum auserwählten Hauf'.

9. Gott Vater! Dir sei Preis
Hier und im Himmel oben.
Gott Sohn, Herr Jesu Christ!
Dich will ich allzeit loben.
Gott Heiliger Geist! Dein Ruhm
Erschall je mehr und mehr.
O Herr, drei-einger Gott!
Dir sei Lob, Preis und Ehr.

VOM HIMMEL HOCH DA KOMM' ICH HER'

1. Vom Himmel hoch da komm ich her,
Ich bring euch gute neue Mär,
Der guten Mär bring ich so viel,
Davon ich singn und sagen will.

2. Euch ist ein Kindlein heut geborn
Von einer Jungfrau auserkorn,
Ein Kindelein so zart und fein,
Das soll eur Freud und Wonne sein.

3. Es ist der Herr Christ unser Gott,
Der will euch führn aus aller Not,
Er will eur Heiland selber sein,
Von allen Sünden machen rein.

4. Er bringt euch alle Seligkeit,
Die Gott der Vater hat bereit,
Daß ihr mit uns im Himmelreich
Sollt leben nun und ewiglich.

5. So merket nun das Zeichen recht,
Die Krippen, Windelein so schlecht,
Da findet ihr das Kind gelegt,
Das alle Welt erhält und trägt.

6. Des laßt uns alle fröhlich sein
Und mit den Hirten gehn hinein,
Zu sehn was Gott uns hat beschert,
Mit seinem lieben Sohn verehrt.

7. Merk auf, mein Herz, und sieh dort hin:
Was liegt doch in dem Krippelein,
Wes ist das schöne Kindelein?
Es ist das liebe Jesulein.

8. Bis willekomm, du edler Gast,
Den Sünder nicht verschmähst hast,
Und kommst ins Elend her zu mir,
Wie soll ich immer danken dir?

9. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding,
Wie bist du worden so gering,
Daß du da liegst auf dürrem Gras,
Davon ein Rind und Esel aß?

10. Und wär die Welt vielmal so weit,
Von Edelstein und Gold bereit,
So wär sie doch dir viel zu klein,
Zu sein ein enges Wiegelein.

11. Der Sammet und die Seiden dein,
Das ist grob Heu und Windelein,
Darauf du Kön'g so groß und reich
Hersprangst, als wärs dein Himmelreich.

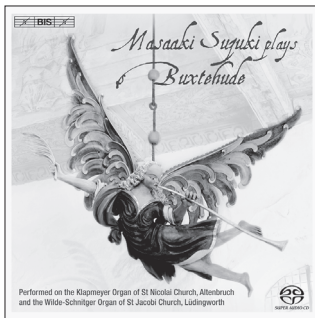
12. Das hat also gefallen dir,
Die Wahrheit anzuzeigen mir;
Wie aller Welt Macht, Ehr und Gut
Vor dir nichts gilt, nichts hilft noch thut.

13. Ach mein herzliebtes Jesulein,
Mach dir ein rein sanft Bettelein,
Zu ruhen in meins Herzens Schrein,
Daß ich nimmer vergesse dein.

14. Davon ich allzeit fröhlich sei,
Zu springen, singen immer frei
Das rechte Susannine schon,
Mit Herzenslust den süßen Ton.

15. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
Der uns schenkt seinen eingen Sohn,
Des freuen sich der Engel Schar,
Und singen uns solchs neues Jahr.

ALSO AVAILABLE



MASAASI SUZUKI PLAYS BUXTEHUDE

Dieterich Buxtehude: Four Chorale Preludes · Toccata in F major and in D minor
Praeludium in A minor and in G minor · Ciacona in E minor
Te Deum Laudamus · Magnificat Primi Toni

*The Klappmeyer Organ of St Nicolai Church, Altenbruch
and the Wilde-Schnitger Organ of St Jacobi Church, Lüdingworth*

BIS-1809 SACD

Included in the 2011 *Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings*
‘10’ *Klassik-Heute.de* · Opus d’Or *Opus Haute Définition* · Critics’ Choice 2010 *American Record Guide*

„Eine echte Referenzeinspielung. Mehr davon!“ *Klassik-Heute*

‘If you only want one CD of organ music by Buxtehude, this is it! It’s that good.’ *classicalmusicalsentinel.com*

«[Masaaki Suzuki] s’approprie de la musique de Buxtehude avec autant de personnalité que de science.» *Diapason*

“Suzuki imparte lecciones magistrales sobre claridad de articulación y comprensión de los programas.” *Scherzo*

‘These are splendid performances that will not disappoint.’ *Fanfare*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

Masaaki Suzuki would like to express his special thanks to
Mr Jan-Willem van Willegen
Ms Keiko Nakata

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: July 2014 at the Martinikerk, Groningen, The Netherlands
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Albert Clement 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover image: © underworld1 / depositphotos.com
Back cover photo: 'Groningen Martinikerk orgel' by Bouwe Brouwer – Own work. Licensed under CC BY-SA 3.0 via Wikimedia Commons
Photo of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2111 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

