

*Joachim Sebastian Bach*

THE COMPLETE WORK FOR KEYBOARD

TOWARDS THE NORTH **2** VERS LE NORD

**BENJAMIN ALARD**

*Organ & Claviorganum*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)  
**THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD**

Intégrale de l'Œuvre pour Clavier / *Das Klavierwerk*

**Towards the North**  
Vers le Nord | Nach Norden

**Lübeck**

DIETRICH BUXTEHUDE (1637?-1707)

- 1 | Choralfantasie “**Nun freut euch, lieben Christen g'mein**” BuxWV 210  
Weimarer Orgeltabulatur 14'31

JOHANN SEBASTIAN BACH

- 2 | Choral “**Herr Christ, der einig Gottes Sohn**” BWV Anh. 55 2'22  
3 | Choral “**Wie schön leuchtet der Morgenstern**” BWV 739 4'50

JOHANN PACHELBEL (1653-1706)

- 4 | **Fuge**, B minor / *si mineur* / h-Moll 2'46  
Weimarer Orgeltabulatur

JOHANN SEBASTIAN BACH

- 5 | Choral “**Ach Herr, mich armen Sünder**” BWV 742 2'11  
6 | **Fuge über ein Thema von A. Corelli** BWV 579, B minor / *si mineur* / h-Moll 5'24  
7 | Choral “**Christ lag in Todesbanden**” BWV 718 4'57  
8 | **Fuge** BWV 577, G major / *Sol majeur* / G-Dur 3'43  
9 | Parité diverse sopra: **O Gott, du frommer Gott** BWV 767 16'08  
10 | **Präludium und Fuge** BWV 566, E major / *Mi majeur* / E-Dur 10'41

**Benjamin Alard**

Orgue Freytag-Tricoteaux (2001) d'après Arp Schnitger, église Saint-Vaast de Béthune

**Hambourg**

JOHANN SEBASTIAN BACH

- 1 | **Tocatta** BWV 912a, D major / *Ré majeur* / D-Dur 12'20  
2 | Choral “**Jesu, meines Lebens Leben**” BWV 1107 1'44

JOHANN PACHELBEL

- 3 | Choral “**Kyrie Gott Vater in Ewigkeit**”  
Weimarer Orgeltabulatur 2'44

JOHANN SEBASTIAN BACH

- 4 | Choral “**Liebster Jesu, wir sind hier**” BWV 754 3'22  
5 | **Fantasia super “Valet will ich dir geben**” BWV 735a 3'42  
6 | **Fuge** BWV 578, G minor / *sol mineur* / g-Moll 3'35  
7 | **Fuge “Thema Legrenzianum**” BWV 574b, C minor / *ut mineur* / c-Moll 6'17  
8 | **Fuge** BWV 575, C minor / *ut mineur* / c-Moll 4'16

JOHANN ADAM REINKEN (1643?-1722)

- 9 | Choralfantasie “**An Wasserflüssen Babylon**”  
Weimarer Orgeltabulatur 18'42

JOHANN SEBASTIAN BACH

- 10 | **Präludium** BWV 569, A minor / *la mineur* / a-Moll 5'18  
11 | Choral “**Ein feste Burg ist unser Gott**” BWV 720 3'15  
12 | **Präludium und Fuge** BWV 532a, D major / *Ré majeur* / D-Dur 9'49

**Benjamin Alard**

Orgue Freytag-Tricoteaux (2001) d'après Arp Schnitger, église Saint-Vaast de Béthune

## Erbar dich mein

JOHANN SEBASTIAN BACH

1	Choral "Wir glauben all an einen Gott" BWV 1098	2'03
2	Choral "Wir glauben all an einen Gott" BWV 765	2'46
3	Choral "Vater unser im Himmelreich" BWV 737	1'38
4	Choral "O Lamm Gottes unschuldig" BWV 1085	3'52
5	Choral "O Lamm Gottes unschuldig" BWV 1095	2'53
6	Choral "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" BWV 1102	3'39
7	Choral "O Herre Gott, dein göttlich Wort" BWV 1110	2'05
8	Choral "Wir Christenleut" BWV 1090	1'54
9	Choral "Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" BWV 1093	1'38
10	Choral "Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost" BWV 1106	2'49
11	Choral "Der Tag, der ist so freudenreich" BWV 719	2'55
12	Choral "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" BWV 1100	2'12
13	Choral "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" BWV 1101	2'46
14	Choral "Christ, der du bist der helle Tag" BWV 1120	2'03
15	Choral "Ach Gott und Herr" BWV 714	2'19
16	Choral "Erbar dich mein, o Herre Gott" BWV 721	2'58
17	Choral "Als Jesus Christus in der Nacht" BWV 1108	2'35
18	Choral "In dich hab ich gehoffet, Herr" BWV 712	2'47
19	Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag BWV 766	9'07

## Benjamin Alard

Claviorganum Blumenroeder, 2009-2010

- clavecin François Ciocca (Riccìa, 2003) d'après Grimaldi (Messina, 1697)

- orgue Quentin Blumenroeder (Haguenau, 2010)

Gerlinde Sämman, *soprano* (2, 3, 5-18)

## The Traveler | Le Voyageur | Der Wanderer

JOHANN SEBASTIAN BACH

<b>Sonate</b> nach Johann Adam Reinken BWV 965, A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll		
1	1. Adagio	2'15
2	2. Fuga	3'58
3	3. Adagio - Presto	1'16
4	4. Allemande	4'21
5	5. Courante	2'23
6	6. Sarabande	1'32
7	7. Gigue	5'58

JOHANN PACHELBEL

8	<b>Toccatà</b> , C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur	2'21
---	---	------

DIETRICH BUXTEHUDE (c. 1637-1707)

9	<b>Fuga</b> BuxWV 174, C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur	3'11
---	---	------

JOHANN SEBASTIAN BACH

10	<b>Toccatà</b> BWV 914, E minor / <i>mi mineur</i> / e-Moll	7'36
11	<b>Sonate</b> nach Johann Adam Reinken BWV 966, C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur 3. Adagio	1'47
12	<b>Fuge</b> BWV 959, A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll	3'19
13	<b>Canzona</b> BWV 588, D minor / <i>ré mineur</i> / d-Moll	4'51
14	<b>Fantasia duobus subjectis</b> BWV 917, G minor / <i>sol mineur</i> / g-Moll	1'59
15	<b>Fuge</b> BWV 955a, B-flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur	4'30
16	<b>Toccatà</b> BWV 913a, D minor / <i>ré mineur</i> / d-Moll	13'55

## Benjamin Alard

Claviorganum Blumenroeder, 2009-2010

- clavecin François Ciocca (Riccìa, 2003) d'après Grimaldi (Messina, 1697)

- orgue Quentin Blumenroeder (Haguenau, 2010)

À la fin du mois de février 1706, la salle de réunion du consistoire d'Arnstadt fut le théâtre d'une mémorable confrontation. Les Anciens<sup>1</sup> avaient convoqué Johann Sebastian Bach, alors âgé de vingt-et-un ans, qui, après une absence d'environ quatre mois, venait de reprendre son service d'organiste à la Neue Kirche (l'Église-Neuve). Le procès-verbal de cette séance nous fait revivre la scène : "*L'organiste [...] est interrogé, et il lui est demandé où il s'est rendu récemment pour y rester si longtemps, et auprès de qui il en a demandé l'autorisation.*"<sup>2</sup> Bach justifia sa longue absence avec une prodigieuse assurance : "*[il dit qu'il est allé à Lübeck pour apprendre diverses choses relatives à son art.*" Les secrètes raisons de ce voyage, dont on ne saurait surestimer l'importance pour l'évolution artistique du jeune compositeur, nous sont dévoilées dans l'article nécrologique rédigé en 1754 par son deuxième fils Carl Philipp Emanuel Bach : à Arnstadt, "*il montra à proprement parler les premiers fruits de son travail dans l'art du jeu de l'orgue et dans la composition, qu'il avait surtout appris en étudiant les œuvres des compositeurs renommés et profonds de l'époque, et en exerçant sur elles sa propre réflexion. Pour l'art de l'orgue, il choisit comme modèles les œuvres de Bruhns, Reinken, Buxtehude, et de certains organistes français de qualité. Durant son séjour à Arnstadt, il fut animé d'un très vif désir d'entendre le plus grand nombre possible de bons organistes, si bien qu'il entreprit un voyage à Lübeck, qui plus est, à pied, pour pouvoir écouter Dietrich Buxtehude, célèbre organiste à l'église Sainte-Marie. Il y séjourna trois mois, non sans en tirer profit pour lui-même, et revint ensuite à Arnstadt.*"<sup>3</sup> Dès sa dix-huitième année, le jeune compositeur organiste en devenir avait manifestement déjà choisi de prendre exemple sur ces illustres représentants de l'école d'orgue nord-allemande, tant leur "manière" représentait pour lui l'avenir de la musique. Ce que Bach appréciait dans les singulières conquêtes de ces maîtres, c'était le parachèvement du jeu libre, à l'esprit rhapsodique, désigné sous le terme de *stylus phantasticus*, qui prolongeait les hardiesses de Girolamo Frescobaldi et de Johann Jacob Froberger tout en faisant un usage virtuose du pédalier. Cette admiration irrigue l'œuvre de jeunesse du compositeur.

La vaste connaissance du répertoire que Bach avait acquise dès son plus jeune âge ainsi que ses inclinations stylistiques transparaissent dans le document autographe le plus ancien que nous connaissions : découvertes voici quelques années, les "tablatures de Weimar" révèlent en effet une copie, réalisée à Ohrdruf vers 1698, de l'ample fantaisie de choral *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (Maintenant, fidèles bien-aimés, réjouissez-vous dans le Christ). Ce recueil contient une autre source copiée par Bach, laquelle provient également d'Allemagne du Nord : la grande fantaisie de choral *An Wasserflüssen Babylon* (Au bord des fleuves de Babylone) de Johann Adam Reinken. La foisonnante tablature se termine sur une inscription additive en latin<sup>4</sup> : "à Dom. Georg: Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi" ("recopié chez Monsieur Georg Böhm en l'an 1700 à Lunebourg"). Cette note jette un nouvel éclairage sur la réponse, diversement interprétée selon les chercheurs, qu'adressa Carl Philipp Emanuel Bach en janvier 1775 à Johann Nikolaus Forkel, organiste titulaire de l'université de Göttingen, qui lui demandait des renseignements destinés à nourrir la première biographie de son père. Prié de dire quels compositeurs Johann Sebastian Bach avait le plus admirés dans sa jeunesse, Carl Philipp Emanuel nomma plusieurs personnalités musicales illustres, avant de clore son énumération par quatre représentants majeurs de l'école d'orgue septentrionale : "*il a aimé et étudié les œuvres [...] de Buxtehude, Reinken, Bruhns et Böhm, son maître de Lunebourg.*" Cette importante indication à la fin de la phrase, qui met l'accent sur la relation directe de maître à élève liant Böhm et le jeune Johann Sebastian, se trouva certes atténuée par une correction – Carl Philipp Emanuel Bach devait raturer le passage correspondant pour le remplacer par la simple mention "Böhm, organiste à Lunebourg" –, mais d'autres éléments biographiques révélés depuis au grand jour attestent que le fils de Bach apporte ici un éclairage essentiel sur la jeunesse et la formation de son père.

Dans l'ensemble, les expériences accumulées par Bach dans le Nord de l'Allemagne ont exercé une influence aussi durable que déterminante sur l'évolution créatrice du compositeur et sur le perfectionnement de son jeu à l'orgue, qui faisait déjà sensation ; de surcroît, elles permettent indéniablement d'expliquer cette rapide ascension professionnelle qui le conduisit d'Arnstadt à Weimar en passant par Mühlhausen. On peut penser que Georg Böhm a encouragé et guidé le jeune musicien prodige avec une inlassable ténacité, lui inculquant

la bonne manière d'aborder ce répertoire pour orgue de l'École du Nord de l'Allemagne dont l'extrême difficulté tenait autant à la technique qu'à l'expression musicale. D'après tous les documents que nous possédons sur ce virtuose, Böhm fut l'un des premiers organistes qui se soient employés à élargir par une démarche systématique les fondements stylistiques de la musique écrite pour son instrument. C'est ainsi qu'il multiplia les expérimentations, en brassant dans ses compositions et dans son jeu tout ce qu'il découvrait en matière de nouvelle musique, quelque soit le genre auquel l'œuvre appartenait initialement : les arias si bien adaptées à la voix dont regorgeaient les opéras allemands et italiens acclamés sur les scènes de Hambourg, les cantiques spirituels du théologien hambourgeois Hinrich Elmenhorst qui respiraient la simplicité et le recueillement, et enfin les suites chamarrées d'ornementations des compositeurs français, que les Huguenots avaient emportées dans leurs bagages lors de leur émigration dans les régions nord-allemandes. En un mot : l'écriture de Böhm et son art du clavier se démarquaient nettement du jeu solide et sans apprêts des organistes du centre de l'Allemagne. Le jeune Bach a dû écouter avec attention l'art déployé sur l'instrument-roi par son maître : celui-ci lui ouvrait les portes d'un monde chatoyant et plein d'imprévus dont les contours se confondaient avec les multiples tendances de la nouvelle musique ; il lui montrait à quel point un simple choral mille fois entendu à l'église pouvait être drapé des habits très chics d'une aria d'opéra, ou bien se dissimuler sous la somptueuse parure sonore d'accords brisés avec raffinement. La deuxième longue expédition de Bach dans le Nord de l'Allemagne, qui plongea dans une telle fureur les membres du Consistoire d'Arnstadt, lui a permis de raviver des liens déjà anciens tout en stimulant de diverses façons sa propre activité créatrice. Ce deuxième volume de l'intégrale des œuvres pour clavier de Bach se propose donc de montrer comment le compositeur s'est emparé de la tradition du *stylus phantasticus* léguée par Johann Adam Reinken et Dietrich Buxtehude, mais aussi d'illustrer de quelle manière il a su intégrer dans les œuvres composées à Ohrdruf, Lunebourg et Arnstadt ces éléments du style français que lui avait enseignés Georg Böhm.

Le présent enregistrement comporte trois des sept Toccatas pour clavecin de Bach qui sont parvenues jusqu'à nous. Elles figurent toutes parmi les œuvres majeures de la période de jeunesse du musicien. Un certain nombre de considérations d'ordre stylistique permettent de situer leur composition entre 1705 et 1710. Dans ces pièces sans équivalent à l'époque, le jeune prodige fusionne avec ingéniosité les éléments provenant des styles les plus divers : son art apparaît comme un creuset où se fondent les apports des organistes de l'École nord-allemande et ceux de leurs confrères du centre de l'Empire germanique, la liberté du discours et sa rigueur, le respect de la tradition et la soif d'expérimenter. Ce faisant, Bach redéfinit le genre même de la toccata. La *Toccatina en ré mineur* BWV 913a se trouve sans doute à l'origine de la série. Sa version primitive, qui figure dans cet enregistrement, fut probablement écrite à Arnstadt vers 1704, avant d'être remaniée par le compositeur : dans son agencement en quatre épisodes séparés par des points d'orgue, l'œuvre fait alterner sections libres et fugues en contrepoint strict. Conçue vers 1708, la *Toccatina en mi mineur* BWV 914 présente une structure formelle dont la cohérence n'est pas moins impérieuse, révélant une manière aussi hardie que suprêmement originale de se mesurer à l'idiome des organistes du Nord de l'Allemagne. La *Toccatina en ré majeur* BWV 912a, interprétée ici à l'orgue, remonte vraisemblablement aux années 1705-1707 ; cette première mouture fut remodelée par Bach à une date ultérieure. L'œuvre se divise en trois grandes parties, reliées entre elles par de brefs récitatifs et des épisodes en style libre. La partie centrale prend la forme d'une fugue double en *fa* dièse mineur, qui s'affranchit chemin faisant des règles strictes de cette forme pour endosser les habits plus amples du *fugato*. Tout se passe comme si Bach avait ici pour dessein de s'échapper avec intrépidité du cadre étroit de la tonalité : avec ses allures de gigue débridée, la fugue conclusive s'aventure, elle aussi, par de multiples modulations, vers des rivages harmoniques relativement lointains.

Les deux fugues BWV 955a et BWV 959 se situent dans l'orbite stylistique des toccatas. Probablement écrite durant la période d'Arnstadt (1703-1706), la *Fugue en si bémol majeur* BWV 955a repose sur le contraste entre le paisible épanchement du thème et l'allure rhapsodique de la section conclusive : par là même, cette pièce réunit en son sein des éléments formels empruntés aussi bien au ricaner qu'à la fantaisie. Le thème de la *Fugue en la mineur* BWV 959, dont la ligne mélodique se perd dans un inextricable feuillage, laisse disparaître l'influence des organistes septentrionaux. Empreints d'une extraordinaire puissance dramatique, des intermèdes virtuoses déchirent ici et là le tissu polyphonique pour faire brusquement jaillir le langage musical du *stylus phantasticus*<sup>5</sup>.

1 NdT : Dans la religion réformée, l'Église locale était dirigée par un consistoire (dénomination actuelle : conseil presbytéral). Ses membres – une dizaine d'Anciens (*Ältesten* ou *Kirchenältesten*) – étaient généralement élus pour deux ou trois ans, tout en demeurant plusieurs fois rééligibles. Seuls les hommes de bonnes mœurs et de piété exemplaire pouvaient prétendre en faire partie. Parmi les autres critères retenus, l'âge – au sens actuel du mot – ne jouait aucun rôle, au contraire de la richesse.

2 Cf. *Bach en son temps*, documents réunis par Gilles CANTAGREL, trad. fr. de Michel-François DEMET et Félix GRENIER, Fayard, 1997, p. 54.

3 Cf. *op. cit.*, p. 470-471. Ma traduction diffère sur quelques points mineurs de celle que propose l'ouvrage.

4 NdT : Un ajout de la main de Böhm.

5 NdT : Le *stylus phantasticus* (en italien : *stile fantastico*), cultivé par Frescobaldi puis par les maîtres du Nord de l'Allemagne dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, peut être défini comme un style à la fois vigoureux et théâtral, qui accole avec fantaisie "de brefs épisodes très contrastés, tour à tour dramatiques, en récitatif, dissonants, comme en une improvisation". Cf. Gilles CANTAGREL, *La Musique d'orgue*, Fayard, 1991, p. 818.

La *Fantasia duobus subjectis* (Fantaisie sur deux thèmes) en sol mineur BWV 917 date sans doute de l'époque où Bach commence à s'exercer dans le genre de la toccata. Après une brève introduction en forme de *passagio*<sup>6</sup>, l'œuvre déploie une fugue avec permutation des voix (*Permutationsfuge*), dans laquelle les deux thèmes sont toujours énoncés ensemble.

Les *Partite diverse sopra „O Gott, du frommer Gott“* (Diverses parties – ou variations – sur le choral “Ô Dieu, Dieu clément”) BWV 767 remontent vraisemblablement à la période de Mühlhausen (1707-1708). Du point de vue stylistique, Bach emprunte ici la voie que lui avait montrée Böhm, son maître de Lunebourg. Présentée intégralement dans la *Partita I*, la mélodie du choral subit diverses transformations au fil des sections suivantes : tantôt elle se dissipe en de gracieuses figures, tantôt elle se voit entrelacée de contre-chants sans cesse renouvelés.

Parmi les œuvres pour orgue enregistrées par Benjamin Alard sur l'instrument de l'église Saint-Vaast de Béthune se trouvent d'autres pièces apparentées au genre de la fantaisie et des harmonisations de chorals datant de la jeunesse du compositeur. Le vaste répertoire des arrangements de chorals réalisés par Bach constitue un champ d'étude d'autant plus difficile à appréhender dans son ensemble que la plupart d'entre eux ne nous sont connus qu'à travers une seule source. Il suffit pourtant de mettre en relation ces œuvres pour percevoir à quel point le jeune Bach disposait déjà d'un large éventail de styles et de techniques d'écriture. Les chercheurs s'accordent à situer aux alentours de 1704 la séduisante adaptation du cantique *Ach Gott und Herr* (Ah, Dieu et Seigneur !) BWV 714, traité en canon : la version du recueil Neumeister adjoint un prélude au choral, contrairement au manuscrit de Johann Georg Walther qui ne comprend que ce dernier. Destinée au seul jeu manuel sans recours au pédalier (*manualiter*), la pièce expérimentale *Ach Herr, mich armen Sünder* (Hélas Seigneur, moi, pauvre pécheur) BWV 742 date des premières années passées à Arnstadt ; un *passagio* introductif, imprégné de l'influence des organistes nord-allemands, précède un choral harmonisé, dont les teintes rappellent celles des musiciens du centre de l'Empire. D'autres pièces sélectionnées pour cet enregistrement lui sont contemporaines, telles le choral-ricercar *Der Tag, der ist so freudenreich* (Le jour est si riche en joie) BWV 719, le choral inspiré de l'écriture de Johann Kuhnau *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (Prends pitié de moi, Seigneur Dieu) BWV 721, l'adaptation de *Vater unser im Himmelreich* (Notre père au royaume des cieux) BWV 737 avec son doux ruissellement, ainsi que l'arrangement du choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (Comme elle respandit, l'étoile du matin) BWV 739, parvenu exceptionnellement jusqu'à nous sous la forme d'un manuscrit autographe, qui montre combien le jeune musicien a mérité l'enseignement de ses maîtres Johann Pachelbel et Georg Böhm. Conçus un peu plus tardivement – vers 1706 –, les chorals *Christ lag in Todesbanden* (Le Christ gisait dans les liens de la mort) BWV 718 et *Valet will ich dir geben* (Je veux te donner congé) BWV 735a permettent à l'auditeur de mesurer sans peine l'abondance des sédiments que l'expérience acquise durant le séjour de Lübeck a déposés dans ces compositions pénétrées de l'idiome cultivé par les organistes de l'École nord-allemande.

L'étendue de la palette stylistique dont disposait le jeune Bach dans les dernières années de son séjour à Arnstadt nous est révélée de manière exemplaire par deux chorals probablement harmonisés vers 1706 : *Liebster Jesu, wir sind hier* (Jésus bien-aimé, nous sommes ici) BWV 754 se présente sous la forme d'un choral en trio sans *cantus firmus* qui serait tenté de revêtir les traits d'un *arioso* au caractère galant, tandis que la paraphrase du Credo *Wir glauben all an einen Gott* (Nous croyons tous en un seul Dieu) BWV 765 adopte la rigueur du *stile antico* dans un arrangement *manualiter* à quatre voix, qui, par ses imitations préalables et ses contre-sujets indépendants, pourrait presque passer pour un prolégomène aux pièces équivalentes publiées en 1739 dans la troisième partie de la *Clavier-Übung*.

Le genre de la partita de choral, qui a inspiré au premier Bach quelques-unes de ses compositions pour orgue les plus importantes, s'est développé vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle en Allemagne centrale : il s'agissait de transposer dans le domaine de la musique sacrée les techniques de variations qui venaient orner les chansons profanes. Le thème du choral est énoncé par des noires, comme s'il s'agissait de la mélodie d'une simple chanson – et donc, la plupart du temps, sans être enrichi de quelque prélude, intermède ou postlude –, avant de subir une panoplie de traitements contrapuntiques, ou même, dans certains cas, de se dissiper sous l'effet du travail figuratif. Georg Böhm, qui s'était illustré dans ce genre, servit ici de guide au jeune Bach. Écrite vers 1706, la partita *Christ, der*

*du bist der helle Tag* BWV 766 dévoile un processus dans lequel le désir de singularité et la confiance en soi jouent un rôle majeur : ainsi Bach s'appropriait-il les diverses formes de variations cultivées par les musiciens qu'il avait choisis pour modèles. Quatre des sept variations contribuent à élargir librement la mélodie du choral ; ici et là, l'irrésistible technique de transformation motivique annonce déjà certaines compositions de l'*Orgelbüchlein*.

Découvert en 1984 dans la bibliothèque de l'université de Yale, le recueil Neumeister ne comporte pas moins de trente-huit arrangements de chorals réalisés par Bach durant sa jeunesse. Une expertise stylistique de ces œuvres permet de situer leur genèse dans un laps de temps qui, de l'avis général des musicologues, s'étend approximativement sur cinq années – entre 1699 et 1704. Les chorals sélectionnés pour ce volume appartiennent tous à la strate la plus tardive, au cours de laquelle les différents types d'écriture musicale hérités du passé se voient considérablement modifiés et enrichis d'éléments très personnels. Seul le choral *O Lamm Gottes unschuldig* (Ô innocent agneau de Dieu) BWV 1095, dans la simplicité de son harmonisation à quatre voix, pourrait avoir été écrit antérieurement. L'arrangement de *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (Jésus bien-aimé, quel est donc ton crime) BWV 1093, également à quatre voix, subjugué par la densification progressive de son matériau musical – une amplification qui résulte d'abord de l'accroissement de la tension rythmique et du recours à des chromatismes de plus en plus saillants. Prenant appui sur le modèle institué par Pachelbel, Bach s'emploie à développer le genre du choral pour orgue à trois voix dans le prélude de choral *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (En toi seul, Seigneur Jésus-Christ) BWV 1100, qui innove du point de vue stylistique en choisissant, dès l'imitation préalable, une couleur différente pour chaque entrée du thème, mais aussi dans *O Herre Gott, dein göttlich Wort* (Ô Seigneur Dieu, ta parole divine) BWV 1110, dont la mesure à 9/8, évocatrice de la gigue, constitue une première dans l'écriture musicale. Le principe de la *varietas*, cher à Böhm, trouve son application dans *Wir Christenleut* (Nous, Chrétiens, avons maintenant la joie) BWV 1090. L'arrangement de *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Par la faute d'Adam, tout a été corrompu) BWV 1101 se présente comme un creuset dans lequel se fondent plusieurs types de forme et de style. *Wir glauben all an einen Gott* (Nous croyons tous en un seul Dieu) BWV 1098 se distingue par le recours à la fuguette de choral, genre particulièrement cultivé par Pachelbel. C'est durant son séjour à Arnstadt que Johann Sebastian Bach commence à écrire des partitas de choral, comme l'illustrent ici pas moins de quatre pièces – *Gott ist mein Heil* (Dieu est mon salut) BWV 1106, *Jesu, meines Lebens Leben* (Jésus, vie de ma vie) BWV 1107, *Als Jesus Christus in der Nacht* (Lorsque Jésus-Christ, dans la nuit) BWV 1108 et *Christ, der du bist der helle Tag* (Christ, toi qui es la lumière du jour) BWV 1120 –, où le compositeur reprend des modèles d'écriture déjà constitués en les combinant d'une manière toute personnelle avec d'autres éléments stylistiques. Dans le recueil Neumeister, la palme de l'œuvre la plus en avance sur son temps revient à l'arrangement de *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* (Toi, prince de la paix, Seigneur Jésus-Christ) BWV 1102, qui retient les deux premières strophes du choral : l'emploi d'une ritournelle au continuo ainsi que le changement de tempo entre les deux strophes constituent autant de repères stylistiques qui apparentent cette pièce aux grandes partitas de choral composées par Bach. L'adaptation du choral *O Lamm Gottes unschuldig* (Ô innocent agneau de Dieu) BWV 1085, qui s'étend également sur deux versets, n'a été intégrée que tardivement dans le catalogue des œuvres authentiques de Bach, en raison d'une erreur de Johann Gottfried Walther qui, dans la copie manuscrite de cette pièce, désigne son auteur sous les initiales “J. S. S.”. Il fallut attendre les années 1980 pour en découvrir une copie plus tardive, réalisée par Johann Christoph Bach, le cantor de Gehren, qui mentionne le nom du compositeur avec une louable absence d'ambiguïté (“Giovan Sebastian Bach”). Conçu sans doute vers 1706, cet arrangement s'empare d'un genre élaboré par les musiciens du centre de l'Allemagne, le prélude de choral à trois voix, pour le varier d'une manière où s'affirme la singularité du compositeur. Le prélude de choral *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (Seigneur Christ, fils unique de Dieu) BWV Anh. 55 figure quant à lui parmi les œuvres dont l'attribution est incertaine. Son gracieux *arioso* n'est pas sans évoquer certaines compositions de Georg Böhm.

Le *Prélude et fugue en ré majeur* BWV 532a a été composé vers 1708, soit durant le séjour à Mühlhausen ou au début de la période de Weimar. Les deux mouvements apparaissent maintes fois séparément dans les sources – une constatation qui a conduit certains musicologues à formuler l'hypothèse selon laquelle Bach les aurait d'abord composés comme des pièces isolées, avant de les accoupler à la faveur d'un profond remaniement de la fugue. Même si ce raisonnement se révélait exact, il ne nous autoriserait pas pour autant à les considérer

<sup>6</sup> NdT : Emprunté à l'italien, le terme *passagio* désigne dans la musique instrumentale de l'époque baroque un épisode destiné à mettre en valeur la virtuosité de l'interprète.

comme un attelage de fortune car les deux pièces se complètent à merveille. Le prélude obéit à un canevas formel comportant plusieurs parties : au *passagio* initial, qui cite le début de la *Toccata pour clavecin en ré mineur* BWV 912, succède un bref épisode en récitatif, introduisant lui-même une vaste section en style imitatif, avant que l'œuvre ne se referme sur un prodigieux récitatif en guise de péroraison. Requérant déjà une grande virtuosité dans le prélude, la technique du pédalier va encore en s'intensifiant dans la fugue. L'organiste de Nuremberg Lorenz Scharf ne manqua pas de le remarquer dans sa copie manuscrite de l'œuvre, réalisée en 1740 : "Pour cette fugue, il faut laisser les pieds se déchaîner et cogner." Le thème de la fugue est caractérisé par d'exubérantes figures instrumentales qui offrent au jeune compositeur la possibilité de déployer cette technique du pédalier qu'il avait acquise au contact de Dietrich Buxtehude.

Même si le numéro de catalogue BWV 566a se voit habituellement répertorié sous le titre de "Prélude et fugue en mi majeur", cette désignation se révèle trompeuse car en réalité, nous avons affaire ici à une forme multisectionnelle dans la tradition de Buxtehude : cette toccata en cinq parties intercale en effet deux fugues, dont les thèmes sont apparentés, au milieu des trois épisodes en style libre. Cet agencement formel, mais aussi le degré de virtuosité que requiert la technique du pédalier, ont permis à l'ensemble des chercheurs de faire un lien entre cette œuvre et le voyage à Lübeck, entrepris par Bach durant l'hiver 1705-1706. Le *Prélude en la mineur* BWV 569 semble avoir été composé à Mühlhausen ou bien durant les premières années du séjour à Weimar. Cette pièce, qui repose sur un motif rythmique maintenu presque jusqu'à la fin, entreprend un vaste parcours tonal, dont la station la plus éloignée est *fa* dièse mineur.

La *Fugue en ut mineur* BWV 574b emprunte son thème à un autre musicien, comme le signale Johann Christoph Bach, le frère aîné de Bach, dans le titre de la copie qu'il en a réalisée : "Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan Seb. Bach. cum subjecto. Pedaliter." En dépit de cette mention, qui a suscité d'intenses recherches, personne n'est parvenu à retrouver ce "Thema Legrenzianum" dans l'œuvre du compositeur vénitien Giovanni Legrenzi (1626-1690). Il y a seulement quelques années de cela, le claveciniste et musicologue Rodolfo Zitellini fit observer que l'indication était erronée : il venait de dénicher le thème en question dans la *Dixième Sonate en trio* de l'opus 6, publiée en 1672 par Giovanni Maria Bononcini. Le dense traitement contrapuntique des deux thèmes, qui aboutit à leur combinaison, et la péroraison dans le style libre d'une toccata, font de cette fugue l'une des œuvres majeures composées par Bach durant la période d'Arnstadt.

La *Fugue en ut mineur* BWV 575 correspond au genre de la *canzonetta manualiter*, tel qu'il a été cultivé par les organistes septentrionaux et tout particulièrement par Buxtehude. Son thème en doubles-croches, ponctué de silences expressifs, est développé à trois voix avec une grande souplesse. Le compositeur ménage une surprise de taille en faisant surgir inopinément le pédalier, dont l'intervention marque le début de la péroraison en forme de récitatif, où alternent *ostinati* harmoniques et épisodes libres.

Écrite à quatre voix, la *Fugue en sol majeur* BWV 577 date sans doute de la même époque. Sa coupe est calquée sur celle d'une gigue – le lien avec ce type de danse permet d'expliquer maintes singularités affleurant à la surface de cette composition : les soupçons que les chercheurs ont souvent fait peser sur son authenticité paraissent donc plutôt infondés. La partie de pédalier se caractérise par l'extrême virtuosité exigée de l'interprète, dont on ne trouve pas d'autre exemple dans les œuvres analogues composées à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle par les maîtres du centre de l'Allemagne. La "petite" *Fugue en sol mineur* BWV 578, qui jouit d'une certaine renommée, éclot probablement à la même époque, soit dans les premières années du séjour à Weimar. Comme le montre une adaptation ultérieure due à un élève de Bach, Johann Georg Schübler, le thème de cette fugue est emprunté à une chanson populaire, *Lass mich gehn, denn dort kommt meine Mutter her* (Laisse-moi partir, car c'est de là-bas que vient ma mère), dont la trace s'est aujourd'hui perdue. Sans même connaître cette relation, Heinrich Bessler attirait déjà notre attention sur la "simplicité d'air populaire" et sur la "polyphonie chantante" de ce thème, que Bach développa pour en faire l'une de ses fugues quadripartites, caractéristiques de la période de Weimar.

S'il n'était pas rare que des compositeurs fassent leur miel de thèmes empruntés à d'autres musiciens et les remodelent selon leur bon vouloir, cet usage était particulièrement apprécié des organistes du Nord de l'Allemagne. Dans la *Fugue en si mineur* BWV 579, Bach prend pour sujet le thème du deuxième mouvement de la *Sonata da chiesa* op. 3 n° 4 d'Arcangelo Corelli, qui constitue le point de départ d'une double fugue. Là où Corelli ne tirait du thème que la substance musicale nécessaire à un bref mouvement de sonate comportant trente-neuf mesures, Bach se montre soucieux d'en épuiser toutes les potentialités musicales : l'impressionnante amplification du matériau initial lui permet d'en extraire une pièce trois fois plus longue que celle du musicien italien.

La *Canzona en ré mineur* BWV 588, qui a sans doute été composée vers 1706 à Arnstadt, laisse transparaître de hautes ambitions artistiques. L'œuvre s'inscrit dans la tradition de la *canzone* à variations, illustrée au XVII<sup>e</sup> siècle principalement par Johann Jacob Froberger et Johann Caspar Kerll. Chaque *canzone* comportait plusieurs sections variant la mélodie initiale sous une forme fuguée. La pièce de Bach est divisée en deux parties : la première, marquée *alla breve*, expose un thème de cantique avant de l'associer à un contre-sujet pour lui faire subir le traitement contrapuntique le plus strict ; la seconde, qui adopte une mesure ternaire (3/2), transforme thème et contrepoint au gré de variations rythmiques. L'une des plus anciennes copies de cette composition nous la transmet constellée de signes d'ornements, qui suggèrent une interprétation dans le goût français.

Ce deuxième volume ne fait pas l'impasse sur les arrangements de Bach de deux sonates en trio extraites du *Hortus musicus* publié en 1687 par Reinken. Le jeune Johann Sebastian ne s'est pas contenté de réduire le dispositif instrumental : il s'agit ici de véritables créations qui enrichissent considérablement le matériau thématique originel. On ne saurait imaginer hommage plus fervent rendu par un maître en devenir à l'idole de sa jeunesse. Inspirée de la première sonate du recueil de Reinken, la *Sonate en la mineur* BWV 965 reprend l'ensemble de ses sept mouvements, tandis que la *Sonate en ut majeur* BWV 966 omet les trois dernières danses de l'original, la onzième sonate du *Hortus Musicus*.

Benjamin Alard a choisi de compléter ce répertoire en lui adjoignant des pièces de Buxtehude, Reinken et Pachelbel, qui se trouvent dans les tablatures de Weimar ou dans les recueils compilés par le frère aîné de Bach.

PETER WOLLNY  
Traduction: Bertrand Vacher

At the end of February 1706 there was a memorable confrontation in the meeting room of the Arnstadt consistory. The church elders had summoned the almost twenty-one-year-old Johann Sebastian Bach, who had just resumed his functions as organist at the Neue Kirche after an absence of some four months. We read in the minutes: 'The organist in the New Church, Bach, is examined as to where he has recently been for so long, and from whom he obtained leave to go.' Bach justified his long absence with astonishing self-confidence: 'He has been to Lübeck in order to comprehend one thing and another about his art.' The background to this journey, whose significance for the young composer's artistic development cannot be overestimated, is explained in the Obituary published in 1754 and written by Bach's second son Carl Philipp Emanuel: in Arnstadt 'he really showed the first fruits of his diligence in the art of organ playing, and in composition, which he had learned for the most part only by observation of the works of the famous and proficient composers of the time and application of his own reflection. In the art of the organ he took the works of Bruhns, Reinken, Buxtehude and several good French organists as models. While he was in Arnstadt, he was once moved by a particularly strong urge to hear as many good organists as he could, and so he undertook a journey on foot to Lübeck, in order to listen to the famous organist at the Marienkirche there, Dietrich Buxtehude. He tarried there, not without profit, for almost a quarter of a year, and then returned to Arnstadt.' With this trip Bach was harking back to his schooldays in Lüneburg, which had ended some four years ago; from there he had travelled several times to Hamburg 'to hear the then famous organist of the Catharinenkirche, Johann Adam Reinken'. Even at the age of seventeen, the aspiring organist and composer had obviously chosen the leading masters of the north German organ school as his role models – he saw the future of music in the style of playing they cultivated. The special achievements of these masters lay in the further development of a freely rhapsodic mode of playing (the so-called 'stylus fantasticus') following in the tradition of Girolamo Frescobaldi and Johann Jacob Froberger, and in the virtuoso use of the pedal. Traces of this fervent quasi-veneration are omnipresent in Bach's early output.

Bach's comprehensive knowledge of the repertory, acquired at an early age, and his stylistic orientation are also reflected in the earliest surviving written evidence of his handwriting – the copy of Dietrich Buxtehude's great chorale fantasia *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* he made in Ohrdruf around 1698 has come down to us in the 'Weimar Tablature' discovered a few years ago. And the second oldest source in Bach's hand, a copy of Johann Adam Reinken's monumental chorale fantasia *An Wasserflüssen Babylon* also to be found in the Weimar Tablature, was written in north Germany too: the complex tablature bears at the end the Latin phrase 'à Dom. Georg: Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi' (copied in the house of Herr Georg Böhm at Lüneburg in 1700). This note sheds new light on a formulation by Carl Philipp Emanuel Bach that has been evaluated in different ways by scholars. In January 1775 he replied to inquiries about his father's life from the Göttingen university organist Johann Nikolaus Forkel. When asked which composers Johann Sebastian Bach regarded most highly in his youth, Philipp Emanuel listed a number of illustrious personalities and ended with the names of the four most important representatives of the north German organ school: 'He loved and studied the works of Buxtehude, Reinken, Bruhns and his Lüneburg teacher Böhm.' This important detail mentioned at the end, which places Böhm and the young Johann Sebastian in a direct teacher-student relationship, was subsequently watered down by Philipp Emanuel Bach – he crossed out the passage in question and replaced it with 'the Lüneburg organist Böhm' – but other biographical details that have come to light in the meantime confirm that Bach's son gave a significant pointer to his father's youth here.

All in all, Bach's north German experiences proved invaluable for both his artistic progress and his spectacular organ playing, and they probably also conditioned his rapid professional advancement in Arnstadt, Mühlhausen and Weimar. We can assume that Georg Böhm gave the highly gifted young musician his unqualified support and introduced him to the technically and musically extremely demanding repertory of the north German organ school. From all that we know about this virtuoso, he was one of the first organ masters systematically to expand the stylistic foundations of music for his instrument. Thus he undertook the bold experiment of integrating everything he encountered by way of new music – regardless of genre – into his compositions and his playing: cantabile arias from German and Italian operas, with which he was familiar from the Hamburg opera house; the devout hymns he knew from the anthology of the Hamburg theologian Hinrich Elmenhorst; and finally the elegant, lavishly ornamented suites of the French *Clavecinistes*, disseminated in north Germany by the Huguenots. In short, Böhm's compositional art and playing technique differed fundamentally from the simple, down-to-earth manner of the central German organists. Bach must have listened to his teacher in fascination

when Böhm plunged into the colourful and varied world of the latest musical trends, when he showed him how a simple hymn heard a thousand times could be clothed in the fashionable garb of an opera aria or encased in the splendid sonority of sophisticated broken chords. Bach's extended second expedition to the north, which had so enraged the Arnstadt Consistory, served to refresh these connections established a few years earlier and provided the now much more experienced musician with a host of new stimuli for his own works. The theme of the second instalment in this complete recording of Bach's keyboard works is the way in which, during his time in Ohrdruf, Lüneburg and Arnstadt, he handled the *stylus fantasticus* in the tradition of Johann Adam Reinken and Dietrich Buxtehude and transformed the French style imparted to him by Georg Böhm.

The seven surviving harpsichord toccatas, three of which are presented here, are among the major works of Bach's early period. On stylistic grounds they may be dated between 1705 and 1710. In these works, unique in their time, the composer succeeded in combining elements from north and central German, free and strict, and traditional and experimental styles, and thereby, so to speak, redefined the toccata genre. The Toccata in D minor BWV 913a was certainly the first in the set. Bach began by writing (probably around 1704, in Arnstadt) the simpler version recorded here, which he later revised. The work comprises four fairly substantial sections, with free passagework alternating with strict fugues. The Toccata in E minor BWV 914, composed around 1708, has a similarly rigorous formal layout, which represents an idiosyncratic and extremely individual engagement with the north German organ style. The Toccata in D major BWV 912a – played here on the organ – was probably composed around 1705-07, but was later fundamentally revised by Bach. The work consists of three large parts, each framed by free passagework and short recitative sections. The centrepiece is a double fugue in F sharp minor, initially strict, then becoming freer. In this work, Bach seems to have made something of a programme out of bold departures from a firmly established tonal framework, for the furious gigue-like closing section also modulates constantly, reaching remote harmonic regions in the process.

In stylistic terms, the two Fugues BWV 955a and BWV 959 are situated in the sphere of the toccata. The Fugue in B flat major BWV 955a, probably from the early Arnstadt years, combines elements of *ricercare* and fantasia with its calmly flowing theme and rhapsodic ending. The theme of the Fugue in A minor BWV 959 shows a clear north German influence in its unwieldy contours. The virtuoso episodes, which repeatedly tear the polyphonic fabric apart and then abruptly reveal the musical language of the *stylus fantasticus*, carry dramatic weight.

The *Fantasia duobus subiectis* in G minor BWV 917 probably belongs to the early period of Bach's preoccupation with the toccata genre. After a brief *passaggio* introduction, the piece launches into a permutation fugue, with two subjects always stated together.

The *Partite diverse sopra O Gott, du frommer Gott* BWV 767 is most likely a work from the Mühlhausen period (1707/08). Here Bach treads stylistic paths to which he was doubtless introduced in his schooldays at Lüneburg by his teacher Böhm. After a fully harmonised presentation in verse 1, the chorale melody is either broken up into graceful figuration or decorated with constantly changing countermelodies in the subsequent sections.

The organ works recorded in the Church of Saint Vaast in Béthune present further fantasia-like pieces as well as early chorale arrangements. The large repertory of chorale settings from Bach's pen, which have mostly survived in individual sources, is a field of which it is difficult to gain an overview. If one studies the works in context, it becomes clear what a broad spectrum of styles and compositional techniques the young Bach already commanded. The skilful canonic setting of the hymn *Ach Gott und Herr* BWV 714 is assigned to the period around 1704, in the Neumeister Collection it is introduced by a prelude, while the version handed down in a copy by J. G. Walther begins immediately with the chorale arrangement itself. The experimental *manualiter* piece *Ach Herr, mich armen Sünder* BWV 742, in which an embellished chorale in the central German compositional style is combined with an introductory *passaggio* reminiscent of the north German idiom, belongs to the early Arnstadt period. So too do the chorale *ricercare* *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 719; *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721, based on a model by Johann Kuhnau; the gently flowing, old-fashioned setting of *Vater unser im Himmelreich* BWV 737; and *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 739, which, exceptionally, has come down to us in autograph, and reworks ideas from Johann Pachelbel and Georg Böhm. The chorales *Christ lag in Todesbanden* BWV 718 and *Valet will ich dir geben* BWV 735a, assigned to the period 'around 1706', belong to a somewhat later stylistic stage. Here the experience of the trip to Lübeck has perceptibly been assimilated, and the idiom of the north German organ school is apparent.

The stylistic range that the young Bach already had at his disposal at the end of his Arnstadt years is exemplified in two chorale arrangements probably composed around 1706: *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 754 is an almost *galant*, arioso-like chorale trio without cantus firmus, while the German Credo *Wir glauben all an einen Gott* BWV 765 is a four-part *manualiter* setting in strict *stile antico*, which with its imitations and free motifs almost seems like an early preliminary study for the corresponding movements from the third part of the *Clavier-Übung*.

The chorale partitas are among the young Bach's most important organ compositions. The chorale partita is a genre developed in central Germany in the late seventeenth century that applies the techniques of secular song variation to sacred music. The chorale on which the piece is based is stated like a song – usually without prelude, interludes or postlude – in crotchets and then broken up in counterpoint or figuration in a variety of ways. Bach took as his model the compositions of the same type by Georg Böhm. The Partita on *Christ, der du bist der helle Tag* BWV 766, written around 1706, shows an individual and decidedly self-confident handling of the variation types of his models. Four of the seven variations freely expand the chorale melody; here and there the rigorous motivic technique already hints at the *Orgelbüchlein*.

A larger group of early chorale arrangements is constituted by the pieces from the Neumeister Collection, a compilation volume owned by Yale University whose authorship became known in 1984. The stylistic evidence suggests these works were written over a fairly long creative period, which by general consensus can be dated between about 1699 and 1704. The selection presented here is taken throughout from the latest stratum, in which traditional compositional types are strongly modified and endowed with distinctly individual features. Only *O Lamm Gottes unschuldig* BWV 1095, with its simple four-part texture, could have been written earlier. The four-part arrangement of *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* BWV 1093 impresses with the increasing density of the musical material, a process that derives essentially from rhythmic intensification and from chromaticism that comes ever more strongly into the foreground. Further developments of the three-part organ chorale, on the model of Pachelbel, can be found in the chorale prelude *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 1100, which innovates stylistically by already embellishing the thematic entries of the *Vorimitation*,<sup>7</sup> and in *O Herr Gott, dein göttlich Wort* BWV 1110, in which 9/8 time, reminiscent of a gigue, is introduced for the first time. *Wir Christenleut* BWV 1090 is indebted to the 'varietas' principle applied by Böhm. The arrangement of *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 1101 chooses a combination of different formal types and styles. In *Wir glauben all an einen Gott* BWV 1098, a chorale fughetto appears once – a type of movement that was especially cultivated by Johann Pachelbel. It was during his Arnstadt period that Bach first tackled the concept of the chorale partita. In no fewer than four works (*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), several standardised compositional models of this type are used within a single chorale setting and combined with additional stylistic elements in highly individual fashion. The most progressive piece in the Neumeister Collection is the two-verse chorale arrangement *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* BWV 1102, which, with the use of a continuo ritornello and the tempo change between the two verses, already displays essential stylistic features of Bach's large-scale chorale partitas. The two-verse chorale arrangement *O Lamm Gottes unschuldig* BWV 1085 was only belatedly included in the canon of authentic Bach works because the composer's initials were inadvertently indicated as 'J. S. S.' in a copy by Johann Gottfried Walther. A further copy in the hand of the Gehren Kantor Johann Christoph Bach, which only became known in the 1980s, on the other hand, names the composer with all desirable clarity ('Giovan Sebastian Bach'). The work, probably written around 1706, takes up the central German type of three-part chorale prelude and varies it in a highly individual way. The chorale prelude *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* BWV Anh. 55 is one of those works that are not yet fully authenticated. The graceful, arioso-like piece is reminiscent of works by Georg Böhm. The Prelude and Fugue in D major BWV 532a was composed around 1708, that is to say in Mühlhausen or at the beginning of the Weimar period. The two movements have often survived separately in the sources – a situation that has prompted some researchers to consider that Bach might initially have composed them as individual works and only yoked them together to form a pair of movements in the course of a thorough revision of the fugue. If this is the case, however, one cannot speak of a stopgap solution, because the movements fit together

excellently. The prelude follows a multisectional formal scheme: a *passaggio* introduction, which quotes the beginning of the Toccata for harpsichord BWV 912, is followed by a short recitative section, which leads to an extended passage of imitation, before the movement comes to an effective conclusion with a harmonically wide-ranging recitative section. The virtuoso pedal technique already introduced in the prelude is further intensified in the fugue. Indeed, the Nuremberg organist Lorenz Sichart noted on the copy he made in 1740: 'With this fugue one must really stamp one's feet.' The theme of the fugue is determined by exuberant figures that offered Bach the opportunity to make potent use of the pedal technique he had learned from Dietrich Buxtehude.

BWV 566a usually appears under the title 'Prelude and Fugue in E major', but this designation is deceptive, for in fact we are dealing here with a five-part toccata form inspired by Buxtehude, which places two extended, thematically interrelated fugues between three free sections. Because of this formal layout and the demanding pedal part, BWV 566a is commonly linked with Bach's journey to Lübeck in the winter of 1705/06. The extended Prelude in A minor BWV 569 seems to be a work of the Mühlhausen or early Weimar period. Based on a sequential rhythmic pattern retained almost to the end, it traverses far-flung tonal areas, the most distant outpost being F sharp minor.

The Fugue in C minor BWV 574b is based on a theme by another hand, as is unequivocally revealed by the title of the copy made by Bach's eldest brother Johann Christoph: 'Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan Seb. Bach. cum subjecto. Pedaliter'. The origin of this 'Legrenzian theme' could not be identified, despite intensive research into the works of the Venetian composer Giovanni Legrenzi (1626-90). It was only a few years ago that Rodolfo Zitellini pointed out that the designation quoted above was incorrect and that the theme was taken from the tenth sonata of the op. 6 collection of Giovanni Maria Bononcini (1642-78), printed in 1672. The dense contrapuntal working and subsequent coupling of the two themes as well as the free, toccata-like conclusion make this fugue a pivotal work of Bach's Arnstadt period.

The Fugue in C minor BWV 575 corresponds to the north German formal type of the *manualiter* canzonetta, cultivated by Buxtehude in particular; the work may have been composed around 1708. The theme in semiquavers, which is interspersed with effective rests, is worked out in three voices in rather relaxed fashion. A special surprise is the unexpected entry of the pedal, which marks the beginning of the recitative-like final section, in which harmonic ostinatos alternate with free passages.

The four-part Fugue in G major BWV 577, which is patterned on a gigue, probably also belongs to the period around 1708. This affinity to a dance type explains numerous peculiarities of the composition; the frequently expressed view that its authenticity is doubtful therefore seems likely to be unfounded. The very demanding pedal part, which calls for a virtuosity that is otherwise not to be observed in central German works of the early eighteenth century, is especially noteworthy. The so-called 'Little' G minor Fugue BWV 578, too, probably dates from the early Weimar period. Its theme, as a later arrangement of it by Bach's pupil Johann Georg Schübler makes clear, is based on a folksong entitled 'Lass mich gehn, denn dort kommt meine Mutter her', which can no longer be located today. Without knowing of this connection, Heinrich Besseler already referred to the 'songlike simplicity' and 'cantabile polyphony' of the theme, which Bach developed into a four-section form typical of his Weimar fugues.

The arrangement of borrowed themes was especially common practice among north German organists. In the Fugue in B minor BWV 579 Bach adopts a double theme from a trio sonata by Arcangelo Corelli (op. 3 no. 4). Whereas Corelli only develops the thematic substance to a brief sonata movement of thirty-nine bars, Bach expands the material to almost three times that length, systematically exploiting its musical potential.

A work with particularly high artistic ambitions is the Canzona in D minor BWV 588, which was probably composed in Arnstadt around 1706. The work follows the Italian and south German tradition of the multisectional variation canzona, which was especially cultivated by Johann Jacob Froberger and Johann Caspar Kerll in the seventeenth century. In this type of work a theme is varied in several sections and worked out fugally. Bach's piece is laid out in two parts. The first, in *alla breve* time, works out a vocal theme with a countersubject in a strict manner. The second part changes to 3/2 time, rhythmically varying theme and counterpoint. One of the earliest surviving copies of the work is peppered with ornament signs that suggest a performance in the French style.

<sup>7</sup> 'Vorimitation [Ger.]. In a work such as an organ chorale in which a melody or cantus firmus is stated in long note-values, the imitation of that melody in shorter note-values in other parts before its entrance.' – Don Randel, ed., *The New Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 1986), p.928. (Translator's note)



The present set of discs also contains Bach's arrangements of two trio sonatas from Reinken's *Hortus musicus* (1687). These, however, are not merely transcriptions of the original chamber pieces, but to a large extent new creations using the pre-existing thematic material. It would be difficult to imagine a more deeply felt homage to the idol of Bach's youth. The Sonata in A minor BWV 965 incorporates all the movements from the corresponding work by Reinken, while the Sonata in C major BWV 966 (of which only the opening Adagio is heard in this recording) omits the three concluding dance movements of the original.

The repertory presented here is complemented by the works of Buxtehude, Reinken and Pachelbel contained in the Weimar Tablature and the anthologies compiled by Bach's eldest brother.<sup>8</sup>

PETER WOLLNY  
*Translation: Charles Johnston*

---

<sup>8</sup> These two anthologies, compiled by Johann Christoph Bach (1671-1721) in the early eighteenth century, are known as the 'Andreas Bach Book' and the 'Möller manuscript'. (Translator's note)

**Ende** Februar 1706 kam es im Versammlungsraum des Arnstädter Konsistoriums zu einer denkwürdigen Auseinandersetzung. Die Kirchenältesten hatten den knapp 21jährigen Johann Sebastian Bach einbestellt, der soeben nach etwa viermonatiger Abwesenheit seinen Organistendienst an der Neuen Kirche wieder aufgenommen hatte. Im Protokoll heißt es: „Wird der Organist in der Neuen Kirche Bach vernommen, wo er unlängst so lange geweßen, und bey wem er deßen verlaub genommen?“ Bach rechtfertigte seine lange Abwesenheit mit erstaunlicher Selbstsicherheit: „Er sey zu Lübeck geweßen umb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen“. Die Hintergründe dieser in ihrer Bedeutung für die künstlerische Entwicklung des jungen Komponisten nicht zu überschätzenden Reise werden in dem 1754 veröffentlichten Nekrolog erläutert, den Bachs zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel verfasst hat: In Arnstadt „zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleisses in der Kunst des Orgelspielens, und in der Composition, welche er größtentheils nur durch das Betrachten der Wercke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte. In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnzens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern. Hier in Arnstadt bewog ihn einstmals ein besonderer starker Trieb, den er hatte, so viel von guten Organisten, als ihm möglich war, zu hören, daß er, und zwar zu Fusse, eine Reise nach Lübek antrat, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen. Er hielt sich daselbst nicht ohne Nutzen, fast ein Vierteljahr auf, und kehrte alsdenn wieder nach Arnstadt zurück.“ Bach knüpfte mit dieser Reise an seine etwa vier Jahre zurückliegende Schulzeit in Lüneburg an, von wo aus er einige Male nach Hamburg gereist war, „um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören“. Schon der 17jährige angehende Organist und Komponist hatte offenbar die bedeutenden Meister der norddeutschen Organistenschule zu seinen Vorbildern auserkoren – in der von ihnen gepflegten Spielmanier sah er die Zukunft der Musik. Die besonderen Errungenschaften dieser Meister lagen in der Weiterentwicklung des rhapsodisch freien Spiels – des sogenannten „stylus fantasticus“ – in der Nachfolge Girolamo Frescobaldis und Johann Jacob Frobergers sowie im virtuosen Einsatz des Pedals. Spuren dieser geradezu innigen Verehrung sind in Bachs frühem Schaffen allgegenwärtig.

Bachs mithin schon früh erworbene umfassende Repertoirekenntnis und seine stilistische Orientierung reflektiert auch das früheste erhaltene Schriftzeugnis von seiner Hand – die um 1698 in Ohrdruf entstandene Abschrift von Dietrich Buxtehudes Choralfantasie „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“, überliefert in den vor wenigen Jahren entdeckten „Weimarer Tabulaturen“. Und auch die zweite Quelle von Bachs Hand, die ebenfalls in den Weimarer Tabulaturen überlieferte Abschrift von Johann Adam Reinkens monumentaler „An Wasserflüssen Babylon“, entstand in Norddeutschland: Die komplexe Tabulatur trägt am Schluss den lateinischen Zusatz „à Dom. Georg: Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi“ („bei Herrn Georg Böhm abgeschrieben im Jahr 1700 zu Lüneburg“). Diese Notiz wirft neues Licht auf eine von der Forschung unterschiedlich bewertete Formulierung Carl Philipp Emanuel Bachs, die dieser im Januar 1775 in einem Antwortschreiben auf Erkundigungen des Göttinger Universitätsorganisten Johann Nikolaus Forkel zur Lebensgeschichte seines Vaters verwendete. Auf die Frage, welche Komponisten Johann Sebastian Bach in seiner Jugend am meisten geschätzt habe, zählte Philipp Emanuel eine Reihe illustrier Persönlichkeiten auf und endete mit den Namen der vier bedeutendsten Vertreter der Norddeutschen Orgelschule: „Er hat die Werke von Buxtehude, Reinken, Bruhnzen und seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen geliebt und studiert“. Dieses am Schluss erwähnte wichtige Detail, das Böhm und den jungen Johann Sebastian in eine direkte Lehrer-Schüler-Beziehung setzt, milderte Philipp Emanuel Bach nachträglich zwar wieder ab – er strich die entsprechende Passage aus und ersetzte sie durch „den Lüneburgischen Organisten Böhmen“, doch auch andere inzwischen ans Licht gekommene biographische Details belegen, dass der Bach-Sohn hier einen entscheidenden Fingerzeig auf die Jugendzeit seines Vaters gegeben hat.

Insgesamt erwiesen sich die norddeutschen Erfahrungen als unschätzbar für Bachs künstlerisches Fortkommen wie auch für sein aufsehenerregendes Orgelspiel, und sie bedingten wohl auch seinen raschen beruflichen Aufstieg in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar. Wir dürfen annehmen, dass Georg Böhm den hochbegabten jungen Musiker uneingeschränkt förderte und ihn an das technisch und musikalisch äußerst anspruchsvolle Repertoire der Norddeutschen Organistenschule heranführte. Nach allem, was wir über diesen Virtuosen wissen, war er einer der ersten Orgelmeister, die sich darum bemühten, die stilistischen Grundlagen der Orgelmusik systematisch zu erweitern. So unternahm er das kühne Experiment, alles, was ihm an neuer Musik begegnete – ungeachtet der

Gattungszugehörigkeit –, in seine Kompositionen und sein Spiel zu integrieren: kantable Arien aus deutschen und italienischen Opern, die er von den Opernbühnen Hamburgs kannte, andächtige geistliche Lieder, die ihm aus der Anthologie des Hamburger Theologen Hinrich Elmenhorst vertraut waren, und schließlich auch die eleganten, mit Verzierungen übersäten Suiten der französischen Clavecinisten, die in Norddeutschland durch die Hugenotten verbreitet wurden. Kurz: Böhm's Kompositionskunst und Spieltechnik unterschieden sich fundamental von der bodenständigen, schlichten Manier der mitteldeutschen Organisten. Bach wird seinen Lehrmeister fasziniert beäugt haben, wenn dieser in die farbige und abwechslungsreiche Welt der neuesten musikalischen Strömungen eintauchte, wenn er ihm zeigte, wie sich ein schlichtes, tausendmal gehörtes Kirchenlied in das modische Gewand einer Opernarie einbinden oder von der prachtvollen Klangfülle raffiniert gebrochener Akkorde ummanteln ließ. Bachs ausgedehnte zweite Expedition in den Norden, die das Arnstädter Konsistorium so erzürnt hatte, diente mithin der Auffrischung dieser einige Jahre zuvor geknüpften Verbindungen und brachte dem inzwischen wesentlich erfahreneren Musiker eine Vielzahl neuer Anregungen für sein eigenes Schaffen ein. Bachs Umgang mit dem stylus fantasticus in der Tradition von Johann Adam Reinken und Dietrich Buxtehude sowie seine Umsetzung des ihm von Georg Böhm vermittelten französisierenden Stils in Ohrdruf, Lüneburg und Arnstadt sind die Themen des zweiten Teils dieser Gesamteinspielung von Bachs Tastenwerk.

Die insgesamt sieben erhaltenen Cembalo-Toccaten, von denen hier drei vorgestellt werden, gehören zu den Hauptwerken von Bachs früher Schaffensperiode. Aus stilistischen Erwägungen ist ihre Entstehung um 1705 bis 1710 anzusetzen. In diesen in ihrer Zeit einzigartigen Werken ist es dem Komponisten gelungen, nord- und mitteldeutsche, freie und strenge sowie traditionelle und experimentelle Stilelemente miteinander zu verknüpfen und damit die Gattung der Toccata gleichsam neu zu definieren. Die Toccata in d-Moll BWV 913a stand sicherlich am Anfang der Gruppe. Bach schuf zunächst (wohl um 1704 in Arnstadt) die hier eingespielte einfachere Fassung, die er später überarbeitete. Das Werk umfasst vier größere Abschnitte, wobei sich freies Passagenwerk mit strengen Fugen abwechselt. Die um 1708 komponierte Toccata in e-Moll BWV 914 weist eine ähnlich stringente formale Anlage auf, die eine eigenwillige und überaus individuelle Auseinandersetzung mit dem norddeutschen Orgelstil darstellt. Die – hier auf der Orgel gespielte – Toccata in D-Dur BWV 912a entstand wohl um 1705-1707, wurde zu einem späteren Zeitpunkt aber von Bach grundlegend überarbeitet. Das Werk besteht aus drei größeren Teilen, die jeweils von freiem Passagenwerk und kurzen rezitativen Abschnitten umrahmt sind. Das Herzstück ist eine anfangs strenge, dann freiere Doppelfuge in fis-Moll. Bach scheint sich hier das kühne Ausbrechen aus einem festgefügt tonalen Rahmen zum Programm gemacht zu haben, denn auch der wilde Gigue-artige Schlussteil berührt in seinen zahlreichen Modulationen auch entlegene harmonische Bereiche.

Die beiden Fugen BWV 955a und BWV 959 sind stilistisch im Umfeld der Toccaten angesiedelt. Die wohl aus den frühen Arnstädter Jahren stammende Fuge in B-Dur BWV 955a vereinigt mit ihrem ruhig fließenden Thema und ihrem rhapsodischen Schluss Elemente des Ricercars und der Fantasie. Das Thema der Fuge in a-Moll BWV 959 weist in seiner sperrigen Linienführung eindeutig norddeutsches Gepräge auf. Von dramatischer Wucht sind hier die virtuoseren Zwischenspiele, die das polyphone Gewebe immer wieder zerreißen und dann unvermittelt die Tonsprache des stylus fantasticus aufscheinen lassen.

Die „Fantasia duobus subiectis“ in g-Moll BWV 917 gehört vermutlich in die Anfangszeit von Bachs Beschäftigung mit der Gattung der Toccata. Nach einer kurzen Passagio-Einleitung mündet das Stück in eine Permutationsfuge mit zwei stets gemeinsam vorgetragenen Themen.

Bei den „Partite diverse sopra O Gott, du frommer Gott“ BWV 767 handelt es sich vermutlich um ein Werk aus der Mühlhäuser Zeit (1707/08). Stilistisch bewegt Bach sich hier auf Pfaden, die ihm in seiner Lüneburger Schülerzeit von seinem Lehrer Georg Böhm gewiesen wurden. Die Chormelodie wird nach ihrer vollstimmigen Präsentation in Vers 1 in den folgenden Sätzen entweder in anmutiges Figurenwerk aufgelöst oder von immer neuen Gegenstimmen umspielt.

Bei den in der Sankt-Vaast-Kirche von Béthune eingespielten den in der Freytag/Tricoteaux de Béthune eingespielten Orgelwerken handelt es sich um weitere fantasieartige Stücke sowie frühe Choralbearbeitungen. Das große Repertoire von meist einzeln überlieferten Choralbearbeitungen aus Bachs Feder ist ein schwer zu überblickendes Feld. Studiert man die Werke im Zusammenhang, so wird deutlich, über ein welch breites Spektrum von Stilen und Kompositionstechniken der junge Bach bereits verfügte. Dem Zeitraum um 1704 wird die kunstvolle, kanonische

Bearbeitung des Liedes „Ach Gott und Herr“ BWV 714 zugeordnet; in der Neumeister-Sammlung wird das Stück mit einem Präludium eingeleitet, während die in einer Abschrift von Johann Georg Walther überlieferte Fassung unmittelbar mit der eigentlichen Choralbearbeitung einsetzt. 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. 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“ BWV 737 und das ausnahmsweise autograph überlieferte „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 739, das Anregungen von Johann Pachelbel und Georg Böhm verarbeitet. Einer etwas späteren Stilstufe gehören die „um 1706“ eingeordneten Choräle „Christ lag in Todesbanden“ BWV 718 und „Valet will ich dir geben“ BWV 735a an, in die deutlich hörbar die Erlebnisse der Lübeck-Reise eingeflossen sind und in denen sich das Idiom der Norddeutschen Organistenschule erkennen lässt.

Die stilistische Bandbreite, über die der junge Bach am Ende seiner Arnstädter Jahre bereits verfügte, ist exemplarisch an zwei vermutlich um 1706 komponierten Choralbearbeitungen abzulesen: „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 Choralpartiten zählen zu den gewichtigsten Orgelkompositionen des jungen Bach. 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 zugrundeliegende Choral wird dabei in liedhafter Manier – also zumeist ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiele – in Viertonnoten vorgetragen und sodann auf vielfältige Weise kontrapunktiert beziehungsweise in Figurenwerk aufgelöst. Als Vorbild dienten Bach die entsprechenden Kompositionen Georg Böhms. Die um 1706 entstandene Partita „Christ, der du bist der helle Tag“ BWV 766 zeigt einen individuellen und ausgesprochen selbstbewussten Umgang mit den Variationstypen der Vorbilder. Vier der sieben Variationen erweitern die Choralmelodie in freier Weise; hier und da lässt die stringente Motivtechnik bereits das Orgelbüchlein erahnen.

Eine größere Gruppe von frühen Choralbearbeitungen bilden die Stücke aus der sogenannten Neumeister-Sammlung, einem 1984 bekannt gewordenen Sammelband im Besitz der Yale University. Der stilistische Befund dieser Werke deutet auf einen längeren Entstehungszeitraum, der nach allgemeinem Konsens zwischen etwa 1699 und 1704 anzusetzen ist. Die hier vorgestellte Auswahl ist durchweg der spätesten Schicht entnommen, in der tradierte Satztypen stark modifiziert und mit ausgesprochen individuellen Zügen ausgestattet sind. Einzig „O Lamm Gottes unschuldig“ BWV 1095 könnte in seiner einfachen vierstimmigen Faktur bereits früher entstanden sein. Die ebenfalls vierstimmige Bearbeitung von „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ BWV 1093 besticht durch die zunehmende Verdichtung des musikalischen Materials, wobei die Steigerung sich vor allem aus der rhythmischen Intensivierung und immer stärker in den Vordergrund tretenden Chromatik ergibt. 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 an eine Gigue gemahnende 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 wählt eine Kombination unterschiedlicher Formtypen und Stile. In „Wir glauben all an einen Gott“ BWV 1098 taucht einmal eine Choralfughette auf – ein Satztyp, der besonders von Johann Pachelbel gepflegt wurde. In der Arnstädter Zeit beschäftigt Bach sich erstmals mit dem Prinzip der Choralpartita. 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 jeweils innerhalb einer einzigen Choralbearbeitung mehrere standardisierte Satzmodelle dieses Typs 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 und dem Tempowechsel zwischen den beiden Versen bereits wesentliche Stilmerkmale von Bachs großen Choralpartiten aufweist. Die zweiversige Choralbearbeitung „O Lamm

Gottes unschuldig“ BWV 1085 wurde erst spät in den Kanon der authentischen Bach-Werke aufgenommen, da eine Abschrift von Johann Gottfried Walther die Initialen des Komponisten versehentlich mit „J. S. S.“ angibt. Eine weitere, erst in den 1980er Jahren bekannt gewordene Abschrift von der Hand des Gehringer Kantors Johann Christoph Bach hingegen nennt den Komponisten in wünschenswerter Eindeutigkeit („Giovann Sebastian Bach“). Das vermutlich um 1706 entstandene Werk greift den mitteldeutschen Typus des dreistimmigen Choralvorspiels auf und variiert ihn auf sehr individuelle Weise. Zu den nicht völlig gesicherten Werken zählt das Choralvorspiel „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ BWV Anh. 55. Das anmutige ariose Stück klingt an Werke von Georg Böhm an.

Präludium und Fuge in D-Dur BWV 532a sind 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 manchen Forscher zu der Überlegung veranlasst hat, dass Bach sie auch zunächst als Einzelwerke komponiert und erst im Zuge einer tiefgreifenden Überarbeitung der Fuge zu einem Satzpaar zusammengefügt haben könnte. Falls dies zutrifft, kann man aber nicht von einer Notlösung sprechen, denn die Sätze passen exzellent zueinander. Das Präludium folgt einem mehrteiligen Formschema: An eine Passagio-Einleitung, die den Beginn der Cembalo-Toccata BWV 912 zitiert, schließt sich ein kurzer rezitativischer Abschnitt an, der zu einem ausgedehnten Imitationsteil überleitet, bevor der Satz mit einem harmonisch weit ausgreifenden Rezitativabschnitt einen wirkungsvollen Abschluss findet. Die bereits im Präludium vorgestellte virtuose Pedaltechnik wird in der Fuge noch weiter intensiviert. Der Nürnberger Organist Lorenz Sichart vermerkte denn auch auf seiner 1740 entstandenen Abschrift: „Bey dieser Fuge muß man die Füße recht stampeln lassen.“ Das Thema der Fuge ist von ausgelassenen Spielfiguren bestimmt, die Bach Gelegenheit boten, seine bei Dietrich Buxtehude erlernte Pedaltechnik wirkungsvoll zum Einsatz zu bringen. BWV 566a erscheint zwar gewöhnlich unter dem Titel „Präludium und Fuge in E-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 freien Abschnitten platziert. Wegen dieser formalen Disposition und dem anspruchsvollen Pedalpart wird BWV 566a gemeinhin mit Bachs Reise nach Lübeck im Winter 1705/1706 in Verbindung gebracht. Das ausgedehnte Präludium in a-Moll BWV 569 scheint ein Werk der Mühlhäuser oder frühen Weimarer Zeit zu sein. Das auf einem fast bis zum Schluss beibehaltenen rhythmischen Sequenzmuster beruhende Präludium durchmisst weite Tonartenräume, deren entfernteste Station fis-Moll ist.

Die Fuge in c-Moll BWV 574b beruht auf einem fremden Thema, wie der Titel in der Abschrift von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph unmissverständlich verrät: „Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan Seb. Bach. cum subjecto. Pedaliter“. Die Herkunft des „Thema Legrenzianum“ konnte trotz intensiver Suche im Schaffen des venezianischen Komponisten Giovanni Legrenzi (1626-1690) nicht nachgewiesen werden. Erst vor wenigen Jahren machte Rodolfo Zitellini darauf aufmerksam, dass die zitierte Angabe falsch und das Thema der 1672 gedruckten zehnten Sonate aus Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) Opus 6 entnommen ist. Die dichte kontrapunktische Ausarbeitung und anschließende Verknüpfung der beiden Themen sowie der freie toccatische Schluss machen diese Fuge zu einem zentralen Werk aus 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 bildet 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 einer Gigue nachempfunden ist. Aus dieser Affinität zu einem Tanztypus erklären sich zahlreiche Eigenheiten der Komposition; die vielfach geäußerten Echtheitszweifel erscheinen deshalb eher unbegründet. Hingewiesen sei insbesondere auf den sehr anspruchsvollen Pedalpart, der eine Virtuosität verlangt, wie sie in mitteldeutschen Werken des frühen 18. Jahrhunderts sonst nicht zu beobachten ist. Auch 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, denn dort kommt meine Mutter her“. Ohne diese Verbindung zu kennen, wies bereits Heinrich Bessler auf die „liedmäßige Schlichtheit“ und „kantable Polyphonie“ des Themas hin, das Bach zu einer für seine Weimarer Fugen typischen vierteiligen Form ausbaute.

Das Verarbeiten von entlehnten Themen war eine besonders bei norddeutschen Organisten verbreitete Gepflogenheit. In der Fuge in h-Moll BWV 579 greift Bach ein Doppelthema aus einer Triosonate von Arcangelo Corelli (op. 3/4) auf. Während Corelli die thematische Substanz nur zu einem knappen Sonatensatz von 39 Takten ausbaut, erweitert Bach das Material fast auf die dreifache Länge, wobei er dessen musikalisches Potential systematisch ausschöpft.

Ein künstlerisch besonders ambitioniertes Werk ist die Canzona in d-Moll BWV 588, die um 1706 in Arnstadt entstanden sein dürfte. Das Werk folgt der italienisch-süddeutschen Tradition der mehrteiligen Variations-Canzone, die 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 verarbeitet ein gesangliches Thema mit einem Kontrasubjekt in strenger Manier. Der zweite Teil wechselt 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.

Die vorliegende CD-Box enthält auch Bachs Bearbeitungen von zwei Triosonaten aus Reinkens „Hortus musicus“ (1687), bei denen es sich allerdings nicht um bloße Übertragungen der kammermusikalischen Vorlagen handelt, sondern in weiten Teilen um Neuschöpfungen unter Verwendung des vorgegebenen thematischen Materials. Eine tiefsinnigere Hommage an das Idol der Jugend wäre kaum denkbar. Die Sonate in a-Moll BWV 965 berücksichtigt sämtliche Sätze von Reinkens Vorlage, während die Sonate in C-Dur BWV 966 (von der in dieser Einspielung nur das einleitende Adagio erklingt) die drei abschließenden Tanzsätze des Originals weglässt.

Das hier vorgestellte Repertoire wird ergänzt durch die in den Weimarer Tabulaturen und den Sammelbänden von Bachs ältestem Bruder enthaltenen Werke von Buxtehude, Reinken und Pachelbel.

PETER WOLLNY

- 2 | **Wir glauben all an einen Gott,**  
Schöpfer des Himmels und der Erden,  
Der sich zum Vater geben hat,  
Dass wir seine Kinder werden.
- 3 | **Vater unser im Himmelreich,**  
Der du uns alle heißest gleich  
Brüder sein und dich rufen an  
Und willst das Beten von uns han,  
Gib, dass nicht bet' allein der Mund,  
Hilf, dass es geh von Herzensgrund.
- 5 | **O Lamm Gottes unschuldig,**  
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,  
Allzeit gefunden geduldig,  
Wiewohl du warest verachtet:  
All' Sünd' hast du getragen,  
Sonst müssten wir verzagen.  
Erbarm' dich unser, o Jesu!
- 6 | **Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,**  
Wahr Mensch und wahrer Gott,  
Ein starker Nothelfer du bist  
Im Leben und im Tod.  
Drum wir allein  
Im Namen dein  
Zu deinem Vater schreien!
- 7 | **O Herre Gott, dein göttlich Wort**  
Ist lang verdunkelt blieben,  
Bis durch dein' Gnad' uns ist gesagt,  
Was Paulus hat geschrieben  
Und andere Apostel mehr  
Aus deinem göttlichen Munde;  
Des danken wir mit Fleiß, dass wir  
Erlebet han die Stunde.
- 8 | **Wir Christenleut**  
Habn jetzund Freud,  
Weil uns zu Trost ist Christus Mensch geboren,  
Hat uns erlöst.  
Wer sich des tröst'  
Und glaubet fest, soll nicht verloren werden.
- 9 | **Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,**  
Dass man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?  
Was ist die Schuld, in was für Missetaten bist du geraten?
- 10 | **Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost,**  
Mein Hoffnung und mein Vertrauen,  
Der mich durch sein Blut hat erlöst,  
Auf ihn will ich fest bauen,  
Denn ich hab all mein Zuversicht  
Zum lieben Gott gericht',  
Denn er verlässt die seinen nicht.
- 11 | **Der Tag, der ist so freudenreich**  
Aller Creature;  
Denn Gottes Sohn vom Himmelreich  
Über die Nature  
Von einer Jungfrau ist geboren.  
Maria, du bist auserkorn,  
Dass du Mutter wärest.  
Was geschah so wunderlich?  
Gottes Sohn vom Himmelreich,  
Der ist Mensch geboren.
- 12 | **Allein zu dir, Herr Jesu Christ,**  
Mein Hoffnung steht auf Erden.  
Ich weiß, dass du mein Tröster bist,  
Kein Trost mag mir sonst werden.  
Von Anbeginn ist nichts erkorn,  
Auf Erden ward kein Mensch geboren,  
Der mir aus Nöten helfen kann;  
Ich ruf dich an,  
Zu dem ich mein Vertrauen han.
- 13 | **Durch Adams Fall ist ganz verderbt**  
Menschlich Natur und Wesen,  
Dasselb Gift ist auf uns ererbt,  
dass wir nicht mocht'n genesen  
Ohn' Gottes Trost, der uns erlöst,  
Hat von dem großen Schaden,  
Hierein die Schlang Eva bezwang,  
Gotts Zorn auf sich zu laden.
- 14 | **Christ, der du bist der helle Tag,**  
Vor dir die Nacht nicht bleiben mag;  
Du leuchtest uns vom Vater her  
Und bist des Lichtes Prediger.
- 15 | **Ach Gott und Herr,**  
Wie groß und schwer  
Sind mein begangne Sünden!  
Da ist niemand,  
Der helfen kann,  
In dieser Welt zu finden.
- 16 | **Erbarm dich mein o Herre Gott!**  
Nach deiner groß'n Barmherzigkeit,  
Wasch' ab mach' rein mein' Missetat,  
Ich kenn' mein' Sünd' und ist mir Leid;  
Allein ich dir gesündigt hab',  
Das ist wider mich stetiglich;  
Das Bö's vor dir mag nicht bestahn,  
Du bleibst gerecht, ob du urteilst mich.
- 17 | **Als Jesus Christus in der Nacht,**  
Darin er ward verraten,  
Auf unser Heil war ganz bedacht,  
Dasselb uns zu erstatten.
- 18 | **In dich hab ich gehoffet, Herr,**  
Hilf, dass ich nicht zuschanden werd'  
Noch ewiglich zu Spotte!  
Das bitt' ich dich, erhalte mich  
In deiner Treu', mein Gotte!

Already released  
Déjà paru

JOHANN SEBASTIAN BACH  
The Complete Works for Keyboard Vol. 1  
The Young Heir / Le Jeune Héritier  
3 CD HMM 902450.52



“Benjamin Alard se lance dans l’aventure d’une intégrale pour clavier et choisit la route chronologique. Aussi cette première étape nous mène-t-elle à Ohrdruf. Le jeune orphelin y est recueilli par son frère aîné, Johann Christoph, avant d’aller à Lunebourg où il côtoie Georg Böhm, puis à Arnstadt où il assume, à dix-huit ans, son premier poste d’organiste. Benjamin Alard évolue entre l’orgue Silbermann de l’église Sainte-Aurélie de Strasbourg et un clavecin d’Émile Jobin, inspiré d’un Ruckers et d’un Dulken, mis en valeur par la prise de son d’Alban Moraud : à la sonorité voluptueuse et naturellement chantante du premier répond la clarté polyphonique et la légèreté du second. Le premier disque associe Bach aux aînés qu’il a pu recopier, tels Frescobaldi, Pachelbel, Marchand. Benjamin Alard y déploie une éloquence radieuse à l’orgue et un toucher qui conserve son inimitable fluidité au clavecin. Même s’il veut revaloriser les pages du jeune Bach, ‘souvent méprisées’, il se garde de toute grandiloquence ou effet facile.” – **Classica**

“Benjamin Alard occupe une place de choix dans la jeune génération spécialisée dans la musique ancienne (...). Se lancer dans la musique de Bach, en unique interprète pour tout ce qui concerne le clavier (orgue et clavecin) est une aventure extraordinaire que nous proposons de partager Benjamin Alard. (...). La route est encore longue, pour Bach et pour son valeureux interprète (...) mais chaque nouveau coffret, présentant un autre épisode dans la vie de Bach, sera attendu avec enthousiasme.” – **ResMusica**

“Tour à tour sobre, intime, lumineux, pensif, ou encore joyeux, son jeu est toujours expressif et limpide, et semble raconter quelque chose à l’auditeur. Et c’est de cette manière qu’il fait revivre ces musiques, comme une sorte de confiance, leur conférant une dimension personnelle.” – **toutelaculture.com**

Digital only  
En digital uniquement

JOHANN SEBASTIAN BACH  
Jesu, meine Freude  
Season 1, Chapter 1  
With Gerlinde Sämann, soprano  
90245052DE1



Fuga, sopra un tema di Albinoni  
Season 1, Chapter 2  
90245052DE2

To be released digital only  
À paraître en digital

JOHANN SEBASTIAN BACH  
Capriccio BWV 992  
Five-part sérial / En cinq épisodes



Les accords ont été réalisés par Quentin Requier à Béthune  
et par Quentin Blumenroeder à Strasbourg.

Mes chaleureux remerciements vont à tous ceux qui m’ont offert  
leur précieuse collaboration lors de ces deux enregistrements :  
Jean-Claude Zehnder, Pierre Delerue, Stéphane Gaillard, David Gallois,  
Bernard Hédin, Quentin Requier à Béthune,  
Quentin Blumenroeder, Elisabeth Geiger,  
Eugène Michelangeli, Jérôme Mondésert à Strasbourg.

Benjamin Alard



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : mai, octobre & novembre 2018, Béthune, Église Saint-Vaast (CD 1 & 2),

Strasbourg, Église Sainte-Aurélie (CD 3 & 4)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son et direction artistique : Alban Moraud

assisté de Aude Besnard (CD 1 & 2)

Montage : Aude Besnard, Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

Photo Benjamin Alard : © IGOR Studio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMM 902453.56