

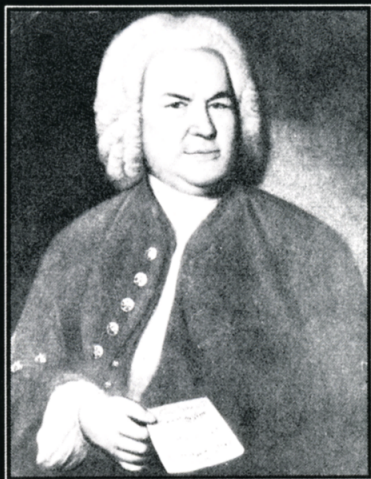


CD-329/330 STEREO

digital

The Complete Organ Music Volume 3

Johann Sebastian Bach



Orgelbüchlein

Eight Small Preludes &
Fugues, BWV553-60
Fantasy & Fugue in A minor,
BWV561
Trio in C minor, BWV585

HANS FAGIUS

on the Mats Arvidsson
Organ, Mariefred Church

A BIS original dynamics recording

Orgelbüchlein

77'53

CD-329

62'33

- | | |
|--|------|
| 1/1. Nun komm, der Heiden Heiland, BWV599 | 1'36 |
| 1/2. Gott, durch deine Güte <i>oder</i> Gottes Sohn ist kommen, BWV600 | 0'56 |
| 1/3. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn, BWV601 | 1'16 |
| 1/4. Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV602 | 0'44 |
| 2/1. Puer natus in Bethlehem, BWV603 | 0'55 |
| 2/2. Gelobet seist du, Jesu Christ à 2 <i>Clav. et Pedale</i> , BWV604 | 1'38 |
| 2/3. Der Tag, der ist so freudenreich à 2 <i>Clav. et Pedale</i> , BWV605 | 1'40 |
| 2/4. Vom Himmel hoch da komm ich her, BWV606 | 0'48 |
| 3/1. Vom Himmel kam der Engel Schaar à 2 <i>Clav. et Pedale</i> , BWV607 | 1'00 |
| 3/2. In dulci jubilo, BWV608 | 1'16 |
| 3/3. Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, BWV609 | 0'43 |
| 4/1. Jesu, meine Freude, BWV610 | 2'59 |
| 4/2. Christum wir sollen loben schon, <i>Choral in Alto</i> , BWV611 | 2'19 |
| 4/3. Wir Christenleut habn jetzund Freud, BWV612 | 1'32 |
| 5/1. Helft mit Gotts Güte preisen, BWV613 | 1'01 |
| 5/2. Das alte Jahr vergangen ist, à 2 <i>Clav. et Pedale</i> , BWV614 | 2'49 |
| 5/3. In dir ist Freude, BWV615 | 2'28 |
| 6/1. Mit Fried und Freud ich fahr dahin, BWV616 | 1'17 |
| 6/2. Herr Gott, nun schließ den Himmel auf à 2 <i>Clav. et Pedale</i> , BWV617 | 1'44 |
| 7/1. O Lamm Gottes, unschuldig (<i>Choral</i>) in <i>Canone alla Quinta</i> , BWV618 | 4'09 |
| 7/2. Christe, du Lamm Gottes in <i>Canone alla Duodecima</i> à 2 <i>Clav. et Pedale</i> , BWV619 | 1'09 |
| 8/1. Christus, der uns selig macht, <i>Choral in Canone all'Ottava</i> , BWV620 | 1'44 |
| 8/2. Da Jesus an dem Kreuze stund, BWV621 | 1'46 |
| 9. O Mensch, beweine deine Sünde groß à 2 <i>Clav. et Pedale</i> , BWV622 | 6'42 |
| 10/1. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist, BWV623 | 1'12 |

10/2. Hilf Gott, daß mir's gelinge à 2 Clav. et Pedale (Choral in Canone alla Quinta), BWV624	1'06
11/1. Christ lag in Todesbanden, BWV625	1'02
11/2. Jesus Christus, unser Heiland (der den Tod), BWV626	1'07
11/3. Christ ist erstanden, BWV627 (3 Verse)	3'11
12/1. Erstanden ist der heilige Christ, BWV628	0'41
12/2. Erschienen ist der herrliche Tag à 2 Clav. et Pedale, (Choral) in Canone (alla Ottava), BWV629	0'46
12/3. Heut triumphiert Gottes Sohn, BWV630	1'06
13/1. Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist, BWV631	0'53
13/2. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV632	1'09
13/3. Liebster Jesu, wir sind hier (Choral) in Canone alla Quinta à 2 Clav. et Pedale, BWV634	1'46
13/4. Liebster Jesu, wir sind hier (distinctius), BWV633	1'48

CD-330

58'18

1/1. Dies sind die heiligen zehn Gebot, BWV635	1'04
1/2. Vater unser in Himmelreich, BWV636	1'40
1/3. Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV637	2'02
1/4. Es ist das Heil uns kommen her, BWV638	0'56
2/1. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ à 2 Clav. et Pedale, BWV639	2'15
2/2. In dich hab ich gehoffet, Herr, BWV640	1'11
2/3. Wenn wir in höchsten Nöten sein à 2 Clav. et Pedale, BWV641	2'27
3/1. Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV642	1'20
3/2. Alle Menschen müssen sterben, BWV643	1'49
3/3. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, BWV644	0'38

4. Fantasia e Fuga la minore, BWV561

8'38

4/1. Fantasia 2'35 — 4/2. Fuga 6'03

5. Trio nach Satz 1 und 2 einer Triosonate von Johann Friedrich Fasch, BWV585	5'11
5/1. Adagio 2'53 — 5/2. Allegro 2'18	
Acht kleine Präludien und Fugen, BWV553-560	27'29
6. Präludium und Fuge C-dur, BWV553	3'55
6/1. Praeludium 2'38 — 6/2. Fuga 1'17	
7. Präludium und Fuge d-moll, BWV554	2'58
7/1. Praeludium 1'29 — 7/2. Fuga 1'29	
8. Präludium und Fuge e-moll, BWV555	4'07
8/1. Praeludium 1'51 — 8/2. Fuga 2'16	
9. Präludium und Fuge F-dur, BWV556	2'44
9/1. Praeludium 1'20 — 9/2. Fuga 1'24	
10. Präludium und Fuge G-dur, BWV557	3'04
10/1. Praeludium 1'21 — 10/2. Fuga 1'43	
11. Präludium und Fuge g-moll, BWV558	3'42
11/1. Praeludium 1'41 — 11/2. Fuga 2'01	
12. Präludium und Fuge a-moll, BWV559	2'37
12/1. Praeludium 1'20 — 12/2. Fuga 1'17	
13. Präludium und Fuge B-dur, BWV560	3'45
13/1. Praeludium 1'49 — 13/2. Fuga 1'56	

Sources for the text/Quellen dieses Textes/Sources de ce texte:

- Peter Williams: The Organ Music of J.S.Bach I-III (Cambridge 1980 and 1984)
Herman Keller: Die Orgelwerke Bachs (Leipzig 1948)
Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach (Leipzig 1905)
Heinz-Harald Löhlein: Vorwort zur Faksimileausgabe des Manuskripts des Orgelbuchs
leins (Kassel 1981)
Robin A. Leaver: Bach and Hymnody (Early Music, May 1985)
Peter Møller: Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein (Dansk Organisttidsskrift in 7 edi-
tions, 1985-6)

"A little organ book in which young organists are guided concerning the different ways of performing a chorale, at the same time practising their use of the pedal since the latter, in the offered chorales, is throughout obligatory. For the glory of God on High and for the instruction of my fellow-man."

Thus the long text on the title page of a manuscript dating from Bach's Weimar period. Here Bach allocated places for no less than 164 chorales, of which however only 46 (plus a tiny fragment) were ever written. With a few rare exceptions, one chorale occupies one page; there are therefore a large number of blank pages in the manuscript. 18 of the chorales were composed directly into the book and the rest are copies, some better-made than others. Only four are known from earlier manuscripts, of which two were recently discovered in the famous manuscript at the University of Yale, USA, itself probably a double of a tablature from not later than 1710.

Thanks to studies of handwriting, keys and other things and by comparing with the manuscripts of church cantatas which were often dated for special occasions, we can fix with some certainty the date of writing of the chorales in the manuscript. The oldest were written in December 1713, and the subsequent periods of composition stretch until the first part of 1716. Around 1740, Bach returned to the manuscript and made a few revisions as well as composing some new chorale arrangements. The title page evidently comes from Köthen, where Bach became conductor of the Court Orchestra in 1717 and it shows that Bach, from this time onwards, regarded the book as a pedagogical collection.

The Orgelbüchlein is constructed like a psalm book: first the chorals relating to the church year, then those concerning different aspects of Christ's life. There are many theories about which psalm book is the source of the Orgelbüchlein, and a definitive answer will probably never be found. One idea was that the Geistreiches Gesangbuch, published in 1713 and used at the Köthen castle church, formed its basis, but this idea has given way to the theory that Bach used a psalm book from Thüringen dating from around 1765. Another idea is that no individual collection lies behind it, and that Bach himself gathered those chorales which he found most important.

It is also uncertain why Bach wrote this collection of organ chorales, and why he left it unfinished. There is no indication as to the purpose of the Orgelbüchlein except that from the title page, which is in any case later. The often high register denies the idea that these pieces were used as preludes or interludes or simply to accompany congregational singing, since they are not composed for an appropriately low organ. It is interesting to note that the composition of the first chorales coincides with Bach's signing of a contract as organist of the Maria church at Halle (14th December 1713). This contract describes in minute detail the manner in which the organist should accompany a congregation. The first chorales in the Orgelbüchlein accord in part with this description, and it may be that Bach started the book with the idea of producing a set of chorales judiciously tailored for the needs of accompaniment. Bach never moved to Halle, and his tasks at Weimar were partially transferred to the Court Orchestra. Also the chorales in the Orgelbüchlein become more and more sophisticated and ingenious, sometimes to the point of seeming to be genuine experiments in composition. Part of the collection may have come into being as a result of gentle rivalry with Johann Gottfried Walther, organist at the Weimar municipal church, a cousin

and a good friend of Bach as well as being an assiduous composer of organ music. Several of Walther's chorales resemble those of the Orgelbüchlein from a structural point of view, albeit at a different artistic level. The reason for its being left unfinished almost certainly has to do with Bach's increasing interest in secular music, which took a clear upper hand when he was at Köthen.

In the Orgelbüchlein, Bach creates a completely new type of chorale for organ, with four distinctive features: a) the chorale is played once straight through without break, b) the melody is in the soprano, c) the chorale is in four parts with pedal and d) the accompanying parts show strict thematic unity. There are exceptions, but these features dominate clearly. There are many canons, especially in the Passiontide chorales, and some possess a richly ornamented cantus firmus. Additionally, the incredibly concentrated form in sometimes no more than 10-12 bars is a feature throughout.

The motifs which give different chorale arrangements their special character are important. In most cases they can be traced back to the rhetorical figures of the contemporary theory of musical form (as for example J.G. Walther: *Praecepta der musicalischen Composition*, 1708). Ever since the appearance of Philip Spitta's major biography of Bach, these motifs have been the subject of unending speculation. A vital link in the evaluation of the Orgelbüchlein has been the interpretation of Albert Schweitzer. He calls the collection a lexicon of Bach's musical language and, further, describes it as one of the most important creations in the history of music. He allocates names to the various motifs, such as "Joy motif", "Salvation motif" and so on, names which do not associate directly with the descriptions of different motifs of the theory of musical forms, but have essentially the same meaning. In the wake of Schweitzer, speculation has been wide-ranging in the extreme, and some evaluations appear, to put it mildly, individual. It is also significant that the different researchers have so often arrived at different conclusions, a fact which emphasizes the many-sided nature of Bach's mission. Modern research tends to compare the Orgelbüchlein with assorted theoretical works, also however with the wide-ranging religious mysticism then current, for example the symbolism of numbers. A novel contribution has been the research by the Dane, Peter Møller, an attempt to demonstrate that the entire Orgelbüchlein, through an elaborate system of number symbolism involving the number of bars, notes, signs and so on, is a massive profession to the Rosicrucian Order, a religious/mystical organisation which came into fashion during the first decades of the 18th century. Speculation about the collection will doubtless be carried on, according to the latest discoveries.

For us, these speculations are not important. More significant is the value of the Orgelbüchlein as a source of musical experiences in miniature form, and the collection's immense pedagogical importance. Here there are examples of almost all the technical problems which are to be found in Bach's larger organ works, and indeed in all baroque music. An organist can work throughout his life on this one collection without ever solving all its problems.

The Orgelbüchlein opens with four Advent chorales, and in the steady German tradition the first of them is *Nun komm der Heiden Heiland*, BWV 599, in a thick, inward-looking setting in which we find in the pedal a falling motif (*Catabasis*) which is typical of Advent and Christmas chorales and which is often regarded as a symbol

of the descent of Christ to the earth. The meditative atmosphere is typical of baroque arrangements of this hymn, which tells of the miracle of the virgin birth. Gott durch deine Güte, or Gottes Sohn ist kommen, BWV600, is formed as a canon between the soprano and the tenor, with a quaver motion in the alto and continuo-like motion in the bass. Here, contrary to his usual practice, Bach prescribed registrations: Principal 8 in the manual, Trumpet 8 in the pedal. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn or Herr Gott nun sei gepreiset, BWV601, is one of the chorales also found in the recently-discovered manuscript at Yale. The setting is dominated by a so-called suspirance motif, here with an energetic, challenging character. In Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV602, the falling motif (Catabasis) is dominant in the pedal and the manual has principally joyous so-called figura corta motifs.

The ten Christmas chorales are introduced by Puer natus in Bethlehem, BWV603, associated above all with Epiphany. The motif in the manual consists partly of peaceful passage notes, which can be regarded as an image of Jesus's cradle — a symbolism which had appeared previously in the Christmas Oratorio by Schütz. The main motif in the pedal consists again of falling scale passages. Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV604, is a simple setting with the cantus firmus in a solo part above an accompaniment in which great leaps in the pedal are striking. Likewise, the melody in Der Tag ist so freudenreich, BWV605, lies in the solo part in even note values. The accompanying figures bring an energetic motif with dotted rhythms and figura corta. Because of lack of space in the manuscript, Bach was constrained to conclude this chorale in tabulation at the bottom of the page. Vom Himmel hoch, BWV606, has a construction which is typical of the Orgelbüchlein: semiquavers in the middle parts, built up from suspirance figures, with a continually active bass part in quavers. The virtuoso setting of Vom Himmel kam der Engel Schaar (BWV607) offers an almost literal image of the multitude of angels bringing the joyous message to the shepherds. Scale movements dominate the tenor part — in semiquavers over the entire keyboard — whilst the pedal has the corresponding scales in crotchets. In dulci júbilo, BWV608, has the cantus firmus in canon between the soprano and tenor, and the accompanying voices are also partly in canon. The question of how the rhythm should be played is a matter of keen interpretative debate: should it be (as written) with triplets against crotchets, or should the triplet note values be maintained throughout? Opinions are strongly divided, but the second of these two solutions seems to me to be more probable.

Lobt Gott, ihr Christen allzugleich, BWV609, has the typical constant quavers in the pedal, often in falling motion against the semiquavers of the middle parts. Strangely Jesu meine Freude is to be found among the Christmas chorales (BWV610) although it is more usually categorized as a "Jesuslied". The setting, with the tempo indication Largo, is dense and intense. Also introverted and mystical is Christum wir sollen loben schon, BWV611. Here, for the only time in the entire Orgelbüchlein, we find the melody in the alto, and the tempo indication is Adagio. The setting begins remotely and becomes more dense. Its dominant motif is the descending scale motion. The last in the series of Christmas chorales is Wir Christenleut, BWV 612, a setting reminiscent of a gigue with quavers in the pedal and falling semiquaver motion (possibly deriving from the cantus firmus) in the manual.

The Christmas chorales are followed by three chorales for the New Year. The first of these, *Helft mir Gottes Güte preisen*, BWV613, is the chorale which Bach is supposed to have written in Leipzig in about 1740. The dominant motif derives from the first phrase of the melody, interrupted by scale movements, which might be intended to depict the "passage of time". *Das alte Jahr vergangen ist*, BWV614, has become very famous with its thoughtful melancholy, which is emphasized by the expressive use of ornamentation and the abundance of rising and falling chromaticism (so-called *passus duriusculus*). The setting concludes with a kind of dreamy perspective of eternity. This chorale is played on New Year's Eve and its absolute opposite is *In dir ist Freude*, BWV615, a chorale for New Year's Day, a sparkling setting with a lively pedal part. This is also the freest of all the chorales in the *Orgelbüchlein*.

The message of *Candlemas* is treated in two characteristic settings. *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, BWV616, is dominated entirely by *figura corta*, called by Schweitzer "Joy motif". This gives the chorale an eager and joyous character, which is also true of the dance-like, *gigue*-type *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf*, BWV617. *Cantus firmus* is played on the manual in an unusual two-part setting, against the semiquavers of the tenor part and the rhythmic quavers in the pedal.

There now follow the seven *Passiontide* chorales, which form the centrepiece of the *Orgelbüchlein* and are at the same time the widest-ranging of its chorales. *O Lamm Gottes, unschuldig*, BWV618, has the melody in fifth canon between the tenor and the alto. In the *Passion* chorales a canon is usually interpreted as an image of Christ carrying out God's plans. This setting is characterised by a sighing motif (*suspiratio*), which might be regarded as a symbol of suffering. *Christe, du Lamm Gottes*, BWV619, is arranged in a five-part setting with the *cantus firmus* in canon between the soprano and Tenor II and with the parts divided between two manuals and the pedal, perhaps following the example of the *Livres d'Orgue* by N. Grigny with their five-part fugues. *Christus, der uns selig mach*, BWV620, has the melody in canon between soprano and bass and an accompaniment in which cutting chromaticism and winding semiquaver figures are to the fore (*circulatio*), possibly as an image of the prison chains binding the falsely-accused Jesus. In the central position among the *Passiontide* chorales we find the lugubrious *Da Jesus an dem Kreuze stund*, BWV 621. Several of its motifs can be regarded as *Cross motifs* (notes are connected to each other by means of lines which produce the shape of a cross), and the unending Good Friday is possibly symbolised by the complete lack of cadences at the ends of phrases. The music simply continues without a pause.

O Mensch beweine deine Sünde groß, BWV622, may indeed be the most famous chorale in the entire literature for organ. By means of the tempo indication *Adagio assai* and an infinitely beautifully decorated *cantus firmus* Bach here achieves a setting which possesses almost unsurpassed inner warmth. The setting is more likely to symbolise a meditative basic character than individual words, but from time to time we find direct points of contact with the text, as for example at the upward-turning "positive" motion at "für uns hier geboren ward...", at the sudden chromaticism and the even note values at "trug unser Sünder schwere Bürd" and not least at the deceptively cool harmonies in the concluding *Adagissimo* at "wohl an dem

Kreuze lange". Wir danken dir, Herr Jesu Christ (BWV623) is a setting flavoured by warmth and thankfulness, and the pedal motif contributes an almost joyous atmosphere. The last of the Passiontide chorales is Hilf Gott, daß mir's gelinge, BWV 624, with the cantus firmus in canon between the soprano and alto and with untiring scale movement in the tenor part, maybe as an expression of the eagerness of mankind to ask for help. In the manuscript, Bach always wrote the chorales on two lines of music. Because this chorale requires three lines, the pedal part was written in tabulation between the other two lines.

There are six chorales for the Easter period, starting with the rejoicing Christ lag in Todesbanden, BWV625. Jesus Christus unser Heiland, BWV626, is appreciably more restrained, a conceivably gigue-like character being kept in check by the shout of Kyrie at the end. Christ ist erstanden, BWV627, is throughcomposed, in other words each of the three verses has its own characteristic motif, that in the third verse creating an almost ecstatic impression. The little setting of Erstanden ist der heil'ge Christ, BWV628, is replete with resurrection symbolism: rising scale movements (anabasis) dominate both in the alto (crotchets) and in the tenor (quavers), and in the pedal we hear rising leaps of a fourth and a fifth. Erschienen ist der herrliche Tag, BWV629, is formed as a canon between the soprano and the bass, and its joyful character is imparted by the figura cotta of the middle parts. In Heut triumphiert Gottes Sohn, BWV630, we find an almost ecstatic joy with enthusiastic leaps in the pedal. At the very end Bach supplies an additional call of Hallelujah, with a pedal passage over the entire pedal range.

Up to and including the Easter chorales, Bach had been rather thorough in his compositional task. From Whitsun onwards, the holes — empty pages in the manuscript — become larger and larger. Only one genuine Whitsun chorale was composed — Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist, BWV631, which is identical with the first part of the chorale in the Achtzehn Choräle (BWV667). The unusual allocation of three part entries within the short space of a dotted crotchet can assuredly be regarded here as a symbol of the Trinity, in which the soprano represents the Father, the alto and tenor represent the Son and the bass represents the Holy Ghost. This chorale is also known from older manuscripts. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV632, with its quasi-canon between soprano and bass and its dominant chordal motif, and the two almost identical versions of Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 634 and 633, with their canonic melody between the soprano and alto, can be regarded as Whitsun chorales, also however as chorales sung in preparation for the reception of the Word. It may never have been Bach's intention to play both of the settings of Liebster Jesu — the second (with the superscription distinctius) seems rather to be a slight improvement over the first.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot, BWV635, is arranged in an almost tiring setting with its principal motif in quavers, deriving from the opening phrase of the chorale repeated 24 times. Against this is set a semiquaver motion. In this case there has often been speculation concerning connections between the ten commandments and motifs or notes in the setting. A simple, inward setting of Vater unser in Himmelreich, BWV636, almost creates the impression of a split up four-part chorale harmonisation. The violent Durch Adams Fall, BWV637, has achieved special fame

and is characterised by harsh leaps (*saltus duriusculus*) in the pedal and winding chromaticism in the middle parts (*circulatio*), the latter possibly an image of the human fallen into sin. As an answer to this cry of anguish there follows *Es ist das Heil uns kommen her*, BWV638, with the promise of grace through mercy. Steady quavers dominate in the pedal against semiquavers in the middle parts.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV639, is the only three-part setting in the *Orgelbüchlein*. The melody is stated by a solo part above a string-like alto (*imitatio violinistica*) and a continuo-like bass. This chorale may also be found in the newly-discovered Yale manuscript. In dich hab' ich gehoffet, Herr, BWV640, is a withdrawn, firm setting promising consolation and confidence. In Wenn wir in höchsten Nöten sein, BWV641, we once again come across the decoration found in *O Mensch be-wein...* The accompaniment is founded almost exclusively upon the opening notes of the chorale. This setting seems to be related to the setting of the same melody in the *Achtzehn Choräle* (BWV668), because the accompaniment of the solo part is to a large extent identical. In BWV668, however, the *cantus firmus* is played in even note values, and moreover the phrases are separated by means of interludes.

We nur den lieben Gott läßt walten, BWV642, is dominated by eager *figura corta* over a stable bass. The funeral chorale *Alle Menschen müssen sterben*, BWV643, is accorded a very light frame, with a suspirance motif alternating between alto/tenor and bass. Here Bach demonstrates his comforting attitude towards death. The last chorale in the *Orgelbüchlein* is the very brief *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, BWV644. The short octave leaps in quavers in the pedal surely symbolise "nichtigkeit", the scale movements of the inner parts "flüchtig". This setting is an example of Bach's apparent indifference towards the playability of the whole thing. It is important that the figures are constructed in a satisfactory manner — if it is then easy to play or not is a matter of secondary importance.

The remaining pieces on this recording have the suspect feature in common that probably not one of them was actually composed by Bach, although they are in all probability (like the *Orgelbüchlein*) related to his pedagogical activities. The Eight Little Preludes and Fugues, BWV553-560, were previously regarded as youthful works by Bach himself, which however now seems unlikely, as the style in some cases indicates a date around 1740. If, however, they date from this period, it is impossible that Bach, at the summit of his creative power, could have written pieces which are compositionally so imperfect simply to make them easy to play. The name of Johann Ludwig Krebs, one of Bach's most outstanding pupils, has been suggested, or even his father Johann Tobias. A very plausible theory is that the pieces were composed by various pupils of Bach after the latter had set down the outlines. In this way it is also easy to understand why the pieces were ascribed to Bach himself. The musical style is diverse in the extreme. Here there are concerto-like movements (D minor), gallant minuets (F major), French *plein-jeu* movements (G major) and pieces similar to toccatas (A minor and B flat major). Each piece is a little gem in itself apart from the somewhat awkward polyphony in the fugues. The pieces have assumed a great pedagogical significance, and there is hardly a single organist today who has not come across these pieces in the early phases of his study.

The Fantasy and Fugue in A minor, BWV561, is another piece which could in part

be a North German-inspired youthful composition until the sudden appearance of harmonic turns which must date from around 1750. The work is divided into three, with harpsichord-like structure above pedal points in the introduction and at the end and a fugue manualiter in the middle. It is sometimes asserted that the piece was written for pedal harpsichord. The fugue theme has a noticeable resemblance to the great A minor fugue, BWV543, and presumably the composer (a pupil of Bach?) knew that piece intimately.

The Trio in C minor, BWV585, may possibly also be ascribed to Bach's pedagogical activity. It is a transcription of two movements of a trio sonata by J.F.Fasch, and it is believed that Bach made the transcription. A plausible speculation would be that Bach wished to demonstrate to his pupils, possibly to Krebs who was for a time though to be the piece's composer, how to adapt part of a suitable trio sonata so that it functioned as an organ piece. The very attractive trio deserves without question a place among the many arrangements of works by other composers from Bach's hand.

HANS FAGIUS was born in Norrköping in 1951. He was taught by the organist, Nils Eriksson and Bengt Berg, before studying at the Stockholm College of Music with Alf Linder, under whose guidance he obtained the soloist's diploma in 1974. He subsequently studied for a year in Paris with Maurice Duruflé. In recent years, on the basis of private study, he has devoted himself increasingly to Baroque music, trying to approach the music on its own terms under the inspiration of scholarship in this field and the so-called 'Alte Spielweise'.

On two occasions Hans Fagius has won prizes in international organ competitions and since the beginning of the 1970's he has given numerous recitals throughout Europe. He has also made recordings for the radio in a number of countries. Hans Fagius is professor at the Gothenburg College of Music and also teaches at the corresponding institution in Stockholm.

HANS FAGIUS has recorded another 29 BIS records.

Orgelbüchlein Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Arth einen CHORAL durchzuführen, anbey auch sich im PEDAL STUDIO zu habitüiren, indem er in solchen darinne befindlichen CHORALEN das PEDAL gantz OBLIGAT TRACTIRET wird. Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nächsten drauss sich zu belehren. Autore Joanne Sebast. Bach p.t. Capellae Magistri S.P.R. Anhaltini-Cotheniensis.

So lautet der umfangreiche Text auf dem Titelblatt eines großen Manuskriptes aus der Weimarer Zeit. Hier bereitete Bach nicht weniger als 164 Chorälen den Platz, von denen allerdings nur 46 (und ein kleines Fragment) ausgeführt werden sollten. Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich um einen Choral pro Seite, und das Manuskript enthält folglich viele leere Seiten. 18 der Choräle sind direkt im Buch komponiert, die übrigen sind mehr oder weniger gut geschriebene Kopien. Nur vier sind aus früheren Handschriften bekannt, von denen zwei neulich im berühmten Manuskript der Yale University, USA, entdeckt wurden. Diese Handschrift ist vermutlich eine Abschrift einer Tabulatur von spätestens 1710.

Durch das Studium von Handschrift, Schlüsseln u.a. im Vergleich mit Manuskripten von Kirchenanstalten, die ja häufig für besondere Anlässe datiert sind, kann man einigermaßen genau feststellen, wann die Choräle ins Manuskript geschrieben wurden. Die frühesten wurden im Dezember 1713 geschrieben, wonach das Komponieren in verschiedenen Perioden stattfand, bis zum ersten Vierteljahr 1716. Um 1740 widmet sich Bach erneut dem Manuskript, macht ein paar Umarbeitungen und komponiert eine neue Choralbearbeitung. Das Titelblatt stammt natürlich aus Köthen, wohin Bach 1717 als Hofkapellmeister kam. Es weist darauf hin, daß er ab jetzt das Buch als pädagogische Sammlung betrachtet.

Das Orgelbüchlein ist als kirchliches Gesangbuch aufgebaut, mit kirchenjahrgebundenen Chorälen, von Chorälen mit verschiedenen Aspekten des christlichen Lebens gefolgt. Es gibt verschiedene Theorien bezüglich welches Gesangbuch dahinter liegt, aber eine sichere Lösung des Problems dürfte nicht zu finden sein. Früher nannte man als Grundlage das Geistreiche Gesangbuch, 1713 herausgegeben und in der dortigen Schloßkirche verwendet, aber heute meint man eher, Bach hätte ein Thüringer Gesangbuch aus etwa 1675 verwendet. Ein anderer Gedanke ist, daß Bach hier einfach selbst die ihm wichtig erscheinenden Choräle zusammengestellt hätte.

Die Fragezeichen häufen sich auch bezüglich weswegen Bach diese Sammlung geschrieben hätte und warum er sie unvollendet ließ. Bis auf das später entstandene Titelblatt gibt es keinerlei Hinweis auf den Zweck des Orgelbüchleins. Wegen der häufig hohen Tonlage ist es schwer zu glauben, daß sie als Präludien, Interludien oder gar als Begleitung der Gemeinde verwendet werden sollten, es sei denn mit einer Orgel mit recht niedriger Tonhöhe. Interessant ist, daß die Entstehung der frühesten Choräle mit Bachs Unterzeichnen eines Vertrages als Organist an der Marienkirche zu Halle zusammenfällt (14. Dezember 1713). In jenem Vertrag wird umständlich erzählt wie der Organist die Gemeinde zu begleiten habe. Die frühesten Choräle des Orgelbüchleins entsprechen teilweise dieser Beschreibung, und vielleicht begann Bach die Arbeit mit dem Zweck, ein sinnreich gestaltetes Choralbuch für Begleitungszwecke zu schreiben. Bach zog nie nach Halle, und seine Aufgaben in Weimar sollten sich teilweise vom Orgelspiel auf die Tätigkeit als Hofkapellmeister verlagern. Mit der Zeit

wurden auch die Choräle des Orgelbüchleins immer mehr sofistikiert und kunstvoll. Manchmal erwecken sie den Eindruck reiner Kompositionsexperimente. Vielleicht entstand ein Teil der Sammlung in freundschaftlicher Konkurrenz mit Johann Gottfried Walther, Organist der Kirche zu Weimar, Cousin und guter Freund von Bach, außerdem fleißiger Komponist von Gebrauchsmusik für die Orgel. Viele der Choräle Walthers haben einen Aufbau, der dem Orgelbüchlein ähnelt, wenn auch auf einem anderen Niveau. Daß die Sammlung unvollendet blieb ist sicherlich auf Bachs bereits in Weimar steigendes Interesse für die weltliche Musik zurückzuführen, das dann in Köthen ganz dominant werden sollte.

Im Orgelbüchlein schafft Bach einen gänzlich neuen Typus von Orgelchorälen mit vier Hauptzügen: a) der Choral wird ohne Zwischenspiele einmal durchgespielt, b) die Melodie liegt im Sopran, c) der Satz ist vierstimmig mit obligattem Pedal, d) die Begleitstimmen weisen eine strikte motivische Einheit auf. Es gibt natürlich Ausnahmen, aber diese Hauptzüge sind ganz dominant. Kanonbildungen kommen häufig vor, nicht zuletzt bei den Passionschorälen, und einige haben einen reich ornamentierten Cantus firmus. Ein sonstiger Zug ist die unerhört konzentrierte Form mit manchmal nur 10-12 Takten.

Wichtig sind jene Motive, die den verschiedenen Choralen ihren spezifischen Charakter verleihen. Sie können in den meisten Fällen auf die rhetorischen Figuren der damaligen Formenlehre zurückgeführt werden (wie bei J.G. Walther: Praecepta der musikalischen Composition, 1708). Seit der großen Bach-Biographie Philip Spittas waren jene Motive Gegenstand unendlicher Spekulationen. Bahnbrechend für die Beurteilung des Orgelbüchleins war die Auffassung Albert Schweitzers. Er nennt die Sammlung ein Wörterbuch der Tonsprache Bachs und bezeichnet sie gar als eine der wichtigsten Schöpfungen der Musikgeschichte. Er gibt den verschiedenen Motiven Namen, wie Freudensmotiv, Seligkeitsmotiv usw., Namen die nicht direkt mit den Bezeichnungen verschiedener Motive der Figurlehre zu tun haben, die aber im Grunde genommen dieselbe Bedeutung haben. In der Nachfolge Schweitzers waren die Spekulationen äußerst umfassend, und manche Ergebnisse erscheinen gelinde gesagt als eigentümlich. Bezeichnend ist auch, daß verschiedene Forscher häufig verschiedene Ergebnisse erreichen, was die Vieldeutigkeit der Botschaft Bachs zeigt. In der modernen Forschung vergleicht man eher das Orgelbüchlein mit verschiedenen theoretischen Arbeiten, aber auch mit dem umfassenden religiösen Mystizismus der damaligen Zeit, etwa die Zahlensymbolik. Ein frischer Beitrag ist der Versuch des Dänen Peter Møller zur Beweisführung, daß das gesamte Orgelbüchlein durch eine avancierte Zahlensymbolik, wo die Zahl der Takte, der Töne, der Vorzeichen usw. ein einziges riesiges Bekenntnis zum sog. Rosenkreuz-Orden sei, einer religiös-mystischen Gesellschaft, die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Mode kam. Die Spekulationen um die Sammlung werden sicherlich weitergeführt werden, mit Ausgangspunkt von den stets neuen Errungenschaften der Wissenschaft.

Für uns sind aber die Spekulationen nicht wichtig, sondern der Wert des Orgelbüchleins als Quelle musikalischer Erlebnisse im Miniaturformat, und dessen große pädagogische Bedeutung. Hier gibt es Beispiele beinahe aller technischen Probleme, die in Bachs größeren Orgelwerken und somit in der Barockmusik schlechthin zu finden sind. Als Organist kann man ein Leben lang mit der Sammlung arbeiten, ohne

jemals „fertig“ zu werden.

Das Orgelbüchlein beginnt mit vier Adventschorälen, und nach guter deutscher Sitte steht Nun komm der Heiden Heiland (BWV599) als erster in der Reihe, in einem dichten, in sich gekehrten Satz, wo man im Pedal das für Advents- und Weihnachtschoräle typische fallende Motiv findet (Katabasis), das häufig als Symbol des Herabsteigens Christi auf die Erde bezeichnet wird. Die meditative Stimmung ist typisch für die Bearbeitungen des Barockzeitalters von dieser Hymne, die von dem Wunder der jungfräulichen Geburt berichtet. Gott durch deine Güte oder Gottes Sohn ist kommen (BWV600) ist als Kanon zwischen Sopran und Tenor geformt, mit Achtelbewegungen im Alt und Continuoähnlichen Gängen im Baß. Hier schrieb Bach, entgegen seiner Gewohnheit, Registrierungen vor: Prinzipal 8 im Manual, Trompete 8 im Pedal. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn oder Herr Gott nun sei gepreiset (BWV 601) gehört zu den im neuentdeckten Yalemanuskript zu findenden Chorälen. Der Satz wird von einem sog. Suspiranzmotiv beherrscht, hier mit energischem, aufforderndem Charakter. In Lob sei dem allmächtigen Gott ist im Pedal das fallende Motiv (Katabasis) dominant, der Manuallsatz wird von fröhlichen sog. Figura-Corta-Motiven beherrscht.

Die zehn Weihnachtschoräle werden durch den vor allem mit dem Dreikönigsfest assoziierten Puer natus in Bethlehem (BWV603) eingeleitet. Das Motiv im Manual besteht teils aus ruhigen Wechseltönen, die als Bild der Wiege Jesu gesehen werden können – eine bereits im Weihnachtsoratorium von Schütz vorkommende Symbolik. Das Hauptmotiv im Pedal besteht wiederum aus fallenden Skalenbewegungen. Gelobet seist du, Jesu Christ (BWV604) ist ein innig schlichter Satz mit dem Cantus firmus in einer Solostimme über eine Begleitung, wo im Pedal große Sprünge auffallen. Auch in Der Tag ist so freudereich (BWV605) liegt die Melodie in der Solostimme in geraden Notenwerten. Die Begleitstimmen bringen ein energisches Motiv mit punktierten Rhythmus und Figura corta. Diesen Choral mußte Bach im Manuskript wegen Platzmangels in Tabulatur unten auf der Seite beenden. Vom Himmel hoch (BWV 606) hat einen im Orgelbüchlein häufigen Aufbau: Sechszehntel in den Zwischenstimmen (von Suspiranzfiguren aufgebaut) mit einem stets wandernden Baß in Achteln. Der virtuose Satz Vom Himmel kam der Engel Schaar (BWV607) bringt ein beinahe buchstäbliches Bild von der Vielfalt der Engel, die sie den Hirten die fröhliche Botschaft verkünden. In der Tenorstimme dominieren Skalenbewegungen in Sechszehnteln über die ganze Tastatur, das Pedal hat die entsprechenden Skalen in Vierteln. In dulci júbilo (BWV608) bringt den Cantus firmus im Kanon zwischen Sopran und Tenor, die Begleitstimmen sind ebenfalls teilweise im Kanon geführt. Ein umstrittenes Interpretationsproblem ist, wie der Rhythmus gespielt werden soll: wie notiert mit Triolen gegen Viertel, oder mit den ebenen Notenwerten dem Triolenrhythmus angepaßt. Bei sehr geteilten Meinungen scheint die spätere Lösung wahrscheinlicher.

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (BWV609) hat die typische ständige Achtelbewegung im Pedal, meistens in fallenden Bewegungen gegen die Sechszehntel der Zwischenstimmen. Eigentümlicherweise ist Jesu meine Freude (BWV610) unter den Weihnachtschorälen zu finden, obwohl er meistens als „Jesuslied“ betrachtet wird. Der Satz, mit der Bezeichnung Largo, ist dicht und intensiv. In sich gekehrt und mystisch ist auch Christum wir sollen loben schon (BWV611). Hier finden wir, das

einzige Mal im ganzen Orgelbüchlein, die Melodie im Alt, und die Tempobezeichnung ist Adagio. Der Satz beginnt in sehr weiter Lage um dann dichter zu werden. Dominantes Motiv ist die fallende Skalenbewegung. Der letzte Satz in der Reihe von Weihnachtschorälen ist Wir Christenleut (BWV612), ein gigueähnlicher Satz mit Achteln im Pedal und fallenden Sechszehntelbewegungen (eventuell vom Cantus firmus hergeleitet) in Manual.

Auf die Weihnachtschoräle folgen drei Neujahrschoräle. Der erste, Helft mir Gottes Güte preisen (BWV613), ist jener Choral, den Bach um 1740 zu Leipzig geschrieben haben soll. Das dominierende Motiv stammt aus der ersten Phrase der Melodie, von Skalenbewegungen unterbrochen, die vielleicht ein Bild des „Laufes der Zeit“ darstellen sollen. Das alte Jahr vergangen ist (BWV614) ist sehr berühmt geworden, mit seiner nachdenklichen Melancholie, die unterstrichen wird von der ausdrucksvollen Ornamentik und der Fülle von fallender und steigender Chromatik (sog. passus durisculus). Der Satz endet in einer Art träumerischer Ewigkeitsperspektive. Dieser Choral wird am Silvesterabend gespielt und sein absolutes Gegenteil ist In dir ist Freude (BWV615) für den Neujahrstag, ein sprühender Satz mit einem vitalen Pedalmotiv, übrigens der freieste von den Sätzen im Orgelbüchlein.

Die Botschaft zu Mariä Lichtmeß von der Freude des alten Simeon wird in zwei charakteristischen Sätzen behandelt. Mit Fried und Freud ich fahr dahin (BWV616) wird völlig von der Figura corta dominiert, von Schweitzer „Freudenrhythmus“ genannt, die dem Choral einen eifrigen und fröhlichen Charakter gibt, was auch auf den tänzerischen, gigueähnlichen Herr Gott, nun schließ den Himmel auf (BWV617) zutrifft. Cantus firmus wird auf dem Solomanual in einem ungewöhnlichen zweistimmigen Satz gespielt, gegen die Sechszehntel der Tenorstimme und die rhythmischen Achtel des Pedals.

Als Zentrum des Orgelbüchleins folgen nun die sieben Passionschoräle, gleichzeitig die umfangreichsten der Sammlung. O Lamm Gottes, unschuldig (BWV618) hat die Melodie in Quintkanon zwischen Tenor und Alt. In den Passionschorälen wird ein Kanon meistens als Bild Christi interpretiert, der Gottes Pläne ausführt. Der Satz wird durch das Seufzermotiv charakterisiert (suspiratio), ein Motiv, das als Symbol des Leidens betrachtet werden kann. Christe, du Lamm Gottes (BWV619) ist in fünfstimmigem Satz bearbeitet worden, mit dem Cantus firmus in Kanon zwischen Sopran und Tenor II und mit den Stimmen auf zwei Manuale und Pedal verteilt, vielleicht nach Vorbild des Livres d'Orgue von N. Grigny mit dessen fünfstimmigen Fugen. Christus, der uns selig macht (BWV620) hat die Melodie in Kanon zwischen Sopran und Baß, mit einer Begleitung wo schneidende Chromatik und windende Sechszehntelfiguren dominieren (Cirkulatio), eventuell ein Bild der Gefängnisfesseln, die den falsch angeklagten Jesus binden. An zentraler Stelle unter den Passionschorälen steht der düstere Da Jesus an dem kreutze stund (BWV621). Mehrere der Motive können als Kreuzmotive betrachtet werden (Töne werden durch Striche miteinander verbunden, wodurch ein Kreuz entsteht), und der unendliche Karfreitag wird vielleicht vom völligen Mangel an Kadenzzen bei den Phrasenenden symbolisiert. Die Musik läuft einfach ohne Pause weiter.

O Mensch bewein dein Sünde groß (BWV622) ist der vielleicht berühmteste Choral der gesamten Orgelliteratur geworden. Durch die Tempovorschrift Adagio assai und

einen unendlich schön verzierten Cantus firmus erreicht hier Bach einen Satz, dessen innige Wärme beinahe unübertroffen ist. Der Satz symbolisiert vermutlich eher einen meditativen Grundcharakter als einzelne Worte, aber gelegentlich finden wir direkte Berührungspunkte zum Text, wie bei den aufwärtsgerichteten „positiven“ Bewegungen bei „für uns hier geboren ward...“, bei der plötzlichen Chromatik und den geraden Notenwerten bei „trug unser Sünder schwere Bürd“, und nicht zuletzt bei den schwindelnd kühnen Harmonien im Adagissimo am Schluß bei „wohl an dem Kreuze lange“. Eine von Wärme und Dankbarkeit durchleuchteter Satz ist Wir danken dir, Herr Jesu Christ (BWV623), dem das Pedalmotiv eine beinahe freudenvolle Atmosphäre gibt. Der letzte Passionschoral ist Hilf Gott, daß mir's gelinge (BWV624) mit dem Cantus firmus in Kanon zwischen Sopran und Alt und mit unermüdlichen Skalenbewegungen der Tenorstimme, vielleicht ein Ausdruck des menschlichen Eifers, um Hilfe zu bitten. Im Manuskript hat ja Bach sämtliche Choräle in zwei Notenzeilen notiert. Da dieses Stück drei Zeilen braucht, wurde die Pedalstimme in Tabulatur zwischen den Notenzeilen geschrieben.

Für die Osterzeit gibt es sechs Choräle, die mit dem jubelnden Christ lag in Todesbanden (BWV625) beginnen. Wesentlich zurückhaltender ist Jesus Christus unser Heiland (BWV626), wo ein denkbarer Giguecharakter vom Kyrieausruf am Schluß zurückgehalten wird. Christ ist erstanden (BWV627) ist durchkomponiert, d.h. alle drei Verse haben je einen Satz mit einem eigenen charakteristischen Motiv, das im dritten Vers einen fast ekstatischen Eindruck erweckt. Der kleine Satz von Erstanden ist der heil'ge Christ (BWV628) ist voller Auferstehungssymbolik: aufwärtsgehende Skalenbewegungen (Anabasis) dominieren sowohl im Alt (Viertel) als auch im Tenor (Achtel), und im Pedal hören wir steigende Quart- und Quintsprünge. Erschienen ist der herrliche Tag (BWV629) ist als Kanon zwischen Sopran und Baß geformt, und seinen fröhlichen Charakter erhält der Satz durch die Figura corta der Zwischenstimmen. In Heut' triumphiert Gottes Sohn (BWV630) finden wir eine nahezu ekstatische Freude mit enthusiastischen Sprüngen im Pedal. Am Schluß fügt Bach einen zusätzlichen Hallelujausruf hinzu, mit einer schwindelnden Pedalpassage über die gesamte Pedalklavatur.

Bis einschließlich der Osterchoräle war Bach in seinem Komponieren recht fleißig. Ab Pfingsten werden die Lücken, mit leeren Manuskriptseiten, immer größer. Ein einziger richtiger Pfingstchoral wird ausgeführt — Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist (BWV631), der identisch ist mit dem ersten Teil des Chorales in den Achtzehn Chorälen (BWV667). Die seltene Verteilung dreier Stimmeneinsätze innerhalb des kurzen Raumes eines punktierten Viertels kann hier sicherlich als Dreifaltigkeitssymbol gesehen werden, wobei Sopran = Vater, Alt und Tenor = Sohn und Baß = Heiliger Geist. Dieser Choral ist auch aus älteren Handschriften bekannt. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (BWV632), mit seinem Quasikanon zwischen Sopran und Baß und seinem dominanten Dreiklangmotiv, und die beiden (fast identisch gleichen) Sätze über Liebster Jesu, wir sind hier (BWV634 bzw. 633) mit ihrer Kanonbildung der Melodie zwischen Sopran und Alt können als Pfingstlieder gesehen werden, aber auch als Choräle, die als Vorbereitung für den Empfang des Wortes gesungen wurden. Vielleicht war es niemals die Absicht Bachs, beide Sätze von Liebster Jesu zu spielen; der zweite (mit der Bezeichnung distinctius) scheint eher eine kleine Verbesserung

des ersten zu sein.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot (BWV635) wird in einem beinahe ermüdenden Satz bearbeitet, mit einem Hauptmotiv in Achtern, das aus der (24mal wiederholten) ersten Phrase des Chorals besteht, und dagegen eine Sechszehntelbewegung. Hier ist fleißig spekuliert worden über Zusammenhänge zwischen den zehn Geboten und Motiven bzw. Tönen des Satzes. Ein schlichter, inniger Satz von Vater unser in Himmelmelch (BWV636) erweckt beinahe den Eindruck einer aufgespaltenen vierstimmigen Choralharmonisierung. Sehr berühmt ist der wütende Durch Adams Fall (BWV 637), der durch die harten Sprünge (Saltus diuriusculus) im Pedal und die gewundene Chromatik in den Zwischenstimmen (Cirkulatio) gekennzeichnet wird, letztere vielleicht ein Bild des in Sünde verstrickten Menschen. Als Antwort auf diesen Angstschrei folgt Es ist das Heil uns kommen her (BWV638), mit der Verheißung, daß die Erlösung aus der Gnade kommt. Es dominieren feste Achtel im Pedal gegen Sechszehntel in den Zwischenstimmen.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (BWV639) ist der einige dreistimmige Satz im Orgelbüchlein. Die Melodie wird von einer Solostimme über einer streicherhaften Altstimme (imitatio violinistica) und einem continuoähnlichen Baß. Dieser Choral ist auch im neuentdeckten Yale-Manuskript zu finden. In dich hab' ich gehoffet, Herr (BWV640) ist ein zurückhaltend fester Satz, der Trost und Zuversicht verspricht. In Wenn wir in höchsten Nöten sind (BWV641) begegnen wir wieder den innigen Ornamentik aus O Mensch bewein... Die Begleitung baut gänzlich auf den ersten Tönen des Chorals. Dieser scheint mit dem Satz derselben Melodie in den Achtzehn Chorälen (BWV668) verwandt zu sein, da die Begleitung der Solostimme größtenteils identisch ist. In BWV 668 wird allerdings der Cantus firmus in geraden Notenwerten gespielt, außerdem werden die Phrasen durch Zwischenspiele getrennt.

Wer nur den lieben Gott läßt walten (BWV642) wird von eifrigen Figura corta über einem handfesten Baß dominiert. Der Beerdigungschoral Alle Menschen müssen sterben (BWV643) hat die hellste Einrahmung erhalten, mit einem Spüranzmotiv zwischen Alt-Tenor und Baß. Hier zugt Bach von seiner trostvollen Einstellung zum Tod. Letzter Choral im Orgelbüchlein ist der sehr kurze Ach wie nichtig, ach wie flüchtig (BWV644). Die kurzen Oktavensprünge des Pedals in Achtern symbolisieren sicher „nichtig“, die Skalenbewegungen der Zwischenstimmen „flüchtig“. Dieser Satz ist ein Beispiel dessen, wie es Bach mitunter eigentlich egal zu sein scheint, wie spielbar das Ganze wird. Wichtig ist, daß die Figuren auf eine zufriedenstellende Art geformt werden — ob es dann spielmäßig gut liegt, ist Nebensache.

Die freien Werke auf dieser Aufnahme haben das suspekthe Gemeinsame, daß vermutlich keines von ihnen von Bach komponiert wurde, wobei sie mit größter Wahrscheinlichkeit (wie das Orgelbüchlein) mit seiner pädagogischen Tätigkeit zu tun hatten. Die acht kleinen Präludien und Fugen BWV553-560 wurden früher als Jugendwerke Bachs angesehen, was aber unglaublich ist, da der Stil in manchen Fällen auf etwa 1740 weist. Wenn sie aber aus dieser Zeit stammen sollten, ist es unmöglich, daß Bach auf dem Gipfel seines Künstlertums kompositionstechnisch derartig unvollkommene Sätze geschrieben hätte, nur damit es spielmäßig einfach sei. Man hat Johann Ludwig Krebs, einen der hervorragendsten Schüler Bachs, erwähnt, oder eventuell dessen Vater Johann Tobias. Eine sehr plausible Theorie ist, daß die Stücke

von verschiedenen Schülern Bachs geschrieben wurden, nachdem dieser die Richtlinien für die Ausführung gezogen hatte. Dadurch ist es auch leicht zu verstehen, wieso die Werke Bach zugeschrieben wurden. Der musikalische Stil ist sehr wechselhaft. Hier gibt es konzertähnliche Sätze (d-moll), galante Menuette (F-dur), französische Plein-Jeu-Sätze (G-dur) und toccatenähnliche Sätze (a-moll und B-dur). Jedes Stück ist an sich eine kleine Perle, bis auf die häufig etwas linkische Polyphonie in den Fugen. Die Stücke sind pädagogisch sehr bedeutungsvoll geworden, und kaum ein einziger heutiger Organist hat wohl nicht am Anfang seiner Studien die Sammlung kennengelernt.

Phantasie und Fuge a-moll BWV561 ist noch ein Stück, das teilweise ein norddeutsch inspiriertes Jugendwerk sein könnte, plötzlich aber harmonische Wendungen aufweist, die aus der Zeit um 1750 sein müssen. Das Werk ist dreigeteilt, mit cembalo-ähnlicher Faktur über Orgelpunkten in der Einleitung und am Schluß, und mit einer Fuge manualiter im Zentrum. Manchmal wurde behauptet, es sei für Pedalcembalo geschrieben worden. Das Fugenthema hat eine wesentliche Verwandtschaft mit der großen a-moll-Fuge BWV543, und vermutlich kannte der Komponist (ein Schüler Bachs?) dieses Werk gut.

Das Trio c-moll BWV585 ist vielleicht ebenfalls der pädagogischen Tätigkeit Bachs zuzuschreiben. Es ist eine Transkription zweier Sätze einer Triosonate von J.F. Fasch, und man glaubt, daß Bach die Transkription gemacht hat. Eine denkbare Spekulation wäre, daß Bach seinen Schülern (vielleicht Krebs, der eine Zeitlang als Komponist des Stückes galt) zeigen wollte, wie man den Satz einer geeigneten Triosonate für Orgel einrichten kann, damit er als Orgelstück funktioniert. Das sehr schöne Trio hat ohne weiteres einen Platz unter den vielen Bearbeitungen Bachs von Werken anderer Komponisten.

HANS FAGIUS wurde 1951 zu Norrköping geboren. Er studierte bei den Organisten Nils Eriksson und Benkt Berg, sowie bei Alf Linder an der Stockholmer HfM, wo er 1974 das Solistendiplom bekam. Danach studierte er ein Jahr bei Maurice Duruflé in Paris. In späteren Jahren hat er der Barockmusik ein Sonderstudium gewidmet, von der Forschung und der sog. alten Spielweise inspiriert.

Hans Fagius hat mehrmals bei internationalen Orgelwettbewerben Preise erobert. Seit Anfang der 1970er Jahre gibt er fleißig in ganz Europa Konzerte. Er machte auch in mehreren Ländern Rundfunkaufnahmen. Fagius unterrichtet Orgel an den Musikhochschulen in Göteborg und Stockholm.

HANS FAGIUS hat weitere 29 Schallplatten für BIS eingespielt.

Un petit livre d'orgue où les jeunes organistes sont guidés à travers les différents façons d'exécuter un choral et de pratiquer en même temps leur jeu au pédalier puisque la pédale, dans les chorals proposés, est partout obligée. A la gloire de Dieu le Très-Haut et pour l'instruction de mon prochain.

C'est la teneur du long texte sur le page titre d'un gros manuscrit datant du temps de Weimar. Bach a ici donné de la place à non moins de 164 chorals desquels seulement 46 pourtant (plus un petit fragment) furent réalisés. Sauf quelques rares exceptions, il est question d'un choral par page, il se trouve ainsi un grand nombre de pages blanches dans le manuscrit. 18 des chorals ont été composés directement dans le livre, alors que les autres sont des copies plus ou moins bien écrites. Seulement quatre sont connus dans des manuscrits antérieurs, dont deux ont été récemment découverts dans le fameux manuscrit de l'Université de Yale aux Etats-Unis, un manuscrit qui est probablement un double d'une tablature d'au plus tard 1710.

Grâce à des études d'écriture, de clés et d'autres choses en comparaison avec des manuscrits de cantates sacrées qui étaient souvent datées pour des occasions spéciales, on peut fixer avec assez de certitude la date de l'écriture des chorals dans le manuscrit. Les plus anciens sont écrits en décembre 1713, et les périodes suivantes de composition s'étendent jusqu'au premier trimestre de 1716. Vers 1740, Bach se remit au manuscrit et fit une couple de révisions en plus de composer un nouvel arrangement de chorals. La page titre provient évidemment de Köthen où Bach s'établit comme chef de l'orchestre royal en 1717, et montre qu'à partir de cette occasion, Bach considéra le livre comme un recueil pédagogique.

L'Orgelbüchlein est bâti à la manière d'un livre de cantiques: d'abord les chorals rattachés à l'année liturgique, puis ceux traitant de divers aspects de la vie chrétienne. Il existe des théories différentes quant à quel livre de cantiques est à la source de l'Orgelbüchlein, mais on n'aura probablement pas de solution définitive au problème. On a cru plus tôt que le Geistreiches Gesangbuch, édité en 1713 et utilisé à l'église du château de Köthen, en serait la base, une idée qui a maintenant cédé sa place à celle que Bach serait parti d'un livre de cantiques de Thuringe d'environ 1675. Une autre supposition est qu'aucun recueil spécial de chansons n'en est à la base, mais que Bach lui-même a rassemblé les chorals qu'il a considérés importants.

On serait également bien curieux de savoir pourquoi Bach a écrit ce recueil de chorals et pourquoi il le laissa inachevé. Il n'y a nulle part d'indication quant au but de l'Orgelbüchlein si ce n'est pas la page titre qui y est d'ailleurs postérieure. Le registre souvent aigu réfute la thèse à l'effet que les œuvres auraient été employées comme préludes ou interludes, ou tout simplement comme accompagnement au chant des fidèles, en autant qu'elles n'aient pas été écrites pour un orgue à l'accord assez basse. Il est intéressant de constater que la composition des premiers chorals coïncide avec la signature par Bach d'un contrat d'organiste à l'église Maria à Halle (14 décembre 1713). Dans ce contrat, on décrit en termes minutieux comment l'organiste doit accompagner le chant des fidèles. Les premiers chorals dans l'Orgelbüchlein concordent en partie avec cette description, et Bach commença peut-être le travail dans le but de produire un livre de cantiques judicieusement bâti pour fins d'accompagnement. Bach ne démenagea jamais à Halle et ses tâches à Weimar furent partiellement transférées de l'orgue à l'orchestre de la cour. Les chorals dans l'Orgelbüchlein devien-

nent aussi, avec le temps, de plus en plus sophistiqués et ingénieux, et semblent parfois être de vraies expériences en composition. Une partie de recueil est peut-être survenue en concurrence amicale avec Johann Gottfried Walther, organiste à l'église municipale de Weimar, un cousin et un bon ami de Bach en plus d'être un compositeur assidu de musique à l'usage courant pour orgue. Plusieurs des chorals de Walther ressemblent, par leur structure, à ceux de l'Orgelbüchlein, mais à un niveau artistique différent. Que le recueil fût laissé inachevé dépend certainement de l'intérêt accru de Bach, à Weimar déjà, pour la musique profane qui prit entièrement le dessus ensuite à Köthen.

Dans l'Orgelbüchlein, Bach crée un tout nouveau type de chorals pour orgue avec quatre traits principaux: a) le choral est joué une fois d'un trait sans intermède, b) la mélodie est au soprano, c) le choral est à 4 voix avec pédale obligée et d) les voix d'accompagnement font montre de stricte unité motivique. Il se trouve bien sûr des exceptions, mais ces traits principaux dominent entièrement. Des formations de canons se présentent souvent, surtout dans les chorals de la passion, et certains ont un cantus firmus richement ornementé. Autrement, la forme incroyablement concentrée sur parfois pas plus de 10-12 mesures est un trait qui se retrouve partout.

Les motifs donnant aux différents arrangements de chorals leur caractère spécial sont importants, motifs qui, dans la plupart des cas, peuvent provenir des figures rhétoriques de la théorie des musicaux symboliques déterminés de l'époque (par exemple chez J.G. Walther: *Praecepta der musikalischen Composition*, 1708). Depuis la grande biographie de Bach de Philipp Spitta, ces motifs ont été l'objet d'hypothèses sans fin, et l'interprétation d'Albert Schweitzer a été d'avant-garde quant à la manière de voir l'Orgelbüchlein. Il appelle le recueil un dictionnaire du langage musical de Bach, et le considère même comme une des réalisations les plus importantes de l'histoire de la musique. Il donne des noms aux différents motifs, par exemple le motif de joie, le motif de la béatitude, etc., noms qui ne coïncident pas directement avec ceux des motifs variés de la théorie des motifs musicaux symboliques déterminés, mais qui au fond impliquent la même chose. Les hypothèses dans la voie tracée par Schweitzer ont été très considérables et beaucoup de résultats paraissent, pour dire le moins, particuliers. Il est aussi significatif que différents chercheurs arrivent aussi à des résultats différents, ce qui montre l'ambiguïté du message de Bach. La recherche moderne a été surtout dirigée vers des comparaisons entre l'Orgelbüchlein et des travaux théorétiques variés, mais aussi vers le vaste mysticisme religieux de l'époque, par exemple la symbolique des nombres. Un apport récent à cela est la tentative du danois Peter Møller de démontrer que l'Orgelbüchlein en entier, grâce à une symbolique de nombres avancée où le nombre de mesures, de notes, de signes accidentels entre autres a été compté avec minutie, n'est qu'une gigantesque profession à l'ordre dit de la Rose-croix, une association mystico-religieuse qui connut un essor dans les premières décennies du 18^e siècle. Et on va certainement continuer d'émettre des hypothèses autour du recueil à partir des nouveaux faits que la recherche fait continuellement ressortir.

Les théories plus ou moins osées ne sont néanmoins pas les plus importantes pour nous. L'important est la valeur de l'Orgelbüchlein comme source presque intarissable d'expériences musicales en format miniature et sa grande importance pédagogique. Nous retrouvons ici un exemple de presque tous les problèmes techniques pensables qui peuvent se présenter dans les œuvres majeures pour orgue et, par là, en somme

dans toute la musique baroque. Et en tant qu'organiste, on peut travailler toute sa vie dans le recueil sans jamais être « prêt ».

L'Orgelbüchlein commence par quatre chorals d'avant desquels, selon la bonne tradition allemande, Nun kommt der Heiden Heiland (BWV599) est le premier; c'est un morceau dense et introverti où l'on trouve à la pédale le motif descendant (katabasis) typique des chorals de l'avent et de Noël, motif qui est habituellement considéré comme un symbole de la descente du Christ sur la terre. L'atmosphère méditative est typique des arrangements baroques de ce psaume qui traite du miracle de l'Incarnation. Gott durch deine Güte ou Gottes Sohn ist kommen (BWV600) est écrit comme un canon entre le soprano et le ténor au mouvement des croches à l'alto et à la progression de continuo à la basse. Pour une fois, Bach a ici prescrit la registration: Principal 8' au clavier manuel et Trompette 8' au pédalier. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn ou Herr Gott nun sei gepreiset (BWV601) appartient aux chorals qui se retrouvent dans le manuscrit nouvellement découvert de Yale. Le morceau est dominé par un motif dit « suspirans » au caractère énergique et exhortant. Dans Lob sei dem allmächtigen Gott (BWV602), la pédale est dominée par le motif descendant (katabasis), et des motifs dits de figura corta imprègnent de joie la partie aux claviers manuels.

Les dix chorals de Noël débuteut par Puer natus in Bethlehem (BWV603), associé surtout à l'Épiphanie. Les motifs aux claviers manuels se composent en partie de calmes notes de passage, ce qui peut être considéré comme une image de berceau de Jésus — un symbole qui apparaît déjà dans l'Oratorio de Noël de H. Schütz. Le motif principal de la pédale est encore une fois un mouvement de gamme descendante. Gelobet seist du, Jesu Christ (BWV604) est un morceau simple et fervent, avec le cantus firmus joué sur un jeu solo sur un accompagnement de sauts exceptionnellement grands à la pédale. Der Tag ist so freudenreich (BWV605) a également la mélodie à un jeu solo au valeurs de notes sans ornement. Les voix accompagnatrices étalent un motif énergique aux rythmes pointés et figura corta. A cause d'un manque de place dans le manuscrit, Bach a dû terminer ce choral en tablature en bas sur le côté de la page. Vom Himmel hoch (BWV606) a une structure courante dans l'Orgelbüchlein: des doubles croches dans les voix intermédiaires (bâties sur des motifs de « suspirans »), avec une basse en mouvement continu de croches. L'arrangement virtuose de Vom Himmel kam der Engel Schaar (BWV607) donne une image presque littérale de la multitude des anges lorsqu'ils annoncent la bonne nouvelle aux bergers. Des mouvements de gammes en doubles croches sur toute l'étendue du clavier dominant dans la voix de ténor, et la pédale joue les gammes correspondantes en noires. In dulci júbilo (BWV 608) présente le cantus firmus en canon entre le soprano et le ténor, et même les voix d'accompagnement sont en partie composées en canon. Un problème d'interprétation controversé touche ici à l'interprétation du rythme: comme écrit avec des triplets contre des noires régulières, ou en ajustant les valeurs de notes égales adaptées au rythme de triplets. Cette dernière solution semble plus probable, mais les opinions diffèrent énormément.

Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (BWV609) va à pas lents en mouvement typique de croches à la pédale, le plus souvent en mouvements descendants contre les doubles croches des voix intermédiaires. Il est assez étonnant de retrouver Jesu meine Freude (BWV610) parmi les chorals de Noël, un cantique souvent considéré comme un « Je-

suslied ». Le morceau est dense et intensif avec l'indication largo. Christum wir sollen loben schon (BWV611) est aussi introverti et mystique. Pour la seule fois dans l'Orgelbüchlein, nous trouvons ici la mélodie à l'alto, et l'indication de tempo est adagio. Le morceau commence en positions très disjointes pour ensuite se condenser. Le motif dominant est le motif de gamme descendant. Le dernier des chorals de Noël est Wir Christenleut (BWV612) qui ressemble à une gigue avec des croches à la pédale et des mouvements descendants de doubles croches au clavier manuel (provenant possiblement du cantus firmus).

Trois chorals du jour de l'an suivent ceux de Noël. Le premier, Helft mir Gottes Güte preisen (BWV613) est le choral que Bach aurait écrit vers 1740 à Leipzig. Le motif dominant provient de la première phrase de la mélodie et est interrompu par des gammes, peut-être une image du « cours du temps ». Das alte Jahr vergangen ist (BWV614) est devenu très réputé pour sa mélancolie profondément réfléchie relevée par l'ornementation expressive et l'abondant chromatisme descendant et ascendant (appelé passus durisculus). Le morceau coule dans une sorte de perspective éternelle de rêve. Le choral est joué la veille du jour de l'an. In dir ist Freude (BWV615) lui est diamétralement opposé, un bouillonnant choral pour le jour de l'an, dominé par un motif énergique à la pédale et, du reste, le plus libre des arrangements de l'Orgelbüchlein.

Le message de la Chanteleuse se rapportant à la joie du vieillard Siméon est traité en deux morceaux caractéristiques. Mit Fried und Freud ich fahr dahin (BWV616) est entièrement dominé par figura corta, le rythme appelé par Schweitzer « de la joie », et donne au choral un caractère ardent et joyeux, ce qui s'applique aussi à Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf (BWV617), dansant comme un gigue. Le cantus firmus est joué sur un clavier solo dans un arrangement inhabituel à deux voix contre les doubles croches de la voix de ténor et les croches rythmiques de la pédale.

Les sept chorals de la passion, également les plus volumineux du recueil, sont au cœur de l'Orgelbüchlein. O Lamm Gottes, unschuldig (BWV618) a la mélodie en canon à la quinte entre le ténor et l'alto. Dans les chorals de la passion, le canon est souvent vu comme une image du Christ accomplissant le dessein de Dieu. Le morceau est caractérisé par le motif de soupir (suspirstio), un motif qui peut être vu comme un symbole de la souffrance. Christe, du Lamm Gottes (BWV619) fut travaillé en choral à cinq voix avec le cantus firmus en canon entre le soprano et le 2e ténor, et avec les voix réparties sur deux claviers manuels et pédale, possiblement d'après le modèle du Livre d'Orgue de N. Grigny avec ses fugues à cinq voix. Christus, der uns selig macht (BWV620) a la mélodie en canon entre le soprano et la basse, avec un accompagnement dominé par un chromatisme coupant et des groupes sinueux de doubles croches (circulatio), possiblement une image des liens qui attachaient le Christ faussement accusé. Le solitaire Da Jesus an dem Kreuze stund (BWV621) occupe une place centrale parmi les chorals de la passion. Plusieurs des motifs peuvent être vus comme des motifs dits de croix (on obtient une croix en reliant les notes les unes aux autres à l'aide d'un trait), et la totale absence de cadences à la fin des phrases symbolise peut-être l'interminable vendredi saint. La musique continue sans interruption.

O Mensch beweine dein Sünde Gross (BWV622) est devenu peut-être le plus célèbre choral de toute la littérature pour orgue. Avec l'indication de tempo adagio assai et un cantus firmus à l'ornementation d'une infinie beauté, Bach réalisa ici un morceau

rempli de chaleur intense presque sans pareil. L'arrangement représente probablement plus un caractère fondamental méditatif que des mots particuliers, mais on peut, à l'occasion, trouver des liens directs avec le texte, comme par exemple les mouvements ascendants « positifs » aux mots « für uns hier geboren ward ... », lors du chromatisme soudain et des valeurs de notes non ornementées à « trug unser Sünder schwere Bürd », et surtout lors des harmonies terriblement osées de la fin dans l'adagissimo à « wohl an dem Kreuze lange ». Un choral empreint de chaleur et de reconnaissance est Wir danken dir, Herr Jesu Christ (BWV623), où le motif de la pédale donne au choral une atmosphère presque remplie de joie. Le dernier choral de la passion est Hilf Gott, dass mir's gelinge (BWV624) avec le cantus firmus en canon entre le soprano et l'alto et avec d'infatigables gammes au ténor, peut-être une expression de l'empressement humain à demander de l'aide. Dans le manuscrit, Bach a composé tous les chorals sur deux portées. Comme ce morceau en requiert trois, la partie de pédale a été écrite en tablature entre les systèmes.

Il existe six chorals pour le temps de Pâques, dont le premier est l'exultant Christ lag in Todesbanden (BWV625). Jesus Christus unser Heiland (BWV626) est beaucoup plus contenu; un caractère possiblement de gigue est retenu par le cri de kyrie à la fin. Christ ist erstanden (BWV627) a été travaillé en profondeur, c'est-à-dire que chacun des trois versets a son arrangement avec son propre motif caractéristique qui, dans le troisième verset, donne une impression presque extatique. Le petit arrangement d'Erstanden ist der herrliche Christ (BWV628) est rempli de symboles de la résurrection: des gammes ascendantes (anabasis) dominent à l'alto (en noires) comme au ténor (en croches) et on entend des sauts de quarts et de quintes ascendantes à la pédale. Erschienen ist der herrliche Tag (BWV629) est un canon entre le soprano et la basse, et le morceau tire son caractère joyeux de la figura corta des voix intermédiaires. Dans Heut' triumphiert Gottes Sohn (BWV630), nous rencontrons une joie presque extatique dans les sauts enthousiastes de la pédale. A la fin, Bach ajoute un extra alléluia avec un passage vertigineux de pédale sur toute l'étendue du pédalier.

Jusqu'aux chorals de Pâques, Bach composa avec assez d'assiduité. A partir de la section concernant la Pentecôte, les pages blanches sont de plus en plus courantes dans le manuscrit. Seulement un vrai choral de la Pentecôte fut composé — Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist (BWV631), et il est identique à la première partie du choral tiré des « Dix-huit chorals » (BWV667). On peut certainement voir ici la répartition d'entrées des trois voix à l'intérieur d'un laps de temps aussi court et le ténor = le Fils et la basse = le Saint-Esprit. Ce choral est aussi connu grâce à des manuscrits plus anciens. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (BWV632), caractérisé par un quasi-canon entre le soprano et la basse et dominé par un motif d'accord parfait, ainsi que les deux arrangements (presqu'identiques) de Liebster Jesu, wir sind hier (BWV634 et 633) avec la mélodie en canon entre le soprano et l'alto, peuvent être considérés comme des cantiques de Pentecôte, mais aussi comme des chorals chantés comme préparation à recevoir la Parole de Dieu. Bach n'a peut-être jamais eu pour but de jouer les deux chorals sur Liebster Jesu; la deuxième (avec l'indication distinctus) semble plutôt être une légère amélioration du premier arrangement.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot (BWV635) est un arrangement presque épuisant avec un motif principal en croches qui se compose de la première phrase du choral

(répétée 24 fois), et s'oppose à un mouvement de doubles croches. On a émis nombre d'hypothèses quant au rapport entre les dix commandements et les motifs et les notes dans le choral. Un arrangement simple et doux de Vater Unser in Himmelreich (BWV636) semble presque être une harmonisation à quatre voix qui aurait été divisée. Le violent Durch Adams Fall (BWV637) est très célèbre; il se reconnaît aux sauts sévères (Saltus duriusculus) à la pédale et au chromatisme rampant dans les voix intermédiaires (circulatio), peut-être une image de l'homme lié au péché. En réponse à ce cri d'angoisse, Es ist das Heil uns kommen her (BWV638) promet le salut venant de la grâce. Des croches stables à la pédale contre des doubles croches aux voix intermédiaires dominent le choral.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (BWV639) est le seul choral à trois voix de l'Orgelbüchlein. La mélodie est jouée sur un jeu solo contre une voix d'alto rappelant des cordes (imitatio violistica) et une basse en continuo. Ce choral se retrouve aussi dans le manuscrit nouvellement découvert de Yale. In dich hab'ich gehoffet, Herr (BWV640) est un choral solide mais retenu qui ranime la confiance et l'assurance. Dans Wenn wir in höchsten Nöten sind (BWV641), nous rencontrons l'ardente ornementation de O Mensch bewein... L'accompagnement repose entièrement sur les premières notes du choral. Le choral semble être apparenté à l'arrangement de la même mélodie des « Dix-huit chorals » (BWV668), alors que l'accompagnement de la voix solo est en gros identique. Dans BWV668, le cantus firmus est joué en notes sans ornement et chaque phrase de divertissement est précédée d'entrées.

Wer nur den lieben Gott lässt walten (BWV642) est dominé par des figura corta fougueses sur une base stable. Bach a donné au cantique de funérailles Alle Menschen müssen sterben (BWV643) un cadre très clair grâce à un motif « suspirans » alternant entre l'alto-ténor et la basse. Il témoigne ici de son attitude pleine de confiance face à la mort. Le dernier choral de l'Orgelbüchlein est le très court Ach wie nichtig, ach wie flüchtig (BWV644). Les sauts courts d'octaves en croches de la pédale symbolisent certainement « nichtig » et les gammes dans les voix intermédiaires, « flüchtig ». Que Bach parfois semble en fait faire fi de ce qu'un morceau est jouable ou pas est bien illustré dans cet arrangement. L'important est que les groupes soient modèles de façon satisfaisante — que le résultat soit facilement exécutable ou non n'est que secondaire.

Les œuvres libres de cet enregistrement ont un point suspect en commun: soit qu'aucune n'ait en fait été composée par Bach, en même temps qu'il est fort possible qu'elles sont reliées (comme l'Orgelbüchlein) à ses activités pédagogiques. Les huit petits préludes et fugues BWV553-560 étaient auparavant considérés comme des œuvres de jeunesse de Bach, ce qui est très peu probable car le style de certains indique environ 1740. Il est également impossible que ces œuvres datent de cette époque car Bach, alors au sommet de ses capacités artistiques, n'aurait pas produit de morceaux aussi incomplets du point de vue technique de composition seulement pour la facilité d'exécution. On a émis des hypothèses au sujet de Johann Ludwig Krebs, un des meilleurs élèves de Bach, ou éventuellement de son père Johann Tobias. Une théorie très plausible est que les morceaux aient été écrits pour Bach par différents élèves après qu'il leur eût donné les grandes lignes de composition. Il est ainsi facile de comprendre que les œuvres finirent par être attribuées à Bach. Le style musical

est très changeant. Il se trouve ici des pièces concertantes (ré mineur), des menuets galants (fa majeur), des Pleins-Jeux français (sol majeur) et des genres de toccates (la mineur et si bémol majeur). Chaque morceau est en fait une petite perle en soi si l'on exclut la polyphonie parfois un peu empruntée dans les fugues. « Huit petits » est devenu un recueil très important du point de vue pédagogique, et presque tous les organistes d'aujourd'hui en ont appris des pages au début de leurs études.

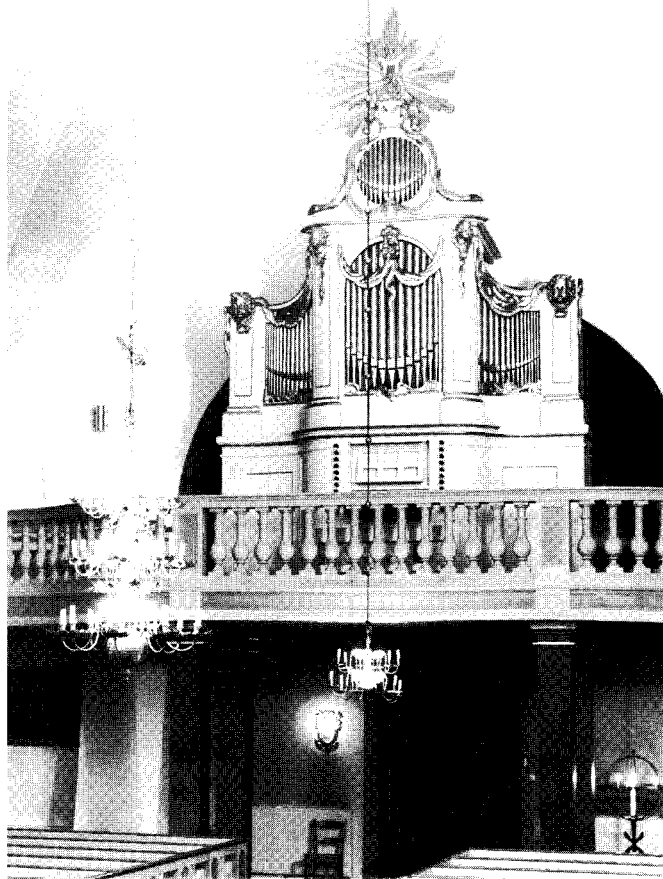
La fantaisie et fugue en la mineur BWV561 est un autre morceau qui, en partie, semble pouvoir être une œuvre de jeunesse d'inspiration nord-allemande, mais qui expose soudainement des tournants harmoniques devant dater de 1750. L'œuvre est tripartite; le début et la fin ont une facture appropriée au clavecin sur de longues pédales, et le centre est une fugue aux claviers manuels. On a parfois cru aussi que l'œuvre avait été écrite pour clavecin à pédalier. Le thème de la fugue montre un important lien de parenté avec la grande fugue en la mineur BWV543, et il est plausible que le compositeur (un élève de Bach) ait bien connu cette œuvre.

Le trio en do mineur BWV585 peut aussi être rangé parmi les activités pédagogiques de Bach. Le tout est une transcription de deux mouvements d'une sonate en trio de J.F. Fasch, et on croit que Bach a fait la transcription. Une hypothèse plausible relative à la raison de cet arrangement pouvait être que Bach voulait démontrer à ses élèves (peut-être Krebs qui fut un moment considéré comme le compositeur de ce morceau) comment on peut transcrire pour orgue un mouvement adéquat de sonate en trio et le rendre approprié à l'orgue. Le trio est très beau et défend sa place dans le répertoire des nombreux arrangements de Bach d'œuvres d'autres compositeurs.

HANS FAGIUS est né en 1951 à Norrköping. Il a étudié avec les organistes Nils Eriksson et Bengt Berg et, au Conservatoire de Stockholm, avec Alf Linder ; guidé par celui-ci, il passa son diplôme de soliste en 1974. Ensuite, il étudia un an à Paris avec Maurice Duruflé. Ces dernières années, il a, par des études personnelles, développé un intérêt croissant pour la musique baroque et essayé de s'en rapprocher en en respectant les propres exigences, inspiré des recherches sur le sujet et du dit « Alte Spielweise » (ancienne méthode de jeu).

Hans Fagius a à quelques reprises gagné des prix de concours internationaux d'orgue et mène, depuis le début des années 1970, des activités de concert assidues de par toute l'Europe. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Fagius est également lecteur au Conservatoire de Göteborg et professeur à temps partiel à celui de Stockholm.

HANS FAGIUS apparaît sur 29 autres disques BIS.



The Organ in Mariefred Church

The original organ in Mariefred Church was built in 1786 by the privileged organ builder Olof Schwan, one of the finest organ-builders in Sweden at the time. He was a member of the so-called Stockholm school and received his training with Gren & Stråle, who had their workshop on Kungsholmen in Stockholm with traditions dating back to the time of J.N.Cahman.

Schwan's organ was renovated twice, substantially, in the course of the years, in 1887 and 1935. Of the original instrument there remain only the facade and two modified registers, Rörflaut 8' (originally Gedacht 8') and Spetsflaut 4', also the great octave of Principal 4' in the facade. Mats Arvidsson's aim, when erecting a new organ in 1982, was to construct an instrument in the style of Schwan but not to make a reconstruction of the original. Other preserved Schwan organs were used as models.

Schwan's organ had one manual with pedal. This manual was the starting-point for the new disposition.

DISPOSITION

MANUAL

Principal 8'

Gedacht 8'

Principal 4'

Flaut 4'

Quinta 3'

Octava 2'

Scharf 3-4 ch

Trompet 8'

ECHOVERK

Fugara 8'

Rörflaut 8'

Spetsflaut 4'

Nasat 3'

Borflaut 2'

Ters 1 3/5'

Vox virginea 8'

Tremulant

PEDAL

Subbas 16'

Violon 8'

Octava 4'

Basun 16'

Trompet 8'

Trompet 4'

Coupling/Koppel/Accouplement et tirasses II/I, I/P, II/P

Mechanical traction and registration/Mechanische Traktur und Registratur/Traction et commandes de registres mécaniques.

Air supply: 3 weighted single-fold bellows/Luftversorgung: 3 Gewichtbelastete Keilbälge/
Soufflerie: 3 soufflets à poids.

Even temperament as (according to the contract) the original Schwan organ/Gleichschwebende Temperatur wie, laut Vertrag, bei der ursprünglichen Schwan-Orgel/Le tempérament est égal comme, selon le contrat, l'orgue original de Schwan.

Die Orgel der Kirche zu Mariefried

Das ursprüngliche Orgelwerk der Kirche zu Mariefried wurde 1786 vom privilegierten Orgelbauer Olof Schwan gebaut, einem der hervorragendsten Orgelbauer Schwedens zu jener Zeit. Er gehörte zur sogenannten Stockholmer Schule und hatte seine Ausbildung bei den Orgelbauern Gren und Stråle bekommen, die ihre Werkstatt auf Kungsholmen in Stockholm hatten, mit Traditionen aus den Tagen J.N.Cahmans.

Die von Schwan errichtete Orgel wurde im Laufe der Jahre zweimal durchgehend umgebaut, 1887 und 1935. Von der ursprünglichen Orgel blieben bis in unsere Zeit bis auf die Fassade nur zwei etwas veränderte Register, u.zw. Rohrflöte 8' (ursprünglich Gedacht 8') und Spitzflöte 4', dazu die große Oktav des Prinzipal 4' in der Fassade. Das Ziel bei der Errichtung der neuen Orgel 1982 vom Orgelbauer Mats Arvidsson war, eine Orgel in Schwans Sinne zu bauen, aber keine Rekonstruktion des ursprünglichen Werkes. Andere erhaltene Schwan-Orgeln waren bei Konstruktion und Mensurierung Vorbilder.

Schwans Orgel hatte nur ein Manual mit angehängtem Pedal. Dieses Manualwerk war Ausgangspunkt der Errichtung der neuen Disposition.

L'orgue de l'église de Mariefred

L'orgue original de l'église de Mariefred fut bâti en 1786 par le facteur privilégié Olof Schwan, considéré comme l'un des meilleurs et des plus instruits de Suède à cette époque. Il appartenait à l'école dite de Stockholm et avait fait son apprentissage chez les facteurs Gren et Stråle qui avaient leur atelier sur l'île de Kungsholmen à Stockholm avec des traditions artisanales remontant aux jours de J.N. Cahman.

L'orgue de Schwan subit deux grandes rénovations au cours des ans, soit en 1887 et 1935. De l'orgue original il ne reste aujourd'hui, en plus de la façade, que deux jeux peu modifiés: Rörflöjt 8' (originellement Gedacht 8') et Spetsflöjt 4' ainsi que le grand octave du Principal 4' de la façade. Le but de la construction du nouvel orgue, un travail exécuté en 1982 par le facteur Mats Arvidsson, a été de construire un orgue dans l'esprit de Schwan, sans être une reconstruction de l'œuvre originale. D'autres orgues conservées de Schwan ont servi de modèles lors de la construction ainsi que du mesurage.

L'orgue de Schwan n'avait qu'un clavier manuel avec pédalier accouplé. Ce clavier a servi de point de départ pour l'établissement de la nouvelle composition.

Notes on the registrations

It would be too long to list all the registrations employed in this recording. Here, therefore, are a few general comments. The chorales for one manual and pedal are usually played on the main organ, with various Principal mixtures from P 8' alone up to full plenum with or without T 8'. In one case (BWV637) all the registers of the organ are used with manual coupling. In order to provide greater clarity for the pedal, the echo (8', 4' and 2') has often been coupled down; on the other hand the mixture of main organ coupled with pedal is hardly ever used. In this way the pedal remains independent all the time. A few chorales are played on the echo, with Fleut 8' and 4' (BWV610 and 636) or additionally with 2' (BWV612). One setting (BWV619) has F 8' in the right hand and G 8' in the left. Examples of solos are Rfl 8', Sfl 4' and N 3 (BWV604), a cornet put together from the echo (BWV614 and 641), Vox virginea with Fleut 8' and 4' (BWV639) and also with B 2' and N 3' (BWV605), and P 8 and G 8 (BWV622). The Prelude and Fugue in F major (BWV556) is played on Sfl 4 with G 8 in the pedal; the G minor Prelude (BWV558) on G 8 and F 4 in the main organ. The Trio in C minor (BWV585) has Vox virginea with Rfl 8 in the right hand, P 8' in the left, and S 16 and V 8 in the pedal.

Etwas über die Registrierung

Jede einzelne Registrierung dieser Platte zu erläutern würde zu viel Platz beanspruchen. Hier nur einige generelle Beschreibungen. Die Choräle für ein Manual und Pedal werden hauptsächlich auf dem Hauptwerk gespielt, mit verschiedenen Prinzipalmischungen ab P 8' allein bis volles Plenum mit oder ohne T 8'. In einem Fall (BWV637) werden sämtliche Register der Orgel mit Manualkoppel verwendet. Um das Pedal klarer zu gestalten sind häufig Stimmen aus dem Echowerk (8', 4' und 2') heruntergekoppelt worden, hingegen kommt das Hauptwerk mit dem Pedal gekoppelt fast nie zur Verwendung. Das Pedal bleibt somit die ganze Zeit selbständig. Einige Choräle werden auf dem Echowerk gespielt mit Flöten 8' und 4' (BWV610 und 636) oder zusätzlich mit 2' (BWV612). Ein Satz (BWV619) hat in der rechten Hand F 8', in der linken G 8'. Als Solostimmen werden beispielsweise verwendet Rfl 8', Sfl. 4' und N 3 (BWV 604), ein aus dem Echowerk zusammengesetztes Cornet (BWV614 und 641), Vox virginea mit Flöten 8' und 4' (BWV639) und auch mit B 2' und N 3' (BWV605), und P 8 und G 8 (BWV622). Präludium und Fuge F-dur (BWV556) werden auf Sfl 4 mit G 8 im Pedal gespielt, das g-moll-Präludium (BWV558) auf G 8 und F 4 des Hauptwerkes. Das Trio c-moll (BWV585) hat Vox virginea mit Rfl 8 in der rechten Hand, p 8' in der linken, und S 16 und V 8 im Pedal.

A propos de la registration.

Il serait trop longue de rendre compte de chaque registration employée ici. Voici quelques descriptions générales.

Les chorals pour un clavier manuel et pédale sont joués principalement sur le grand-orgue avec différents mélanges de principaux, du P 8' seul au plenum au complet avec ou sans T 8'. Dans un cas (BWV637), tous les jeux de l'orgue sont en fonction ainsi que l'accouplement. Pour donner à la pédale un relief plus clair, des jeux de l'écho (8', 4' et 2') ont souvent été accouplé à la pédale; d'un autre côté, la tirasse I/P n'est presque jamais utilisée. La pédale est ainsi toujours indépendante. Quelques chorals sont joués sur l'écho aux flûtes 8' et 4' (BWV610 et 636) ou en plus avec le 2' (BWV612). Le BWV619 a F 8' à la main droite et G 8' à la gauche. Quelques jeux solos sont utilisés, par exemple Rfl 8', Sfl 4' et N 3' (BWV604), un Cornet composé à l'écho (BWV614 et 641), Vox virginea avec flûtes 8' et 4' (BWV639) et même avec B 2' et N 3' (BWV605) ainsi que P 8 et G 8 (BWV622). Le prélude et fugue en fa majeur (BWV556) est joué sur Sfl 4 avec G 8 à la pédale et le prélude en sol mineur (BWV558) est joué sur G 8' et F 4' du grand-orgue. Le trio en do mineur (BWV585) a Vox virginea avec Rfl 8' à la main droite, P 8' à la gauche, ainsi que S 16 et V 8 à la pédale.

Recording data: 1986-02-23 at Mariefred Church, Sweden
Recording engineer: Bertil Alving
Digital editing: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 digital recording equipment, 2 Schoeps CMC541 and 2 Brüel & Kjaer 4165 microphones, SAM82 mixer
Producers: Bertil Alving & Hans Fagius
Cover text: Hans Fagius
English translation: Andrew Barnett
German translation: Per Skans
French translation: Arlette Chené-Wiklander
Organ photograph: Jourfotograferna
Hans Fagius photograph: Bertil Alving
Album design: Robert von Bahr
Type setting: Andrew Barnett
Lay-out: Andrew Barnett
Repro: K&P Grafiska, Stockholm

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 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & © 1986 & 1987, BIS Records AB

