

The Complete Organ Music of  
**Johann Sebastian Bach**

played by **CHRISTOPHER HERRICK**

on Metzler organs in Switzerland



hyperion

THE COMPLETE ORGAN MUSIC OF  
*Johann Sebastian Bach*



Played by

**CHRISTOPHER HERRICK**  
on Metzler organs in Switzerland

Pfarrkirche St Nikolaus, Bremgarten, Metzler Op 555 (1988) Discs 1, 14  
Stadtkirche, Zofingen, Metzler Op 533 (1983) Discs 4, 12, 13  
Stadtkirche, Zofingen, Metzler Op 509 (1980) Discs 13, 16  
Jesuitenkirche, Lucerne, Metzler Op 521 (1982) Discs 2, 3, 10, 11  
Stadtkirche St Martin, Rheinfelden, Metzler Op 571 (1992) Discs 5, 6, 9  
Pfarrkirche St Peter und Paul, Villmergen, Metzler Op 489 (1978) Disc 7  
Pfarrkirche St Michael, Kaisten, Metzler Op 471 (1975) Discs 8, 15

BWV NUMBERS  
BACH WERKE VERZEICHNIS

**TRIO SONATAS**

525	Sonata No 1 in E flat major	Disc 1
526	Sonata No 2 in C minor	Disc 1
527	Sonata No 3 in D minor	Disc 1
528	Sonata No 4 in E minor	Disc 1
529	Sonata No 5 in C major	Disc 1
530	Sonata No 6 in G major	Disc 1

**FREE COMPOSITIONS**

531	Prelude and Fugue in C major	Disc 8
532	Prelude and Fugue in D major	Disc 2
533	'Little' Prelude and Fugue in E minor	Disc 5
534	Prelude and Fugue in F minor	Disc 3
535	Prelude and Fugue in G minor	Disc 6
536	Prelude and Fugue in A major	Disc 3
537	Fantasia and Fugue in C minor	Disc 3
538	'Dorian' Toccata and Fugue in D minor	Disc 4
539	Prelude and 'Fiddle' Fugue in D minor	Disc 6
540	Toccata and Fugue in F major	Disc 4
541	Prelude and Fugue in G major	Disc 2
542	Fantasia and Fugue in G minor	Disc 2
543	Prelude and Fugue in A minor	Disc 2
544	Prelude and Fugue in B minor	Disc 2
545	Prelude and Fugue in C major	Disc 3
546	Prelude and Fugue in C minor	Disc 3
547	Prelude and Fugue in C major	Disc 3
548	Prelude and Fugue in E minor ('Wedge')	Disc 3
549a	Prelude and Fugue in D minor	Disc 5
550	Prelude and Fugue in G major	Disc 6
551	Prelude in A minor	Disc 6
552	Prelude and Fugue in E flat major ('St Anne')	Disc 2
552i	Prelude in E flat major	Disc 12
552ii	'St Anne' Fugue in E flat major	Disc 12

553	'Little' Prelude and Fugue in C major	Disc 16
554	'Little' Prelude and Fugue in D minor	Disc 16
555	'Little' Prelude and Fugue in E minor	Disc 16
556	'Little' Prelude and Fugue in F major	Disc 16
557	'Little' Prelude and Fugue in G major	Disc 16
558	'Little' Prelude and Fugue in G minor	Disc 16
559	'Little' Prelude and Fugue in A minor	Disc 16
560	'Little' Prelude and Fugue in B flat major	Disc 16
561	Fantasia in A minor	Disc 5
562	Fantasia in C minor	Disc 2
562ii	Fugue in C minor (unfinished)	Disc 8
563	Fantasia con imitatione in B minor	Disc 5
564	Toccatà, Adagio and Fugue in C major	Disc 4
565	Toccatà and Fugue in D minor	Disc 4
566	Toccatà in E major	Disc 6
567	Prelude in C major	Disc 8
568	Prelude in G major	Disc 6
569	Prelude in A minor	Disc 5
570	Fantasia in C major	Disc 6
571	Concerto in G major	Disc 8
572	Fantasia in G major	Disc 3
573	Fantasia in C major (unfinished)	Disc 8
574	Fugue on a theme of Legrenzi in C minor	Disc 7
575	Fugue in C minor	Disc 6
576	Fugue in G major	Disc 6
577	'Gigue' Fugue in G major	Disc 5
578	'Little' Fugue in G minor	Disc 5
579	Fugue on a theme of Corelli in B minor	Disc 7
580	Fugue in D major	Disc 8
581	Fugue in G major	Disc 16
582	Passacaglia in C minor	Disc 4
583	Trio in D minor	Disc 5
584	Trio in G minor	Disc 8
585	'Fasch' Trio in C minor	Disc 6
586	'Telemann' Trio in G major	Disc 6
587	'Couperin' Aria in F major	Disc 6

588	Canzona in D minor	Disc 6
589	Allabreve in D major	Disc 5
590	Pastorale in F major	Disc 5
591	Kleines harmonisches Labyrinth	Disc 8

### CONCERTOS

592	Concerto in G major after Johann Ernst	Disc 7
593	Concerto in A minor after Vivaldi	Disc 7
594	Concerto in C major after Vivaldi	Disc 7
595	Concerto movement in C major after Johann Ernst	Disc 7
596	Concerto in D minor after Vivaldi	Disc 7
597	Concerto in E flat major	Disc 8
598	Pedal-Exercitium (unfinished)	Disc 8

### ORGELBÜCHLEIN

599	Nun komm, der Heiden Heiland	Disc 9
600	Gottes Sohn ist kommen	Disc 9
601	Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn	Disc 9
602	Lob sei dem allmächtigen Gott	Disc 9
603	Puer natus in Bethlehem	Disc 9
604	Gelobet seist du, Jesu Christ	Disc 9
605	Der Tag der ist so freudenreich	Disc 9
606	Vom Himmel hoch da komm ich her	Disc 9
607	Vom Himmel kam der Engel Schar	Disc 9
608	In dulci jubilo	Disc 9
609	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	Disc 9
610	Jesu, meine Freude	Disc 9
611	Christum wir sollen loben schon	Disc 9
612	Wir Christenleut	Disc 9
613	Helft mir Gotts Güte preisen	Disc 9
614	Das alte Jahr vergangen ist	Disc 9
615	In dir ist Freude	Disc 9
616	Mit Fried und Freud ich fahr dahin	Disc 9
617	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	Disc 9

618	O Lamm Gottes, unschuldig	Disc 9
619	Christe, du Lamm Gottes	Disc 9
620	Christus, der uns selig macht	Disc 9
621	Da Jesus an dem Kreuze stund	Disc 9
622	O Mensch, beweine dein Sünde gross	Disc 9
623	Wir danken dir, Herr Jesu Christ	Disc 9
624	Hilf Gott, dass mir's gelinge	Disc 9
625	Christ lag in Todesbanden	Disc 9
626	Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod	Disc 9
627	Christ ist erstanden	Disc 9
628	Erstanden ist der heilige Christ	Disc 9
629	Erschienen ist der herrliche Tag	Disc 9
630	Heut triumphieret Gottes Sohn	Disc 9
631	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	Disc 9
632	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	Disc 9
633/4	Liebster Jesu, wir sind hier	Disc 9
635	Dies sind die heiligen zehn Gebot	Disc 9
636	Vater unser im Himmelreich	Disc 9
637	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	Disc 9
638	Es ist das Heil uns kommen her	Disc 9
639	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	Disc 9
640	In dich hab ich gehoffet, Herr	Disc 9
641	Wenn wir in höchsten Nöten sein	Disc 9
642	Wer nur den lieben Gott lässt walten	Disc 9
643	Alle Menschen müssen sterben	Disc 9
644	Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	Disc 9

### **SCHÜBLER CHORALES**

645	Wachet auf, ruft uns die Stimme	Disc 10
646	Wo soll ich fliehen hin	Disc 10
647	Wer nur den lieben Gott lässt walten	Disc 10
648	Meine Seele erhebt den Herren	Disc 10
649	Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ	Disc 10
650	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter	Disc 10

## LEIPZIG CHORALES

651	Komm, Heiliger Geist Herre Gott	Disc 10
652	Komm, Heiliger Geist Herre Gott	Disc 10
653	An Wasserflüssen Babylon	Disc 11
653b	An Wasserflüssen Babylon (pedale doppio)	Disc 11
654	Schmücke dich, o liebe Seele	Disc 10
655	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	Disc 11
656	O Lamm Gottes, unschuldig	Disc 11
657	Nun danket alle Gott	Disc 10
658	Von Gott will ich nicht lassen	Disc 11
659	Nun komm, der Heiden Heiland	Disc 10
660	Nun komm, der Heiden Heiland	Disc 10
661	Nun komm, der Heiden Heiland	Disc 10
662	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 10
663	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 10
664	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 10
665	Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	Disc 10
666	Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	Disc 10
667	Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	Disc 11
668	Vor deinen Thron tret ich hiermit	Disc 11

## CLAVIERÜBUNG CHORALES

669	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	Disc 12
670	Christe, aller Welt Trost	Disc 12
671	Kyrie, Gott Heiliger Geist	Disc 12
672	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	Disc 13
673	Christe, aller Welt Trost	Disc 13
674	Kyrie, Gott Heiliger Geist	Disc 13
675	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 12
676	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 12
677	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 13
678	Dies sind die heiligen zehn Gebot	Disc 12
679	Dies sind die heiligen zehn Gebot	Disc 13
680	Wir glauben all an einen Gott	Disc 12
681	Wir glauben all an einen Gott	Disc 13

682	Vater unser im Himmelreich	Disc 12
683	Vater unser im Himmelreich	Disc 13
684	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	Disc 12
685	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	Disc 13
686	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	Disc 12
687	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	Disc 13
688	Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	Disc 12
689	Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	Disc 13

### MISCELLANEOUS CHORALES

690	Wer nur den lieben Gott lässt walten	Disc 11
691	Wer nur den lieben Gott lässt walten	Disc 11
692	Ach Gott und Herr	Disc 16
693	Ach Gott und Herr	Disc 16
694	Wo soll ich fliehen hin	Disc 11
695	Christ lag in Todesbanden	Disc 11
696	Christum wir sollen loben schon	Disc 11
697	Gelobet seist du, Jesu Christ	Disc 11
698	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	Disc 11
699	Nun komm, der Heiden Heiland	Disc 11
700	Vom Himmel hoch da komm ich her	Disc 11
701	Vom Himmel hoch da komm ich her	Disc 11
702	Das Jesulein soll doch mein Trost	Disc 11
703	Gottes Sohn ist kommen	Disc 11
704	Lob sei dem allmächtigen Gott	Disc 11
705	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	Disc 11
706	Liebster Jesu, wir sind hier	Disc 11
707/8	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	Disc 11
709	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	Disc 11
710	Wir Christenleut	Disc 11
711	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 11
712	In dich hab ich gehoffet, Herr	Disc 11
713	Jesu, meine Freude	Disc 11
714	Ach Gott und Herr	Disc 15
715	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 13

716	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 13
717	Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 13
718	Christ lag in Todesbanden	Disc 13
719	Der Tag der ist so freudenreich	Disc 15
720	Ein feste Burg ist unser Gott	Disc 13
721	Erbarm dich mein, o Herrre Gott	Disc 13
722	Gelobet seist du, Jesu Christ	Disc 13
723	Gelobet seist du, Jesu Christ	Disc 8
724	Gottes Sohn ist kommen	Disc 13
725	Herr Gott, dich loben wir	Disc 13
726	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	Disc 13
727	Herzlich tut mich verlangen	Disc 13
728	Jesus, meine Zuversicht	Disc 13
729	In dulci jubilo	Disc 13
730	Liebster Jesu, wir sind hier	Disc 12
731	Liebster Jesu, wir sind hier	Disc 12
732	Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich	Disc 13
733	Meine Seele erhebt den Herrn	Disc 13
734	Nun freut euch, lieben Christen gmein	Disc 13
735	Valet will ich dir geben	Disc 12
736	Valet will ich dir geben	Disc 12
737	Vater unser im Himmelreich	Disc 15
738	Von Himmel hoch, da komm ich her	Disc 13
739	Wie schön leuchtet der Morgenstern	Disc 13
740	Wir glauben all an einen Gott	Disc 13
741	Ach Gott vom Himmel sieh darein	Disc 8
742	Ach Herr, mich armen Sünder	Disc 15
743	Ach, was ist doch unser Leben	Disc 8
744	Auf meinen lieben Gott	Disc 16
745	Aus der Tiefe rufe ich	Disc 16
746	Christ ist erstanden	Disc 16
747	Christus, der uns selig macht	Disc 8
748	Gott der Vater wohn uns bei	Disc 16
749	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	Disc 16
750	Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht	Disc 16
751	In dulci jubilo	Disc 16

752	Jesu, der du meine Seele	Disc 16
753	Jesu, meine Freude (unfinished)	Disc 8
754	Liebster Jesu, wir sind hier	Disc 8
755	Nun freut euch, lieben Christen gmein	Disc 8
756	Nun ruhen alle Wälder	Disc 16
757	O Herre Gott, dein göttlich Wort	Disc 16
758	O Vater, allmächtiger Gott	Disc 8
759	Schmücke dich, o liebe Seele	Disc 16
760	Vater unser im Himmelreich	Disc 16
761	Vater unser im Himmelreich	Disc 16
762	Vater unser im Himmelreich	Disc 8
763	Wie schön leuchtet der Morgenstern	Disc 16
764	Wie schön leuchtet der Morgenstern (unfinished)	Disc 8
765	Wir glauben all an einen Gott	Disc 8

#### **CHORALE PARTITAS**

766	Partita: Christ, der du bist der helle Tag	Disc 14
767	Partita: O Gott, du frommer Gott	Disc 14
768	Partita: Sei gegrüßet, Jesu gütig	Disc 14
769	Canonic Variations: Vom Himmel hoch da komm ich her	Disc 14
770	Partita: Ach, was soll ich Sünder machen?	Disc 14
771	Partita: Allein Gott in der Höh sei Ehr	Disc 16
802-5	Four Duets	Disc 5
946	Fugue in C major	Disc 8
957	Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt	Disc 15
1027a	Trio in G major (transcription)	Disc 6

#### **A MUSICAL OFFERING**

1079i	Three-part Ricercare in C minor	Disc 5
1079v	Six-part Ricercare in C minor	Disc 6

## NEUMEISTER CHORALES

1090	Wir Christenleut	Disc 15
1091	Das alte Jahr vergangen ist	Disc 15
1092	Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	Disc 15
1093	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	Disc 15
1094	O Jesu, wie ist dein Gestalt	Disc 15
1095	O Lamm Gottes, unschuldig	Disc 15
1096	Christe, der du bist Tag und Licht	Disc 15
1097	Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not	Disc 15
1098	Wir glauben all an einen Gott	Disc 15
1099	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	Disc 15
1100	Allein zu dir, Herr Jesu Christ	Disc 15
1101	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	Disc 15
1102	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	Disc 15
1103	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	Disc 15
1104	Wenn dich Unglück tut greifen an	Disc 15
1105	Jesu, meine Freude	Disc 15
1106	Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost	Disc 15
1107	Jesu, meines Lebens Leben	Disc 15
1108	Als Jesus Christus in der Nacht	Disc 15
1109	Ach Gott, tu dich erbarmen	Disc 15
1110	O Herre Gott, dein göttlich Wort	Disc 15
1111	Nun lasst uns den Leib begraben	Disc 15
1112	Christus, der ist mein Leben	Disc 15
1113	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	Disc 15
1114	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	Disc 15
1115	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	Disc 15
1116	Was Gott tut, das ist wohlgetan	Disc 15
1117	Alle Menschen müssen sterben	Disc 15
1118	Werde munter, mein Gemüte	Disc 15
1119	Wie nach einer Wasserquelle	Disc 15
1120	Christ, der du bist der helle Tag	Disc 15
Anh.55	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	Disc 8

---

## THE TRIO SONATAS

---

— DISC 1: CDS44121 [72'03] —

### The Six Trio Sonatas

Metzler organ, Op 555 (1988), Pfarrkirche St Nikolaus, Bremgarten

Recorded on 13 14 November 1989

	<b>BWV526 Sonata No 2 in C minor</b>	[11'30]
<b>1</b>	Vivace	[3'46]
<b>2</b>	Largo	[3'38]
<b>3</b>	Allegro	[4'06]
	<b>BWV528 Sonata No 4 in E minor</b>	[9'41]
<b>4</b>	Adagio – Vivace	[2'42]
<b>5</b>	Andante	[4'21]
<b>6</b>	Poco allegro	[2'38]
	<b>BWV529 Sonata No 5 in C major</b>	[14'36]
<b>7</b>	Allegro	[5'08]
<b>8</b>	Largo	[5'34]
<b>9</b>	Allegro	[3'54]
	<b>BWV527 Sonata No 3 in D minor</b>	[13'00]
<b>10</b>	Andante	[5'08]
<b>11</b>	Adagio e dolce	[3'56]
<b>12</b>	Vivace	[3'56]
	<b>BWV530 Sonata No 6 in G major</b>	[11'38]
<b>13</b>	Vivace	[3'55]
<b>14</b>	Lento	[4'08]
<b>15</b>	Allegro	[3'35]
	<b>BWV525 Sonata No 1 in E flat major</b>	[10'34]
<b>16</b>	(Allegro moderato)	[3'00]
<b>17</b>	Adagio	[3'48]
<b>18</b>	Allegro	[3'46]

J S Bach's six sonatas for organ were compiled without a title page – as were also Book Two of *The Well-Tempered Clavier*, the 'Eighteen Leipzig Chorales', *The Art of Fugue* and even, originally, the *Orgelbüchlein*. We cannot be quite sure what Bach would have called this set of pieces. The familiar English name 'Trio Sonatas' is less likely than the German *Orgel-Trios* which they were called by the owner of the composer's manuscript after 1790. A composer would say either 'sonatas' or 'trios', but not both. Clearly, Bach's separate heading for each work in turn – 'Sonata a 2 Clav. et Pedal' – is the most authentic. Any such questions about the title are not merely academic. They raise other questions, chiefly: what exactly are these pieces?; and what were they composed for?

The six sonatas BWV525-530 are unique. Recent work on the sources, particularly John Butt's article in *The Organ Yearbook* No 19, confirms various likelihoods: that the last sonata (BWV530) was composed from scratch as an organ sonata, probably independent of the others, and was perhaps the first to be so created; that others contain one or more movements transcribed for organ from their original version, although fewer movements may be transcriptions than was once thought; that the order and number were not fixed before the compilation was complete, and that the first of the set (BWV525) may have been added to the others, intended originally perhaps as No 5. These and other conjectures on the composer's copy, which to some extent was being worked on as it was being made – there being no simple fair copy, in other words – lead one to think that despite its apparent neatness of conception, the set was indeed something rather experimental for Bach and that had he ever made a totally fair copy, some aspects, particularly the title and the order, would have been re-thought. For example, had BWV525 been moved to the penultimate position, the key plan would accord more closely with other sets of pieces in the composer's œuvre: c d e C E flat G is comparable, for instance, to B flat c a D G e of the *Partitas* for harpsichord.

The uncertainty over Bach's intention in this respect leaves some room for manoeuvre for the modern recording artist. Taking advantage of this, Christopher Herrick has devised an order for this recording which juxtaposes strong contrasts of mood and style, and starts and finishes with two of the most exciting and extrovert movements in the set.

Musically it is reasonably clear what Bach's self-given task was: to make a set of organ works equivalent to chamber sonatas in specific Italian or Italianate genres. But the equivalence is not straightforward. Firstly, the three-movement plan of five of the sonatas is closer to contemporary Italian concertos than to string sonatas. Secondly, the counterpoint of the two upper voices is far more rigorous than in virtually all Italian trio sonatas, even Handel's, and resembles more closely the invertible textures of trios in the form of organ chorales such as were composed by most Lutheran organists who put pen to paper. Thirdly, there is here a 'miniaturisation' as well as a 'tidying up' of the Italian sonata/concerto; the musicianship required of the player seems rather out of proportion to the brevity and succinctness of the works themselves, qualities that Bach would have found more in Corelli than

Vivaldi. Completely Italian, on the other hand, are the details of the ritornello movements and the two versions of binary form (slow middle dance, fast finale). The ritornello-fugue finales represent a very conscious imitation of an ideal Italian chamber fugue. In shape and melody they resemble neither the ‘German organ fugue’ nor the ‘chamber keyboard fugue’ of which Bach had composed many examples by then (for example the big organ fugues in C, D, D, g etc, and Book One of *The Well-Tempered Clavier* respectively). Furthermore, to the extent to which they are Italianate, the sonatas are also like string music: Italian and strings are almost synonymous here, and such a movement as the finale to BWV529 is, in detail, very close indeed to Bach’s usual interpretation of Italian string counterpoint. Yet the end result is a set of pieces that one would never mistake for Italian chamber music, nor, with the exception of certain chorale-trios, for the German organ genres. Similar points could be made about the sonatas when compared with those single organ-mass movements of the French classical organists that appear on the surface to have similar trio-techniques behind them.

These are not church organ pieces, and the service provided no opportunity for such music. Ever since Forkel’s biography of Bach (1802), it has been accepted that these sonatas were in some way connected with the organ practice of his eldest and beloved son, Wilhelm Friedemann (born in 1710), either gradually compiled and/or composed over the period in which he was learning the organ, or eventually collected in a form which the young musician could take with him as he set out on his musical career. The composer kept a copy for himself, however, and several of his pupils – most successfully Johann Ludwig Krebs – produced works of their own in this manner, though not usually in three complete movements. Wilhelm Friedemann was not the only Bach pupil to have had both his organ-playing and his composing skills sharpened on some or all of these sonatas, and it is not difficult to imagine that they have definite pedagogic-didactic quality. Now, unfortunately, we usually only learn to play them, not to write invertible counterpoint modelled on their faultless technique.

As with other works of Bach that were at least in part useful for both the learner and the accomplished player, no didactic plan actually shapes the sonatas. They do not go from easy to difficult or sacrifice their artistic character in order to concentrate on specifics in the pupil’s wished-for progress.

The ‘Vivace’ heading at the beginning of the C minor sonata, **BWV526**, could well suggest that some of the other movements in the set should not be played too fast, for, judging by his arrangements of Vivaldi concertos, Bach had a fairly sedate idea of Italian style. The lyricism of the Largo movement is no longer there in the finale, whose fugue-theme and treatment appear to be rather old-fashioned until the perky ‘second subject’ appears.

The E minor Sonata **BWV528** begins with an Introduction and Vivace transcribed from Cantata No 76 (oboe d’amore, gamba, continuo) – the whole movement short and preface-like, as indeed it is in the

cantata. The Andante has all the hallmarks of early Bach, something written in his early twenties, a sweet, rather moving melody, short-breathed and repetitive, but very touching. The fugal finale is in a more mature style, elegant and intricate.

The opening Allegro of the C major sonata **BWV529** is a large-scale ABA movement in which two themes more or less alternate in a scheme thought out only by J S Bach. The plan was one way to organise a major movement, a problem that was to become more and more important as the century progressed. The Largo is, again, a more mature example of the genre implied in the E minor sonata's Andante, and the fugal finale is a 'fugue for two violins and bass'.

The fugal opening of the D minor sonata **BWV527** has a poise hard to relate to music other than Bach's chamber sonatas. One might find something like this in, say, a flute or gamba sonata, but not in the Italian composers he so admired. The graceful and sweet ('dolce') middle movement encourages players new to the set to think that the sonata is the 'easiest', but a few bars of the fugal finale soon change that impression. This movement also belongs among string trios.

The G major sonata **BWV530** is a veritable concerto in its first movement: themes and 'style' are so Italianate that some scholars even speak of a 'Vivaldi database' for this work. The Lento has the quality of a sonata for two flutes and bass in Bach's typical plaintive style, and the fugal finale is Bach at his most gloriously complex.

The E flat major sonata **BWV525** is the most straightforward and succinct of the set and offers the player difficulties generally overcome with less trouble than certain others. Both the charming figuration of the outer movements and the conventional pathos of the slow movement help to give that coordination of hands and feet that is the accomplished organist's delight.

PETER WILLIAMS ©1990



---

## FREE COMPOSITIONS

---

— DISC 2: CDS44122 [74'59] —

### The 'Great' Fantasias, Preludes and Fugues (1)

Metzler organ, Op 521 (1982), Jesuitenkirche, Lucerne

Recorded on 21 22 23 24 April 1993

	<b>BWV542 Fantasia and Fugue in G minor</b>	[12'00]
<b>1</b>	Fantasia	[6'03]
<b>2</b>	Fugue	[5'55]
<b>3</b>	<b>BWV562 Fantasia in C minor</b>	[5'33]
	<b>BWV543 Prelude and Fugue in A minor</b>	[9'48]
<b>4</b>	Prelude	[3'35]
<b>5</b>	Fugue	[6'13]
	<b>BWV532 Prelude and Fugue in D major</b>	[11'08]
<b>6</b>	Prelude	[4'54]
<b>7</b>	Fugue	[6'11]
	<b>BWV544 Prelude and Fugue in B minor</b>	[11'00]
<b>8</b>	Prelude	[5'49]
<b>9</b>	Fugue	[5'08]
	<b>BWV541 Prelude and Fugue in G major</b>	[7'33]
<b>10</b>	Prelude	[3'07]
<b>11</b>	Fugue	[4'22]
	<b>BWV552 Prelude and Fugue in E flat major ('St Anne')</b>	[16'37]
<b>12</b>	Prelude	[9'37]
<b>13</b>	Fugue	[6'57]

## The 'Great' Fantasias, Preludes and Fugues (2)

	<b>BWV546 Prelude and Fugue in C minor</b>	[12'28]
<b>1</b>	Prelude	[6'25]
<b>2</b>	Fugue	[6'03]
<b>3</b>	<b>BWV572 Fantasia in G major</b>	[8'44]
	<b>BWV548 Prelude and Fugue in E minor ('The Wedge')</b>	[13'50]
<b>4</b>	Prelude	[6'14]
<b>5</b>	Fugue	[7'36]
	<b>BWV547 Prelude and Fugue in C major</b>	[9'10]
<b>6</b>	Prelude	[4'14]
<b>7</b>	Fugue	[4'57]
	<b>BWV534 Prelude and Fugue in F minor</b>	[8'25]
<b>8</b>	Prelude	[3'42]
<b>9</b>	Fugue	[4'42]
	<b>BWV537 Fantasia and Fugue in C minor</b>	[8'40]
<b>10</b>	Fantasia	[4'50]
<b>11</b>	Fugue	[3'49]
	<b>BWV536 Prelude and Fugue in A major</b>	[6'20]
<b>12</b>	Prelude	[1'50]
<b>13</b>	Fugue	[4'30]
	<b>BWV545 Prelude and Fugue in C major</b>	[6'00]
<b>14</b>	Prelude	[2'09]
<b>15</b>	Fugue	[3'51]

Supreme master of the fugue that he became, Bach did not win this mastery easily. The transformation from angular faceless subjects and paragraphs that cadence too frequently, to the seamless ever-developing textures made from characterfully-shaped melodic subjects achieved by observation, experience, and applied intellectual power, is as astonishing as the variety of the fugue subjects themselves. Indeed, German writers divide Bach's developing fugal style into four main types: the *Spiefuge*, the dance fugue, the *allabreve*, and the art fugue.

The first, in which purely instrumental shapes and fragments are disciplined into relatively loose fugal structures, where the virtuoso element is strong and there is considerable reliance on lengthy episodes, is represented here by BWV532, 541, 542 and 548. The dance fugue finds the subject characteristically rhythmical (BWV536, 543) but shares also the purely instrumental devices of the *Spiefuge*, especially sequence both rhythmic and figurative. With the *allabreve* fugue we see an altogether more serious intellectual intent; the nature of the smoother, more vocally-orientated subjects admits a regular use of up to five parts (often with two subjects), a wider harmonic palette derived from the greater use of suspensions, and closer-knit episodes, as we see here in BWV534, 537, 545 and 546. The final category, the art fugue, achieves the zenith of contrapuntal strictness and ingenuity in which, in the words of Marpurg, 'nothing other than the theme is elaborated ... all the remaining counterpoint and interludes are drawn from the theme or counter theme.' Bach's *Art of Fugue* abounds in this style and in the organ music here we find a particularly magnificent example in BWV547. Other fugues, of course, may be seen to combine elements of more than one of these types, and the masterly synthesis of styles achieved with the approach of maturity is clear in BWV544 and 552.

The prelude, too, whether based on the many-sectioned rhetoric of the north, the sequential figuration of the south, or powerful five-part writing from France, became a personal synthesis of styles within a greatly increased spectrum of different formal devices, and, in the end, the prelude and its fugue were written for, and entirely complementary to, each other, which was by no means the case as Bach developed his handling of the form, revising either prelude or fugue, adding new preludes to old fugues, and the like.

What, then, did Bach write these works for, and what did he expect them to sound like? While the present-day notion of organ music before and after a church service was not as widespread in eighteenth-century Germany, there is some evidence of a rather limited tradition (Scheibe of Hamburg mentions it in 1745), though not necessarily in those parts of Germany where Bach was active. Mattheson seems to imply one in 1739 (but in a book published in, again, Hamburg): 'As for fugue playing, there are two types. The first type of theme . . . comes from the chorale melody itself. The second type concerns the prelude or postlude, in which the fugue acts as either a part or an ending.' It is quite possible that Bach did not regard his preludes and fugues as having any part in the music he was daily preparing for service use because, unlike the chorale preludes and cantatas, he left no organized groups or collections of them.

Nonetheless, there was a widespread tradition of organ (or other instrumental or vocal) music after Saturday Vespers, besides, in Bach's case, the occasions on which he gave recitals as part of his proving of a new organ, or on demand at either public recitals (of which six are documented between 1720 and 1747) or private gatherings. Certainly, although he held no official position as organist after leaving Weimar in 1717, Bach maintained an active interest in the prelude (or fantasia) and fugue form, not only composing new examples in Leipzig, but revising and retouching old ones there.

As to sound, the existing descriptions of Bach's own playing outside the environment of a service suggest that he began invariably with a prelude and fugue for loud organ. Indeed, of the thirteen preludes and fugues presented here, eight indicate 'organo pleno' in one or other of their sources. This, however, is not as helpful as it sounds, for unlike the French *grand jeu* and *petit jeu*, the German *pleno* is nowhere codified precisely, and, if it were, Bach's individual treatment of the organ's tonal palette would lead us to think it mistaken to follow the norm, given C P E Bach's description of his playing: 'No one understood so well as he the art of registration. Often organists were terrified when he wished to play on their organs and drew the stops in his manner, since they believed it could not possibly sound well in the way he wanted; but little by little they heard an effect that amazed them. These sciences died with him'. Clearly a variety of imaginative and even unconventional colour is required, but whether this is achieved by changing manuals is another difficult question. Certainly Bach expected changes of manual sometimes. He asks for them in the Prelude BWV552 and the two strongly contrasted ideas in the Fantasia BWV542 invite them, but there are many instances, especially in the closer-wrought fugues, where it seems possible to travel to a secondary manual only to find no musical moment at which it is digitally possible to return. Again, Bach often achieves a change of colour by altering the density of the texture or character of the writing in such a way as to admit, in addition, changes in the type of articulation that can be employed. Colour, then, in whichever of the many ways it could be achieved, is central to a Bachian performance of these multi-faceted large works, but how this is achieved is, as is so often the case in Bach, ultimately left to the player's resource.

\* \* \*

Turning to the music itself, it is not known when the Fantasia from the Fantasia and Fugue in G minor, **BWV542** became associated with the loosely constructed virtuoso pedal fugue which tradition has it Bach played to Buxtehude's contemporary Reincken in Hamburg in 1720; its tuneful subject, very similar to a Dutch folk tune, was used as a test in extempore fugal playing in the same city five years later. 'The best of Bach's pedal pieces' wrote an early copyist at the end of it, and few could quarrel with his enthusiasm. The splendour of the Fantasia, both aural and intellectual, would seem to indicate that it was written a good deal later; certainly the two contrasted ideas — mighty chords and rhetorical flourishes, and expressive, thoughtful counterpoint — are executed with masterly ease.

If that concept is essentially North German, the Fantasia in C minor, **BWV562** could not be more French-inspired. As a boy, Bach had transcribed Nicolas de Grigny's *Livre d'Orgue* and the opening idea here is close to that of the first fugue for the Gloria in that volume. Further, the layout of the four manual voices in pairs is similar to other de Grigny movements, where the two hands (each in two parts) are registered differently over a continuo pedal bass. Bach further adds to the illusion with his copious ornamentation. The five-part fugue intended to follow this Fantasia breaks off after 27 bars and is not included on this CD, though it can be heard on Disc 8.

The Prelude and Fugue in A minor, **BWV543**, dating from the later Weimar years (1716/17), shows how confidently Bach has built on the typical devices of Buxtehude, pacing the incident to ensure forward momentum and tightening the progression of the rich harmony. The extensive dance fugue that follows not only dissolves in a showy virtuoso flourish, but the pedal part is exceptionally active throughout, though not as markedly so as in the Prelude and Fugue in D major, **BWV532**, that follows. Dating from 1709 or earlier, it shares, with a number of other early (or early versions of) preludes and fugues, an inter-connecting adagio between the two. Here the structure is taken a stage further, with a free toccata (to announce the key) introducing a brisk patterned, rather Italian movement, before a markedly powerful sequence of harmony, with double pedal, to close. The *Spielfuge*, again borrowing elements from Buxtehude, is chiefly remarkable for its unflagging energy and supremely virtuoso pedal part; surely it was this piece which inspired the contemporary comment that Bach's feet flew across the pedals as birds on the wing.

From the exuberant practical virtuosity of youth we turn to the intellectual virtuosity of maturity in one of the most original of the last great preludes and fugues from the Leipzig years, the Prelude and Fugue in B minor, **BWV544**. The Prelude, in an advanced and highly decorated Rococo style, combines grace and grandeur in an individual marriage between the older fugal techniques and the newer expressive harmony induced by frequent *appoggiature*. The Fugue, particularly closely crafted and on two subjects, achieves over and above the contrapuntal ingenuity an inevitability of growth and profundity of thought remarkable even for Bach. Also dating from (a little earlier in) the Leipzig years (1724/5) is the Vivaldian Prelude and Fugue in G major, **BWV541** and, like that in B minor, it seems clear that both movements were written at the same time and for each other. Here the pulsing chords of the Prelude presage the repeated note and *gruppetto* of the Fugue's subject, which is turned to good account in stretto both before and after the dramatic pause that announces the coda.

When, in 1739, Bach published his *Clavierübung* Part III, he flanked a miscellaneous collection of liturgical settings, chorale preludes and duos with a monumental prelude at the beginning of the volume and tripartite fugue at the end. The Prelude and Fugue in E flat major, **BWV552**, were not always connected to each other. Although in the same key, and indeed copied as separate works in the eighteenth

century, it was only in the early nineteenth, and with the specific advocacy of Mendelssohn, that they were performed in sequence as a pair. The Prelude, one of the two largest Bach wrote for organ, is a masterly mixture of stately French and *concertante* Italian elements, while the Fugue (treating the three subjects successively in three different metres and in three different combinations) is based on a theme in common currency whose fortuitous closeness to Croft's hymn tune 'St Anne' has attracted that name (in English-speaking countries at least); Bach, if he knew the tune at all, might have come across it in Handel's use of it in the Chandos anthem 'O praise the Lord with one consent'.

On 8 May 1747 Bach gave a recital on the Wagner organ in the Heiligegeistkirche, Potsdam. The Prelude and Fugue in C major, **BWV547**, dating from around 1744, is the last of his works in the genre and may well have been performed on that occasion. The lilting Prelude, over an ostinato bass figure, has melodic connections with Cantata No 65 (1724), while the Fugue is one of the most concentrated he wrote, replete with contrapuntal devices all stemming from the material of the first bar. A supreme climax is engendered by the very late entry of the pedals in augmentation, a series of declamatory chords (looking back to those in the Prelude), and a notably long tonic pedal coda.

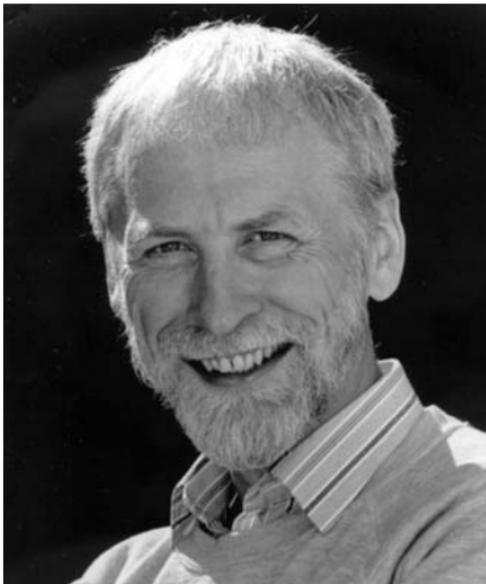
From some thirty years earlier comes the Prelude and Fugue in F minor, **BWV534**, an uneven work of powerful moments vitiated by some technical miscalculations, but there is no denying the majesty of the Prelude's springing manual figures over striding pedal scales nor the serious and thorough working of an early example of the *allabreve* Fugue, with its typically anguished drooping diminished seventh in the subject. Another, and more successful, *allabreve* fugue from the same period is that from the Prelude and Fugue in C minor, **BWV546**. The Prelude to which it is attached shows signs of dating from at least 1730, around which time Bach was showing an interest in the da capo principle in his organ works (the first page of this powerful Prelude is repeated to close it). The richness, especially, of the triplet figuration, and the ritornello form, also point to the composer's mature Leipzig years. But that Bach was capable of great harmonic richness (even if less consistently organised) not only in his maturity is seen in the central section of the Fantasia in G major, **BWV572**. Dating from 1705/7, and also known as 'Pièce d'Orgue', this three-sectioned piece is remarkable for the consistency with which the single idea that comprises each section is pursued. A toccata of patterned chords, and a coda of acciaccatura-strewn broken chords, enclose a French-influenced panoply of continuously eliding five-part harmony.

With the great Prelude and Fugue in E minor, **BWV548** we return once more to the small group of late Leipzig pieces. In common with the majority of them, the two movements are designed together (as the autograph shows); the majestic and seamless progress of the Prelude's plethora of ideas contrasts with a da capo Fugue whose 'wedge'-shaped subject is as original as the long virtuoso episode which forms the central section. The Fugue from the Fantasia and Fugue in C minor, **BWV537**, an excellently wrought *allabreve* example with chromatically rising second subject, shows Bach experimenting with da capo

elements even in his late Weimar years (1716/17), while the accompanying Fantasia forms a perfect foil with its deeply expressive, pliant imitation evolving over long-held pedal points. The same gentleness informs the Prelude and Fugue in A major, **BWV536** from the same period. The Buxtehudian Prelude is graceful rather than forthright, while the dance Fugue, with its unusual accents and suspensions, has an almost feminine lightness.

The final Prelude and Fugue in C major, **BWV545** has a particularly complex history, not only appearing in another form in B flat, but having had, on two occasions, two different slow movements inserted between prelude and fugue; in turn, each of these was subjected to revision and improvement. In their present shape, where a fresh, early conception is complemented by maturity in the handling of detail, they display both concise and masterly treatment of their material.

ROBIN LANGLEY ©1993



CHRISTOPHER HERRICK

## The Toccatas and Passacaglia

Metzler organ, Op 533 (1983), Stadtkirche, Zofingen

Recorded on 6 7 8 May 1990

	<b>BWV565 Toccata and Fugue in D minor</b>	[8'44]
<b>1</b>	Toccata	[2'51]
<b>2</b>	Fugue	[5'53]
	<b>BWV564 Toccata, Adagio and Fugue in C major</b>	[15'02]
<b>3</b>	Toccata	[5'54]
<b>4</b>	Adagio	[4'37]
<b>5</b>	Fugue	[4'30]
	<b>BWV540 Toccata and Fugue in F major</b>	[13'54]
<b>6</b>	Toccata	[8'44]
<b>7</b>	Fugue	[5'07]
	<b>BWV538 'Dorian' Toccata and Fugue in D minor</b>	[12'25]
<b>8</b>	Toccata	[5'08]
<b>9</b>	Fugue	[7'14]
	<b>BWV582 Passacaglia in C minor</b>	[13'09]
<b>10</b>	Passacaglia	[7'30]
<b>11</b>	Fugue	[5'37]

The works on this disc may all be said to stand apart from the types of music for organ associated with use in a liturgical context. Bach's list of instructions for the service order in Leipzig in 1723, and other contemporary documents, show the organist, as would be expected, introducing (or 'preluding' before) the chorales, and playing further 'preludes' in alternation with the sung verses. Other opportunities for solo organ playing were as introductions to the choral parts of the service – motets and cantatas – the purpose of this last being picturesquely described by Mattheson in 1720 as to fix the ensuing pitch in the minds of the singers, and to allow the players, under the cover of the organ sound, to tune their instruments. There is less precise reference to the possibility (regular or occasional) of

organ music opening and closing the three and a half to four hours which made up the main Leipzig service during Bach's cantorship.

We can see here, then, a regular use of more than one chorale prelude in each such service, and a less clearly regular opportunity for extended preludes and fugues (played either separately or together). While Bach transcended and expanded everything that he touched, we should remember that he himself had fallen foul of the Arnstadt authorities in 1706 for making his accompaniments to chorales too complicated for the congregation to follow and that, in the previous year at Leipzig (eighteen years before Bach's appointment there) there were warnings against the organ prelude before the Communion becoming too long. It is unlikely, therefore, that such flamboyant, extended, and technically demanding works as the four Toccatas and the Passacaglia would have found an easy place in such an austere liturgical context. However, by 1745, five years before Bach's death, fashions may have been changing, for Scheibe in his *Der Critische Musikus* describes the organist's opportunity, and ample time, to show off his abilities both before and after the service.

For what purpose, then, were these pieces written? Given that Buxtehude's evening concerts (or *Abendmusiken*) in Lübeck, to which Bach journeyed to learn in the winter of 1705/6, were the exception rather than the rule, the only occasions when an organist was officially required to perform in concert conditions were as a candidate in competition for an appointment or at the testing and opening of a new instrument; certainly the 'Dorian' Toccata and Fugue in D minor, BWV538, was used by Bach in the latter capacity in September 1732 at Cassel, and as early as 1703 (when he was eighteen) he combined both activities with success at Arnstadt by 'examining' the organ with such proficiency that he himself was appointed the new organist. Throughout his life, Bach was in regular demand as the examiner of new instruments, and it was in large measure through this activity that his fame as a virtuoso player with an original and piquant command of registration spread. What better music could Bach have designed for such purposes than these many-sectioned pieces with their ample opportunity for display – pedal solos, manual dexterity, textural variety, contrapuntal virtuosity, as well as exploration of an instruments potential – emphasis on departments both individually and in tandem, opportunities for frequent registrational changes, from blend-searching light combinations to a densely-textured *pleno* to challenge any wind supply. In this connection, it should be remembered that in the Germany of Bach's time (and also today) it was accepted practice to employ a registrant to assist in varying the tonal spectrum, and this tradition has been followed in the present recording.

Within this small group of works it is easy to see the extent to which Bach assimilated, enriched, and synthesised the formal antecedents and national styles which fell under his gaze. North German methods were culled early, from his friendship with Böhm at Lüneburg and from Reincken in Hamburg (1700-2), and Buxtehude (1705/6), while the proximity of Celle to Lüneburg introduced him to the French music in favour there, an interest sustained by Bach into his Weimar years where he copied de Grigny's organ

works, and the *Applicatio*, BWV994, reproduces ornaments after d'Anglebert. In youth Bach had copied extensively the South German repertory of Froberger, Kerll, and Pachelbel, while, apart from the copy of Frescobaldi's *Fiori Musicali* (1635) which he had signed in 1714, the cultivation of the Italian concerto at the Weimar court was especially catalytic.

All the works recorded here, except the probably earlier Toccata and Fugue in D minor, **BWV565**, originated in Bach's Weimar years (1708-1717), although at least some of them may have been revised even after his arrival in Leipzig in 1723; at Weimar he had the greatest opportunities of his career as an organist, with a supportive patron and fine instruments at his disposal. This famous D minor work is unusual in that it is formed of two toccatas framing a light-textured fugue relying on episodes based on sometimes as much as a thrice-repeated double-echo system, and much of the figuration lends credence to the theory that it may even have been arranged for organ (by Bach) from an original thought to be for violin (though not necessarily by Bach).

The Toccata, Adagio and Fugue in C major, **BWV564**, clearly a more mature work (but with again the fugue as its least concentrated part), reveals a masterly synthesis of German and Italian styles – the section after the introductory dialogue for manuals and pedals juxtaposing thematic material clearly derived from Reincken and concerto principles, for example. The Passacaglia, **BWV582**, in reality both a gigantic set of variations and a close-knit prelude and fugue of masterly graduations of tension, takes its theme from a French liturgical verset by Raison.

In these many-sectioned works, Bach's architectural grasp is so intuitive that, given a near-consistent metric pulse throughout, a close and cumulative relationship between the sections is realised, which far transcends the seeming inconsequence of much toccata writing of his time. The huge structures of the F major, **BWV540**, and 'Dorian' D minor, **BWV538**, Toccatas and Fugues are handled differently; in each case, a set of opposing ideas in the opening movement precedes a particularly closely-argued fugue. The Toccata of BWV540 relies on canonic imitation and harmonic surprise (its interrupted cadence is nearly as spectacular as that in the coda of BWV582), while that of BWV538 is based on concerto-like manual dialogue. By contrast, the F major ends with the only instance in Bach's organ works of a double fugue in which each of two subjects is fully worked before combining triumphantly in the final section, while in the D minor fugue a complexity of canonic writing and richness of harmony combine in a seemingly effortless intellectual and musical tour de force.

ROBIN LANGLEY ©1990

## Organ Miniatures (1)

Metzler organ, Op 571 (1992), Stadtkirche St Martin, Rheinfelden

Recorded on 19 20 21 November 1996

<b>1</b>	BWV589	<b>Allabreve in D major</b>	[4'00]
<b>2</b>	BWV578	<b>'Little' Fugue in G minor</b>	[3'28]
	BWV533	<b>'Little' Prelude and Fugue in E minor</b>	[4'59]
<b>3</b>		Prelude	[2'19]
<b>4</b>		Fugue	[2'40]
<b>5</b>	BWV569	<b>Prelude in A minor</b>	[5'00]
	BWV590	<b>Pastorale in F major</b>	[13'55]
<b>6</b>		Prelude	[2'45]
<b>7</b>		Allemande	[3'16]
<b>8</b>		Aria	[3'36]
<b>9</b>		Gigue	[4'17]
	BWV549a	<b>Prelude and Fugue in D minor</b>	[5'45]
<b>10</b>		Prelude	[2'04]
<b>11</b>		Fugue	[3'41]
<b>12</b>	BWV577	<b>'Gigue' Fugue in G major</b>	[3'25]
<b>13</b>	BWV1079i	<b>Three-part Ricercare in C minor ('Musical Offering')</b>	[6'22]
<b>14</b>	BWV561	<b>Fantasia in A minor</b>	[8'33]
<b>15</b>	BWV583	<b>Trio in D minor</b>	[4'51]
<b>16</b>	BWV563	<b>Fantasia con imitatione in B minor</b>	[3'30]

	<b>Four Duets</b>	[11'53]
17	BWV802 Duet in E minor	[2'44]
18	BWV803 Duet in F major	[3'26]
19	BWV804 Duet in G major	[2'59]
20	BWV805 Duet in A minor	[2'41]

— DISC 6: CDS44126 [79'39] —

**Organ Miniatures (2)**

	BWV550 <b>Prelude and Fugue in G major</b>	[6'37]
1	Prelude	[2'38]
2	Fugue	[3'59]
	BWV585 <b>'Fasch' Trio in C minor</b>	[5'36]
3	Adagio	[3'15]
4	Allegro	[2'20]
5	BWV551 <b>Prelude in A minor</b>	[5'20]
6	BWV587 <b>'Couperin' Aria in F major</b>	[4'16]
	BWV539 <b>Prelude and 'Fiddle' Fugue in D minor</b>	[6'48]
7	Prelude	[1'52]
8	Fugue	[4'56]
9	BWV1027a <b>Trio in G major</b> (transcription)	[3'08]
10	BWV568 <b>Prelude in G major</b>	[2'43]
11	BWV576 <b>Fugue in G major</b>	[4'13]
12	BWV566 <b>Toccata in E major</b>	[10'20]
16	BWV570 <b>Fantasia in C major</b>	[2'38]
17	BWV575 <b>Fugue in C minor</b>	[3'58]

	BWV535	<b>Prelude and Fugue in G minor</b>	[7'04]
18		Prelude	[2'47]
19		Fugue	[4'17]
20	BWV588	<b>Canzona in D minor</b>	[4'49]
21	BWV586	<b>'Telemann' Trio in G major</b>	[4'19]
22	BWV1079v	<b>Six-part Ricercare in C minor ('Musical Offering')</b>	[7'13]

In his biographical essay on Bach published in 1802 Nikolaus Forkel divides the organ works into three categories: Grand Preludes and Fugues (twelve in all, including those in E minor (BWV533), G minor (BWV535) and D minor (BWV539) which appear in this collection) plus the Passacaglia; works based on chorale melodies requiring obbligato pedals, of which he had discovered some seventy examples; and the six Trio Sonatas and a few additional works of similar type – of interest, but not quite up to the standard of the rest. He dismisses everything else, of which he says there are a great number of examples scattered about in the world, as mere gropings towards the perfection of Bach's mature style, and in the process gives a rather lopsided and romantic view of the composer springing to life 'fully formed'.

Owing to the paucity of autograph material it is very difficult to date the majority of Bach's organ works with any certainty, but the bulk of the pieces on this and the next disc probably belong to the pre-Weimar years when he was organist first at Arnstadt and then Mühlhausen. We see the young composer assimilating and synthesizing elements from the North and South German organ styles as represented on the one hand by Buxtehude and on the other by Pachelbel, together with coloristic and formal elements from the French keyboard composers. Christopher Herrick, in this collection of 'miniatures', has gathered together many of these apprentice works to provide a fascinating portrait of a composer learning his craft, as well as others from his times at Weimar, Cöthen and Leipzig, thus spanning his entire creative life. The term 'miniature' is not meant in any way to be a reflection on their scale or ambition – indeed several are large conceptions.

Three of the earliest works, the Fantasias in B minor and C major and the so-called 'Little' Fugue in G minor are found in the Andreas-Bach-Buch, an important manuscript containing works by, amongst others, Buxtehude, Reincken, Pachelbel and Kuhnau. Together with the Möller Manuscript, a collection of equal importance, this is one of the most important sources for these early works, containing as it does more pieces by Bach than any other single composer. Like most organ music of the period all three works are written on two staves, raising the question, particularly with regard to the Fantasia in C major, **BWV570**, whether it was written for the organ or harpsichord. Stylistic elements can play a part in the making of choices, the long pedal points suggesting similarities with the toccatas of Pachelbel, but the motivic working of the lowest part would have been unthinkable as pedal-writing in Southern Germany

at the time. Ultimately the decision must be an individual and subjective one. After a brief opening, reminiscent of certain French models, the piece is dominated by the figure – quaver and two semiquavers – heard first in the sixth bar and then developed rigorously throughout the rest of the piece. Harmonic interest is maintained through brief chromatic excursions and chains of suspensions. A brief postlude, marked by a rising semiquaver figure, balances the introduction.

The *Fantasia con imitatione* in B minor, **BWV563**, treats a similar figure in imitation and then, over a subdominant pedal, the rhythm opens out into flowing semiquavers leading to a tiny postlude. The flowing theme of the *imitatio*, which appears several times in its inverted form, and the smoothness of the contrapuntal writing have a vocal quality not generally found in the early works, making it a 'miniature' gem.

The 'Little' Fugue in G minor, **BWV578**, has four entries of the subject during the exposition but, except for two brief passages which amount to no more than eight bars over the entire course of the piece, it is exclusively in a three-part texture. Indeed, the independence required for the three parts looks forward at times to the Trio Sonatas. There is a middle set of entries in the relative major and much newly-invented episodic material. The piece ends, in the manner of the 'Great' G minor Fugue, BWV542, with a statement of the subject in the pedals. Leopold Stokowski thought highly enough of this fugue to orchestrate it in order to bring it to a wider public.

There is a substantial group of works which demonstrates different approaches to the North German *Präludium*. The most succinct is the 'Little' Prelude and Fugue in E minor, **BWV533**, which has the characteristic manual flourishes, pedal solos and homophonic passages making much use of suspensions and other dissonances found in the works of Buxtehude and Lübeck. But here there is a greater intensity and concentration to the rhetorical gestures, and the grinding off-beat chords of the second half of the prelude have a power not found in Bach's models. There is considerable doubt as to how many of the great preludes and fugues, including many in *The Well-tempered Clavier*, were actually conceived as pairs, but there can be no doubting the feeling of unity between these two pieces given by the taking over of the upbeat quaver figure of the prelude by the fugue subject itself. As with the 'Little' Fugue in G minor, the fugal working out is not particularly rigorous after the exposition, but there is a greater feeling of unity to the episodic material. Once again a final statement of the subject in the pedals gives the piece a satisfying sense of completeness.

The Prelude and Fugue in D minor, **BWV549a**, is almost certainly an earlier version of that in C minor, the downward transposition possibly being made in order to avoid the high D in the opening pedal solo. Christopher Herrick here plays the revised version of this solo with its more expressive harmonic implications. The figuration of this section is then taken over by the manuals and worked out very thoroughly, moving swiftly towards the dominant. Falling into the standard pattern of prelude, fugue

and toccata-like postlude, the work achieves a considerable sense of unity. The avoidance of a perfect cadence at the end of the Prelude leads the ear forward and the motivic material of the three sections is closely related. We shall see later that recomposition usually meant enrichment of the original in some way. Comparison of the two versions of this work reveals only tiny differences of detail, the alterations not necessarily being improvements in the later version.

The Prelude and Fugue in G major, **BWV550**, is a large-scale virtuosic piece, and leads to speculation on the purpose of such works. There is little evidence as to when such music might have been played, as reports of Bach's playing imply that more often than not he improvised. They could have been used as postludes at church services or possibly as recital pieces. A work like BWV550 may even have been designed as a showpiece for use at the inauguration of a new organ, a task for which Bach was particularly famous. A brilliant introduction for the manuals alone, which teasingly plays with the sense of metre, leads to a lengthy pedal solo covering the entire compass of Bach's pedal-board. As with the Prelude and Fugue in D minor, BWV549a, there is then a substantial development of this material, although here the pedals are not confined merely to pedal points but are much more fully integrated motivically. One brief feature which determinedly sets Bach apart from his models is the way in which he heightens the excitement of the pedal entry by delaying its arrival with the device of repeating the cadential bar, in augmentation. This rising scalic figure also brings the Prelude to an exciting close. Four concentrated bars of chordal writing, containing the shock of not one but two diminished sevenths, lead to the Fugue which has a theme, typical of the period, making use of repeated notes. The harmonic range is wider than any of the works discussed so far, with fugal entries no longer confined to tonic and dominant, although, compared to later works, the contrapuntal writing is still relatively unsophisticated. Towards the end of the Fugue Bach returns to the metrical ambiguities of the Prelude and brings the work to an exhilarating close.

The Toccata in E major, **BWV566**, also exists in a version in C major but again the lack of an autograph makes it impossible to say which is the earlier form of the work. It follows closest the form of the *praeludium* as found in Buxtehude, Bruhns and Lübeck in which two fugues, with thematically linked subjects, are enclosed by toccata-like passages (hence the four tracks in which this performance is presented). However, the grandness of Bach's design and the thoroughness of the motivic working far surpass anything to be found in the models. The two fugue subjects both describe a falling arpeggio; the first has the repeated notes with which he maintains the independence of the part-writing in the first fugue so characteristic of the period, whilst the second is in triple time. The thoroughness is particularly striking as is the use of an idea from the final section of the initial toccata to provide material for the episodes. A brief passage of rhetoric separates the fugues, full of rushing scales and a new dotted figure in the pedals. The final toccata section is more fully integrated into the fabric of the piece than many and achieves a satisfying sense of unity by being closely developed from ideas found in the first.

On a much smaller scale the Prelude in A minor, **BWV551**, is in similar form, and in fact corresponds much more closely to the scale of the North German models for this type of composition. The sections are all much shorter than in the E major Toccata and the two fugue subjects are less obviously related, but the rising chromatic phrase, which is an element of both, gives a feeling of unity. The highly concentrated postlude – based largely on new material – rounds off the piece in a dramatic and exciting fashion.

The Fantasia in A minor, **BWV561**, is another work in the prelude, fugue and postlude mould. The pedals make a very late appearance in the Fugue, whose subject bears a striking resemblance to the second half of that of the ‘Little’ Fugue in G minor, BWV578, and herald the start of the postlude which not only develops figurations from the Prelude but also introduces a rather striking recitative-like idea towards the end of the piece. Again, the lack of an authoritative source casts a certain amount of doubt on its provenance, and certain commentators prefer to see the work’s occasional harmonic awkwardnesses as the work of another hand. Be that as it may, the showiness of the writing, from the striking rising arpeggios at the start to the pedal plunge onto a low D just before the final cadence, makes it particularly effective in performance.

The Fugue in G major, **BWV576**, may or may not be authentic and, after its initial set of entries, does not really make any effort to maintain a consistently contrapuntal texture. But it does make an attractive and natural pairing with the Prelude in G major, **BWV568**. With its massive sustained chords over pedal semiquavers it is easy to imagine this as the kind of piece Bach used to test the winding of a new organ.

The ever popular ‘Gigue’ Fugue in G major, **BWV577**, maintains its verve by means of continual quaver movement from the seventh bar. It also has precedents in both North and South German literature.

Metrical ambiguity is a feature of the Prelude in A minor, **BWV569**. After a brief introductory flourish, Bach works out his four-note motif, which the ear can interpret as being in either 3/4 or 6/8, with extraordinary consistency and thoroughness, taking it on a twofold harmonic journey, first flat-wards into F major and then sharp-wards to the dominant and briefly F sharp minor. The semiquavers return to round off one of the most satisfying of all Bach’s early organ works.

The move to Weimar in 1708 seems to have prompted a change in emphasis with regard to Bach’s organ compositions. The majority of the works he was to produce while in service there are chorale-based and include the *Orgelbüchlein* and early versions of what became known as the ‘Eighteen’ or ‘Leipzig’ Chorales. Of the free-form works included here the most substantial is the Prelude and Fugue in G minor, **BWV535**, the fugue being a reworking of an earlier fragmentary piece. The form is still that of the North German *Präludium* but the scale is much larger and the harmonic language much richer. There is a multiplicity of ideas in the Prelude, the most extended of which is the sequence of suspensions in broken-chord format, providing ample opportunity for echo effects. The Fugue subject has the repeated

notes and rocking semiquavers familiar from earlier works and, whilst it may be still rather restricted harmonically, we notice a much greater independence in the part-writing. If at the end of the Prelude and at various points throughout the Fugue we can hear pre-echoes of the 'Great' Fantasia and Fugue in G minor, BWV542, they should in no way detract from the impact of this marvellous piece. A brief pedal solo impels us into the thrill of the Neapolitan sixth, which Bach does not yet feel bold enough to leave hanging in mid-air (as in the Passacaglia) but partially resolves onto a dominant seventh, before the final flourish and chordal conclusion.

The presence of a similar toccata-like postlude at the end of the Fugue in C minor, **BWV575**, suggests that this work too, once had a prelude, now sadly lost. The fugue subject itself tends to reinforce this idea, with its feeling of starting in mid-sentence, both tonally and metrically.

The earliest published examples of pastoral music, characterized by drone-like basses and lilting triple-time melodies, date from 1637, in an instrumental collection by Francesco Fiamengo and a keyboard volume by Frescobaldi. The fact that only the first movement of the Pastorale, **BWV590**, is in this style and is also the only movement requiring pedals suggests that possibly these four pieces did not originally belong together. Nonetheless they make a very attractive suite. The melody of the third movement is one of those long-breathed tunes reminiscent of the instrumental obbligato from a cantata aria, while the final Gigue is a charmingly artless piece of three-part counterpoint. Both the Canzona in D minor, **BWV588** and the Allabreve in D major, **BWV589** follow early Italian models and are concerned with a smooth-flowing vocal style of counterpoint. The Canzona is in two sections, the second treating the theme in triple time.

During his time as Kapellmeister at the Court of Cöthen Bach produced hardly any organ music at all, and what he did produce is almost entirely arrangements of his own or other people's music. Actually, to call the fugue of the Prelude and 'Fiddle' Fugue, **BWV539**, an 'arrangement' is something of a misnomer. The Fugue is in fact a thorough-going recomposition of the Fugue from the Sonata No 1 in G minor, for unaccompanied violin, BWV1001. The fugue subject is the soul of brevity and so Bach adds a tiny bit more presence to the exposition in the organ version by introducing one further entry, that in the pedals, thus making the current version two bars longer than the original. Whereas the solo violin can only hint at the continuity of simultaneous contrapuntal lines the hands and feet of the organist can make them real as well as spelling out the harmonic implications of a passage of arpeggios. As always when he reworked a piece, Bach could not resist making tiny adjustments, both harmonically and melodically, thus enriching the original. To introduce this delectable fugue Bach, rather than transcribing the rather flamboyant and declamatory Prelude of the Sonata, provides a more sober piece for manuals only, full of highly expressive dissonances.

Of the five Trios recorded here, three are based on the work of other composers. **BWV585** is in two movements, Adagio and Allegro, and comes from a Trio Sonata by J F Fasch, one of Bach's fellow candidates for the post of Cantor at St Thomas, Leipzig. **BWV586** is based on a harpsichord piece by Telemann and **BWV587** is an arrangement of a movement from the 'Troisième Ordre' of Couperin's *Les Nations*. The Trio in G major, **BWV1027a**, is another reworking of an instrumental original, in this case the fourth movement of the first sonata for gamba and harpsichord, which also appeared as a trio sonata for two flutes and continuo. Although the original is also a three-part texture, in the organ version there is considerable redistribution of the parts, so that whereas the left hand of the harpsichord forms the basis of the pedal line, when any of the main thematic material appears in this part it is transferred to one of the manual voices and the pedals continue with a newly invented bass line. There is also considerable modification of this line to produce a more idiomatic pedal part which necessitates a cut of eleven bars towards the end of the movement. The one original work in this group is the **Trio, BWV583**, an Adagio in D minor, which falls into three sections, the first and third of which are dominated by a highly ornamented dotted theme, whilst the middle section is largely characterized by rising thirds. Interestingly, the pedals share this thematic material to a much greater extent than is generally the case in the Trio Sonatas.

It is remarkable to think that, an early cantata aside, none of Bach's music appeared in print until he was forty-one, when he had taken up his final position as Cantor at the Thomasschule in Leipzig. Here he began to issue his *Clavierübung*, or 'Keyboard Exercises', beginning with the six Partitas. The third part, which appeared in 1739, consists of the Prelude and Fugue in E flat, BWV552, twenty-one chorale preludes and the present Four Duets, **BWV802-805**. The reason for their appearance in that volume is not entirely clear for there is nothing quite like them in the whole of the rest of the Bach organ repertoire. They may have some symbolic significance which would tie them in with the theological make-up of the collection as a whole, or they may simply have been put in as makeweights to bring the number of pieces up to twenty-seven. Sadly Bach left no clues to this conundrum and doubtless scholars will go on debating it for many years to come. Clearly they most closely resemble the Two-part Inventions, although on a much grander scale, and the harmonic language is considerably expanded. The theme of the first, in E minor, is extremely angular and has a chromatic counter-subject which makes much use of octave displacement, giving it a very modern feel. The form of the second, in F major, is the most complex, being a da capo movement with a middle section equal in length to the first section and its repeat. The first part is straightforward and diatonic, with a brief modulation to the sub-dominant. The contrast in the central section could not be more extreme. A new and highly chromatic theme is introduced and the distance between entries of the first theme is reduced from eight beats to one beat, creating extraordinary harmonic tensions. The opening of the third, in G major, suggests an instrumental sonata over a continuo bass, as well as incorporating the expected imitative counterpoint, while the last, in A minor, comes closest to a typical organ texture, with its more sustained lines.

In May 1747 Bach went to visit his son Carl Philipp Emanuel at Potsdam, where he was in the employ of Frederick the Great. The story is well known of how Bach improvised a fugue in three parts on a theme given him by the King and, when he went home added to this one in six parts, several canons and a trio sonata, calling the whole work *The Musical Offering*, **BWV1079**. When he published the pieces he was sparing with performing instructions. The three-part Ricercare is clearly a keyboard piece. But which keyboard? The expressive range is enormous, going from old-style sustained counterpoint with its roots in Frescobaldi to much freer episodic writing, sometimes intensely dramatic as in the rushing triplet arpeggios and at others tenderly expressive. Organ, harpsichord and fortepiano can all serve this music well and it demonstrates that Bach was completely up-to-date with the newest trends and the expressive possibilities of the galant style. The more severe style of the six-part Ricercare is well served by the organ and even here the music is allowed to relax briefly in the middle, when the texture thins out over a running bass.

Writing in 1760, Friedrich Wilhelm Marpurg said: 'Bach ... shook all sorts of paper intricacies out of his sleeve, any one of which would make a man sweat for days.' These discs take us on a fascinating journey, tracing the development of Bach's art and most particularly his mastery of fugal writing. It is a journey full of riches and shows that the 'paper intricacies' were always used in the service of musical expression and that the achievement is anything but 'miniature'.

STEPHEN WESTROP ©1997

— DISC 7: CDS44127 [65'53] —

**The Italian Connection**

Metzler organ, Op 489 (1978), Pfarrkirche St Peter und Paul, Villmergen

Recorded on 4 5 May 1994

	BWV594	<b>Concerto in C major</b> (after Vivaldi)	[19'15]
1		Allegro	[7'06]
2		Adagio (Rezitativ)	[3'17]
3		Allegro - Cadenza - Allegro	[8'52]
	BWV593	<b>Concerto in A minor</b> (after Vivaldi)	[12'20]
4		Allegro	[4'00]
5		Adagio	[3'59]
6		Allegro	[4'21]

	BWV596	<b>Concerto in D minor</b> (after Vivaldi)	[11'15]
7		Allegro - Grave - Fuga	[5'19]
8		Largo e spiccato	[2'43]
9		Allegro	[3'13]
10	BWV579	<b>Fugue on a theme of Corelli in B minor</b>	[4'59]
	BWV592	<b>Concerto in G major</b> (after Johann Ernst)	[7'55]
11		Allegro	[3'29]
12		Grave (Adagio)	[2'27]
13		Presto	[1'59]
14	BWV595	<b>Concerto movement in C major</b> (after Johann Ernst)	[3'58]
15	BWV574	<b>Fugue on a theme of Legrenzi in C minor</b>	[5'35]

Many obstacles confront the researcher of Bach's transcriptions for organ. The problems relate to authenticity both of text, in certain instances, and of attribution, in the same and other cases. They arise also from unresolved debate as to the actual purpose – assuming the work to be Bach's – of the transcriptions in the first place. To add to all this, the Second World War and its aftermath entailed dispersal of much crucial source material in chaotic circumstances which may be readily imagined. The contemporary commentator's wisest course is thus to present what little is certain and to invite others to draw their own conclusions.

Of the composers here represented, the least known exercised the most direct influence on Bach, though in a particular fashion. This was Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696-1715), nephew of Duke Wilhelm Ernst, Bach's employer from 1708 until 1717. Prince Johann, an assiduous student musician, sent copious consignments of Italian scores home to Weimar while attending the University of Utrecht between February 1711 and July 1713 (at a remarkably tender age by present-day standards). After his return he received tuition as a composer from Johann Gottfried Walther (1684-1748), an almost exact contemporary of Bach. (Walther's own transcriptions, by his testimony, numbered seventy-eight, provoking speculation of overt rivalry. However, only fourteen are known to survive and it is thought that many post-dated Bach's presence at Weimar.)

As regards Bach's transcriptions, the bone of contention is whether they were undertaken for purposes of self-instruction or with an eye to providing concert repertoire for Weimar, perhaps even in the form of commissions by Prince Johann. The latter view, expressed within the past twenty years by Hans-Joachim Schulze, accords with received knowledge of the general status quo at Weimar, but has been

questioned on more specific grounds by Peter Williams in his formidable study, *The Organ Music of J S Bach* (Cambridge, 1980). The former opinion, propounded in print by Bach's biographer Forkel as long ago as 1802, has been contested partly on grounds of that author's willingness to conjecture what Bach could have been seeking in the way of technical enlightenment, and also because the modest talents of Ernst hardly make his work an obvious hunting ground, unless flattery came into it as well. Yet another layer of confusion descends when we consider Vivaldi, to whom the same arguments do not apply. Even the possibility that Ernst and Vivaldi were transcribed for wholly separate reasons cannot be definitely ruled out.

Despite the above, one should emphasize that the stumbling-block to Forkel's theory is Ernst's modest attainment rather than Bach's greatness. Belated posterity has lent Bach a near-divinity which easily deludes us into rejecting any notion of youthful development, any acknowledgement of a time when he knew less than everything; and this ironically does less than justice to his scholarly appetites and his capacity to feed burgeoning genius on elements of received tradition. In the case of Vivaldi, Bach undoubtedly recognized that he could learn much, and did so. We should bear in mind that in 1713 he was a young man of twenty-eight.

The American scholar David Schulenberg points to the 'assimilation of the Venetian concerto style into Bach's work in other genres' (*The Keyboard Music of J S Bach*; Gollancz, London, 1993). This, he considers, had begun by 1713. Schweitzer goes so far as to proclaim that Bach 'won his freedom from Buxtehude by means of the Italians', and that study of Legrenzi, Corelli and Vivaldi taught him what Buxtehude and Froberger could not: 'clearness [sic] and plasticity of musical structure' (*J S Bach*, translated from French by Ernest Newman; Breitkopf and Härtel, London, 1911). Behind this sweeping announcement lies more than a hint of truth. Before 1717 Bach was demonstrably favouring quasi-Italian ritornello procedures in sacred cantatas, a phenomenon which may be observed also in certain preludes and fugues and in a particular 'distinctive type of embellished adagio' (Schulenberg). Schulenberg dates mature handling of this stylistic extension from around 1714, justly including movements from Bach's concerto transcriptions.

Bach is thought to have made approximately twenty concerto arrangements. In three cases the original composers are unknown. Five arrangements are for organ with independent pedal parts, two existing in alternative versions both with pedals ('pedaliter') and without ('manualiter'). The remainder are assumed to be intended for harpsichord. Questions as to authenticity arguably persist, owing to the scattering of documentary sources, and Williams emphasizes that the transcriptions are in no sense an integrated group. No 'album copy' exists, nor a complete Autograph manuscript. Despite Walther's continued activity in the same sphere, the cessation of Bach's transcribing activity has been widely attributed to the very early death of Prince Johann Ernst after a year's illness or more. The deduction that demand had thus ended naturally favours Schulze's argument and further undermines that of Forkel.

### **BWV594** Concerto in C major (after Vivaldi, RV208)

This is a transcription, in transposed form, of a concerto in D for violin. A second version by Vivaldi was later published in Amsterdam. (Vivaldi's concerti frequently managed to circulate freely in copied manuscript form before reaching publication, with the confusing consequence that one cannot always be certain whether ostensible departures from the 'original' in Bach's transcriptions arise from judicious alteration on his part or from his having had access only to a pre-publication copy.)

The transposition of BWV594 was apparently a matter of bringing the music within organ manual compass. This transcription adheres more closely to its original than does BWV593, and generally little inclination is shown to recast idiomatic solo pyrotechnics in equivalent keyboard terms.

In the extended first movement solo textures predominate but in the third one may detect a clear intention to enhance the original's contrasts of texture. Here some rewriting has taken place, principally where direct transcription became genuinely impracticable. Between the outer movements lies an Adagio, described by the Danish commentator Peter Ryom as unique amongst Vivaldi's concerti. Williams suggests vocal inspiration on the transcriber's part, a theory potentially borne out by Bach's transposition down one octave of the 'Rezitativ' melodic line.

As if by way of illustration of the hazards confronting the researcher, the Amsterdam publication of Vivaldi's Concerto in D (during the period 1716-1721) duly emerged with an entirely new slow movement, a far from unusual occurrence amongst his published concerti. The cadenza passages in BWV594, moreover, are absent from Vivaldi's own score, deriving instead from a quite separate set of parts (MS Schwerin, 5565).

### **BWV593** Concerto in A minor (after Vivaldi, RV522)

This concerto has remained one of the best known of Vivaldi's on its own original terms. Composed between 1700 and 1710, it appeared in print in Amsterdam in 1711, numbered as his Opus 3 No 8. Williams, who for specific reasons believes that in this instance Bach did indeed possess the published text, suggests that BWV593 is the most important of the three-movement transcriptions.

As a subject for Bach's attentions, this concerto, like the other Vivaldi originals, somewhat cruelly indicates the gulf in accomplishment and sheer quality of mind separating the composer from Ernst. In this regard, however, one might conclude that Ernst's music (which undergoes far more in the way of literal recomposition and proportional adjustment in transcription) actually presented Bach with the greater incentive towards a subjective creativity. Vivaldi's infinitely more sophisticated thinking, on the other hand, threw down its challenges principally in respect of Bach's perceived need to 'translate' the violinistic idiom into grateful keyboard textures without traducing their models. This line of thought

presumes a mission to write specifically for performance, but in the Vivaldi transcriptions such an aim could have co-existed with that of self-instruction.

Despite the foregoing remarks, BWV593 incorporates new textures and significantly altered figuration. The complexity of Bach's purpose is revealed by detailed registration which preserves not only 'solo' and 'tutti' groupings, but also delineation of Vivaldi's two violin soloists. The originality of the slow movement and the delicacy of its 'ostinato' accompaniments are faithfully represented. In the last movement several of Vivaldi's characteristic silences (often deployed to dramatic effect in keeping with later Classical habit) are replaced by running figuration in an evident concern to enhance consistent momentum. Williams notes the North German style creeping into the peroration of BWV594, and perhaps we may once more detect an aspect of Italian practice proving inimical to native Germanic temperament.

#### **BWV596** Concerto in D minor (after Vivaldi, RV565)

This is the only concerto among the Vivaldi and Ernst models for which an autograph manuscript survives. Nonetheless, even that has caused problems of its own in the past. It is inscribed 'Concerto a 2 Clav: e Pedale di W.F. Bach manu mei Patris descript.': a note not merely of ownership, as some have believed, but also of authorship by Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), one of Johann Sebastian's composer sons. This misled scholars until 1911, but the dating of the manuscript to the elder Bach's Weimar years (Friedemann Bach's early infancy) discredited the inscription, now dated 1770-1780. Friedemann Bach's latter years were darkened by professional disappointment and by embittered, irrational behaviour, and he is known also to have committed the opposite transgression of signing his father's name to his own work at least once.

Vivaldi's Concerto RV565 was published in Amsterdam (1711) as No 11 of *L'estro armonico*, Opus 3. Its opening, scored for two solo violins, is particularly unusual for the composer. The fugal form subsequently adopted, moreover, is the only such instance amongst these transcriptions. In the Amsterdam edition 'Grave' and 'Fuga' are replaced by the directions 'Adagio e spiccato' and 'Allegro'. The fugal writing, while notably intensive for Vivaldi, is sectional in its conception, and thus unlike any original counterpart by Bach himself.

The 'Largo e spiccato' movement presents an accompanied solo framed by 'tutti' sections. The final 'Allegro' is a ritornello movement in which Vivaldi's highly personal string tremolandi are replaced by agile passage work. In this concerto redeployment of parts does not always arise from restricted keyboard compass, and the choice by Bach of such a work suggests a preconceived readiness to work with considerable freedom.

Williams points out that the comprehensive registration in the autograph manuscript applies to a three-manual organ with a 32' pedal stop. Because this was certainly not available at Weimar it seems

reasonable to conclude that the score was annotated at a later stage. Whatever its further history, BWV596 never found its way into the original *Bachgesellschaft* edition, and the existence of the autograph manuscript seems to engender as many mysteries as it solves.

#### **BWV579** Fugue on a theme of Corelli in B minor

No autograph manuscript of this work survives. The subjects are drawn from the second movement ('Vivace') of Sonata IV in Corelli's 'Sonata da Chiesa a tre', Opus 3, published in Rome in 1689. Some recent commentators have cast doubt on Bach's connection, while Williams questions whether the Rome edition of the original was the one used by the arranger: a reasonable point, since two further editions appeared in 1689 alone.

Schweitzer's claim that Corelli, among others, taught Bach 'plasticity of musical structure' seems hard to accept in relation to BWV579, where the lesson seems already well learnt from other sources. Corelli's original is expanded from a mere thirty-nine bars to one hundred and two, with a fourth part or 'voice' added and the bass allocated to the pedals. The resultant fugue is of the 'canzona' type, with interest deriving almost exclusively from the subjects themselves. BWV579 abandons Corelli's regular distribution of 'stretti' (overlapping entries of subject material) in order to achieve a concentration of this effect towards the end, where possibilities are perceived which were not open to Corelli with his three-voice arrangement. In view of the immense discrepancies between original and 'arrangement' in this case, the latter cannot be considered a true transcription in the same sense as the Vivaldi and Ernst items.

#### **BWV592** Concerto in G major (after Ernst)

In 1718 Telemann edited a set of arrangements by Bach for harpsichord of various concerti which included works by Ernst (BWV982 and 987). BWV592, however, is not among these, nor does any autograph manuscript survive. Parts discovered at Rostock (a port on the German Baltic coastline) in 1906 served only to discredit previous speculation that Ernst's concerto had been for two solo violins. There would seem to be little chance that we shall ever know more than this.

The concerto's three-movement format is of the kind predominant amongst Bach's and Walther's known arrangements. As one might expect from so young a composer, the ritornello design is rudimentary and the original conception of string possibilities as evinced here unadventurous. As with BWV596, the slow movement presents a contrast between introductory and concluding 'tutti' sections and the intervening 'solo' material. In the last movement Ernst's pairs of repeated notes (shown in the Rostock parts) are adjusted for reasons of idiomatic layout, and some new bars are introduced. Ernst's concern to balance the outer movements remains evident, however, and there are many attractive ideas for which the arranger can take no more than partial credit.

### **BWV595** Concerto Movement in C major (after Ernst)

Again, no autograph manuscript survives, nor is this movement to be found in Telemann's edition of 1718. Attribution is based on a later manuscript copy, and there is no obvious reason why the rest of the original concerto was ignored by the arranger. BWV984 is an arrangement for harpsichord of the complete concerto, revealing a most attractive slow movement in F minor whose neglect in BWV595 is not easily explained.

The movement heard here is longer than its harpsichord counterpart, and its ritornello usage is justly criticized by Williams as repetitious; but there are points of interest, including a very early first solo entry which underlines the differences between Ernst's handling of the concerto form and that of Vivaldi (despite the latter's unusual scheme as shown in BWV596).

### **BWV574** Fugue on a theme of Legrenzi in C minor

Although no autograph manuscript survives, there is independent evidence to suggest that the score did not acknowledge Giovanni Legrenzi (1626-1690). However, his name appears in some other sources, and Schulenberg (1993) states unequivocally that Legrenzi did indeed provide the thematic material (though without offering substantiation). Certainly Legrenzi's connection is tenuous compared with that of Corelli in the case of BWV579.

BWV574 presents a four-part exposition, later adding a second theme with another exposition of its own. The two themes then combine as a double fugue in which inversion of the material extends its possibilities. In the manuscript there is a final 'toccata' section which bears little detectable thematic relationship to the preceding music. Alternative versions of this fugue exist (BWV574a and b), the former dispensing with the toccata section altogether, and being the version here played. The existence of these remains a mystery. Although Schweitzer claims to see in this fugue Bach's concern to 'design in simpler, broader lines', Williams considers it an expansion of a complete existing work, as with BWV579.

As has been shown, the puzzles and questions attending this corpus of works are legion, even when one ignores for the moment the imponderables arising from registration. (On this subject, the reader is referred to Peter Williams's monumental three-volume study.) These transcriptions, however, are of value in perpetuating the rather forlorn figure of Prince Johann Ernst. More importantly, they present both organist and listener with a rich counterpart to Bach's corpus of wholly original organ compositions (many of those contemporaneous with the transcriptions) and offer illuminating signs of Bach's variable priorities. We should remember that he came to the task with professional service as a violinist behind him, and that as often as he created idiomatic new organ music he might also have wished to preserve the listener's apprehension of underlying string sonority.

Perhaps a glimpse one generation or so further back can provide us with a guiding image: it is known (from Mattheson's *Ehrenpforte*, 1740) that the organist Nicolaus Bruhns (1665-1691) had on occasion seized his violin during a voluntary and accompanied his no less formidable string virtuosity on the pedals. This attractive picture can serve us well in illuminating the even-handedness – in every sense – of Bach's concerns as an arranger, even if his precise reasons for undertaking these transcriptions in the first place may never be established beyond all doubt.

FRANCIS POTT ©1995

---

**A MISCELLANY OF FREE COMPOSITIONS AND CHORALE-BASED WORKS**

---

— DISC 8: CDS44128 [75'18] —

**Organ Cornucopia**

Metzler organ, Op 471 (1975), Pfarrkirche St Michael, Kaisten

Recorded on 14 15 April 1999

1	BWV-Anh55	<b>Herr Christ, der einig Gottes Sohn</b>	[1'53]
2	BWV573	<b>Fantasia in C major</b> (unfinished)	[0'47]
3	BWV562ii	<b>Fugue in C minor</b> (unfinished)	[1'19]
4	BWV764	<b>Wie schön leuchtet der Morgenstern</b> (unfinished)	[1'09]
5	BWV753	<b>Jesu, meine Freude</b> (unfinished)	[1'45]
6	BWV598	<b>Pedal-Exercitium</b> (unfinished)	[1'39]
7	BWV762	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[2'45]
	BWV571	<b>Concerto in G major</b>	[7'46]
8		Allegro	[3'37]
9		Adagio	[1'51]
10		Chaconne	[2'14]
11	BWV741	<b>Ach Gott vom Himmel sieh darein</b>	[4'54]
12	BWV743	<b>Ach, was ist doch unser Leben</b>	[3'22]
13	BWV580	<b>Fugue in D major</b>	[3'18]
14	BWV747	<b>Christus, der uns selig macht</b>	[3'45]
15	BWV754	<b>Liebster Jesu, wir sind hier</b>	[3'21]
16	BWV723	<b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b>	[1'47]

17	BWV567	<b>Prelude in C major</b>	[1'24]
18	BWV946	<b>Fugue in C major</b>	[3'06]
	BWV758	<b>O Vater, allmächtiger Gott</b>	[3'36]
19		Verse 1	[1'08]
20		Verse 2	[0'45]
21		Verse 3	[0'50]
22		Verse 4	[0'53]
23	BWV591	<b>Kleines harmonisches Labyrinth</b>	[5'06]
	BWV597	<b>Concerto in E flat major</b>	[6'22]
24		Allegro	[3'36]
25		Gigue	[2'46]
26	BWV755	<b>Nun freut euch, lieben Christen gmein</b>	[2'12]
27	BWV765	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[2'38]
28	BWV584	<b>Trio in G minor</b>	[2'48]
	BWV531	<b>Prelude and Fugue in C major</b>	[6'53]
29		Prelude	[2'29]
30		Fugue	[4'24]

This 'horn of plenty' contains a host of shorter pieces, some of which are incomplete and some whose attribution to Bach is in question. Unfortunately this cannot be the place for a detailed discussion of the acceptance or rejection of Bach's authorship of these works: the enormous flowering of Bach scholarship, particularly since the Second World War, has seen a gradual drawing up of battle lines between opposing scholastic factions, leading to some very hot-headed debate. In the absence of hard evidence, scholars have to resort to quasi-scientific analysis; by comparing stylistic features in the doubtful works with those whose provenance is not in question, they hope to show that Bach couldn't have been the composer of pieces which contain lapses of technique or invention. Of course this approach can ultimately only be subjective. We know little about Bach's training as a composer and it surely does him no disservice to accept that he could have written music which does not achieve the standard of perfection of the rest of his output. However, we should lay aside questions of authorship for the moment and simply enjoy a succession of little gems which provide pleasure for listener and performer alike.

The trio on the Christmas chorale *Herr Christ, der einig Gottes Sohn*, **BWV-Anhang 55**, resembles the fourth movement of Cantata 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, which Bach transcribed as the first of the Schübler Chorales – the chorale melody, slightly decorated, is in the tenor against an obbligato melody in the right hand with a continuo bass part in the pedals.

When the autographs of so many of Bach's completed organ works have disappeared it is worthy of some comment that, with the exception of the *Pedal-Exercitium*, **BWV598**, all of the fragmentary works on this disc have survived in the composer's hand. As they are all of superb quality it is interesting to speculate on what deterred him from continuing them. Whereas the Fantasia in C major, **BWV573**, reaches a definite cadence, the Fugue in C minor, **BWV562ii**, and the two chorales **BWV764** and **753**, break off in mid-sentence. Perhaps they were composition exercises for continuation by one of his pupils. Although various Bach stylists have produced completions of the fragments, Christopher Herrick prefers to present them 'torso-like', leaving them dangling tantalisingly in the air.

The Fantasia in C major, **BWV573**, was written into the Notebook for Anna Magdalena Bach; its twelve bars are pregnant with motifs which would clearly have given rise to a work of considerable length and richness had the composer chosen to continue it. The fact that an organ piece was included in a collection of predominantly harpsichord pieces has given rise to the speculation that Anna Magdalena wished to learn the organ. (Has anybody yet researched the subject of female organists in the eighteenth century?)

The complexity of part-writing in the five-voiced Fugue in C minor, **BWV562ii**, matches well the Fantasia in C minor, **BWV562** (recorded on Disc 2 of this set) to which it was attached. Already by the second set of entries, just before the fragment breaks off, Bach introduces a stretto. If this is indeed an exercise it is a daunting one, definitely not for the faint-hearted!

*Wie schön leuchtet der Morgenstern*, **BWV764**, sets the first three lines of the choral plus the beginning of the repeat of the first. The chorale melody appears as a *cantus firmus* in the right hand above imitative accompanying voices. To introduce the repeat of the first line of the tune, just before the music breaks off, Bach expands his motif with extra decorative notes and also alters the speed at which the harmony changes.

*Jesu, meine Freude*, **BWV753**, is taken from the keyboard collection which Bach compiled for his son Wilhelm Friedemann and has a highly decorated version of the tune over expressive chromatic harmonies. The 33 bars of the *Pedal-Exercitium*, **BWV598**, test the skill of the performer in many areas of technique – changing patterns of alternate toe-peddalling, leaps, repeated notes and scale passages. It has been suggested that it could also have originated as a work for cello.

The beautiful setting of the Lord's Prayer, *Vater unser im Himmelreich*, **BWV762**, in what has come to be known as 'the Buxtehude style', has a decorated *cantus firmus* accompanied by imitative lines which

foreshadow the phrases of the chorale. After a leisurely introduction in which the chorale is anticipated in full-length notes, the speed of the accompanying lines is doubled from the second line onwards. The slight angularity of the melodic line is softened by the introduction of triplets in the penultimate phrase, a particularly affecting touch.

Neither of the two works included in this collection with the title 'Concerto' has a known instrumental original. The Concerto in G, **BWV571**, is in the standard three-movement form of the concerto grosso but is identified in the sources both as 'Fantasia' and 'Partita'. Although the lively first movement occasionally hints at the tutti/solo alternation of the concerto it can also be heard as a rigorous working-out of the opening theme. After a dramatic interrupted cadence, the figuration with which the movement ends is definitely that of the fantasia rather than the concerto. The brief slow movement in E minor is based on a sighing figure, heard both in its original descending form and in inversion. This leads directly into the third movement, a chaconne based on a descending six-note theme clearly present throughout. On its final appearance in the bass, two extra notes are added to make a complete octave, leading to a pedal point for the final flourish and cadence.

The generally pessimistic tone of Psalm 12, 'Help, Lord, for the Godly man ceaseth; for the faithful fail from among the children of men' on which the chorale *Ach Gott vom Himmel sieh darein* is based, is matched by the anguished chromatic counterpoint of **BWV741**. The chorale is developed in canon throughout; occasional use of double pedalling enriches the texture even further.

The three verses of the partita on *Ach, was ist doch unser Leben*, **BWV743**, employ the techniques of decorated *cantus firmus* – harmonisation with interludes and pedal *cantus firmus*. The many descending arpeggios, particularly at the end of the first and third sections, suggest the musical equivalent of a shrug, mirroring the resignation of the opening line of the chorale – 'What then is our life?'

As various commentators have pointed out, the subject of the Fugue in D major, **BWV580**, is very similar to the counter-subject of the Allabreve in D major, BWV589. There is little in the way of fully developed fugal writing but the long sequences, based on figures from the subject, give it a breezy, optimistic air.

The Passiontide chorale *Christus, der uns selig macht*, **BWV747**, effortlessly combines two distinct styles into a seamless whole. For the first half of the chorale the melody, in the tenor, is embedded in a three-part instrumental texture. Later, the melody passes to the right hand where it is subjected to considerable embellishment, in fantasia style. The moving ending, a kind of unaccompanied recitative, perhaps suggests the loneliness and rejection of the betrayed Christ.

Although the shape of the delightful little trio on *Liebster Jesu, wir sind hier*, **BWV754**, is clearly related to the structure of the chorale, the derivation of the motifs, apart from that in the first bar, is much looser.

*Gelobet seist du, Jesu Christ*, **BWV723**, is a straightforward setting with the *cantus firmus* in plain notes in the top part. The Prelude in C major, **BWV567**, deploys its opening motif, or its inversion, in practically every bar of its brief 34-bar span.

Although generally included among the harpsichord works, the widely-spaced chordal conclusion of the Fugue in C major, **BWV946**, suggests the use of the organ pedal. It is based on a trio-sonata movement by Albinoni.

The chorale *O Vater, allmächtiger Gott*, **BWV758**, is based on a plainsong Kyrie. In the first three verses of this four-verse partita, the *cantus firmus* is clearly audible in the top part above progressively more lively figuration. In the final section it forms the bass of a trio-sonata texture.

Like BWV946, the *Kleines harmonisches Labyrinth*, **BWV591**, is sometimes regarded as a harpsichord work; the arpeggiated chords at the end of the first section suggest an affinity with the Chromatic Fantasia and Fugue. The three-movement design – Introitus – Centrum – Exitus – represents a journey away from and back to the clarity and purity of C major by way of a series of convoluted harmonic side-shifts. The appoggiaturas of the fugal subject in Centrum give rise to one statement of the BACH motif (B flat, A, C, B natural) in its penultimate bar – whether by accident or design it is hard to say.

Described in the manuscript source as a ‘Concerto in D sharp’ and attributed to ‘Mons. Bach’, the Concerto in E flat, **BWV597** is in effect a trio sonata without a slow movement. The material of the first movement becomes progressively more decorated while the second is an easygoing gigue.

The final two chorale preludes on this disc are both examples of the motet style made popular by Pachelbel – undecorated chorale melody in the top part with imitative accompanying voices which foreshadow each line of the chorale. However, they could not be more different in their effect. *Nun freuet euch, lieben Christen gmein*, **BWV755**, is a very straightforward setting of the Advent hymn, whose occasional syncopations suggest joy at the incarnation of the Saviour. The version of the Creed, *Wir glauben all an einen Gott*, **BWV765**, is an altogether more complex piece with dense counterpoint and complex harmony.

The Trio in G minor, **BWV584**, is a version of the aria *Ich will an den Himmel denken* for tenor, oboe and continuo from Cantata 166. The anonymous author has preserved Bach’s oboe and bass lines but invented a second manual part which occasionally makes reference to the vocal line but more often develops motifs from the oboe part in imitation.

Finally, a work which is indisputably by Bach, the Prelude and Fugue in C major, **BWV531**. An early work, possibly dating from his time at Arnstadt, it is a brilliant example of the ‘stylus fantasticus’.

familiar from the works of Buxtehude, Lübeck and Böhm. From the characteristic opening pedal solo to the virtuoso passage-work and repeated-note fugue theme there is a feeling not only of youthful exuberance but also of mastery.

STEPHEN WESTROP ©1999

---

## CHORALE-BASED WORKS

---

— DISC 9: CDS44129 [72'22] —

### The Orgelbüchlein

Metzler organ, Op 571 (1992), Stadtkirche St Martin, Rheinfelden

Recorded on 2 3 May 1994

#### PRAYER FOR FAITH

1	BWV639	<b>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</b>	[2'18]
---	--------	---	--------

#### ADVENT

2	BWV600	<b>Gottes Sohn ist kommen</b>	[0'53]
3	BWV599	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[1'06]
4	BWV602	<b>Lob sei dem allmächtigen Gott</b>	[0'52]
5	BWV601	<b>Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn</b>	[1'24]

#### SALVATION THROUGH FAITH

6	BWV638	<b>Es ist das Heil uns kommen her</b>	[1'03]
---	--------	---------------------------------------	--------

#### CHRISTMAS

7	BWV604	<b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b>	[1'24]
8	BWV612	<b>Wir Christenleut</b>	[1'16]
9	BWV609	<b>Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich</b>	[0'46]
12	BWV610	<b>Jesu, meine Freude</b>	[2'16]
11	BWV603	<b>Puer natus in Bethlehem</b>	[0'52]

12	BWV605	<b>Der Tag der ist so freudenreich</b>	[1'36]
13	BWV607	<b>Vom Himmel kam der Engel Schar</b>	[1'06]
14	BWV611	<b>Christum wir sollen loben schon</b>	[1'49]
15	BWV608	<b>In dulci jubilo</b>	[1'06]
16	BWV606	<b>Vom Himmel hoch da komm ich her</b>	[0'44]

BEFORE THE SERMON

17	BWV633/634	<b>Liebster Jesu, wir sind hier</b> (two settings played as one)	[1'52]
18	BWV632	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[1'09]

NEW YEAR

19	BWV614	<b>Das alte Jahr gegangen ist</b>	[1'58]
20	BWV613	<b>Helft mir Gotts Güte preisen</b>	[1'05]
21	BWV615	<b>In dir ist Freude</b>	[2'57]

PURIFICATION

22	BWV616	<b>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</b>	[1'26]
23	BWV617	<b>Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf</b>	[1'55]

PASSIONTIDE

24	BWV620	<b>Christus, der uns selig macht</b>	[2'17]
25	BWV618	<b>O Lamm Gottes, unschuldig</b>	[2'58]
26	BWV624	<b>Hilf Gott, dass mir's gelinge</b>	[1'15]
27	BWV622	<b>O Mensch, bewein dein Sünde gross</b>	[5'27]
28	BWV619	<b>Christe, du Lamm Gottes</b>	[0'48]
29	BWV623	<b>Wir danken dir, Herr Jesu Christ</b>	[1'08]
30	BWV621	<b>Da Jesus an dem Kreuze stund</b>	[1'16]

THE LORD'S PRAYER

31	BWV636	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[0'59]
----	--------	-----------------------------------	--------

FALL AND REDEMPTION

32 BWV637 **Durch Adams Fall ist ganz verderbt** [1'48]

FOR THE DYING

33 BWV644 **Ach wie nichtig, ach wie flüchtig** [0'46]

34 BWV643 **Alle Menschen müssen sterben** [1'50]

EASTER

35 BWV629 **Erschienen ist der herrliche Tag** [1'09]

36 BWV628 **Erstanden ist der heilige Christ** [0'47]

37 BWV627 **Christ ist erstanden** [3'40]

38 BWV626 **Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod** [0'46]

39 BWV625 **Christ lag in Todesbanden** [1'33]

THE TEN COMMANDMENTS

40 BWV635 **Dies sind die heiligen zehn Gebot** [1'04]

TRUST IN GOD

41 BWV640 **In dich hab ich gehoffet, Herr** [1'01]

42 BWV642 **Wer nur den lieben Gott lässt walten** [1'38]

ASCENSION

43 BWV630 **Heut triumphieret Gottes Sohn** [1'25]

IN TIMES OF TROUBLE

44 BWV641 **Wenn wir in höchsten Nöten sein** [2'00]

PENTECOST

45 BWV631 **Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist** [1'01]

The chorale – sacred song or hymn – dominated the activities of the Protestant German organist before, during and after Bach's time. The melodies and words, often barely altered since Martin Luther and the Reformation two hundred years earlier, were closely associated and only occasionally did one tune serve more than one set of words. Together they came to reflect the general symbols of the relevant season or sentiment; they were the very fabric of the liturgical music which organists provided and in which congregations participated.

Performance practice was notably different from what we take for granted today. First, the chorales were, when sung, performed not only in unison and unaccompanied, but also immensely slowly, though Dr Burney's remark during his 'musical tour' of Germany in 1772 – that he entered a church during the singing of a chorale, left, and returned two hours later to hear the same chorale being sung – needs to be taken in the knowledge that it was customary to 'feature' a single chorale text and its tune throughout a single service (hence Bach's own practice of treating the same chorale in a variety of ways during the course of a single cantata) and that, given the very large number of verses in a typical chorale text, different portions of it were sung to the same tune at different points in the service. The main service on Sunday (the *Hauptgottesdienst* at which Bach would have seen his weekly cantata performed) lasted a full five hours, from seven in the morning until midday.

Secondly, when the organ was used in the accompaniment of chorales, it could participate in a number of ways, though even today we are uncertain about how many of the options were used regularly in any one place or the extent to which local conditions dictated the number and kind of practices. The orders of service which have come down to us (at least from the first half of the eighteenth century) tend to detail unusual or special occasions rather than standard routine. Suffice it to say that the organ's connection with the performance of chorales could be in any of four areas. First, it could accompany the singing by providing the harmony, and probably interludes made up of extempore flourishes between verses, or even lines of verses, in a manner simple enough to ensure that the harmony was not so sophisticated, or the interludes so brilliant and unexpected, that the congregation would collapse into confusion (as did once happen under the young Bach at Arnstadt, an occurrence for which he received a strong reprimand from the church council). Secondly, it could provide, besides accompaniment for the sung verses, longer and more formally worked-out interludes between the verses (chorale partitas, or sets of variations, may well have been used in this way, as well as in their documented domain as recital pieces). Thirdly, it could introduce the chorale by means of simple or sophisticated organ treatment of the melody which would be so well known that it would remain recognizable even in the most densely textured setting. Lastly, the organ could evoke the sentiment or mood of a text by appropriate musical treatment of the tune connected with it before the central point of the service – the sermon.

There is mention of organ chorale preludes being used for this purpose, before the performance of the cantata within the service, but also – surprisingly – for the added purpose of providing the pitch for, and

covering the noise of, the instruments tuning in preparation to accompany the cantata itself. The 'modern' uses for the chorale prelude – at the beginning and end of a service – would not have occurred to organists of that time. The chorale prelude was, above all, intended to illuminate the liturgy from within. However, we know that music based on chorales did contribute to other more secular activities. Such music would be played during the public trial that was customary before the appointment of a new organist, when much store would be laid by the candidate's ability to treat a chorale melody in a variety of ways extempore; during the proving of a new organ (Bach himself evolved a planned juxtaposition of preludial, fugal and chorale-based compositions for his own use on such occasions); and it could be played on the relatively few occasions when recitals were given and extempore treatment of a chorale formed part of the programme (possibly the greatest example of this, Bach's half-hour-long exposition on *An Wasserflüssen Babylon* in front of Reincken in 1720, was never written down).

### ORGELBÜCHLEIN

Of those chorale preludes which Bach did commit to paper, the intended scale of the collection entitled *Orgelbüchlein* ('Little Organ Book') is belied by its title, which refers to the size of the manuscript (15.5 by 19 centimetres) and the concise proportions of each individual chorale setting rather than to the envisaged 164 titles which were to encompass not only the whole spectrum of seasons in the ecclesiastical year but also a full range of sentiments and events besides. Bach had entered these throughout the book, giving, with few exceptions, a single page for the treatment of each. Had it been completed it would have been the most comprehensive and extensive single collection of chorale preludes in existence. Bach finished only forty-six, for reasons which will become apparent.

He began to compile the collection in Advent 1713, completing all but the few later additions and revisions by Passiontide 1716. Some of these later pieces may have been written earlier and copied into the collection (in Bach's supremely elegant and seemingly unhurried hand), while others look to have been scribbled down in the heat of inspiration. A number exceeded their allotted space and were completed in tablature at the foot of the page or on inserted loose leaves (one of which has since been lost). At this time Bach was court organist at Weimar and at the height of his activity as a virtuoso player. However, it was not provision for his own virtuosity which he sought here but, as his interesting and informative title page tells us, he rather wanted to give: '... guidance to the enquiring organist on how to treat a chorale in all manner of ways, and at the same time help for him to become practised in the study of pedalling, as ... the pedal is absolutely obligatory ...' This title page was added to the collection during Bach's tenure as Kapellmeister at Cöthen, a position he had accepted in June but was unable to take up until six months later. Whether the initial stimulus for the work was merely practical, or more didactic (Bach's mind certainly turned markedly towards the latter after his arrival in Cöthen), his overall vision went far beyond the useful provision of short settings of a judicious selection of chorales covering the principal festivals and moods of the Christian year.

We do not know the specific works of Buxtehude that Bach heard during his pilgrimage to Lübeck in 1705, but it is clear from the dominating form of the *Orgelbüchlein* – the so-called ‘melody chorale’ – that he learned much from his older contemporary in the area of concise structuring of shorter chorale preludes. Buxtehude had eschewed the lengthy, often wandering, prolixity of both the chorale fantasia and the sets of chorale variations so assiduously practised by his contemporaries and forebears from Sweelinck onwards, and had concentrated to a remarkable degree on defining, at least in the thirty examples of his work that have come down to us, the concise setting of a chorale tune (usually in the uppermost voice) with or without interludes or related contrapuntal treatment between the entries of each line of the melody. In the *Orgelbüchlein* Bach perfected the form. He did not usually include interludes but wrote with the utmost sophistication in the supporting counterpoint, which would be motivically related to the chorale tune itself. In addition (and this was Bach’s great innovation), he frequently set the accompaniment’s self-contained motivic character *in contrast* to the chorale melody, while of course ensuring that it remained complementary to the character of the text associated with the tune.

It should not be forgotten that the most significant contemporary influences in the instrumental field during the Weimar period (when the major part of the *Orgelbüchlein* was composed) were the instrumental concertos of Vivaldi and his contemporaries. Bach made organ arrangements of Vivaldi’s own and other concertos (including those of Prince Ernst, that Italian-inspired but short-lived composer of the ducal house of Weimar), and this practice opened an entirely new vista of instrumental method. Vivaldi’s pungent, short-breathed motifs lent a pithy energy to the counterpoint which accompanied the long-phrased, slow-moving contours of the chorale tunes and gave an instant cohesion to the unusually concise but penetrating miniatures which Bach essayed in the *Orgelbüchlein* for the first time.

Bach was ever the practical provider of what was needed, but his greatness of both artistic vision and compositional technique always added an extra enriching layer to the purpose in hand. His appointment as organist to the Weimar court may have led him to develop this concise form partly because of the position of the organ in the Weimar court chapel (very high up in the clerestory, and consequently well out of immediate practical touch with the choir and congregation below) and also because of the imaginative and essentially serious view of worship held by the duke and his court. It seems possible that the new style of concise but tellingly interpretative chorale-setting which forms the *Orgelbüchlein*’s overriding character was used in a number of ways, something suggested by the pre-eminence of the court choir, the fact that the congregation present was formed of court personnel rather than of townspeople and that an intellectual view of the inner meaning of the liturgy was paramount, and that there was, perhaps surprisingly, a realization of, and pride in, Bach’s supreme powers as an executant. These possible uses were: first, as an organ introduction setting the mood for the chorale about to be sung by the choir; secondly, as an organ substitute for one of the verses (or more, in the case of those chorales set ‘*alio modo*’ (‘in another way’), for example, *Liebster Jesu*, **BWV633/634**); or thirdly, as a

suitably mood-evoking replacement for an entire chorale which would thus be represented only in melody (an example is the three-verse setting of *Christ ist erstanden*, **BWV627**).

To this end, Bach could go further than merely presenting a clear exposition of the tune in the most obviously discernible voice (the soprano) over motivically contrapuntal accompaniment in the appropriate mood to illustrate the meaning of the text (the more restricted style being maintained in **BWV599, 601-607, 609-613, 616, 617, 621, 623, 625, 626, 628, 630-632, 635-640 and 642-644**). He could develop this first, simple form by decorating the tune, still in the soprano, in florid and deeply expressive manner, as in **BWV614, 622 and 641**. He could enrich the single upper voice melody by treating it in canon, as in **BWV600, 608, 618-620, 624, 629, 633 and 634**, and by varying the position of the second canonic voice, usually the alto or tenor, while continuing to weave complementary contrapuntal parts in the remaining voices as before. An added dimension to the canonic idea is the lively pedal ostinato in **BWV615**.

Such is the skill and variety of Bach's treatment of the chorale idea in the forty-six settings which he did complete (in this limitingly concise genre) that it seems even he felt he had exhausted the possibilities. He added only an incomplete sketch (*O Traurigkeit, o Herzeleid*) and another complete chorale (*Helft mir Gottes Güte preisen*, **BWV613**) in his Leipzig years (c1740). At the same time he revised a number of others and returned to two of his original settings to develop expanded and elaborated reworkings for inclusion in the collection of the 'Great Eighteen' Leipzig chorales. A further reason for his failure to complete this, the largest of his unfinished projects, may lie in the fact that the forty-six preludes written had already used the principal melodies relating to the seasons and events of the ecclesiastical year; the remainder of the titles for which he had laid aside a titled page of empty music paper were to have expressed emotions broader and more suggestive than he could, in his mature style, satisfactorily accommodate within so concise a span; we should remember that few of the *Orgelbüchlein* preludes exceed fifteen bars.

How, then, to record and listen to this bewilderingly rich succession of miniature masterpieces, each of which was designed to be heard individually and within widely separated liturgical contexts? Christopher Herrick has designed an order of performance which intersperses the non-seasonal chorales within the overall framework of the seasonal sequence from Advent, through Christmas, New Year, Passiontide and Easter, to Ascension and Pentecost – much as Bach himself would have done in the practical use of his own collection over the course of a complete year.

ROBIN LANGLEY ©1994

## The Schübler Chorales and Leipzig Chorales (1)

Metzler organ, Op 521 (1982), Jesuitenkirche, Lucerne

Recorded on 19 20 21 April 1995

### SCHÜBLER CHORALES

1	BWV645	<b>Wachet auf, ruft uns die Stimme</b>	[5'32]
2	BWV646	<b>Wo soll ich fliehen hin</b>	[1'21]
3	BWV647	<b>Wer nur den lieben Gott lässt walten</b>	[3'03]
4	BWV648	<b>Meine Seele erhebt den Herren</b>	[1'41]
5	BWV649	<b>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</b>	[2'19]
6	BWV650	<b>Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter</b>	[3'16]

### LEIPZIG CHORALES (1)

7	BWV651	<b>Komm, Heiliger Geist Herre Gott</b>	[5'42]
8	BWV652	<b>Komm, Heiliger Geist Herre Gott</b>	[7'50]
9	BWV665	<b>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</b>	[4'01]
10	BWV666	<b>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</b>	[2'38]
11	BWV664	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[4'24]
12	BWV662	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[7'02]
13	BWV663	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[6'22]
14	BWV657	<b>Nun danket alle Gott</b>	[3'56]
15	BWV654	<b>Schmücke dich, o liebe Seele</b>	[6'30]
16	BWV659	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[4'20]
17	BWV660	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[2'48]
18	BWV661	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[2'26]

### THE SCHÜBLER CHORALES

In the last years of his life Bach published examples of work which were effectively a form of musical legacy. They represented the summation of his art. The Schübler Chorales are so called because the engraving and publication was arranged by Georg Schübler, one of Bach's pupils. They represent one of only two volumes of Bach's organ music published in his lifetime and they have a liturgical scheme,

being in the sequence of the church year and the preparation for Advent, and based on the progress of the Christian life from the cradle of Christian awareness to the grave and beyond.

Five of the chorales are related to movements from his church cantatas, dating from 1724/5 and 1731, written for liturgical performance at the Thomaskirche in Leipzig, where he became Kantor in 1723. It seems likely that the cantata movements were composed first, then adapted for the organ. The overwhelming trend in Bach's transcriptions was to reduce works for larger forces to keyboard pieces. The obbligato in the fifth Schübler prelude exploits 'cross-string' writing, suggesting strongly that it was transcribed for the keyboard from the cantata version. Similarly the fourth prelude has a certain bleakness because it lacks a continuo, as is the case with the slow movements of the first two 'organ' concertos.

The set is no random collection, but provides a rich feast for those who hunt for symbolism in Bach's music, not least because the musical letters BACH appear at the half-way point (BWV648, bars 7 and 8). Various numerical combinations can be made to add up to the name BACH, and the assignment of the cantus firmus to a particular voice in each prelude may also have symbolic importance, as indeed may the key relationships between the preludes. Numerical symbolism also strongly suggests the Trinity. For example, each piece is in three voices, and the first of the set is in E flat major, Bach's 'Trinity' key.

#### 1 BWV645 Wachtet auf, ruft uns die Stimme

As the season of Trinity in the church reached its end and Bach's Lutheran congregation looked forward to Advent and the new church year, Philipp Nicolai's hymn proclaimed 'Sleepers, wake!', and urged them further: 'Arise, the bridegroom is coming, prepare for the wedding!' – a call to which Zion, as the bride, responds. The chorale appeared in Cantata No 140, performed in the Thomaskirche on the twenty-seventh Sunday after Trinity, 1731. The fourth movement of the cantata is the same music as this prelude, played by strings and continuo, with the chorale melody in the tenor. The organ version is a lively trio which mirrors the joyful expectancy of the words, with the chorale resounding through the brilliance of the obbligato.

#### 2 BWV646 Wo soll ich fliehen hin

Bach here appears to take the word 'flee' in the first line of the hymn ('To where should I flee?') as the cue to write closely imitative running counterpoint for the manuals. The final verse of the chorale seeks the closest relationship with God, as a limb of his body. Bach would have encountered this hymn in association with the Trinity season. There is no extant cantata movement corresponding to this prelude, leading to speculation that it is an original organ work. The chorale melody appears as an inner voice played on the pedals.

**3 BWV647** Wer nur den lieben Gott lässt walten

This and the following prelude form a pair in their sombre writing, contrasting with the running figures of the first two. Both are vocal duets in their cantata versions.

The cantata in which this chorale appeared (No 93) was first sung on the fifth Sunday after Trinity, 1724. It sets the fourth verse, which proclaims that he who trusts in God ‘knows the right season for joy’. It has two imitative obbligato parts, and the chorale melody is in the alto.

**4 BWV648** Meine Seele erhebt den Herren

The text is that of the Magnificat, set to the plainsong tonus peregrinus. This prelude appeared as a movement of a cantata (No 10) sung on the Feast of the Visitation, 1724 (Trinity 7). There it set the words ‘He, remembering his mercy, hath holpen his servant Israel’, a God-to-man relationship, the obverse of the man-to-God sentiments of the previous chorale.

**5 BWV649** Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ

The final two preludes in the Schübler set have a liveliness which matches the first two and a joyfulness which seemingly looks beyond the immediate meaning of the words towards eternal bliss. Both are solo arias in their cantata versions.

Bach’s cantata (No 6) based on the Gospel account of Jesus’s post-Resurrection evening meeting with the two disciples on the road to Emmaus was first performed on Easter Monday 1725, and contained a version of this prelude. It has an obbligato played in the violoncello piccolo encompassing an extended tenor register, and in the organ version this is played by the hands, with the chorale melody appearing above, and a pedal bass line. Both accompaniment and bass draw motivic figures from the chorale. The words here ask Jesus to stay with the suppliants, because ‘it has now become evening’ – the evening of mortal life, perhaps?

**6 BWV650** Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter

With this prelude, the underlying theme of the Schüblers comes full circle, with a return to the season of Advent and the new relationship with God, but with the sadness of experience rather than the joy of the bride. The chorale words ask: ‘Jesus, are you coming from heaven to earth now? Can my lamentation and trouble bring you to take human form?’

The chorale melody was – and is – more familiar as the tune of another hymn. In the cantata version an alto soloist sings the words ‘Praise to the Lord, who o’er all things so wondrously reigneth’ from Lobe den Herren. The cantata (No 137) was first performed on the twelfth Sunday after Trinity in 1725, and the violin obbligato (or organ right hand) may portray the ‘eagles’ wings’ of the text, an image whose biblical resonances relate to Advent (Isaiah) and the Promised Land (Exodus).

## THE LEIPZIG CHORALES (THE 'EIGHTEEN')

This is another collection of chorale preludes from Bach's last years. They have come down to us in a largely autograph manuscript which also includes the organ sonatas and the Canonic Variations on Vom Himmel hoch. It is another volume in Bach's musical legacy and consists of preludes composed according to several different techniques. They were probably written during the time he spent at Weimar where he had become Court Organist in 1708, the year after his marriage to Maria Barbara. The young Duke of Weimar lived a life of religious fervour and devotion, and expected the same of those in his employ. There would seem to have been an empathy between Bach and the Duke, and Bach's request for an extensive reconstruction of the organ was favourably received. Thus the composer found himself in a place which was both spiritually right for his development as a writer of liturgical music for the organ, and which also had the facilities.

The preludes pick up various threads of German organ style which Bach had inherited from Böhm and Buxtehude in the north and Pachelbel in the south. They set and incorporate the chorale melodies in various ways, but these are invariably played complete in one voice through the course of each composition as a cantus firmus, either plain or elaborated. In some of the preludes the main constructional elements of the music are themselves derived from the notes of the chorale.

Bach revised many of these preludes when he was in Leipzig, hence the title they are given here. There is an unfinished element in this set of preludes which do not appear to have any particular logic or liturgical considerations behind their order. The eighteenth chorale of the set, *Vor deinen Thron*, is incomplete, and in another hand, so there is no certainty that it was part of Bach's conception for the collection.

**7** BWV651 Komm, Heiliger Geist Herre Gott

**8** BWV652 Komm, Heiliger Geist Herre Gott

The Leipzig preludes begin with a vast fantasia of a prelude based on the 1524 chorale melody to the German version of the Whitsun antiphon *Veni Sancte Spiritus*. The manuals scintillate as with ecstatic tongues of fire, while the melody rings out in the pedals after an upward run near the opening. This is a vastly extended version of another setting, BWV651a.

The same melody is set differently and at even greater length in BWV652, which is 199 bars long, the longest of Bach's chorale preludes in such terms. It flows in triple time, with each line of the chorale introduced and supported by counterpoint in three voices, and with a coda after the last line suddenly incandescent.

9 **BWV665** Jesus Christus, unser Heiland, der von uns

10 **BWV666** Jesus Christus, unser Heiland, der von uns

The hymn which is the foundation of these preludes was also published in 1524, with Luther's version of the fourteenth-century Latin words which extol Jesus Christ the saviour who 'turned God's anger away from us and helped us out of the torment of hell'. The hymn was associated with Communion, placing the Sacrament in a doctrinal context.

In BWV665 each line of the chorale is presented as a miniature fugal subject, ending up in the pedal which acts as a cantus firmus. The work falls into three sections: the first – with dotted rhythms – suggests anger; the second – full of chromaticisms – torment; and the third – brighter – suggests release from hell. BWV666 is (like BWV652 above) in triple time – but in compound rhythm – with three contrapuntal voices beneath the chorale in the soprano. The setting falls naturally into two sections plus a coda. Everything except the tonic pedal at the end is played on the manuals.

11 **BWV664** Allein Gott in der Höh sei Ehr

12 **BWV662** Allein Gott in der Höh sei Ehr

13 **BWV663** Allein Gott in der Höh sei Ehr

Bach wrote some fifteen preludes on this Lutheran paraphrase of the Gloria, whose melody was based on the plainsong. It was sung every Sunday in Leipzig. BWV664 is an extended movement in the manner of the Trio Sonatas. The chorale tune as such appears during the closing bars in the pedal part, but the figures from which the trio is initially constructed grow from elements of that melody.

Bach himself marked BWV662 'Adagio', and it is a serene setting of the chorale, which appears in ornately decorated form in the soprano line of a four-part texture, in which two other manual voices spin contrapuntal lines over a pedal bass. The prelude ends with a cadenza-like flourish. BWV663 follows a similar pattern in a faster tempo and in triple time, with the ornate chorale melody in the tenor, and with a cadenza leading to a temporary Adagio before the last line of the melody, where the tenor splits into two parts.

14 **BWV657** Nun danket alle Gott

The seventeenth-century hymn known to English-speaking congregations as 'Now thank we all our God' was associated with Reformation Day in Leipzig. The chorale sounds out unadorned in this prelude, whilst the contrapuntal lower voices are built largely from rapid figurations and sound busily jubilant.

15 **BWV654** Schmücke dich, o liebe Seele

Crüger's melody and Franck's words inspired Bach to a setting of great beauty. 'Adorn yourself, O beloved soul. Vacate the dark cavern of sin, come into the clear light': words intended for the Eucharist. It was Schumann who declared this prelude 'as priceless, deep, and full of soul as any piece springing from a true artist's imagination'. Over a slow sarabande bass two inner voices weave strands in close imitation which pre-echo the lines of the chorale entering in the soprano.

16 **BWV659** Nun komm, der Heiden Heiland

17 **BWV660** Nun komm, der Heiden Heiland

18 **BWV662** Nun komm, der Heiden Heiland

The chorale is another of those published in 1524, an Advent hymn whose words begin 'Come now, saviour of the heathen'. BWV659 is a tranquil setting where the chorale melody unfolds as if it were a slow aria, full of plaintive phrases, extending the power of the words to express mankind's hunger for a saviour. BWV660 is a strangely tortuous dialogue between two bass voices, over which is set an ornamented version of the melody. BWV661 is a lively three-part fugue for the manuals in organo pleno (full organ). Underneath the rapid flow of the manuals, the chorale strides majestically on the pedals.

— DISC 11: CDS44131 [72'52] —

## The Leipzig Chorales (2) and Kirnberger Chorales

### LEIPZIG CHORALES (2)

1	BWV656	<b>O Lamm Gottes, unschuldig</b>	[6'43]
2	BWV653	<b>An Wasserflüssen Babylon</b>	[4'47]
3	BWV655	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[3'31]
4	BWV658	<b>Von Gott will ich nicht lassen</b>	[4'05]
5	BWV667	<b>Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist</b>	[2'13]
6	BWV668	<b>Vor deinen Thron tret ich hiermit</b>	[4'44]

## KIRNBERGER CHORALES

### ADVENT AND CHRISTMAS

7	BWV703	<b>Gottes Sohn ist kommen</b>	[0'46]
8	BWV699	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[0'53]
9	BWV701/700	<b>Vom Himmel hoch da komm ich her</b>	[4'00]
10	BWV704	<b>Lob sei dem allmächtigen Gott</b>	[0'53]
11	BWV696	<b>Christum wir sollen loben schon</b>	[1'08]
12	BWV698	<b>Herr Christ, der einig Gottes Sohn</b>	[0'56]
13	BWV713	<b>Jesu, meine Freude</b>	[3'50]
14	BWV697	<b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b>	[0'47]
15	BWV710	<b>Wir Christenleut</b>	[2'01]
16	BWV702	<b>Das Jesulein soll doch mein Trost</b>	[1'25]

### LITURGICAL

17	BWV709	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[1'43]
18	BWV705	<b>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</b>	[2'23]
19	BWV706	<b>Liebster Jesu, wir sind hier</b>	[1'21]
20	BWV707/708	<b>Ich hab mein Sach Gott heimgestellt</b>	[5'08]

### EASTER

21	BWV695	<b>Christ lag in Todesbanden</b>	[2'46]
22	BWV711	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[3'04]

### TRINITY

23	BWV691/690	<b>Wer nur den lieben Gott lässt walten</b>	[3'15]
24	BWV712	<b>In dich hab ich gehoffet, Herr</b>	[2'07]
25	BWV694	<b>Wo soll ich fliehen hin</b>	[3'00]

### POSTLUDE

26	BWV653b	<b>An Wasserflüssen Babylon (pedale doppio)</b>	[4'11]
----	---------	---	--------

1 **BWV656** O Lamm Gottes, unschuldig

The chorale text paraphrases the Agnus Dei from the Mass, and is in three verses, which Bach follows in this setting in triple time. In the first verse the soprano line has the melody, which moves to the alto in the second. The pedal enters with the melody in the third verse, and although aspects of the writing can be tied to phrases from the text, this music is the Lamb of God triumphant.

2 **BWV653** An Wasserflüssen Babylon

As with the preceding chorale, there is seemingly a conflict between the sentiments expressed by the words, and those radiated by the music. The text comes from the darkly despairing Psalm 137, and although the prelude echoes a sombre sarabande in its rhythm and accents, there is nothing in it which expresses the bleakness of the psalmist's words. The intertwined treble voices are evolved from the first two lines of the melody, which appears in the tenor over a continuo bass. A different version of this chorale may be found at the end of this disc.

3 **BWV655** Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

In Leipzig, as the priest stood in the pulpit preparing to deliver his sermon, the chorale on which this prelude is based was sung, a prayer that the Holy Spirit might be present to reveal the way to truth. It is likely that the prelude would have been played as the priest made his way to the pulpit, and would have been followed by a performance of the chorale. This setting is a lively trio movement, with the chorale melody appearing in the pedals near the end.

4 **BWV658** Von Gott will ich nicht lassen

The melody of this chorale probably came from a secular song, and the words of the first verse have some parallels with Psalm 23. There are suggestions of joy in the figurations of the three manual voices, and the pedals place the chorale melody in the tenor. The ending of the prelude tintinnabulates in what appears to be a curious piece of sound-painting.

5 **BWV667** Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist

The text is a version of the Whitsun hymn *Veni Creator Spiritus*, and the prelude sets two verses of the melody with a short interlude between. It is as if the exhortation for the Holy Spirit to come is answered, as the music is transformed from the stalwart into ecstatic peals which resolve around Bach's musical signature BACH in the final bar.

## 6 BWV668 Vor deinen Thron tret ich hiermit

This apparently simple prelude with the chorale stated plainly over gently strolling counterpoint carries a complex burden of myth and speculation. In the volume containing the Leipzig preludes and other organ works, there was a little space left after the Canonic Variations on Vom Himmel hoch. Into this space a copyist has started to write Vor deinen Thron, breaking off in the 26th bar. But the prelude is virtually identical to another setting which C P E Bach added – as compensation – to the incomplete ‘Art of Fugue’, whose preface states that the prelude was ‘dictated extempore by the deceased man in his blindness to a friend’, thus suggesting pictures of Bach on his deathbed. With this tale in mind, numerologists have delved into the prelude and extrapolated references to the name BACH, to the Trinity, and to the mystical number 7. The words – ‘Before thy throne I now appear’ – are singularly appropriate to a deathbed scene, as is the text of another chorale which Bach set to this tune – ‘When in the hour of greatest need our only comfort is to call on you, O Lord’.

### THE KIRNBERGER CHORALES

Johann Philipp Kirnberger was a composer and theorist who came to Bach in Leipzig as a pupil about a decade before Bach’s death. He later idolized Bach for his contributions to music, and in his theoretical writing tried to expound what Bach might have done if he had written treatises himself. But as the great collections from Bach’s last years show, he left his theories to posterity not in words but in music.

Fortunately for us, Kirnberger was in some way responsible for assembling the collection of chorale preludes named after him, spending some fourteen years of the latter part of his life in Berlin compiling Bach’s works for Princess Anna Amalia of Prussia. The collection may not have the consistency of those compiled by the composer himself, but it provides a rich treasury of preludes in varied sizes and styles.

The chorales are in manuscripts probably compiled under Kirnberger’s direction, but not in his hand. They do not form a coherent volume in the way that the Orgelbüchlein does, and their dates are unknown. However, there seems to be some sense of order in relation to the Advent and Christmas chorales, and the similarity of the fughettas suggests that they form a set. The fughettas begin the following sequence. Each one is brief, in three or four voices, and written on two staves, although the pedal is used sparingly in these performances to bring out the chorales.

## ADVENT AND CHRISTMAS

### 9 BWV703 Gottes Sohn ist kommen

The chorale melody sets a Christmas hymn by Johann Roh published in 1544. It announces that God's son has come to earth to set us free. In this fughetta the first line of the melody is set against sparkling counter-subjects.

### 8 BWV699 Nun komm, der Heiden Heiland

This Advent chorale, 'Come now, saviour of the heathen', is based on the Latin hymn *Veni, redemptor gentium* (St Ambrose), and the fughetta is brief and sombre.

### 9 BWV701/700 Vom Himmel hoch da komm ich her

Semi-quavers run down like angels descending from heaven in the fughetta on Martin Luther's hymn beginning with the words of the Christmas angel 'From Heaven above to here I come', whilst the fughetta that follows it grows into a fugue as it moves joyously in four-part counterpoint. This is an early work with successive lines of the chorale melody in the pedals delineating the sections.

### 10 BWV704 Lob sei dem allmächtigen Gott

The chorale 'Praise to almighty God' by Michael Weisse is based on the Advent hymn 'Conditor alme siderum' (St Ambrose), and the fughetta progresses to an unusual 'half-close' cadence.

### 11 BWV696 Christum wir sollen loben schon

This Martin Luther chorale, 'We should indeed praise Christ, son of the virgin Mary', is based on the plainsong hymn 'A solis ortus cardine' (Sedulius), and the counterpoint of the fughetta is rich in chromaticism.

### 12 BWV698 Herr Christ, der einig Gottes Sohn

The Christmas hymn by Elisabeth Kreuziger addresses 'Lord Christ, the morning star'; and in the fughetta the melodic strands are for ever moving upwards – heavenwards.

### 13 BWV713 Jesu, meine Freude

The sentiments of Crüger's hymn are 'Jesus, my joy, my jewel, how long has my heart longed for you, who will protect me from my enemies'. The first part of an extended fantasia on the chorale melody is in the form of a fugue built around successive lines of the melody, but at the half-way point a section

marked 'dolce' brings a change of tempo. This gentler and more pastoral mood marks the point in the chorale where the words speak of the 'Lamb of God'. The music is freed from the constraints of the melody, following only the harmonic outline of the chorale setting.

**[14] BWV697** Gelobet seist du, Jesu Christ

Luther derived the text of this hymn, 'Praised be you, Jesu Christ', from a Latin sequence which is also the original source of the melody. Torrents of downward scales suggest the descent of the heavenly host.

**[15] BWV710** Wir Christenleut

The chorale is Caspar Fugar's Christmas hymn published in 1593, beginning 'We Christians now have joy'. The chorale melody provides the pedal line of a trio texture, in which the manual figurations chase each other closely in elaborations of the chorale melody.

**[16] BWV702** Das Jesulein soll doch mein Trost

This fughetta is built from the melody of a New Year hymn by Helder published in 1636 'The infant Jesus shall certainly be always my comfort, my saviour'.

LITURGICAL

**[17] BWV709** Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

The words of this chorale were composed by Wilhelm II, Duke of Saxe-Weimar in the seventeenth century, and are roughly contemporary with the melody. Bach elaborates it richly in the right hand, giving it an equally sumptuous accompaniment.

**[18] BWV705** Durch Adams Fall ist ganz verderbt

This prelude has the appearance of a motet to the extent that it has been suggested that it is an arrangement of a vocal movement. The penitential chorale by Spengler, 'Through Adams fall all human nature and being is totally spoiled', was published in 1524, and in 1535 became associated with the melody Bach sets so solemnly.

**[19] BWV706** Liebster Jesu, wir sind hier

This is one of a number of settings of a chorale for use before the sermon ('Dearest Jesu, we are here'). It is a four-part harmonization of a seventeenth-century melody by Tobias Clausnitzer, and a simpler alternative version is played for the repeat of the first line.

**20 BWV707/708** Ich hab mein Sach Gott heimgestellt

Johannes Leon wrote eighteen verses for this chorale which begins 'I have committed myself to God'. The association is with death and resurrection. The melody comes from a sixteenth-century song, and the chorale version of the melody is played here before the fugal prelude (BWV707, an early or possibly spurious work) and a colourful chorale harmonization (BWV708).

EASTER

**21 BWV695** Christ lag in Todesbanden

'Christ lay in the bonds of death' is an Easter hymn by Martin Luther, set to the tune of another hymn for the same festival. The prelude is a fantasia in the form of a trio, with the chorale appearing in the alto, played here on the 4' pedal stop.

**22 BWV711** Allein Gott in der Höh sei Ehr

The text 'Solely to God on high be honour and glory' is a paraphrase by Nikolaus Decius published in 1522 of the Gloria. This Bicinium sets the simple lines of the chorale as a single strand in the right hand against an elaborately contrived 'cello' obbligato for the left hand.

TRINITY

**23 BWV691/690** Wer nur den lieben Gott lässt walten

Georg Neumark's chorale 'He who allows God alone to reign in him will be wonderfully supported by him' was sung on the fifth Sunday after Trinity. These two contrasted settings partner each other like movements from a chorale partita. Both have an elaborated version of the melody in the soprano, and BWV690 builds a sequence of running figures in up to four parts underneath it.

**24 BWV712** In dich hab ich gehoffet, Herr

Adam Reusner's sixteenth-century hymn 'O Lord, I have put my hope in you' was associated with the twenty-third Sunday after Trinity. The melody may be familiar as the first chorale in the second part of the St Matthew Passion. This prelude is a sequence of brief fughettas in four voices derived from successive lines of the melody.

**25 BWV694** Wo soll ich fliehen hin

As with BWV646 above, Bach takes his cue from the word 'flee' in the first line of the chorale (sung on later Sundays after Trinity). The two hands 'flee' after each other in the manner of a two-part invention, while the pedals have the chorale melody.

POSTLUDE

26 **BWV653b** An Wasserflüssen Babylon (pedale doppio)

This is probably an earlier version of BWV653 from the Leipzig chorale preludes. The text is based on the Psalm 'By the waters of Babylon we sat down and wept' which, in the German translation, mentions the organ. This version has come down to us in a manuscript in the hand of the composer J G Walther, and increases the number of voices from four to five by featuring a double pedal part.

IAN CARSON ©1996

— DISC 12: CDS44132 [74'52] —

**The Clavierübung and other 'Great' Chorales (1)**

Metzler organ, Op 533 (1983), Stadtkirche, Zofingen

Recorded on 6 7 8 9 May 1998

1	BWV552i	<b>Prelude in E flat major</b>	[9'12]
2	BWV669	<b>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</b>	[2'59]
3	BWV670	<b>Christe, aller Welt Trost</b>	[4'14]
4	BWV671	<b>Kyrie, Gott Heiliger Geist</b>	[4'18]
5	BWV676	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[4'30]
6	BWV678	<b>Dies sind die heiligen zehn Gebot</b>	[4'53]
7	BWV680	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[3'24]
8	BWV682	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[6'27]
9	BWV684	<b>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</b>	[3'50]
10	BWV686	<b>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</b>	[5'12]
11	BWV688	<b>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</b>	[3'30]
12	BWV552ii	<b>Fugue in E flat major ('St Anne')</b>	[6'06]
13	BWV730	<b>Liebster Jesu, wir sind hier</b>	[1'59]
14	BWV731	<b>Liebster Jesu, wir sind hier</b>	[2'18]
15	BWV736	<b>Valet will ich dir geben</b>	[4'13]
16	BWV675	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[3'10]
17	BWV735	<b>Valet will ich dir geben</b>	[3'45]

## The Clavierübung and other 'Great' Chorales (2)

Metzler choir organ, Op 509 (1980), Stadtkirche, Zofingen

1	BWV672	<b>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</b>	[1'15]
2	BWV673	<b>Christe, aller Welt Trost</b>	[1'17]
3	BWV674	<b>Kyrie, Gott Heiliger Geist</b>	[1'22]
4	BWV677	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[1'01]
5	BWV679	<b>Dies sind die heiligen zehn Gebot</b>	[2'12]
6	BWV681	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[1'27]
7	BWV683	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[1'08]
8	BWV685	<b>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</b>	[1'13]
9	BWV687	<b>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</b>	[4'46]
10	BWV689	<b>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</b>	[3'16]

Metzler organ, Op 533 (1983), Stadtkirche, Zofingen

11	BWV728	<b>Jesus, meine Zuversicht</b>	[2'08]
12	BWV718	<b>Christ lag in Todesbanden</b>	[4'54]
13	BWV717	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[2'40]
14	BWV716	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[2'15]
15	BWV715	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[2'14]
16	BWV725	<b>Herr Gott, dich loben wir</b>	[6'55]
17	BWV721	<b>Erbarm dich mein, o Herre Gott</b>	[4'19]
18	BWV733	<b>Meine Seele erhebt den Herrn</b>	[4'23]
19	BWV740	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[4'13]
20	BWV726	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[1'04]
21	BWV720	<b>Ein feste Burg ist unser Gott</b>	[3'17]
22	BWV727	<b>Herzlich tut mich verlangen</b>	[2'18]
23	BWV739	<b>Wie schön leuchtet der Morgenstern</b>	[4'35]
24	BWV734	<b>Nun freut euch, lieben Christen gmein</b>	[2'03]
25	BWV738	<b>Vom Himmel hoch, da komm ich her</b>	[1'22]
26	BWV724	<b>Gottes Sohn ist kommen</b>	[1'04]

27	BWV722	<b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b>	[1'35]
28	BWV732	<b>Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich</b>	[1'25]
29	BWV729	<b>In dulci jubilo</b>	[2'43]

*Thus it happens that my honoured cousin will bring out some clavier pieces which are mostly for organists and are exceedingly well composed, and they will doubtless be ready for the coming Easter fair ... (10 January 1739)*

In the event Johann Elias Bach, who was acting as the composer's secretary, was somewhat optimistic in his prediction and the handsomely produced Third Part of the *Clavierübung* did not appear until Michaelmas (29 September), at a price of three thalers. This was a not inconsiderable sum in 1739 and it is little wonder that even music which had been engraved and printed still continued to circulate in manuscript as well. The volume differed considerably from its two predecessors both in content and intention. Part One, which appeared in 1731, brought together the six Partitas which Bach had published singly between 1726 and 1730. The Second Part comprised two works: the 'Italian Concerto' and the French Overture. The instrument required was the harpsichord (a two-manual instrument in the case of Part Two), making this music primarily for domestic consumption, although a virtuoso technique was called for. Thus the composer would have ensured a wide circulation in a specific market. The contents of the Third Part are much more wide-ranging and, as they are designed for a variety of instruments, it is less easy to apprehend at whom they were aimed.

The collection consists of twenty-one chorale preludes, each melody appearing in two highly contrasted settings. One is a large-scale composition requiring an instrument with two manuals and pedals while the other is for manuals only and generally much shorter. The one exception to this plan is *Allein Gott in der Höh sei Ehr* which appears three times. Certain features of the keyboard writing in the shorter settings suggest that they could be for harpsichord equally as well as for organ. There are also Four Duets (recorded on Disc 5 in this set) which, while not straying outside the range of the organ keyboard, are stylistically much closer to the two- and three-part Inventions and therefore also equally suited to performance on the harpsichord or clavichord. The whole collection is framed by the mighty Prelude and Fugue in E flat, the only such pairing to be published in the composer's lifetime.

The first four chorales which Bach uses are the Lutheran versions of the Kyrie and Gloria, and for this reason the Third Part of the *Clavierübung* has often been referred to, misleadingly, as the 'German Organ Mass'. We know that Bach owned copies of both Frescobaldi's *Fiori Musicali* and de Grigny's *Livre d'Orgue* and held them in high esteem. However, they fulfilled a quite different function to his own collection. They, and many similar publications, provided a pool of pieces that could be played alternatim with the plainsong of the Mass. Although some of the shorter preludes in *Clavierübung III* could have been used as introductions to congregational chorale singing, it is difficult to see how any of

the larger settings could have had any discernible liturgical function. The other six chorales deal with doctrinal issues related to the Catechism: the Ten Commandments (*Dies sind die heiligen zehn Gebot*); the Creed (*Wir glauben all an einen Gott*); the Lord's Prayer (*Vater unser im Himmelreich*); Baptism (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*); Penitence (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*); and the Eucharist (*Jesus Christus, unser Heiland, der von uns*). Thus the work has a special significance for the composer as a kind of theological summa, but it is also a comprehensive, if not exhaustive, survey of the possible styles of setting chorales for the organ. Purely as a display of compositional technique it is quite dazzling and points the way towards the later, summational works like the *Musical Offering* and *The Art of Fugue*.

Unlike the collection known as the 'Leipzig' Chorales – works from the Weimar period which Bach revised and extended during his time at Leipzig – the pieces in *Clavierübung III* seem to have been specially composed for it. Christoph Wolff has suggested that the smaller preludes may not have formed part of the original plan, Bach inserting them to fill in gaps in the fair copy he prepared for the engravers. Similarly the Four Duets may not have formed part of the original scheme but were perhaps included in order to bring the contents up to the significant number of twenty-seven (that is, 3x3x3). Numerology, which always held a special fascination for Bach, has a particular importance in the make-up of this collection where the number 3, with its obvious Trinitarian connotations, is all-pervasive. This is nowhere more clearly seen than in the Prelude and Fugue in E flat major, **BWV552**, both at the surface level – each of the movements has a key signature of three flats and three themes – as well as at a deeper structural level. This is the only such pairing to appear in print during the composer's lifetime and is on an unprecedentedly large scale. The Prelude, in concerto form, contrasts a strongly rhythmic ritornello with more sparsely textured solo sections. The third theme, based on a synopated figure and semiquaver runs, undergoes a lengthy development. The changes of metre of the three successive sections of the Fugue, unified by an underlying basic pulse, give the impression of a written-out accelerando. This unique invention never fails to lift the spirits.

The opening sequence of Chorale Preludes in the Third Part of the *Clavierübung* is based on the tripartite Kyrie: *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – Christe, aller Welt Trost – Kyrie, Gott Heiliger Geist*. Lutheran worship during Bach's time was in no way proscriptive in terms of musical content, being based closely on the Catholic Mass; in Leipzig the Kyrie was sung either to plainsong, using the Greek text, or in German to melodies by Luther derived from the original plainsong. Luther similarly provided tunes for vernacular performance of the Gloria and Credo. Each of the three larger settings, **BWV669-671**, presents the plainsong-derived melody as a *cantus firmus* in long notes, placed successively in the top, middle and pedal parts. Each line of the chorale provides a motif which is developed by the accompanying parts in the smoothly flowing contrapuntal style known as *stile antico*. Although the vocal origins of this sort of writing can be clearly seen in the works of Palestrina and such like, the part-writing becomes increasingly decorative and complex, making it thoroughly idiomatic keyboard writing.

Many of the chorale melodies used in this collection are written in the old church modes and therefore use melodic patterns not found in the standard major and minor scales. This is no place for a detailed discussion of Bach's approach to modality but there is no doubt that the way in which the melodic patterns derived from plainsong interact with Bach's rich harmonic palette gives *Clavierübung III* its own distinctive colour. It is one of the many wonders of Bach's genius that the same basic material can generate such different music, both in terms of style and scale. This contrast is nowhere more clearly seen than in the group of small Preludes on these melodies, **BWV672-674**. Despite their comparative smallness the actual compositional technique is equally sophisticated. Tiny motifs are derived from the opening notes of the plainsong and then developed imitatively. This is easy to hear at the beginning of the first Prelude where the first three rising notes of the plainsong melody can be heard both in long notes in the top part and in shorter notes underneath. The same rising figure is heard in decorated form at the beginning of the third Prelude.

The Lutheran paraphrase of the Gloria *Allein Gott in der Höh sei Ehr* was an essential part of the main Sunday worship and this probably explains why this was the chorale which Bach set more than any other. In **BWV675** the chorale appears as a *cantus firmus* in the middle part surrounded by a two-part invention whose figuration makes much use of triplets – another instance of the importance of the number 3. It crops up again in the Fughetta, **BWV677**, which has three compact fugal expositions, the middle one introducing a new theme. (To continue the numbers game for a moment, these three settings all have three part-textures and their keys span the interval of a major third.) The fully extended Trio, **BWV676**, is one of the sunniest pieces in the entire collection. The three independent parts effortlessly incorporate the chorale into their highly decorated lines.

The Ten Commandments inspire Bach to great heights of inventiveness in the larger setting of *Dies sind die heiligen zehn Gebot*, **BWV678** – the tenth chorale in the set! It is one of the most extended, even arcane, pieces in the collection and has given rise to many different interpretations from commentators over the last hundred or so years. The left hand spins out the chorale tune in canon at the octave above a walking bass, while the two voices in the right hand weave a lattice-work of freely invented motifs

above and around it. In contrast to this concentrated seriousness the smaller setting, **BWV679**, is lighthearted, almost flippant. The repeated notes of the melody are extended to make a jig-like fugue subject which permeates the entire piece. The Creed gives rise in **BWV680** to a clean-limbed three-part fugue. Its syncopated subject, derived from the first line of the chorale *Wir glauben all an einen Gott*, is pitted against a counter-subject based on the second line. The pedals take no part in this texture but underpin it with an intermittent ostinato whose striding tones have earned the piece the nickname of the 'Giant' Fugue. The Fughetta **BWV681** has the sharply dotted rhythms and dramatic upbeat flourishes of the French Overture. On a similar level of complexity to **BWV678** is Bach's first setting of the Lord's Prayer, *Vater unser im Himmelreich*, **BWV682**. Luther's chorale is an extended meditation on prayer itself and this gives rise to a movement in which constructivism and expressivity, two great

characteristics of this collection, are held in perfect balance. Into a trio sonata texture, built out of a rich repertoire of potent musical figures, the composer weaves the chorale in canon. It is both a staggering display of compositional technique and one of the most affecting pieces of organ music which Bach ever penned. The shorter version, **BWV683**, is one of only three of the smaller Preludes with a *cantus firmus* – appearing here in the top part – sprouting beneath it a whole complex of little scalic figures.

The setting of the Baptismal hymn *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, **BWV684**, has given ample scope for those writers wishing to find a theological basis for Bach's musical choices. The continuous semiquaver movement, shared between the three manual voices, has been likened to the flow of a river in which our sins will be washed away, while the opening figuration in the right hand has been thought of as a cross-shaped motif – this is more an interpretation for the eye than the ear. Here again the *cantus firmus* is in the middle of the texture, played on the pedals, while around it the hands perform a trio sonata whose musical ideas are only tenuously traceable to the chorale melody. The modal inflexions of the part-writing are easy to hear in the fugal setting, **BWV685**, which is in three voices more or less throughout. The composer's ingenuity is again to the fore, as the subject is always answered by its inversion. The chorale *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* is a versification of Psalm 130 ('Out of the depths I cry to Thee') and the dense counterpoint of **BWV686** is an eloquent translation of that text into music. The six-part texture foreshadows the six-part Ricercare from the *Musical Offering*, although in that piece everything is playable by two hands. The double pedal called for here is uncommon, although examples do occur in the work of Samuel Scheidt. The version for manuals alone, **BWV687**, following the same formal plan as BWV686, has the *cantus firmus* in the top part. The accompanying voices imitate one another at a much closer distance than in the previous number, creating a greater sense of urgency and, in one of his most audacious strokes, Bach begins the chorale on a dissonance. *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns*, **BWV688**, is a trio. The *cantus firmus* is in the pedal with a succession of freely invented melodic ideas in the manuals. The figure heard in the first bar is present throughout most of the piece in one of its many permutations. The effect of the constant metrical displacement caused by these variations is to make the *cantus* appear to float unsupported within the coruscating textures. The final chorale-based work in the collection, **BWV689**, is a fully worked-out fugue, similar in style to many of the fugues in *The Well-Tempered Clavier*.

As with so much of Bach's organ music, it is difficult to date most of the remaining preludes on these discs. He was an inveterate reviser and improver so, even where an autograph exists (as for instance *Jesus, meine Zuversicht*, BWV728, which he wrote into the *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* of 1722), we cannot know whether this is a revision of an earlier work or something newly minted. The works presented here date mostly from the period of his working life, between 1703 and 1717, when he was employed as an organist, first at Arnstadt and later at Mühlhausen and Weimar. They can be grouped into several categories.

Disc 13 **16 BWV725** Herr Gott, dich loben wir

Disc 13 **17 BWV721** Erbarm dich mein, o Herre Gott

These are the simplest and most straightforward of all the chorale settings. The melody of the Penitential hymn *Erbarm dich mein* is set very simply against a background of repeated chords. It is unique amongst Bach's output. Like many of the tunes used in the *Clavierübung*, *Herr Gott, dich loben wir* (the German version of the Te Deum) is derived from plainsong. It is heard in the top part throughout and the textures are for the most part very straightforward, suggesting that this is actually a written-out accompaniment.

Disc 13 **15 BWV715** Allein Gott in der Höh sei Ehr

Disc 13 **20 BWV726** Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Disc 13 **25 BWV738** Vom Himmel hoch, da komm ich her

Disc 13 **27 BWV722** Gelobet seist du, Jesu Christ

Disc 13 **28 BWV732** Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich

Disc 13 **29 BWV729** In dulci júbilo

Only slightly more elaborate is the chorale harmonization with flourishes. It was undoubtedly this sort of chorale treatment which caused the congregation in Arnstadt to complain about the confusion caused by Bach's accompaniments. In general the improvisatory links between lines are relatively short and, off-putting as some of the more extreme harmonies may have been, it is still possible to imagine these settings supporting congregational singing. The setting of the Christmas hymn *In dulci júbilo* is, however, more extended than any of the others, suggesting that this, one of Bach's most popular and joyous organ works, was intended as a recital piece rather than merely as an accompaniment.

Disc 12 **13 BWV730** Liebster Jesu, wir sind hier

Disc 12 **14 BWV731** Liebster Jesu, wir sind hier

Disc 13 **11 BWV728** Jesus, meine Zuversicht

Disc 13 **19 BWV740** Wir glauben all an einen Gott

Disc 13 **22 BWV727** Herzlich tut mich verlangen

The one type of organ chorale conspicuously absent from the Third Part of the *Clavierübung*, the ornamented style, is represented here by these five pieces. Four of them play the tune straight through without linking interludes, the exception being BWV727. The degree of ornamentation varies from piece to piece, ranging from hardly any at all in BWV740 to the highly ornate setting of *Liebster Jesu*, BWV731. It is interesting to compare the two versions of *Liebster Jesu*, particularly with regard to the subtle variations of harmonization. In the first version Bach manages to avoid conclusive cadences at the ends of lines, and in fact only decorates the third line, this in itself making it a fascinating little piece.

- Disc 13 **13 BWV717** Allein Gott in der Höh sei Ehr  
 Disc 13 **14 BWV716** Allein Gott in der Höh sei Ehr  
 Disc 13 **18 BWV733** Meine Seele erhebt den Herrn  
 Disc 13 **26 BWV724** Gottes Sohn ist kommen

These four works all employ fugal devices but generally of a rather rudimentary nature. The most extended setting is the fugue on the Magnificat, BWV733, which consists of a series of imitative points, in the manner of a sixteenth-century fantasia. The melody finally appears as a *cantus firmus* in the pedals.

- Disc 12 **16 BWV736** Valet will ich dir geben  
 Disc 12 **17 BWV735** Valet will ich dir geben  
 Disc 13 **12 BWV718** Christ lag in Todesbanden  
 Disc 13 **21 BWV720** Ein feste Burg ist unser Gott  
 Disc 13 **28 BWV739** Wie schön leuchtet der Morgenstern

BWV718, with its changes of metre and echo effects, is related to the chorale fantasias of Buxtehude. At first the lines of the chorale are easily detectable in the highly decorated right hand and are separated by interludes which develop a succession of freely evolving ideas. As the piece progresses, however, the tune becomes the subject of motivic development rather than mere decoration; there is a freedom and spontaneity which is full of youthful daring. The textures sometimes suggest that the piece is more suitable for the harpsichord than the organ. For the most part the texture of *Ein feste Burg* is that of a trio; only towards the end does it expand to include a fourth part. Again the degree of audibility of the chorale melody is subtly varied, as is its speed; when the pedals take it up for the first time the note-lengths are doubled. The various sources contain specific details of registration: left hand – fagotto; right hand – sesquialtera. It is not clear, of course, how authentic these are but the various descriptions of Bach's playing that have come down to us indicate that he was bold and adventurous in his choice of stops. Whatever their provenance, the very scarcity of such markings in music of the period lends these a special fascination. The two settings of *Valet will ich dir geben*, although outwardly having the same design, are also fascinatingly different. In both works the tune is played in the pedals; in BWV735 the speed is that of the sung chorale while in its companion piece it is approximately twice as slow. In BWV735, which may in fact be a reworking of an earlier piece, the motifs of the interludes between the lines of the chorale are audibly related to each successive line of the chorale. In BWV736, on the other hand, the relationship of the figuration to the chorale melody is much more difficult to detect and can rather be seen as a continuous development of the opening ritornello, which is in turn derived from the first line of the tune. Like *Ein feste Burg*, *Wie schön leuchtet*, BWV739, has a migratory *cantus firmus*.

Disc 13 [24] **BWV734** Nun freut euch, lieben Christen gmein

Finally, *Nun freut euch* is a delightfully fleet trio with pedal *cantus firmus*.

\* \* \*

There is, of course, more than one way to present the *Clavierübung* chorales, but in this two-CD context Christopher Herrick has chosen to base the first disc on the large-scale chorale settings sandwiched between the E flat Prelude and the E flat Fugue. This imitates Bach's known practice of beginning and ending his recitals and organ demonstrations with so-called organo pleno works, playing lighter-textured pieces in between. Two *Liebster Jesu wir sind hier* chorales then act as an interlude. The **BWV675** *Allein Gott in Höh sei Ehr*, which fits into neither the large-scale nor the small-scale categories, is placed between the two *Valet will ich dir geben* settings. The second CD starts with the ten 'manualiter' chorales as a group, recorded in the same church, but on the beautiful one-manual choir organ. Christopher Herrick returns to the main organ for the other chorales, ending the disc triumphantly with *In dulci jubilo*.

STEPHEN WESTROP ©1999

— DISC 14: CDS44134 [64'56] —

**The Partitas and Canonic Variations**

Metzler organ, Op 555 (1988), Pfarrkirche St Nikolaus, Bremgarten

Recorded on 5 6 7 May 1991

[1]	BWV768	<b>Partita: Sei gegrüßet, Jesu gütig</b>	[16'27]
[2]	BWV769	<b>Canonic Variations: Vom Himmel hoch da komm ich her</b>	[12'18]
[3]	BWV766	<b>Partita: Christ, der du bist der helle Tag</b>	[8'41]
[4]	BWV767	<b>Partita: O Gott, du frommer Gott</b>	[14'25]
[5]	BWV770	<b>Partita: Ach, was soll ich Sünder machen?</b>	[12'26]

To any organist in Protestant Europe in the late seventeenth and early eighteenth centuries, the chorale would have been at the centre of his activities, and for Bach, as well as for any other composer-organist of this period, the many established ways of incorporating and developing chorale-based material would have been a life-long occupation. For Bach also, the great synthesizer of national styles, textural symbolism and numerological mysticism, the imaginative expansion of the technical and musical possibilities inherent in the chorale melodies which he set was to become an absorbing passion. That the

organ chorale partita, or suite of pieces each based on and varying the same chorale melody, formed the smallest segment of all the types of chorale treatment in his output, is partly to do with his development as a composer and partly a matter of practical circumstance.

It is clear that Bach's increasingly concentrated exploration of mood and motive directed his attention more towards a single all-encompassingly complete setting of the chorale in hand (though he often returned to the same melody at a later date to compose a new setting from a different viewpoint), rather than a string of less objectively intense variations each necessarily below his achievable potential in a single setting. The two rather differently constructed and through-composed settings of *Christ ist erstanden* (BWV627) and *O Lamm Gottes, unschuldig* (BWV656) are possible exceptions, but it is clear that Bach lost interest in the pure chorale partita form relatively early in his career and turned to it again only in rather special circumstances in the very last years of his life. Certainly the opportunities for the performance of such fully worked, and written out, pieces in the genre diminished as the eighteenth century advanced.

The origins of the chorale partita are found in the concert variations on chorale melodies by Sweelinck one hundred years earlier. Themselves based on the variation techniques of the English Elizabethan virginalists, through Sweelinck's friendship with John Bull, the style was introduced to North Germany by Sweelinck's pupils Scheidt and Scheidemann. Their achievements were built on and developed by Buxtehude, Reinken and Böhm in the North, and Pachelbel (who also absorbed stylistic influences from Italy) further South. Sweelinck's examples were for concert use, for the strict Calvinist views in the Netherlands of his time precluded such secular virtuosity in a sacred context. However, in Germany the chorale partita soon came into its own in two particular ways.

The old pre-Reformation custom of alternating sung plainsong and organ versets (themselves based on the same chant) was taken over in the practice of the organ introducing and alternating with the verses of the chorale as sung (very slowly to our ears) by the congregation. In the interludes between the verses, the organ chorale variation settings transcended their purely practical function (of allowing the congregation to regain their breath), by reflecting or anticipating the mood of the sung text. In practice, even given the extraordinary length of German Protestant services, the carefully composed and written-out organ variations came to be viewed as too long or, as compositional techniques advanced, disturbingly complicated, and improvised interludes to suit the exact nature of circumstances became a more flexible and accepted norm.

The chorale variation technique, both written out and improvised, was further encouraged both by the customary yearly recital by the organist to his congregation in demonstration of his continuing and developing powers of execution, and the occasion of a candidate's trial in competition for a new post, at which he was expected to improvise on a given chorale in all the accepted styles of treatment. Indeed, perhaps Bach's greatest achievement in this genre was never written down. The evidence for this comes

from a particularly illuminating passage in his obituary notice where Bach's Hamburg visit to play before Reinken in 1720 is described in detail. At Reinken's request, he improvised for almost half an hour on *An Wasserflüssen Babylon* 'very fully and in a variety of ways' just as formerly the better among the Hamburg organists were used to do at Saturday Vespers, eliciting the comment 'I thought this art had died, but I see it still lives in you'.

In his earliest years, recent research indicates that, besides studying with Böhm, the influence of Reinken was considerable, and the earliest chorale partitas of Bach (on stylistic grounds – the autographs are missing and the sources comparatively late) *Christ, der du bist der helle Tag BWV766* and *O Gott, du frommer Gott BWV767* are clearly within the precepts of his mentors, encompassing also certain French elements as absorbed by Böhm. The *bicinium* with angular gamba-like continuo line, made up of ostinato repetition supporting a sometimes plain, sometimes decorated chorale, with or without developing interludes (766, 767 Partita II), the contrapuntal texture developing an incisive rhythmic motive (766 Partita III, 767 IX), the chorale disguised in violin-like figuration (766, 767 IV), and other expected techniques – the subjective illustration of succeeding verse texts (766), the late-placed intensely chromatic setting (767 VIII) – are immediately observable.

*Ach, was soll ich Sünder machen? BWV770* represents an advance on 766 and 767, but also belongs to a date before Bach's absorption of a number of disparate stylistic influences had been synthesised into the seamless fabric and universality of his mature idiom. Partita I, the introductory exposition of the chorale melody in straightforward but attractively rich harmony, is cast in a smoothly executed but still inconsistently-textured chordal style which points to Italian harpsichord writing, or rather those facets of it as transmitted in a number of chorale partitas from the last years of the seventeenth century within Bach's early field of knowledge, by as important a figure as Pachelbel, among others. Similarly, Partita II, with the chorale treated as a decorated aria over continuo bass, and Partitas III, V and VI, point to the Italian harpsichord idiom of such as Domenico Zipoli in their clear harmonic direction and mellifluous passagework. A second group, Partitas IV, VII and IX, mirror French practice, the first two in *style briséé* (or fragmented style) idiomatic again to the harpsichord, but used also in German organ music of this early period in Bach's career, the latter a sarabande but realised in the elegant partwriting of many a French organ verset. Bach's native German idiom is first glimpsed in the consistent, almost obsessive, development of two contrasting rhythmic patterns in Partita VIII, and fully revealed in the final, extended, Partita X. Here, the jagged energy of the texture, the changes of speed and metre, the whole projected with infectious rhetoric, point to the *stylus phantasticus* of Buxtehude.

In *Sei gegrüßet, Jesu gütig BWV768* may be seen the culmination of all that has come before, together with, as the sequence progresses, new and richer elements which clearly point to a process of composition and revision of the whole work over a considerable period, probably from a little later than the earliest partitas until well into the Weimar years. Variation 1 reflects the *bicinia* in BWV766 and 767,

but the ostinato continuo bass has a stronger, more purposeful, direction besides its motivic connection with the new controlled plasticity of the theme's coloratura decoration; variation 3 reflects 767 IV; variation 5 develops the incisive motivic writing of 766 IV; variation 7 represents an advance on 766 VI in the direction of other single chorale preludes' maturer grasp of compound time figuration. Variation 6, a powerful movement with the chorale in the pedals (used for the first time since the opening) under the two imitative manual parts, and the light spinning texture of variation 8, leave behind the early style, and the succeeding variations, particularly the lengthy cantabile 10th, find clear parallels in the mature independent chorale preludes.

As we have seen, Bach was to return to chorale variation writing only at the very end of his career. In 1747, he became the fourteenth member (B+A+C+H=14) of the exclusive Society for the Musical Sciences in Leipzig. Known as the Mizler Society after its founder, it interested itself in the most demanding and obtruse technical matters and Bach's greatest set of chorale variations, those in canonic form on *Vom Himmel hoch da komm ich her*, BWV769, doubtless served as his credentials for membership. Although Bach had set the Christmas melody four times before, it is typical of his sense of completeness that he took over some characteristic gestures here from probably the earliest of them, BWV701, in his last setting. Here we are confronted with the most formidable technical virtuosity, and a compositional style broadened to admit attractively decorative Rococo elements as a leavening foil to the strictures of the counterpoint. Each variation presents an increasingly demanding canonic technique from Canon at the Octave, through that at the Fifth, at the Seventh, at the Octave again but also in augmentation, to, in the last, a combination of inverted canon at the Sixth, the Third, the Second, and the Ninth, the final section incorporating in addition both diminution and its inversion. Both the 4th variation (in one source placed last) and the 5th, are also 'signed' by the appearance of the B-A-C-H motive hidden in the texture.

ROBIN LANGLEY ©1991

— DISC 15: CDS44135 [79'32] —

## The Neumeister Chorales

Metzler choir organ, Op 509 (1980), Stadtkirche, Zofingen

Recorded on 15 18 April 1999

1	BWV714	<b>Ach Gott und Herr</b>	[2'08]
2	BWV719	<b>Der Tag der ist so freudenreich</b>	[1'33]
3	BWV737	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[1'50]
4	BWV742	<b>Ach Herr, mich armen Sünder</b>	[2'17]

5	BWV957	<b>Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt</b>	[1'57]
6	BWV1090	<b>Wir Christenleut</b>	[2'03]
7	BWV1091	<b>Das alte Jahr vergangen ist</b>	[2'48]
8	BWV1092	<b>Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf</b>	[2'04]
9	BWV1093	<b>Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen</b>	[2'27]
10	BWV1094	<b>O Jesu, wie ist dein Gestalt</b>	[2'16]
11	BWV1095	<b>O Lamm Gottes, unschuldig</b>	[2'04]
12	BWV1096	<b>Christe, der du bist Tag und Licht</b>	[2'37]
13	BWV1097	<b>Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not</b>	[1'49]
14	BWV1098	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[2'16]
15	BWV1099	<b>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</b>	[3'05]
16	BWV1100	<b>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</b>	[2'07]
17	BWV1101	<b>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</b>	[3'18]
18	BWV1102	<b>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ</b>	[2'50]
19	BWV1103	<b>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</b>	[1'24]
20	BWV1104	<b>Wenn dich Unglück tut greifen an</b>	[1'41]
21	BWV1105	<b>Jesu, meine Freude</b>	[2'19]
22	BWV1106	<b>Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost</b>	[1'41]
23	BWV1107	<b>Jesu, meines Lebens Leben</b>	[1'47]
24	BWV1108	<b>Als Jesus Christus in der Nacht</b>	[2'23]
25	BWV1109	<b>Ach Gott, tu dich erbarmen</b>	[2'11]
26	BWV1110	<b>O Herre Gott, dein göttlich Wort</b>	[2'06]
27	BWV1111	<b>Nun lasst uns den Leib begraben</b>	[2'25]
28	BWV1112	<b>Christus, der ist mein Leben</b>	[1'22]
29	BWV1113	<b>Ich hab mein Sach Gott heimgestellt</b>	[2'28]
30	BWV1114	<b>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut</b>	[2'48]
31	BWV1115	<b>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr</b>	[2'40]
22	BWV1116	<b>Was Gott tut, das ist wohlgetan</b>	[1'39]
23	BWV1117	<b>Alle Menschen müssen sterben</b>	[2'43]
24	BWV1118	<b>Werde munter, mein Gemüte</b>	[1'50]
25	BWV1119	<b>Wie nach einer Wasserquelle</b>	[1'20]
26	BWV1120	<b>Christ, der du bist der helle Tag</b>	[2'39]

While most of us dream of winning the lottery it is surely the life's ambition of every musicologist to discover an unknown manuscript by a major composer. The sense of fulfilment must be all the greater when the discovery fills a glaring gap in our knowledge of the composer in question. An original manuscript source for a Bach organ work, known or unknown, would of course be a rare find indeed, given the paucity of such autograph material, but what Professor Christoph Wolff and Yale music librarian Harold E Samuel found in the John Herrick Jackson Music Library at Yale University was the next best thing. This collection is a vast repository of source materials for the seventeenth and eighteenth centuries and in the course of examining a manuscript anthology of chorale preludes, compiled by Johann Gottfried Neumeister in the last decade of the eighteenth century, they identified over thirty previously unknown chorale preludes dating from Johann Sebastian Bach's formative years. (Given that much of this collection is still to be explored in detail, who knows what other treasures are still to be revealed.) Of course, the attribution of non-autograph works is a speculative business and there are those who prefer not to allow that anything less than perfection could have flowed from Bach's pen, at whatever stage of his development. However, the inclusion of seven pieces known from other sources gave Wolff and Samuel the confidence to make their conclusions known, and to prepare the pieces for publication in 1985.

Neumeister was a teacher and part-time organist, and the emphasis in this collection on relatively simple pieces, most of which can be played without pedals, is presumably a reflection of the modesty of his abilities on the instrument. The manuscript is laid out in much the same way as the *Orgelbüchlein* – that is, a comprehensive series of settings for the Church year. It is open to speculation whether Neumeister was copying from an existing anthology, or whether he made his own selections from various sources, taking his cue from Johann Sebastian's work. Whichever, it is interesting to note that 22 of the present chorales were listed but not set in the *Orgelbüchlein* and they include several which do not appear anywhere else among Bach's chorale-based works. At some point the volume passed into the hands of Christian Heinrich Rinck who had studied with one of Bach's last pupils, J C Kittel; he was a keen collector of Bach memorabilia and did much to keep his tradition alive.

In all, seven composers are represented among the collection's 82 chorale preludes with by far the most significant contributions coming from two generations of the Bach family. In addition to the 38 chorales by Johann Sebastian there are also 25 by Johann Michael Bach, a first cousin of his father Ambrosius, whose vocal music he was still performing during his time at Leipzig. (Johann Michael's daughter Maria Barbara was Bach's first wife.) The other composers represented are Johann Christoph Bach (another cousin), Zachow, Pachelbel, Erich and Sorge.

The preludes on *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn*, **BWV601** and *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, **BWV639** (recorded on Disc 9 of this set) appear in the *Orgelbüchlein* and therefore represent the latest and most modern music in the collection. With this in mind, Professor Wolff has been able, with some confidence, to date the other settings to between 1700 and 1708, the period when Bach was beginning to

make his way in the world as an organist, startling the congregations at Arnstadt and Mühlhausen with his bold accompaniments to the chorales. It is even possible that some date from the time when he was living and studying with his brother Johann Christoph, himself a pupil of Pachelbel, in Ohrdruf. Also known from other sources are *Der Tag der ist so freudenreich*, **BWV719**, and *Ach Herr, mich armen Sünder*, **BWV742**. These two works have also been attributed to J C Bach and Böhm respectively. In addition, the canonic setting of *Ach Gott und Herr*, **BWV714**, is known without the affecting but seemingly unrelated prelude found in Neumeister, while the first part of *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte*, **BWV957**, was published in the Bach Gesellschaft as a keyboard fugue in its own right. The straightforward chorale harmonisation found in the Yale manuscript finally identifies it as a chorale prelude.

The roles of organist and composer in the seventeenth and eighteenth centuries were inextricably linked, the player being expected to introduce the chorales on the organ, usually with an improvised piece which would inspire the congregation to sing with fervour. The preludes in the Neumeister collection are undoubtedly written-out examples of the sort of thing he would have had to improvise, and demonstrate that from an early age Bach had a lively and enquiring mind; he learnt by imitation, taking his examples from a wide variety of sources and very quickly improving on them. Naturally these include his father's cousin, Johann Michael, and Pachelbel, who was his brother's teacher, but also North German influences such as Buxtehude (the prelude on *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, **BWV1115**, is based directly on the opening motif of Buxtehude's *Praeludium* in C major, BuxWV137). This young composer's portfolio demonstrates a rapidly burgeoning talent and ability to improve upon his models (the harmonic command is already well advanced with much rich chromatic writing) as well as a desire to experiment, sometimes combining different chorale types within one prelude, e.g. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, **BWV1099**, and *Jesu, meine Freude*, **BWV1105**. One of the finest examples is the prelude on the Christmas hymn *Wir Christenleut*, **BWV1090**, which compresses the variety of figuration of a partita into one verse of the chorale. The three sections employ highly differentiated textures: in the first, the accompanying motif bears a close family resemblance to that in the *Orgelbüchlein* prelude on the same chorale, although in a different metre, while the second introduces the compound time signature of the gigue. In the final section Bach abandons the *cantus firmus* for a short fugal finale, based on the last line of the chorale, whose dotted rhythms perhaps suggest that he was already familiar with the French repertoire.

Attempts to produce a meaningful classification of organ chorales generally fall down because the distinctions within certain basic types can be rather blurred, and of course this becomes all the more so throughout Bach's creative life, as he expanded the possibilities by grafting on free-standing forms to the chorale. Even in the Neumeister collection we find this multiplicity of design within a basic type, particularly that of the chorale motet. As its name implies, this derives from the vocal motet where the chorale melody appears unadorned in one voice, usually the top, against freely moving accompanying

parts. Sometimes the lines of the chorale can be separated by interludes and sometimes not, and when there are interludes these may imitate the forthcoming line of the chorale or may not. In *Ach Gott, tu dich erbarmen*, **BWV1109**, Bach presents the melody in very small chunks in order to give as many opportunities as possible for pre-imitation, while in *O Lamm Gottes, unschuldig*, **BWV1095**, the lines of the *cantus firmus* are much longer and the imitative counterpoint of the accompanying lines bears no discernible relationship to it. Sometimes, as in *Vater unser im Himmelreich*, **BWV737**, and *O Jesu, wie ist dein Gestalt*, **BWV1094**, the degree of imitation varies throughout the piece. There are also several fine examples of chorale fughetta, where just the first line of the chorale is used to furnish a fugue subject. *Wir glauben all an einen Gott*, **BWV1098**, is a particularly fine and extended piece, while *Christe, der du bist Tag und Licht*, **BWV1096**, combines fughetta and motet in one grand design. One of the most forward-looking preludes is the lively and delightful *O Herre Gott, dein göttlich Wort*, **BWV1110**, in effect a two-part invention with chorale *cantus firmus*, a type he was to bring to fruition in the *Clavierübung*.

\* \* \*

This CD was made in the Stadtkirche in Zofingen, on whose great Metzler organ Christopher Herrick recorded the Toccatas and the *Clavierübung* chorales. At the other end of the church is a delightful choir organ, also built by Metzler. This instrument, though it only has one manual and the pedal has only one 16' stop, is voiced so deliciously, and sings into such a very special acoustical space, that it was decided to record these works on it, including tracks 29 and 36 where the effect of changing manuals is achieved by brisk stop-changing by a registrant, and tracks 4 and 30 where double-tracking was employed.

STEPHEN WESTROP ©2000

---

## ATTRIBUTIONS

---

— DISC 16: CDS44136 [76'43] —

### Bach Attributions

Metzler organ, Op 471 (1975), Pfarrkirche St Michael, Kaisten  
Recorded on 13 14 April 1999

<b>1</b>	BWV553	<b>‘Little’ Prelude and Fugue No 1 in C major</b>	[3'57]
<b>2</b>	BWV759	<b>Schmücke dich, o liebe Seele</b>	[2'36]
<b>3</b>	BWV554	<b>‘Little’ Prelude and Fugue No 2 in D minor</b>	[3'01]

4	BWV752	<b>Jesu, der du meine Seele</b>	[1'19]
5	BWV763	<b>Wie schön leuchtet der Morgenstern</b>	[1'24]
6	BWV757	<b>O Herr Gott, dein göttlich Wort</b>	[1'29]
7	BWV555	<b>'Little' Prelude and Fugue No 3 in E minor</b>	[3'21]
8	BWV692	<b>Ach Gott und Herr</b>	[1'46]
9	BWV693	<b>Ach Gott und Herr</b>	[2'08]
10	BWV556	<b>'Little' Prelude and Fugue No 4 in F major</b>	[2'39]
11	BWV760	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[2'54]
12	BWV761	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[3'38]
13	BWV557	<b>'Little' Prelude and Fugue No 5 in G major</b>	[3'26]
14	BWV745	<b>Aus der Tiefe rufe ich</b>	[3'36]
15	BWV746	<b>Christ ist erstanden</b>	[1'29]
16	BWV558	<b>'Little' Prelude and Fugue No 6 in G minor</b>	[3'22]
17	BWV744	<b>Auf meinen lieben Gott</b>	[1'12]
18	BWV748	<b>Gott der Vater wohn uns bei</b>	[3'19]
19	BWV581	<b>Fugue in G major</b>	[1'26]
20	BWV756	<b>Nun ruhen alle Wälder</b>	[0'50]
21	BWV559	<b>'Little' Prelude and Fugue No 7 in A minor</b>	[2'30]
22	BWV749	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[0'44]
23	BWV750	<b>Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht</b>	[0'57]
24	BWV751	<b>In dulci jubilo</b>	[1'35]
25	BWV560	<b>'Little' Prelude and Fugue No 8 in B flat major</b>	[3'33]
	BWV771	<b>Partita: Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[18'08]
26		Variation 1	[1'00]
27		Variation 2	[1'08]
28		Variation 3	[1'50]
29		Variation 4	[1'19]
30		Variation 5	[0'54]
31		Variation 6	[1'08]
32		Variation 7	[0'58]
33		Variation 8	[1'07]
34		Variation 9	[1'16]

35	Variation 10	[1'34]
36	Variation 11	[0'51]
37	Variation 12	[0'50]
38	Variation 13	[0'49]
39	Variation 14	[0'47]
40	Variation 15	[0'43]
41	Variation 16	[0'54]
42	Variation 17	[1'05]

All of the music on this disc has at one time or another been attributed to J S Bach but is now generally thought to be the work of others. However, in only a few cases has it been possible to identify positively the actual composer. The fact that until well into the latter part of the eighteenth century most music was transmitted in manuscript is sufficient explanation in itself for the widespread confusion over authorship of works from this period. One only has to think how many members of the Bach family were writing music at this time to see how the slightest confusion over the forename on a piece could be magnified every time the work was copied. As always, the lack of autograph material for much of Bach's organ music makes identification of disputed pieces difficult. Many of the present pieces have come down to us in manuscript collections which also contain works which are verifiably the work of Johann Sebastian; this means that much of the work of attribution has necessarily to be based on stylistic comparison and, ultimately, conjecture. The arguments against accepting many of these pieces into the canon are essentially negative ones, based on the fact that they display characteristics and a level of technique which are not discernible elsewhere in Bach's output. While such theses can be quite persuasive, in the absence of any positive identification they must remain, for the moment, speculative.

The principle source for the Eight 'Little' Preludes and Fugues – in fact the only one of any significance – is a collection dating from the second half of the eighteenth century, which may have emanated from the Bach circle. Another copy, now lost, belonged at one time to Bach's biographer, Forkel. This lack of sources is one of the major stumbling-blocks for scholars who do not believe in Johann Sebastian's authorship; surely, if he were the composer there would have been many more copies in circulation. Equally perplexing for commentators is the gulf between the quality of the ideas and their working-out. The motifs are generally quite striking, well defined and characterful, but there are moments of harmonic infelicity and clumsy part-writing. In his ground-breaking biography of the composer, Philipp Spitta wrote that they 'bear the stamp of a commanding master of composition' and were therefore not the product of his musical youth. More recently the scholar and editor Alfred Dürr has asserted that 'it can be presumed' that Bach did not write them. This is the most widely held view, though not universally so, among Bach scholars today. While some people are still prepared to admit the possibility that they are, at least in part, apprentice works of Bach, others will not even entertain the idea.

Although they have come down to us as a collection, in view of the widely diverging stylistic influences they display – some of which Bach could not have known when his technique was still as unformed as here – perhaps they should not be regarded as an integral set at all, but instead simply as a group of pieces which were gathered together over many years as convenient teaching material. Perhaps Bach could have been involved to varying degrees in their composition. It could be that he did indeed write some of them, while others possibly originated as composition exercises set for his pupils – ideas jotted down to stimulate their imaginations and act as a spur to their creative efforts. The only thing that is clear is that until more source material becomes available they will continue to generate lively debate.

However, even if the music does turn out to be the work of others, should that change our perception of it? Just as the sensuously entwining voices of Nero and Poppea in the final duet of Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* still weave their magic, even though we now believe it to be the work of one Benedetto Ferrari, so the geniality and grace of the Eight Little Preludes and Fugues, which have provided an introduction to the organ works of Bach for generations of aspiring organists, remain undimmed.

#### THE EIGHT 'LITTLE' PRELUDES AND FUGUES

The music displays elements of many different styles: the *stylus fantasticus* of north German composers such as Buxtehude and Böhm, the more easy-going melodic style of Pachelbel in southern Germany, and the Italian concerto.

Prelude and Fugue in C major, **BWV553**. We immediately see this juxtaposition of different influences in the prelude. The opening motif of this binary work – semiquaver figuration over punctuating chords – has a flavour of the north German *præludium*, while the chugging chord accompaniment of its continuation is typically Italianate. The lively fugue, whose subject is built on two short motifs, is one of the least developed of the set.

Prelude and Fugue in D minor, **BWV554**. The prelude is in concerto form with a vigorous *ritornello* framing a more extended *concertante* section. The use of the rising scale figure from the opening in the central episode as well as in the lead back to the repeat of the *ritornello*, gives the piece cohesion. The fugue is based on a subject with a strong melodic profile and displays a much more rigorous approach to part-writing than its predecessor. The similarity between the ends of the prelude and the fugue could be considered as the musical equivalent of a rhyme.

Prelude and Fugue in E minor, **BWV555**. With its sequences and suspensions this prelude is an example of *durezza* style. The fugue, the longest in the group, again has a very strong subject which furnishes rich material for development and demonstrates a sure grasp of the use of fugal devices, such as *stretto* and inversion.

Prelude and Fugue in F major, **BWV556**. Like No 2 in D minor the prelude is cast in ternary form. The similarity of the opening motif to that in the last movement of the Pastorale, BWV590, has often been noted. The fugue subject has the characteristics of a north German fugue, particularly the rocking semiquavers of the second bar. As with the C major fugue the part-writing is not particularly developed.

Prelude and Fugue in G major, **BWV557**. The extrovert prelude again shows the influence of Buxtehude in its plethora of virtuosic motifs and its extended pedal solo. The strong contours of the syncopated fugue subject make it particularly suitable for stretto writing, with entries tumbling one on top of another.

Prelude and Fugue in G minor, **BWV558**. Like several others, the prelude is in ternary form but here it is not the tutti-solo-tutti pattern of the concerto; the central panel of this triptyque continues to develop the motif of the much longer opening section. The fugue is one of the most highly developed and wide-ranging harmonically. While it doesn't have a strict countersubject there is much use made of an additional motif.

Prelude and Fugue in A minor, **BWV559**. The several disparate elements which make up the prelude include figurations typical of the south German toccata style of Pachelbel as well as reminiscences of the Prelude and Fugue in A minor, BWV543, and the 'Couperin' Aria, BWV587. The dancing fugue at first appears to be destined to be built on a large scale but is cut off somewhat abruptly after the first entry of the pedals.

Prelude and Fugue in B flat major, **BWV560**. Like No 5 in G major the prelude includes a substantial pedal solo, although here the consistent use of one motif gives a much greater sense of unity. At the end of the triple-time fugue contrapuntal writing is abandoned in favour of a carillon-like ending, based on the second half of the subject.

## CHORALE PRELUDES

The miscellaneous chorale preludes fall into several categories. The simplest are the unassuming little canonic settings of *Jesu, der du meine Seele* **BWV752** and *Wie schön leuchtet der Morgenstern* **BWV763** with two parts in canon (at the fifth in the first and at the octave in the second) over a continuo bass. BWV763 has a rather perky feel to it owing to the foreshortening of the chorale melody in the leading voice, in order to avoid unpleasant clashes. Slightly more complex is the setting of *Auf meinen lieben Gott*, **BWV744**. The canon is at the octave with two freely composed accompanying voices. On an altogether grander scale is the prelude on *Gott der Vater wohn uns bei* **BWV748** which is possibly the work of J G Walther, Bach's distant relative and colleague in Weimar. Here the canon is between the upper voice and the pedals, with imitative inner parts in motet style.

The chorale fughetta, a short imitative movement based on the first line of the chorale cultivated particularly by Pachelbel, was used as a means of introducing the hymns for congregational singing. *Christ ist erstanden* **BWV746** is a fairly lengthy and expressive example. Much simpler are the three short ones on *Nun ruhen alle Wälder* **BWV756**, *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* **BWV749**, and *Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht* **BWV750**. They are all very slight and could just possibly date from the period when Bach was living in Ohrdruf with his brother, himself a pupil of Pachelbel.

The two preludes on *Ach Gott und Herr*, **BWV692** and **BWV693**, are now thought to belong to a partita by Walther. In both, the melody is in the top part with imitative accompaniment; in the first it is ornamented while in the second it is left unadorned. The pair of preludes on *Vater unser im Himmelreich*, **BWV760** and **BWV761**, is possibly the work of Georg Böhm, whom Bach would probably first have encountered as a schoolboy in Lüneburg. In the first verse the melody is richly ornamented while the bass line at the beginning and end is reminiscent of an aria ritornello. The second is in motet style with the cantus firmus in the pedals and highly elaborated motifs in the other parts. *Aus der Tiefe rufe ich* **BWV745** is also a two-verse work, the first being a particularly sonorous harmonisation of the chorale and the second akin to a fantasia.

Of the remaining three preludes, *Schmücke dich, o liebe Seele* **BWV759** is a trio, *O Herre Gott, dein göttlich Wort* **BWV757** has the melody in the bass below freely invented upper parts, and *In dulci jubilo* **BWV751** is in the Italian pastoral tradition, complete with bagpipe drone.

The little three-part Fugue in G major, **BWV581**, survives on a single manuscript sheet which also contains an anonymous chorale prelude. The fugal working is not very developed but the composer creates variety by occasionally omitting the first three notes of the theme. An alteration to the rising interval at the end of the second bar also serves to heighten its expressive effect.

#### **BWV771** Partita: Allein Gott in der Höh sei Ehr

Opinion is divided over the authorship of these seventeen variations based on the chorale tune which Bach probably set more than any other. Some scholars assign just the third and eighth variations to Nicholas Vetter, a pupil of Pachelbel who succeeded his teacher in Erfurt, while others feel that the whole piece could be his work. Whoever the composer was, the work employs most of the techniques for varying chorales and displays unbounded energy and invention.

STEPHEN WESTROP ©2000

## CHRISTOPHER HERRICK AND THE COMPLETE ORGAN MUSIC OF BACH

Christopher Herrick records exclusively for Hyperion. The partnership started with the 'Organ Fireworks' recording made in 1984 in Westminster Abbey towards the end of his ten-year period as one of the Abbey organists. This prize-winning recording led to an on-going series of 'Fireworks' discs, each containing varied, dramatic and sometimes unusual repertoire, recorded on great organs all over the world. However, it was in 1988, before the globe-trotting started in earnest, that Ted Perry, founder and Managing Director of Hyperion Records, suggested the recording of Bach's six trio sonatas. The idea coincided with Christopher's discovery, while on tour in Switzerland, of the Metzler organ at Bremgarten, a deliciously-voiced instrument in a warm acoustic, small enough to play the trios as chamber music and large enough to afford a wide palette of registrations for the eighteen different movements.

The team for this recording was to remain constant for all sixteen Bach discs. Christopher's musical right-hand man was Paul Spicer, himself a considerable organist, though better known as a composer and choral director. He had already produced many a BBC broadcast for Christopher, and has shepherded all but the first of thirty or so Herrick/Hyperion discs.

It made sense to have a recording engineer on the spot, and Hyperion was lucky to find Paul Niederberger, based near Lucerne, who showed an instinctive feel for the best positioning of the microphones, as well as sufficient flexibility to keep experimenting at the behest of a demanding producer and performer. Paul Niederberger went on to record all of the Bach discs as well as many of the later 'Fireworks' discs.

The trio-sonata disc, recorded in 1989, received critical acclaim, and so the go-ahead was given to make a disc of the famous toccatas and the Passacaglia. By this time Christopher Herrick was becoming increasingly familiar with a number of Metzler organs in lovely resonant churches in Switzerland. It was decided to continue using Metzler instruments, notable for their combination of clarity and warmth, an antidote to the relentless harshness and screaming mixtures that a generation of organists had been led to believe was the authentic 'Bach sound'. Hansueli Metzler's encouragement and the enthusiastic practical support of the company's manager, Dieter Utz, helped to make each new recording run smoothly. Tuning and details of voicing were carried out with loving care by Martin Lochstampfer, often at unsociable times of day and night.

The toccatas disc, recorded in Zofingen in 1990, had some teething problems, because the initial siting of the microphones achieved an unbalanced effect, with too much Rückpositiv and too little Pedal. A day's recording was wasted and it was not certain that a high mast (on which the microphones are raised) could be obtained the following day, but luckily the right equipment turned out to be available in Lucerne and the properly balanced sound of the organ in the room could be captured.

Now that many of the well-known Bach organ works were on disc, Ted Perry could easily have called a halt, particularly as he had originally stipulated “No complete Bach, please, Christopher!”. In any case, Christopher Herrick himself had only thought to record the main repertoire, not the complete works. However, momentum was maintained with the recording of the chorale partitas back in Bremgarten in 1991. It was at this point that Christopher discovered the Lucerne Jesuitenkirche organ, an instrument placed high up in this elaborately decorative church, a perfect Bach instrument if caught by a microphone suspended at its own level near the ceiling at just the right spot – not too close, not too far. The team recorded four discs here – two in 1993 and two in 1995 – in which the organ’s hugely satisfactory choruses and, in the chorale collections, its wide range of blending solo colours, were so brilliantly displayed.

In 1994 two happy days were spent recording the *Orgelbüchlein* on the beautiful richly-voiced organ at Rheinfelden on the German border, followed by two more days recording the concertos in Villmergen. In 1996 a welcome return was made to Rheinfelden where many of the remaining free compositions were recorded under the title ‘Miniatures’.

While Herrick’s image as an organist had been to some extent created by his many recordings on great Romantic instruments (even before his Hyperion connection), with largely nineteenth- and twentieth-century repertoire, it should not be forgotten that from the very beginning of his career the music of Bach had been of central importance to him. Even as a boy he soaked up monumental Bach performances by the St Paul’s Cathedral organist, John Dykes Bower, and later, as a harpsichordist, he performed and recorded many of the solo and chamber works. In addition, over the years, he has frequently directed the major choral repertoire including the Passions, the B minor Mass and the Magnificat.

Then, in 1998, at the same time that he was preparing to record the *Clavierübung* back in Zofingen, Christopher Herrick had the chance to perform a complete Bach cycle in fourteen concerts on fourteen consecutive days as part of the Lincoln Center Festival, New York. To be invited to undertake this prestigious assignment came about, not least, through the success achieved by the Hyperion Bach discs.

The Bach Year 2000 (the 250th anniversary of his death) was now approaching and the end was in sight for the complete Bach CD set, now welcomed as the goal of the project by Hyperion and Herrick alike. Decisions as to what constitutes ‘complete’ Bach will always remain controversial. Some will throw their net wider than Herrick, while others would avoid many of the works he has included because they are regarded by some scholars as spurious. Herrick decided to fill all the gaps in the main canon, BWV 525 to 771, including unfinished pieces, while adding the recently discovered Neumeister chorales, plus a handful of other pieces.

The last three discs were recorded in the space of four days in 1999, two of them on a fairly small but delightful instrument in Kaisten, a befitting vehicle for the charming works to be recorded. Finally, the Neumeister chorales were recorded on the one-manual, nine-stop Zofingen choir organ that the team had fallen in love with ten years previously. Because of town noise and cars coming back and forth to park in the square, this recording had to be done very late at night. The police gave permission to stop traffic coming in after 10.30, so that the disturbances gradually decreased as the cars left for home and the revellers dispersed. The long-suffering 'policeman' who kept the cars at bay during this last session was Dr Andreas Gautschi.

Without Andreas Gautschi, a highly distinguished geologist and a passionate lover of good organ-playing, this complete recording of Bach's organ works could not have been realised. His great enthusiasm, his generous friendship and the efficiency with which he fulfilled the necessary liaison work with Metzler Orgelbau, the various church authorities, and Hyperion, has made the whole project possible.

#### THE METZLER ORGANS

The organ-building firm of Metzler Inc, of Dietikon, near Zürich, is a family business with over a hundred years of tradition. Founded by Hansueli and Oskar Metzler, it is now managed – four generations later – by the brothers Andreas (administration, planning, intonation) and Mathias Metzler (organ-building). The 25 employees manufacture all the organ parts in the firm's workshops, where no fewer than six professions are represented.

Their work begins in the surrounding woods where Uncle Oskar Metzler selects the oak trunks before having them cut open in the firm's sawmill and subsequently stored outside for fifteen years, after which they are converted into cases, sound-boards, bellows and so on. For the metal pipes, the four different alloys (tin and lead) are cast into sheets which are then hammered in a time-consuming process, so that the pipes acquire a particular melodious sound. Even all the small parts for the tracker action and the coupler mechanism, as well as all the iron parts of the stop action, are manufactured by hand in the firm's workshops.

The style of Metzler organs owes much to central German and Alsatian influences. After a period in which this style was consistently followed and perfected (if necessary with a few Romantic additions), it has proved possible in recent years to provide this basic type with further exciting accessories without compromising its originality. This mixture of deeply-rooted tradition and openness to new values has allowed the firm to respond to the special needs of its customers, so that, with the help and goodwill of experts, interesting new developments lie ahead.

---

## THE SPECIFICATIONS OF THE ORGANS

---

### Pfarrkirche St Nikolaus, Bremgarten

Metzler organ, Op 555 (1988)

Discs 1, 14

#### Hauptwerk

Bourdon	16'
Principal	8'
Hohflöte	8'
Octave	4'
Gemshorn	4'
Quinte	2 2/3'
Superoctave	2'
Mixtur III	1 1/3'
Zimbel II	2/3'
Cornet V	8'
Trompete	8'
Vox Humana	8'
Rückpositiv	
Gedackt	8'
Praestant	4'
Rohrflöte	4'
Octave	2'
Gedeckflöte	2'
Nasard	1 1/3'
Sesquialter II	
Scharf III	1'
Dulcian	8'

#### Schwellwerk

Principal	8'
Gambe	8'
Suavial	8'
Rohrflöte	8'
Octave	4'
Nachthorn	4'
Quintflöte	2 2/3'
Waldflöte	2'
Terz	1 3/5'

Mixtur V	2'
Schalmey	8'
<b>Pedal</b>	
Principal	16'
Subbass	16'
Octavbass	8'
Bourdon	8'
Octave	4'
Mixtur IV	2'
Posaune	16'

Trompete 8'

#### Tremulant (whole organ)

Vogelsang  
Zimbelstern

#### Couplers

RP/HW, SW/HW, HW/P, SW/P,  
SW4/P



## Stadtkirche, Zofingen

Metzler organ, Op 533 (1983)

Discs 4, 12, 13

### Hauptwerk

Quintade	16'
Principal	8'
Hohlflöte	8'
Viola*	8'
Octave	4'
Spitzflöte	4'
Quinte	2 2/3'
Superoctave	2'
Mixtur IV	1 1/3'
Zimbel III	2/3'
Cornet V	8'
Fagott	16'
Trompete	8'

### Rückpositiv

Gedackt*	8'
Principal	4'
Flauto*	4'
Octave	2'
Gemshorn	2'
Larigot	1 1/3'
Sifflöte	1'
Sesquialter II	
Scharf III-IV	1'
Dulcian	8'
Tremulant	

### Schwellwerk

Bourdon*	16'
Principal*	8'
Rohrflöte*	8'
Gamba*	8'
Suavial*	8'
Octave*	4'
Nachthorn*	4'
Nasard*	2 2/3'

Doublette*	2'
Terz*	1 3/5'
Mixtur IV-V	2'
Trompete	8'
Oboe	8'

### Pedal

Quinte*	10 2/3'
Principal	16'
Subbass	16'
Octavbass	8'

Bourdon*	8'
Octave*	4'
Mixtur V	2 2/3'
Posaune	16'
Trompete	8'
Clairon	4'

### Couplers

RP/HW, SW/HW, HW/P, SW/P

\*from former Haas organ of 1845



## Stadtkirche, Zofingen

Metzler Choir organ, Op 509 (1980)

Discs 13, 16

Principal	8'
Gedackt	8'
Octave	4'
Rohrflöte	4'
Quinte	2 2/3'
Superoctave	2'
Waldflöte	2'
Mixtur	1'
Pedal Subbass	16'

Pedal Coupler  
Tremulant



## Jesuitenkirche, Lucerne

Metzler organ, Op 521 (1982)

Discs 2, 3, 10, 11

### Hauptwerk

Bourdon	16'
Principal	8'
Rohrflöte	8'
Gamba	8'
Octave	4'
Flauto	4'
Nasard	2 2/3'
Superoctave	2'
Flageolet	2'
Terz	1 3/5'
Mixtur IV	1 1/3'
Zimbel III	2/3'
Fagott	16'
Trompete	8'

### Rückpositiv

Bourdon	8'
Quintade	8'
Principal	4'
Rohrflöte	4'
Sesquialter II	
Octave	2'
Sifflöte	1 1/3'
Scharf III-IV	1'
Rankett	16'
Krummhorn	8'

### Brustwerk

Holzgedackt	8'
Gedackflöte	4'
Principal	2'
Cornet III	2 2/3'
Zimbel II	1/2'
Regal	8'

### Pedal

Principal	16'
Subbass	16'
Octavbass	8'
Bourdon	8'
Octave	4'
Mixtur IV	2 2/3'
Posaune	16'

Trompete	8'
Clairon	4'

Tremulant (whole organ)

### Couplers

RP/HW, HW/P, RP/P



## Stadtkirche St Martin, Rheinfelden

Metzler organ, Op 571 (1992)

Discs 5, 6, 9

### Hauptwerk

Bourdon	16'
Principal	8'
Hohlflöte	8'
Viola	8'
Octave	4'
Spitzflöte	4'
Quinte	2 2/3'
Superoctave	2'
Mixtur V-VI	1 1/3'
Cornet V	8'
Trompete	16'
Trompete	8'
Vox Humana	8'

### Oberwerk

Gedackt	8'
Quintade	8'
Principal	4'
Rohrflöte	4'
Nasard	2 2/3'
Nachthorn	2'
Terz	1 3/5'
Larigot	1 1/3'
Scharf IV	1'
Dulcian	8'

### Pedal

Principal	16'
Subbass	16'
Octavbass	8'
Spillflöte	8'
Octave	4'
Mixtur V	2 2/3'
Posaune	16'
Trompete	8'

Clairon 4'

Tremulant (whole organ)

### Couplers

OW/HW, HW/P, OW/P



# Pfarrkirche St Peter und Paul, Villmergen

Metzler organ, Op 489 (1978)

Disc 7

## Hauptwerk

Bourdon	16'
Principal	8'
Hohlflöte	8'
Octave	4'
Spitzflöte	4'
Quinte	2 2/3'
Superoctave	2'
Mixtur IV	1 1/3'
Zimbel III	2/3'
Cornet V	8'
Fagott	16'
Trompete	8'

## Rückpositiv

Gedackt	8'
Principal	4'
Rohrflöte	4'
Octave	2'
Sesquialter II	
Siffelöte	1 1/3'
Scharf III	1'
Dulcian	8'

## Brustwerk

Holzgedackt	8'
Gedacktfloete	4'
Nasard	2 2/3'
Waldflöte	2'
Terz	1 3/5'
Vox Humana	8'

## Pedal

Subbass	16'
Octavbass	8'
Quinte	5 1/3'

Octave	4'
Mixtur IV	2'
Posaune	16'
Trompete	8'
Trompete	4'

Tremulant (whole organ)

## Couplers

RP/HW, HW/P, RP/P, BW/P



## Pfarrkirche St Michael, Kaisten

Metzler organ, Op 471 (1975)

Discs 8, 15

### Hauptwerk

Bourdon	16'
Principal	8'
Hohflöte	8'
Octave	4'
Spitzflöte	4'
Quinte	2 2/3'
Superoctave	2'
Mixtur IV	1 1/3'
Dulcian	8'

### Brustwerk

Gedackt	8'
Principal	4'
Rohrflöte	4'
Gemshorn	2'
Nazard	2 2/3'
Terz	1 3/5'
Zimbel III	2/3'
Regal	8'

### Pedal

Subbass	16'
Octavbass	8'
Posaune	16'
Trompete	8'

Tremulant (whole organ)

### Couplers

BW/HW, HW/P, BW/P



These compact discs are also available separately with different Hyperion catalogue numbers, as follows.

**Trio Sonatas** (CDA66390)

**'Great' Fantasias, Preludes and Fugues** (CDA66791/2)

**Toccatas and Passacaglia** (CDA66434)

**Organ Miniatures** (CDA67211/2)

**The Italian Connection** (CDA66813)

**Organ Cornucopia** (CDA67139)

**Orgelbüchlein** (CDA66756)

**Schübler, Leipzig and Kirnberger Chorales** (CDA67071/2)

**Clavierübung and other 'Great' Chorales** (CDA67213/4)

**Partitas and Canonic Variations** (CDA66455)

**Neumeister Chorales** (CDA67215)

**Attributions** (CDA67263)

---

## OTHER RECORDS

---

Other recordings by Christopher Herrick include:

The Organ Fireworks series ...

**ORGAN FIREWORKS I** Westminster Abbey organ

BONNET Variations de Concert; GUILMANT Grand Choeur Triomphale; March on Handel's 'Lift up your heads'; WHITLOCK Fanfare; BREWER Marche Héroïque; MONNIKENDAM Toccata; JOHNSON Trumpet Tune in D; WIDOR Finale (Symphony No 7); PRESTON Alleluyas; HOVLAND Toccata 'Now thank we all our God'

CDA66121

*'Every organ addict will need to possess so fine a product'* (Gramophone)

**ORGAN FIREWORKS II** Royal Albert Hall organ

ELGAR-LEMARE Pomp and Circumstance March No 1; BOURGEOIS Serenade; BONNET Elfes; LEMARE Concert Fantasia, op 91; Scherzo (Symphony No 1) LEFÉBURE-WÉLY Sortie, Bolero de Concert; GUILMANT Fantaisie sur deux mélodies anglaises; WEAVER Passacaglia on a theme by Dunstable; LANGLAIS Incantation pour un jour saint

CDA66258

*'The most stunning recording of this organ ever made. Buy it!'* (Organists' Review)

**ORGAN FIREWORKS III** St Eustache organ, Paris

LEMARE Marche Héroïque; Concert Fantasy on the tune 'Hanover'; BOSSI Scherzo in G minor; BATISTE Offertoire in D minor; DUPRÉ Cortège et Litanie; JOLIVET Hymne à l'Univers; LEFÉBURE-WÉLY Marche in F major; DUBOIS Grand Choeur in B flat; BOSSI Pièce Héroïque; SAINT-SAËNS Allegro Giocoso

CDA66457

*'Truly spectacular'* (The Good CD Guide)

**ORGAN FIREWORKS IV** St Bartholomew's Church organ, New York

JOHNSON Trumpet Tune in A; LEMARE Toccata di Concerto; BUCK Concert Variations on 'The Star-Spangled Banner'; GULMANT Paraphrase: 'See the conqu'ring hero comes!'; WHITLOCK Paean; BOURGEOIS Variations on a theme of Herbert Howells; VIERNE Divertissement; BATISTE Grand Offertoire in D; SHOSTAKOVICH Passacaglia; BONNET Etude de Concert; WIDOR Allegro (Symphony No 6); LEFÉBURE-WÉLY Sortie in E flat

CDA66605

*'I doubt whether any of these pieces has ever been played better'* (Gramophone)

**ORGAN FIREWORKS V** Turku Cathedral organ, Finland

ALAIN Litanies; SIBELIUS Finlandia; SLØGEDAL Variations on a Norwegian folk tune; ELGAR Pomp and Circumstance March No 4; LINDBERG Sonata in G minor; MOZART Fantasia in F minor, K608; NIELSEN Commotio; MULET Carillon-Sortie in D; LEFÉBURE-WÉLY Marche in C major

CDA66676

*'Breathaking... another splendid disc as thrilling and truly spectacular as they, or anyone else for that matter, have so far produced'* (Gramophone)

**ORGAN FIREWORKS VI** Wellington Town Hall organ, New Zealand

ALFRED HOLLINS A Trumpet Minuet; ELGAR Sonata; SUMSION Ostinato (Introduction and Theme); NORMAN COCKER Tuba Tune; PAUL SPICER Kiwi Fireworks: Variations on 'God defend New Zealand'; CRAIG SELLAR LANG Tuba Tune; LEMARE Concertstück No 1 in the form of a Polonaise; WAGNER Overture to 'Die Meistersinger'

CDA66778

*'Absolutely not to be missed by all lovers of the Edwardian organ and its music'* (Organists' Review)

**ORGAN FIREWORKS VII** Hallgrímskirkja organ, Reykjavík, Iceland

DAVID JOHNSON Trumpet Tune in F; GUILMANT Deuxième Offertoire sur des Noël's; GASTON LITAIZE Variations sur un Noël angevin; BONNET In Memoriam – Titanic; KARG-ELERT Improvisation 'Nearer my God to Thee'; REUBKE Sonata on the 94th Psalm; LEFÉBURE-WÉLY Offertoire pour le jour de Noël; PACHELBEL Prelude on 'Vom Himmel hoch'; GARTH EDMUNDSON Toccata 'Vom Himmel hoch'

CDA66917

*'Unfailingly magnificent'* (Gramophone)

**ORGAN FIREWORKS VIII** Hong Kong Cultural Centre organ

LEMARE When Johnny comes marching home; ELGAR Imperial March; JOHN KNOWLES PAINE Concert Variations on the Austrian Hymn; LISZT Prelude and Fugue on BACH; PETR EBEN Moto Ostinato from Sonntagsmusik; REGER Variations and Fugue on 'Heil dir im Siegerkranz'; MOZART Fantasia in F minor and major K594; BERLIOZ Rákóczi March; DURUFLÉ Prelude and Fugue on the name Alain; BOSSI Étude Symphonique; LEFÉBURE-WÉLY Sortie in B flat

CDA66978

*Familiarity still does not diminish the wonder of such outstanding playing. The organ makes a glorious noise'* (Gramophone)

**ORGAN FIREWORKS IX** Berne Cathedral organ, Switzerland

GOWERS An Occasional Trumpet Voluntary; BARTÓK Romanian Folk Dances; BACH/REGER Chromatic Fantasia and Fugue; EFTESTØL Seven Allegorical Pictures; LANGLAIS Trois Paraphrases Grégoriennes; WOLSTENHOLME Bohemesque; NOEL RAWSTHORNE Line Dance; WIDOR Toccata

CDA67228

*'Another feast of organ music played on a fine instrument. Herrick's playing ...can only be described as unfailingly brilliant'* (Gramophone)

Recording Producer  
PAUL SPICER

Recording Engineer  
PAUL NIEDERBERGER

Editing Engineer  
STEVE PORTNOI

Executive Producers  
JOANNA GAMBLE, ANDREAS GAUTSCHI, CECILE KELLY  
EDWARD PERRY, SIMON PERRY, JUSTIN SILLMAN

Design  
TERRY SHANNON

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or e-mail us at [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), and we will be pleased to send you one free of charge. The Hyperion catalogue may also be accessed on the Internet at: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Si le ha gustado esta grabación, quizá desee tener el catálogo de muchas otras de las marcas Hyperion y Helios. Si es así, escriba a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, Londres SE9 1AX, Inglaterra, o por correo electrónico a [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk) y tendremos mucho gusto en enviárselo gratis. También puede consultar el catálogo de Hyperion en Internet en <http://www.hyperion-records.co.uk>

Se questo disco è stato di Suo gradimento e desidera ricevere un catalogo delle case discografiche Hyperion e Helios. La preghiamo di scrivere a Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, Inghilterra; saremo lieti di inviare un esemplare gratuito.

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James St, London W1R 3HG

**Das gesamte Orgelmusik von**  
*Johann Sebastian Bach*



gespielt von

**CHRISTOPHER HERRICK**

auf Metzler-Organen in der Schweiz

Pfarrkirche St Nikolaus, Bremgarten, Metzler Op 555 (1988) Discs 1, 14  
Stadtkirche, Zofingen, Metzler Op 533 (1983) Discs 4, 12, 13  
Stadtkirche, Zofingen, Metzler Chororgel, Op 509 (1980) Discs 13, 16  
Jesuitenkirche, Lucerne, Metzler Op 521 (1982) Discs 2, 3, 10, 11  
Stadtkirche St Martin, Rheinfelden, Metzler Op 571 (1992) Discs 5, 6, 9  
Pfarrkirche St Peter und Paul, Villmergen, Metzler Op 489 (1978) Disc 7  
Pfarrkirche St Michael, Kaisten, Metzler Op 471 (1975) Discs 8, 15

---

---

## TRIOSONATEN

---

---

— DISC 1: CDS44121 [72'03] —

### Die sechs Triosonaten

Metzler Orgel Op 555 (1988), Pfarrkirche St Nikolaus, Bremgarten  
Aufnahme 13 14 November 1989

	<b>BWV526 Sonate Nr 2 in c-Moll</b>	[11'30]
<b>1</b>	Vivace	[3'46]
<b>2</b>	Largo	[3'38]
<b>3</b>	Allegro	[4'06]
	<b>BWV528 Sonate Nr 4 in e-Moll</b>	[9'41]
<b>4</b>	Adagio – Vivace	[2'42]
<b>5</b>	Andante	[4'21]
<b>6</b>	Poco allegro	[2'38]
	<b>BWV529 Sonate Nr 5 in C-Dur</b>	[14'36]
<b>7</b>	Allegro	[5'08]
<b>8</b>	Largo	[5'34]
<b>9</b>	Allegro	[3'54]
	<b>BWV527 Sonate Nr 3 in d-Moll</b>	[13'00]
<b>10</b>	Andante	[5'08]
<b>11</b>	Adagio e dolce	[3'56]
<b>12</b>	Vivace	[3'56]
	<b>BWV530 Sonate Nr 6 in G-Dur</b>	[11'38]
<b>13</b>	Vivace	[3'55]
<b>14</b>	Lento	[4'08]
<b>15</b>	Allegro	[3'35]
	<b>BWV525 Sonate Nr 1 in Es-Dur</b>	[10'34]
<b>16</b>	(Allegro moderato)	[3'00]
<b>17</b>	Adagio	[3'48]
<b>18</b>	Allegro	[3'46]

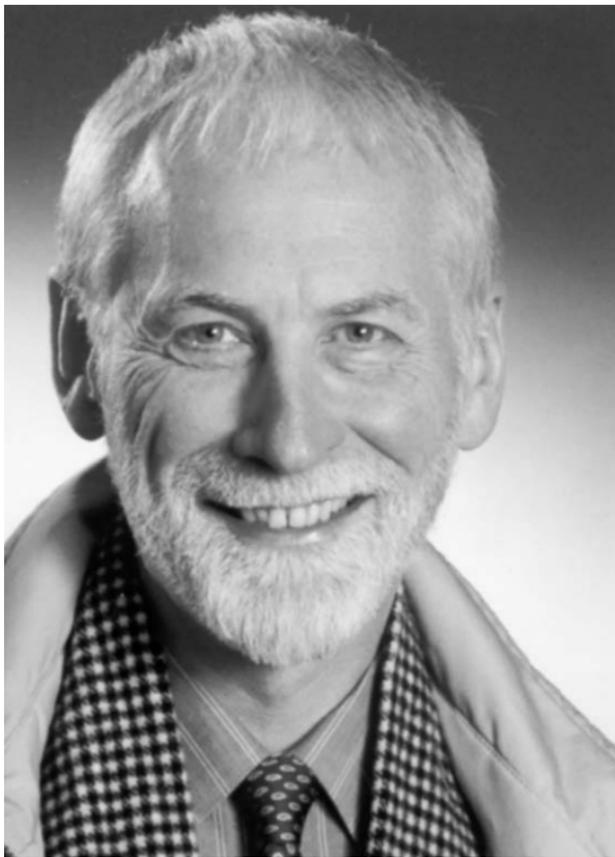
Johann Sebastian Bachs sechs Orgelsonaten wurden ohne Titelblatt zusammengestellt – ebenso wie der zweite Teil des *Wohlt temperierten Klaviers*, die ‘Achtzehn Choräle’, *Die Kunst der Fuge* und ursprünglich sogar das *Orgelbüchlein*. Wir können nicht mit letzter Sicherheit sagen, wie Bach selbst diese Stückesammlung genannt hätte. Der allgemein bekannte Titel ‘Triosonaten’ ist unwahrscheinlicher als die Benennung durch den Besitzer des Originalmanuskripts nach 1790, nämlich ‘Orgel-Trios’. Ein Komponist würde entweder ‘Sonaten’ oder ‘Trios’ dazu sagen, nicht aber beides zusammen. Bachs Überschrift für jedes einzelne der Werke – ‘Sonata a 2 Clav. et Pedal’ – ist natürlich am authentischsten. Solche Fragen nach dem Titel sind keineswegs rein akademische Übungen. Sie werfen wiederum andere Fragen auf, insbesondere: Was genau sind diese Stücke eigentlich? Wofür wurden sie komponiert?

Die sechs Sonaten BWV525-530 sind einzigartig. Neuere Untersuchungen der Quellen, insbesondere John Butts Artikel in *The Organ Yearbook* Nr. 19, bestätigen verschiedene Annahmen: dass die letzte Sonate (BWV530) wahrscheinlich unabhängig von den anderen Stücken von Grund auf als Orgelsonate komponiert wurde und möglicherweise das früheste der einschlägigen Werke war; dass andere einen oder mehrere Sätze enthalten, die aus ihrer Originalfassung für Orgel transkribiert wurden, obwohl es sein kann, dass nicht so viele der Sätze Transkriptionen sind, wie man früher annahm; dass Abfolge und Anzahl vor der endgültigen Zusammenstellung nicht festlagen und dass das erste Werk (BWV525) zu den anderen hinzugefügt worden sein könnte und vielleicht als Nr. 5 vorgesehen war. Diese und andere Mutmaßungen über das Exemplar des Komponisten, an dem in gewissem Maße noch während seiner Erstellung gearbeitet wurde (mit anderen Worten: es gibt keine eindeutige Reinschrift), lassen den Schluss zu, dass die Zusammenstellung trotz ihrer scheinbar klaren Konzeption für Bach ein eher experimentelles Vorhaben war und manche Aspekte, speziell der Titel und die Abfolge, neu überdacht worden wären, wenn er je dazu gekommen wäre, eine endgültige Reinschrift herzustellen. Wenn BWV525 z.B. an die vorletzte Stelle gerückt worden wäre, hätte der Tonartenplan größere Ähnlichkeit mit dem anderer Stücksammlungen im Oeuvre des Komponisten: c/d/e/C/Es/G ist beispielsweise vergleichbar mit der Reihenfolge B/c/a/D/G/e bei den Partiten der Clavier-Übung I.

Die Unsicherheit über Bachs Intentionen in dieser Hinsicht lassen dem heutigen Künstler einigen Spielraum bei der Einspielung. Christopher Herrick hat davon Gebrauch gemacht und für die vorliegende Aufnahme eine Stückfolge ausgearbeitet, die in Bezug auf Stimmung und Stil starke Kontraste aneinander reiht; an den Anfang und den Schluss stellt er darüber hinaus zwei der aufregendsten und extravertiertesten Sätze der Sammlung.

Musikalisch ist einigermaßen klar, welche Aufgabe Bach sich gestellt hat: eine Reihe von Orgelwerken zu schaffen, die den Kammersonaten in spezifischen italienischen bzw. italienisch inspirierten Gattungen entsprechen. Doch handelt es sich keineswegs um eine schlichte Angleichung. Erstens ähnelt der dreisätzig Plan von fünf der Sonaten eher italienischen *Concerti* jener Zeit als Streichersonaten. Zweitens wird der Kontrapunkt der beiden Oberstimmen wesentlich rigorosier gehandhabt als in praktisch allen italienischen Triosonaten, selbst den von Händel komponierten, und lehnt sich enger an

die umkehrbaren Texturen von Trios in Gestalt von Orgelchorälen an, wie sie von den meisten lutherischen Organisten verfasst wurden, die ihre Werke zu Papier brachten. Drittens findet hier nicht nur eine 'Bereinigung', sondern auch eine 'Miniaturisierung' der Genres italienischer Sonaten bzw. Konzerte statt; das vom Interpreten geforderte musikalische Können wirkt unverhältnismäßig im Vergleich zur Kürze und Prägnanz der Werke, Eigenschaften, die Bach eher bei Corelli als bei Vivaldi vorgefunden hätte. Ganz und gar italienisch sind hingegen die Feinheiten der Ritornellsätze und die beiden Abarten der zweiteiligen Form (langsamer Tanz als Mittelsatz, schnelles Finale). Die als Ritornell-Fuge ausgebildeten Finalsätze stellen eine ganz bewusste Nachahmung der idealen Fuge italienischer Kammermusik dar. Von ihrer Gestaltung und Melodik her ähneln die Stücke weder der 'deutschen Orgelfuge' noch der 'kammermusikalischen Klavierfuge', von denen Bach zu diesem Zeitpunkt bereits



CHRISTOPHER HERRICK

zahlreiche komponiert hatte (z.B. die großen Orgelfugen in C-Dur, D-Dur, g-Moll usw. sowie Teil I des *Wohltemperierten Klaviers*). Darüber hinaus haben die Sonaten, insofern sie italienisch beeinflusst sind, Ähnlichkeiten mit Streichmusik: Das Italienische und Streicher sind hier fast synonym, und ein Satz wie das Finale von BWV 529 weist tatsächlich enge Verbindungen zu Bachs üblicher Umsetzung der Kontrapunktik italienischer Streichmusik auf. Doch das Endergebnis ist eine Serie von Stücken, die man niemals mit italienischer Kammermusik verwechseln könnte, ebenso wenig wie mit den Gattungen deutscher Orgelmusik (mit Ausnahme gewisser Choraltrios). Ähnliches ließe sich über die Sonaten im Vergleich zu jenen einzelnen Orgelmesssätzen von Organisten der französischen Klassik sagen, die auf den ersten Blick vergleichbare Triotechniken zur Grundlage zu haben scheinen.

Dies sind keine kirchlichen Orgelstücke, und der Gottesdienst bot keine Gelegenheit zur Darbietung solcher Musik. Seit Forkels Bach-Biographie von 1802 geht man allgemein davon aus, dass die Sonaten irgendwie mit der Orgelausbildung seines ältesten und geliebten Sohns Wilhelm Friedemann (geb. 1702) im Zusammenhang standen, für den sie entweder im Lauf der Zeit während seiner Orgelstudien zusammengestellt und/oder komponiert oder schließlich in eine Form gebracht wurden, in der der junge Instrumentalist sie beim Aufbruch in seine Musikerkarriere mitführen konnte. Der Komponist behielt jedoch ein Exemplar für sich selbst zurück, und mehrere seiner Schüler – am erfolgreichsten Johann Ludwig Krebs – schufen eigene Werke in dieser Manier, wenn auch meist nicht in drei vollständigen Sätzen. Wilhelm Friedemann war nicht der einzige Bach-Schüler, dessen Fähigkeiten im Orgelspiel ebenso wie im Tonsatz anhand einiger oder aller diese Sonaten geschärft wurden, und man kann sich unschwer vorstellen, dass sie bestimmte pädagogisch-didaktische Absichten haben. Heutzutage lernen wir leider gewöhnlich nur, sie zu spielen, nicht umkehrbaren Kontrapunkt zu schreiben, der sich an ihrer makellosen Technik orientiert.

Wie bei anderen Werken Bachs, die zumindest teilweise sowohl dem Lernenden wie auch dem erfahrenen Interpreten dienlich sind, unterliegen die Sonaten nicht wirklich einem didaktischen Plan. Sie sind weder in der Reihenfolge von leichten zu schweren Stücken angeordnet, noch stellen sie ihren künstlerischen Wert hinter die Spezifika eines etwa gewünschten Lernfortschritts zurück.

Die Angabe 'Vivace' zu Anfang der **Sonate in c-Moll** könnte durchaus darauf hindeuten, dass einige andere Sätze der Zusammenstellung nicht allzu schnell gespielt werden sollten, denn nach seinen Bearbeitungen der Vivaldischen Konzerte zu urteilen stellte sich Bach den italienischen Stil eher bedächtig vor. Der Lyrismus des Largos verschwindet im Finale, dessen Fugenthema samt Umsetzung recht altmodisch wirken, bis das muntere 'Seitenthema' zum Vorschein kommt.

Die **Sonate in e-Moll** beginnt mit einer Introduction und einem Vivace, die aus der Kantate Nr. 76 (dort für Oboe d'amore, Gambe und Continuo) transkribiert sind – der ganze Satz ist kurz und gleicht einer Vorbemerkung, wie er auch in der Kantate erscheint. Das Andante weist alle Merkmale des frühen Bach

auf, als habe er sie mit Anfang zwanzig geschrieben: eine liebliche, recht bewegende Melodie, kurzatmig und voller Wiederholungen, aber ausgesprochen ergreifend. Das fugale Finale ist in einem reiferen Stil gehalten, elegant und komplex.

Das einleitende Allegro der **Sonate in C-Dur** ist ein groß angelegter Satz in A-B-A-Form, dessen beide Themen sich mehr oder weniger abwechseln, und zwar in einer Abfolge, die nur J.S. Bach eronnen hat. Der Plan stellte eine Möglichkeit dar, einen gewichtigen Satz zu organisieren, ein Problem, das im weiteren Verlauf des Jahrhunderts immer größere Bedeutung gewinnen sollte. Das Largo ist wiederum ein reiferes Exemplar der Gattung, die schon im Andante des e-Moll-Sonate angedeutet wird, und das fugale Finale ist eine 'Fuge für zwei Violinen und Bass'.

Die fugale Eröffnung der **Sonate in d-Moll** ist von einer ausgeglichenen Selbstsicherheit, die sich mit kaum einer anderen Musik als mit Bachs Kammersonaten vergleichen lässt. Man mag so etwas etwa in einer Flöten- oder Gambensonate wiederfinden, nicht jedoch bei den italienischen Komponisten, die er so bewunderte. Der graziöse und liebliche ('dolce' bezeichnete) Mittelsatz verleitet Interpreten, die diesen Werken zum ersten Mal begegnen, diese Sonate für die 'leichteste' zu halten, aber wenige Takte des fugalen Finales machen diese Einschätzung bald zunichte. Auch dieser Satz zählt zu den Streichtrios.

Die **Sonate in G-Dur** gleicht im ersten Satz einem wahrhaftigen *Concerto*: Themen und 'Stil' wirken dermaßen italienisch, dass manche Musikwissenschaftler diesem Werk geradezu eine 'Vivaldi-Datenbank' nachsagen. Das Lento hat den Charakter einer Sonate für zwei Flöten und Bass in Bachs typisch schwermütigem Stil, und das fugale Finale zeigt ihn in seiner ganzen herrlichen Vielschichtigkeit.

Die **Sonate in Es-Dur** ist das geradlinigste und prägnanteste Werk der Zusammenstellung, dessen Schwierigkeiten für den Interpreten im Allgemeinen leichter zu bewältigen sind als die gewisser anderer Stücke. Sowohl die charmante Figuration der Ecksätze als auch das konventionelle Pathos des langsamen Satzes tragen zu jener manuellen Koordination bei, an der sich erfahrene Organisten besonders erfreuen.

PETER WILLIAMS ©1990  
Übersetzung Anne Steeb / Bernd Müller

---

## FREI KOMPOSITIONEN

---

— DISC 2: CDS44122 [74'59] —

### Die 'Grosse' Fantasien, Präludien und Fugen (1)

Metzler Orgel Op 521 (1982), Jesuitenkirche, Lucerne

Aufnahme 21 22 23 24 April 1993

	<b>BWV542 Fantasia und Fuge in g-Moll</b>	[12'00]
<b>1</b>	Fantasia	[6'03]
<b>2</b>	Fuge	[5'55]
<b>3</b>	<b>BWV562 Fantasia in c-Moll</b>	[5'33]
	<b>BWV543 Präludium und Fuge in a-Moll</b>	[9'48]
<b>4</b>	Präludium	[3'35]
<b>5</b>	Fuge	[6'13]
	<b>BWV532 Präludium und Fuge in D-Dur</b>	[11'08]
<b>6</b>	Präludium	[4'54]
<b>7</b>	Fuge	[6'11]
	<b>BWV544 Präludium und Fuge in h-Moll</b>	[11'00]
<b>8</b>	Präludium	[5'49]
<b>9</b>	Fuge	[5'08]
	<b>BWV541 Präludium und Fuge in G-Dur</b>	[7'33]
<b>10</b>	Präludium	[3'07]
<b>11</b>	Fuge	[4'22]
	<b>BWV552 Präludium und Fuge in Es-Dur</b>	[16'37]
<b>12</b>	Präludium	[9'37]
<b>13</b>	Fuge	[6'57]

## Die 'Grosse' Fantasien, Präludien und Fugen (2)

Orgel Op 521 (1982), Jesuitenkirche, Lucerne

Aufnahme 21 22 23 24 April 1993

	BWV546 <b>Präludium und Fuge in c-Moll</b>	[12'28]
1	Präludium	[6'25]
2	Fuge	[6'03]
3	BWV572 <b>Fantasia in G-Dur</b>	[8'44]
	BWV548 <b>Präludium und Fuge in e-Moll</b>	[13'50]
4	Präludium	[6'14]
5	Fuge	[7'36]
	BWV547 <b>Präludium und Fuge in C-Dur</b>	[9'10]
6	Präludium	[4'14]
7	Fuge	[4'57]
	BWV534 <b>Präludium und Fuge in f-Moll</b>	[8'25]
8	Präludium	[3'41]
9	Fuge	[4'42]
	BWV537 <b>Fantasia und Fuge in c-Moll</b>	[8'40]
10	Fantasia	[4'50]
11	Fuge	[3'49]
	BWV536 <b>Präludium und Fuge in A-Dur</b>	[6'20]
12	Präludium	[1'50]
13	Fuge	[4'30]
	BWV545 <b>Präludium und Fuge in C-Dur</b>	[6'00]
14	Präludium	[2'09]
15	Fuge	[3'51]

Bach, der zum überragenden Meister der Fuge wurde, ist nicht ohne Anstrengung zu dieser Meisterschaft gelangt. Die Wandlung von steifen, nichtssagenden Subjekten und Passagen, die allzu häufig kadenzieren, hin zu nahtlosen, sich stetig entfaltenden, aus reizvollen melodischen Subjekten aufgebauten Strukturen, die sich mit Hilfe von Beobachtung, Erfahrung und angewandtem Denken vollzogen hat, ist so erstaunlich wie die Vielfalt der Fugensubjekte selbst. Manche deutschen Autoren unterscheiden bei der Herausbildung des fugalen Stils von Bach zwischen vier Haupttypen: Spielfuge, Tanzfuge, *Allabreve*-Fuge und Kunstfuge.

Der erste Typus, bei dem rein instrumentale Formen und Fragmente in einen relativ lockeren fugalen Zusammenhang eingepaßt werden, dessen virtuoser Charakter ausgeprägt ist und der sich in erheblichem Maß auf ausgedehnte Episoden stützt, ist hier durch BWV532, 541, 542 und 548 vertreten. Die Tanzfuge zeichnet sich durch ein stark rhythmisches Subjekt aus (BWV536, 543), nutzt jedoch auch die rein instrumentalen Verfahren der Spielfuge, insbesondere das der rhythmischen und figurativen Sequenz. In der *Allabreve*-Fuge erkennen wir eine insgesamt ernsthaftere gedankliche Intention; ihre glatteren, eher vokal orientierten Subjekte ermöglichen den regelmäßigen Einsatz von bis zu fünf Stimmen (oft mit zwei Subjekten), eine breitere harmonische Palette, die sich aus dem vermehrten Gebrauch von Vorhalten ergibt, und kompaktere Episoden — hier veranschaulicht durch BWV534, 537, 545 und 546. Die letzte Kategorie, die der Kunstfuge, bezeichnet den Zenit kontrapunktischer Strenge und Genialität, an dem laut Marpurg nichts als das Thema verarbeitet wird und alle sonstigen Kontrapunkte und Interludien aus dem Thema oder Gegen Thema hervorgehen. In Bachs *Kunst der Fuge* ist dieser Stil besonders häufig anzutreffen, und im Bereich der Orgelmusik finden wir ein besonders prachtvolles Beispiel in BWV547. Bei anderen Fugen läßt sich natürlich eine Kombination von Elementen aus mehr als einem dieser Typen feststellen, und die gekonnte Synthese der Stilrichtungen, die mit Beginn der Reifezeit erreicht wurde, wird an BWV544 und 552 deutlich.

Auch beim Präludium, das auf der stark gegliederten Rhetorik des Nordens, der sequentiellen Figuration des Südens oder der kraftvollen fünfstimmigen Kompositionsweise Frankreichs beruhen konnte, kam es zu einer persönlichen Synthese einzelner Stilrichtungen innerhalb eines erheblich vergrößerten Spektrums unterschiedlicher formaler Hilfsmittel. Zum Schluß wurden das Präludium und seine Fuge füreinander und in umfassender Ergänzung zueinander geschrieben — was keineswegs der Fall war, als Bach noch den Umgang mit der Form erprobte, als er entweder Präludium oder Fuge überarbeitete, neue Präludien an alte Fugen anfügte und dergleichen.

Und wofür hat Bach diese Werke geschrieben? Wie sollten sie seiner Erwartung nach klingen? Zwar war die heutige Gepflogenheit, vor und nach einem Gottesdienst Orgelmusik zu spielen, im 18. Jahrhundert in Deutschland nicht weit verbreitet, doch es finden sich Hinweise auf eine begrenzte Tradition (Scheibe, ehemals in Hamburg tätig, erwähnt sie 1745), wenn auch nicht unbedingt in den Regionen Deutschlands, in denen Bach gewirkt hat. Johann Mattheson berichtet 1739 (in einem wiederum in Hamburg erschienenen Buch), daß es zwei Arten des Fugenspiels gebe. Die erste

entspringe thematisch der Choralmelodie, während die zweite das Vor- oder Nachspiel betreffe, in dem die Fuge entweder als Teil oder als Abschluß fungiert. Es ist durchaus möglich, daß Bach seine Präludien und Fugen nicht zu den Kompositionen rechnete, die er tagtäglich zum gottesdienstlichen Gebrauch schuf, denn er hat sie im Gegensatz zu den Choralpräludien und Kantaten nicht in geordneten Gruppen oder Zusammenstellungen hinterlassen. Immerhin war es üblich, nach der samstäglichem Vesper Orgelmusik (oder andere Instrumental- bzw. Vokalmusik) darzubieten, von den Gelegenheiten abgesehen, bei denen Bach sie im Rahmen der Erprobung einer neuen Orgel spielte, auf Verlangen bei öffentlichen Konzerten (von denen zwischen 1720 und 1747 zwanzig nachgewiesen sind) oder bei privaten Zusammenkünften. Obwohl er, nachdem er 1717 Weimar verlassen hatte, nicht mehr offiziell als Organist angestellt war, bewahrte sich Bach sein aktives Interesse an Präludium (oder Fantasie) und Fuge und komponierte in Leipzig nicht nur neue Werke dieser Gattung, sondern revidierte und überarbeitete dort auch alte.

Was den Klang angeht, so deuten die vorhandenen Beschreibungen der Spielweise Bachs außerhalb des Gottesdienstes darauf hin, daß er unweigerlich mit einem volltönenden Präludium und Fuge für Orgel begann. Auch von den vorliegenden dreizehn Präludien und Fugen tragen acht in der einen oder anderen Quelle die Bezeichnung 'organo pleno'. Das ist jedoch weniger hilfreich, als es sich anhört, denn im Gegensatz zum französischen *grand jeu* und *petit jeu* ist die in Deutschland gebräuchliche Anweisung *pleno* nirgendwo präzise aufgeschlüsselt, und wenn sie es wäre, würde uns Bachs individueller Umgang mit der Tonpalette der Orgel veranlassen, ein Festhalten an der Norm für falsch zu halten. Beispielsweise sagt C Ph E Bach über das Spiel seines Vaters, er habe wie kein anderer die Kunst des Registrierens beherrscht: 'Oft erschrecken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber ... einen Effect, worüber sie erstaunten.' Diese Kenntnisse habe J S Bach mit ins Grab genommen. Eindeutig ist, daß eine Vielzahl origineller, wenn nicht gar unkonventioneller Klangfarben verlangt wird. Ob diese allerdings durch Manualwechsel erzielt werden sollen, ist eine weitere heikle Frage. Mit Sicherheit erwartete Bach hin und wieder einen Wechsel der Manuale. Er verlangt ihm im Präludium BWV552, und die stark kontrastierenden Motive der Fantasie BWV542 laden dazu ein. Darüber hinaus aber gibt es zahlreiche Fälle, insbesondere in den stärker verdichteten Fugen, daß man die Möglichkeit für gegeben hält, auf ein Nebenmanual überzugreifen, nur um dann festzustellen, daß sich kein musikalischer Moment mehr ergibt, der den Händen die Rückkehr gestattet. Bach erzielt eine Änderung der Klangfarbe häufig durch eine dergestaltete Änderung der Dichte der Struktur oder des Charakters der Stimmführung, daß außerdem Änderungen der angewandten Artikulationsform zulässig werden. Welche der vielen Methoden ihrer Erzeugung auch angewandt werden mag, in jedem Fall ist Klangfarbe somit von zentraler Bedeutung für eine Bach gerechte Ausführung dieser facettenreichen, großangelegten Werke. Wie sie jedoch erzeugt wird, bleibt wie sooft bei Bach dem Geschick des Interpreten überlassen.

\* \* \*

Wenden wir uns nun der Musik selbst zu, wie sie aufgenommen wurde: Es ist nicht bekannt, wann die Verbindung zwischen der Fantasie und Fuge in g-Moll **BWV542** und der locker konstruierten virtuosens Pedalfuge entstand, die Bach der Überlieferung zufolge 1720 in Hamburg Buxtehudes Zeitgenossen Reincken vorgespielt haben soll. Ihr melodioses Subjekt, das große Ähnlichkeiten mit einer holländischen Volksweise aufweist, wurde fünf Jahre später ebenfalls in Hamburg zur Prüfung der Fähigkeit zum fugalen Extemporespiel eingesetzt. Es sei das beste von Bachs Pedalwerken, vermerkte ein Notenschreiber unter einer frühen Kopie, und kaum jemand würde bestreiten, daß seine Begeisterung begründet war. Die akustische wie intellektuelle Vortrefflichkeit der Fantasie scheint darauf hinzudeuten, daß sie wesentlich später komponiert wurde; auf jeden Fall sind die zwei voneinander abgehobenen Themen — mächtige Akkorde, rhetorische Schnörkel und eindrucksvoller, wohlüberlegter Kontrapunkt — meisterhaft ausgeführt.

Im Gegensatz zu diesem grundsätzlich norddeutschen Konzept ist die Fantasie in c-Moll **BWV562** besonders stark französisch inspiriert. Als Knabe hatte Bach Nicolas de Grignys *Livre d'Orgue* transkribiert, und das vorliegende Eröffnungsmotiv steht dem der ersten dort aufgeführten Fuge für das Gloria nahe. Ferner ähnelt die Anordnung der vier pärgigen Manualstimmen anderen Satzformen de Grignys, welche die zwei Hände (zu je zwei Stimmen) über einem Continuoßaß im Pedal unterschiedlich registrieren. Bach verstärkt mit seinen reichhaltigen Verzierungen diesen Eindruck. Die fünfstimmige Fuge, die dazu bestimmt war, an die Fantasie anzuschließen, bricht nach 27 Takten ab.

Präludium und Fuge in a-Moll **BWV543** aus der späteren Weimarer Zeit (1716/17) zeigen, mit wieviel Selbstvertrauen Bach auf die typischen Stilmittel Buxtehudes aufgebaut hat, indem er Episoden so bemaß, daß ihre Triebkraft gewährleistet blieb, und die Abfolge der üppigen Harmonien straffte. Die folgende ausgedehnte Tanzfuge löst sich in eine prunkvolle virtuose Geste auf, und die Pedalstimme ist durchweg außergewöhnlich bewegt — wenn auch nicht so auffällig wie bei dem Werk in D-Dur **BWV532**, das sich anschließt. 1709 oder früher entstanden, hat es mit anderen frühen Präludien und Fugen (bzw. deren frühen Versionen) ein Adagio gemeinsam, das die beiden Teile verbindet. Hier geht es mit diesem Aufbau insofern einen Schritt weiter, als eine freie Toccata (zur Einführung der Tonart) einen lebhaft gefügten, italienisch anmutenden Satz einleitet, ehe zum Abschluß eine betont eindrucksvolle harmonische Sequenz mit doppeltem Pedal erklingt. Die Spielfuge, die wiederum Stilelemente von Buxtehude aufgreift, ist insbesondere wegen ihrer nicht nachlassenden Energie und ihres überaus virtuosens Pedalparts bemerkenswert; gewiß war es dieses Stück, das zu dem zeitgenössischen Kommentar angeregt hat, Bachs Füße seien über die Pedale geeilt wie Vögel im Flug.

Von der überschwenglichen praxisbezogenen Virtuosität der Jugend wenden wir uns nun der intellektuellen Virtuosität der Reifezeit zu, die in einem der originellsten Werke unter den letzten großen Präludien und Fugen der Leipziger Jahre zum Ausdruck kommt, **BWV544** in h-Moll. Das Präludium im fortgeschrittenen und stark verzierten Rokokostil eint Anmut und Glanz zu einer individuellen

Verbindung zwischen älteren Fugentechniken und der neueren expressiven Harmonik, die durch häufige Appoggiaturen hervorgerufen wird. Die besonders dicht und auf zwei Subjekten aufgebaute Fuge erreicht über kontrapunktische Originalität hinaus eine unvermeidlich wirkende Größe und Tiefe, die selbst für Bach ungewöhnlich ist. Ein wenig früher, aber um die gleiche Leipziger Zeit (1724/25) entstanden Präludium und Fuge in G-Dur **BWV541**, die Vivaldi nachempfunden sind. Wie bei dem Werk in h-Moll ergibt sich der Eindruck, daß beide Sätze gleichzeitig und füreinander geschrieben wurden. Schon die pulsierenden Akkorde des Präludiums lassen im vorliegenden Fall die wiederholten Noten und Doppelschläge des Fugensubjekts erahnen, das sowohl vor als auch nach der dramatischen Pause zur Ankündigung der Coda in bester Engführung abgerundet wird.

Als Bach 1739 den dritten Teil seiner *Clavierübung* herausgab, rahmte er eine uneinheitliche Zusammenstellung aus liturgischen Werken, Choralpräludien und Duos mit diesem monumentalen Präludium zu Beginn des Bandes und der dreiteiligen Fuge zum Schluß ein, **BWV552** in Es-Dur. Sie werden, obwohl sie in der gleichen Tonart notiert sind, nicht immer verknüpft und wurden im 18. Jahrhundert sogar getrennt veröffentlicht. Erst im frühen 19. Jahrhundert und auf ausdrückliche Befürwortung Mendelssohns wurden sie hintereinander weg als Pär dargeboten. Das Präludium, eines der beiden längsten, die Bach für die Orgel geschrieben hat, ist eine herrliche Mischung aus getragenen französischen und konzertanten italienischen Elementen, während die Fuge (die drei aufeinanderfolgende Subjekte in drei verschiedenen Taktarten verarbeitet) auf einem oft benutzten Thema beruht, dessen Ähnlichkeit mit Crofts Hymne ihr (zumindest im englischsprachigen Raum) den Beinamen 'St Anne' eingetragen hat. Sollte Bach die Melodie gekannt haben, könnte er ihr in Händels Chandos-Anthem *O praise the Lord with one consent* begegnet sein.

Am 8. Mai 1747 gab Bach ein Konzert auf der Wagner-Orgel in der Heilige-Geist-Kirche in Potsdam. Präludium und Fuge in C-Dur **BWV547** stammen aus der Zeit um 1744, sind Bachs letztes Werk der Gattung und könnten ohne weiteres aus diesem Anlaß gespielt worden sein. Das Präludium, sanglich über einer ostinaten Baßfigur angelegt, hat melodische Parallelen zur Kantate Nr. 65 (1724). Die Fuge ist eine der kompaktesten, die er je geschrieben hat, randvoll mit kontrapunktischen Kunstgriffen, die allesamt dem Material des ersten Taktes entspringen sind. Ein erlesener Höhepunkt wird durch den sehr späten Einsatz der Pedale in Augmentation, eine Serie deklamatorischer Akkorde (die auf jene des Präludiums zurückblicken) und eine auffällig lange tonische Pedal-Coda hervorgerufen.

Rund dreißig Jahre früher sind Präludium und Fuge in f-Moll **BWV534** entstanden, ein unausgeglichenes Werk voller eindrucksvoller Momente, die durch technische Fehlkalkulationen verdorben werden. Dennoch sind weder die Erhabenheit der federnden Manualfiguren des Präludiums über getragenen Pedalläufen zu leugnen, noch die ernsthafte und gründliche Verarbeitung eines frühen Beispiels der *Allabreve*-Fuge mit typisch angstvollen, matten verminderten Septimen im Subjekt. Eine andere, gelungener *Allabreve*-Fuge aus der gleichen Zeit ist die von **BWV546** in c-Moll. Das

Präludium, an das sie anschließt, läßt erkennen, daß es frühestens 1730 geschrieben wurde. Damals zeigte Bach bei seinen Orgelwerken Interesse am Da-Capo-Prinzip (die erste Seite des beeindruckenden Präludiums wird zu seinem Abschluß wiederholt). Die Üppigkeit insbesondere der Triolenfiguren und die Ritornellform lassen ebenfalls auf die gereifte Leipziger Zeit des Komponisten schließen. Daß Bach nicht nur in seiner Reifezeit zu großem harmonischen Reichtum fähig war (wenn auch weniger gut geordnet), beweist der mittlere Abschnitt der Fantasie in g-Moll **BWV572**. Das 1705/1707 entstandene dreiteilige Stück besticht durch die Konsistenz, mit der dem einzelnen Motiv nachgegangen wird, auf dem jeder Abschnitt aufbaut. Eine Toccata aus Akkordblöcken und eine Coda aus aufgelierten Akkorden, die mit Acciaccaturen übersät sind, rahmen ein französisch beeinflusstes Glanzstück ständig elidierender fünfstimmiger Harmonik ein.

Mit dem großen Präludium und Fuge in e-Moll **BWV548** wenden wir uns erneut der kleinen Gruppe der späten Leipziger Werke zu. Wie die meisten von ihnen sind die zwei Teile (wie die Urschrift beweist) gemeinsam entworfen worden; der majestätische, nahtlose Ablauf, den die Ideenfülle des Präludiums einhält, kontrastiert mit einer Da-Capo-Fuge, deren 'keilförmiges' Subjekt ebenso originell ist wie die lange virtuose Episode, die den Mittelteil bildet. Die Fuge in c-Moll **BWV537**, ein hervorragend gearbeitetes Beispiel des *Allabreve*-Typus mit chromatisch ansteigendem zweitem Subjekt, demonstriert, daß Bach auch in den späten Weimarer Jahren (1716/17) noch mit Da-Capo-Elementen experimentiert hat. Die zugehörige Fantasie, deren höchst expressive, geschmeidige Imitation sich über lang ausgehaltenen Orgelpunkten entfaltet, bietet dazu das perfekte Gegenstück. Ebenso vornehm wirkt das Werk in A-Dur **BWV536** aus der gleichen Zeit. Das Präludium im Stil Buxtehudes gibt sich eher anmutig als forsch, während die Tanzfuge mit ihren ungewöhnlichen Akzenten und Vorhalten eine geradezu feminine Leichtigkeit hat, verstärkt durch eine auffällig hoch angesetzte Pedalstimme.

Das letzte Werk, Präludium und Fuge in C-Dur **BWV545**, hat eine besonders komplizierte Vorgesichte. Nicht nur ist es in einer Variante in B-Dur erschienen, sondern es wurden auch zweimal zwei verschiedene langsame Sätze zwischen Präludium und Fuge eingefügt, und jeder der Sätze wurde daraufhin der Revision und Verbesserung unterzogen. In der vorliegenden Form, die ein unverbrauchtes altes Konzept durch gereiften Umgang mit Details ergänzt, zeichnen sich beide Teile durch die prägnante und meisterhafte Umsetzung ihres Materials aus.

ROBIN LANGLEY ©1993  
Übersetzung Anne Steeb / Bernd Müller

## Die Toccaten und Passacaglia

Metzler Orgel Op 533 (1983), Stadtkirche, Zofingen  
Aufnahme 6 7 8 Mai 1990

	<b>BWV565 Toccat und Fuge in d-Moll</b>	[8'44]
1	Toccat	[2'51]
2	Fuge	[5'53]
	<b>BWV564 Toccat, Adagio und Fuge in C-Dur</b>	[15'02]
3	Toccat	[5'54]
4	Adagio	[4'37]
5	Fuge	[4'30]
	<b>BWV540 Toccat und Fuge in F-Dur</b>	[13'54]
6	Toccat	[8'44]
7	Fuge	[5'07]
	<b>BWV538 Toccat und Fuge in d-Moll</b>	[12'25]
8	Toccat	[5'08]
9	Fuge	[7'14]
	<b>BWV582 Passacaglia in c-Moll</b>	[13'09]
10	Passacaglia	[7'30]
11	Fuge	[5'37]

Die hier eingespielten Orgelwerke Bachs stehen abseits von der Art Orgelmusik, die ihren Gebrauch im liturgischen Zusammenhang findet. Bachs Liste von Anleitungen für den Gottesdienst in Leipzig, 1723, und auch andere zeitgenössische Dokumente deuten an, daß die Arbeit des Organisten erwartungsgemäß in der Einleitung (bzw. dem Vorspiel) zu Chorgesängen und in dem Einfügen weiterer Vorspiele abwechselnd mit dem Gesang, liegt. Andere Gelegenheiten zu solistischem Orgelspiel lagen in den Einleitungen zum Chorheil des Gottesdienstes, wie Motetten und Kantaten, deren Zweck zuletzt 1720 von Mattheson so beschrieben worden ist: sie dienen den Sängern dazu, sich

die nachfolgende Harmonie einzuprägen und den Musikern dazu, ihre Instrumente, gedeckt vom Orgelklang, zu stimmen. Auf die Möglichkeit von Orgelmusik zum Ein- und Ausgang des 3.1/2 bis 4-stündigen Hauptgottesdienstes, der in Leipzig zu Bachs Zeiten als Kantorüblich war, sind nur weniger genaue Hinweise zu finden.

Wir können hier den stetigen Gebrauch von mehr als einem Chorvorspiel in jedem dieser Gottesdienste sehen, jedoch herrscht eher Unklarheit über die Gelegenheit zu regelmäßigen Aufführungen langatmiger Präludien und Fugen (getrennt oder zusammen gespielt). Bach wußte alles, womit er in Berührung kam, bis oder sogar über seine Grenzen hinausauszuschöpfen, aber wir sollten dabei nicht vergessen, daß er selbst 1706 in die Ungunst der Autoritäten in Arnstadt geriet, da er die Begleitung der Chöre für die Gemeinde zur Nachvollziehung zu kompliziert machte, und dass in dem Jahr zuvor (18 Jahre vor Bachs Anstellung) in Leipzig Warnungen verlaut wurden, die Orgelvorspiele zur Hl. Kommunion nicht zu lange werden zu lassen. Es ist daher unwahrscheinlich, daß so glänzend ausgebaute und technisch anspruchsvolle Werke, wie die vier Toccaten und Passacaglien leicht ihre Stellung in solch einem strengen liturgischen Kontext finden würden. Wie auch immer, die Gebräuche schienen sich um 1745, fünf Jahre vor Bachs Tod, gendert zu haben, daß Scheibe in seinem *Der kritische Musikus* die häufigen Gelegenheiten des Organisten beschrieb, zu denen er seine Fähigkeiten sowohl vor als auch nach dem Gottesdienst beweisen konnte.

Zu welchem Zweck also wurden diese Stücke geschrieben? Buxtehudes 'Abendmusiken' in Lübeck, zu denen Bach, des Lernens wegen, im Winter des Jahres 1705-6 reiste, waren eher die Ausnahme als die Regel. Die einzigen Gelegenheiten, an denen von einem Organist erwartet wurde, in Form eines Konzertes öffentlich vorzuspielen, boten sich, wenn er als Stellenbewerber konkurrierte, oder ein neues Instrument entweder ausprobierte oder einspielte; sicherlich nützte Bach die 'dorische' Toccata und Fuge, BWV538, um sich in letztgenannter Fähigkeit im September 1732 in Kassel zu beweisen, und bereits im Alter von 18 Jahren (1703) verband er in Arnstadt diese beiden Tätigkeiten mit Erfolg, wobei er die Orgel mit solcher Fertigkeit 'ausprobierte', daß er selber als neuer Organist angestellt wurde. Sein Leben hindurch war Bach regelmäßig als Prüfer neuer Instrumente gefragt, und er hatte es zum Großteil dieser Fähigkeit zu verdanken, daß er sich verbreitet Ruhm als Virtuose, mit einer neuartigen und scharfen Kenntnis über die Registratur, verschaffen konnte.

Bach hätte sich keine bessere Musik, als diese mehrteiligen Stücke mit ihren breiten Entfaltungsmöglichkeiten in den Pedalsolos, der manualen Geschicklichkeit, ihrer strukturellen Vielfalt und in ihrer kontrapunktischen Virtuosität ausdenken können. Sie ermöglichen auch das Erkunden aller Spektren des Instrumentes durch die Betonungen einzelner oder hintereinander angeordneter Abteilungen und die Möglichkeiten für häufige Registerwechsel, die von ineinander übergehenden Kombinationen bis zu einem eng strukturierten *pleno* reichen, um jede verfügbare Luftversorgung auszuntüzen. In Verbindung damit sollte daran erinnert werden, daß es zu Bachs Zeiten (und auch heute

noch) in Deutschland üblich war, einen Registranten anzustellen, der für den Wechsel des tonalen Spektrums behilflich war – eine Tradition, die in der vorliegenden Aufnahme nachvollzogen wurde.

Innerhalb dieser kleinen Gruppe von Werken ist es leicht zu erkennen, zu welchem Ausmaß sich Bach den herkömmlichen Umständen und nationalen Stilen, die unter seinen Blickfang gerieten, anpaßte, sie überreicherte und miteinander verband. Die norddeutschen Denkweisen sammelten sich in ihm von früh an sorgfältig durch seine Freundschaft mit Böhm in Lüneburg, Reinecken in Hamburg (1700-1702) und durch Buxtehude (1705-1706), während die nahe Entfernung von Lüneburg nach Celle ihn mit der dort begehrten französischen Musik bekannt machte. Dieses Interesse sollte Bach bis in seine Weimarer Jahre erhalten bleiben, wo er De Grignys Orgelwerke kopierte; und auch in der 'Applicatio', BWV994, vergegenwärtigen sich Ornamentierungen nach d'Anglebert.

In seiner Jugend hatte Bach grosse Ausmaße des süddeutschen Repertoires von Froberger, Kerll und Pachelbel kopiert, die außer der Abschrift von Frescobaldis *Fiori Musicali* (1635), welches er 1714 signiert hatte, sehr einflußreich auf die Bearbeitung des Italienischen Konzertes am Weimarer Hof wirkten.

Alle Werke dieser Aufnahme, au er der wohl etwas älteren d-Moll Toccata und Fuge, **BWV565**, stammen aus Bachs Weimarer Jahren (1708-1717), obwohl zumindest einige von ihnen 1723, nach seiner Ankunft in Leipzig, überarbeitet worden sind; in Weimar hatte er, auf Grund eines großzügigen Gönners und eines guten Instrumentes, das ihm zur Verfügung stand, die besten Karriereöglichkeiten als Organist. Das berühmte Werk in d-Moll ist in seiner Form ungewöhnlich, daß zwei Toccaten den Rahmen für eine leicht-strukturierte Fuge bilden, die sich auf Episoden stützt, die aus einem zeitweise dreifach-wiederholten Doppelpedalo-System zusammengesetzt sind und ein Grossteil der Verzierungen läßt einen die Theorie aufstellen, daß es ursprünglich (allerdings nicht unbedingt von Bach) für Violine gedacht war, Bach es aber für Orgel arrangierte. Das **BWV564** – Toccata, Adagio und Fuge – welches als ein deutlich ausgereifteres Werk gilt (wiederum mit der Fuge als dem am wenigsten konzentrierten Teil), offenbart eine meisterhafte Synthese der deutschen und italienischen Stile – die Passage nach dem einleitenden Dialog zwischen den Manualen und Pedalen, der thematisches Material dicht nebeneinander stellt, ist zum Beispiel eindeutig von Reincken und von konzertanten Grundsätzen hergeleitet. Die Passacaglia, **BWV582**, ist in Wirklichkeit sowohl eine großangelegte Sammlung von Variationen, wie auch ein enggeknüpftes Präludium und Fuge mit meisterhaften Spannungsnuancen; sie hat ihr Thema von einem französischen, liturgischen Orgelzwischenspiel von Raison.

In diesen mehrteiligen Werken ist Bachs architektonisches Verständnis so intuitiv, daß man, den fast gleichmäßig durchgehenden rhythmischen Schlag beachtend, ein enges und sich steigendes Verhältnis unter den einzelnen Abschnitten wahrnehmen kann, womit er die scheinbare Zusammenhangslosigkeit vieler Toccatenkompositionen seiner Zeit, weitaus übertrifft.

Die großgliedrige Struktur der ‘Dorischen’, **BWV538**, und der Toccata und Fuge in F-Dur, **BWV540**, wird auf andere Weise behandelt; in beiden Fällen steht einer besonders engeführten Fuge eine Gruppe von kontrastreichen Ideen im ersten Teil gegenüber. Die Toccata, BWV540, stützt sich auf kanonische Imitationen und harmonische Überraschungen (ihr Trugschluß ist fast so spektakulär, wie die Coda zu BWV582), wohingegen das BWV538 auf konzertartigen Dialogen in den Manualen basiert. Die F-Dur endet mit dem einzigen Beispiel einer Doppelfuge in Bachs Orgelwerken, in der beide Themen nacheinander vorgestellt und im Schlußteil miteinander verbunden werden. Im Gegensatz dazu steht die d-Moll Fuge, die komplizierte Kanontechnik und reichhaltige Harmonien mit einer scheinbar aufwandslosen intellektuellen und musikalischen *Tour de force* verbindet.

ROBIN LANGLEY ©1990  
Übersetzung Hans Jurgen Wienkamp

— DISC 5: CDS44125 [76'22] —  
**Orgelminiaturen (1)**

Metzler Orgel Op 571 (1992), Stadtkirche St Martin, Rheinfelden  
Aufnahme 19 20 21 November 1996

1	BWV589	<b>Allabreve in D-Dur</b>	[4'00]
2	BWV578	<b>'Kleine' Fuge in g-Moll</b>	[3'28]
	BWV533	<b>'Kleine' Präludium und Fuge in e-Moll</b>	[4'59]
3		Präludium	[2'19]
4		Fuge	[2'40]
5	BWV569	<b>Präludium in a-Moll</b>	[5'00]
	BWV590	<b>Pastorale in F-Dur</b>	[13'55]
6		Präludium	[2'45]
7		Allemande	[3'16]
8		Aria	[3'36]
9		Gigue	[4'17]

	<b>BWV549a Präludium und Fuge in d-Moll</b>	[5'45]
<b>10</b>	Präludium	[2'04]
<b>11</b>	Fuge	[3'41]
<b>12</b>	<b>BWV577 Fuge 'à la Gigue' in G-Dur</b>	[3'25]
<b>13</b>	<b>BWV1079i Ricercare in c-Moll</b> ('Ein musikalisches Opfer')	[6'22]
<b>14</b>	<b>BWV561 Fantasia in a-Moll</b>	[8'33]
<b>15</b>	<b>BWV583 Trio in d-Moll</b>	[4'51]
<b>16</b>	<b>BWV563 Fantasia con imitatione in h-Moll</b>	[3'30]
	<b>Vier Duetten</b>	[11'53]
<b>17</b>	BWV802 Duett in e-Moll	[2'44]
<b>18</b>	BWV803 Duett in F-Dur	[3'26]
<b>19</b>	BWV804 Duett in G-Dur	[2'59]
<b>20</b>	BWV805 Duett in a-Moll	[2'41]

— DISC 6: CDS44126 [79'39] —

**Orgelminiaturen (2)**

	<b>BWV550 Präludium und Fuge in G-Dur</b>	[6'37]
<b>1</b>	Präludium	[2'38]
<b>2</b>	Fuge	[3'59]
	<b>BWV585 'Fasch' Trio in c-Moll</b>	[5'36]
<b>3</b>	Adagio	[3'15]
<b>4</b>	Allegro	[2'20]
<b>5</b>	<b>BWV551 Präludium in a-Moll</b>	[5'20]
<b>6</b>	<b>BWV587 'Couperin' Aria in F-Dur</b>	[4'16]
	<b>BWV539 Präludium und Fuge in d-Moll</b>	[6'48]
<b>7</b>	Präludium	[1'52]
<b>8</b>	Fuge	[4'56]

9	BWV1027a	<b>Trio in G-Dur</b> (Transkription)	[3'08]
10	BWV568	<b>Präludium in G-Dur</b>	[2'43]
11	BWV576	<b>Fuge in G-Dur</b>	[4'13]
12	BWV566	<b>Tocatta in E-Dur</b>	[10'20]
16	BWV570	<b>Fantasia in C-Dur</b>	[2'38]
17	BWV575	<b>Fuge in c-Moll</b>	[3'58]
	BWV535	<b>Präludium und Fuge in g-Moll</b>	[7'04]
18		Präludium	[2'47]
19		Fuge	[4'17]
20	BWV588	<b>Canzona in d-Moll</b>	[4'49]
21	BWV586	<b>'Telemann' Trio in G-Dur</b>	[4'19]
22	BWV1079v	<b>Ricercare in c-Moll</b> ('Ein musikalisches Opfer')	[7'13]

Nikolaus Forkel unterteilt Bachs Orgelwerke in seinem 1802 erschienenen bibliographischen Aufsatz über den Komponisten in drei Kategorien: 1. große Präludien und Fugen (insgesamt zwölf, einschließlich der Werke in e-Moll, BWV533, g-Moll, BWV535, und d-Moll, BWV539, die Teil dieser Sammlung sind) sowie die Passacaglia; 2. Werke auf der Grundlage von Choralmelodien, die obligate Pedalstimmen erfordern und von denen Bach ganze sieben Exemplare ausfindig gemacht hatte; 3. die 'Sechs Trisonaten' sowie einige zusätzliche Werke ähnlicher Art, die zwar von gewissem Interesse sind, jedoch nicht ganz an das Niveau der anderen Werke anknüpfen können. Forkel wertet alle anderen Werke, die seiner Meinung nach in unzähliger Ausführung in der ganzen Welt verstreut sind, als 'erfolgreiche Griffe nach der Perfektion von Bachs reifem Stil' ab, und im weiteren Verlauf seines Aufsatzes vermittelt er ein verzerrtes und romantisches Bild vom plötzlichen phönixhaften Aufstieg des 'voll ausgereiften' Komponisten.

Mangels Manuskriptmaterials ist es sehr schwierig, die Entstehungsdaten der meisten Bachschen Orgelwerke eindeutig zu bestimmen. Der Großteil der Musik dieser beiden CDs stammt jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit aus den Jahren vor seiner Weimarer Zeit, als Bach Organist in Arnstadt und anschließend in Mühlhausen war. Wir können den jungen Komponisten hier dabei verfolgen, wie er Elemente des nord- und süddeutschen Orgelstils (wie sie von Buxtehude beziehungsweise Pachelbel verkörpert werden) zusammenträgt und verarbeitet und dies mit koloristischen und formalen Elementen der französischen Tastenmusik verbindet. Christopher Herrick hat für diese 'Miniaturensammlung' viele jener Gesellenstücke zusammengetragen, um dem Zuhörer das faszinierende Porträt eines Komponisten in seinen Lehrjahren präsentieren zu können. Die Sammlung umfaßt jedoch auch Werke aus Bachs Zeit in Weimar, Köthen und Leipzig und repräsentiert somit sein gesamtes kreatives Schaffen. Der Begriff

‘Miniatur’ ist hier übrigens keineswegs als Spiegelbild des Umfangs oder der Intention der Stücke zu verstehen, denn viele dieser Werke bergen nämlich große Ideen in sich.

Drei dieser ganz frühen Werke, die Fantasien in h-Moll und C-Dur sowie die sogenannte ‘kleine’ Fuge in g-Moll, sind Teil des Andreas-Bach-Buches, eines bedeutenden Manuskripts, das unter anderem Werke von Buxtehude, Reincken, Pachelbel und Kuhnau beinhaltet. Neben dem Möller-Manuskript, einer ebenso bedeutenden Sammlung, ist dieses Buch eine der Hauptquellen für die frühen Werke, daß Bach darin stärker vertreten ist als irgendein anderer Komponist. Wie die meisten Orgelwerke dieser Epoche wurden alle drei Stücke in zwei Notensystemen geschrieben, was Anlaß zu der Frage gibt, besonders hinsichtlich der Fantasie in C-Dur, **BWV570**, ob sie für Orgel oder Cembalo geschrieben wurden. Bei der Beantwortung dieser Frage spielen die stilistischen Elemente möglicherweise eine Rolle: Die langen Orgelpunkte lassen zum Beispiel Parallelen zu Pachelbels Toccaten erkennen, doch die Motivverarbeitung in der tiefsten Stimme wäre in der damaligen süddeutschen Orgeltradition undenkbar gewesen. Die Entscheidung ist letztlich subjektiv und muß von jedem selbst getroffen werden. Nach einer kurzen Eröffnung, die an gewisse französische Modelle erinnert, wird das Stück von einer ‘Achtel-zwei Sechzehntel’-Figur dominiert, die erstmals im sechsten Takt auftritt und im weiteren Verlauf des Stückes streng durchgeführt wird. Harmonisch interessant bleibt das Stück aufgrund kurzer chromatischer Exkursionen und einer Reihe von Vorhalten. Ein kurzes Nachspiel, das von einer ansteigenden Sechzehntel-Figur gekennzeichnet ist, wirkt als Ausgleich zur Einführung.

Die *Fantasia con imitatione* in b-Moll, **BWV563**, behandelt eine ähnliche Figur auf imitierende Weise. Der Rhythmus geht anschließend über einem subdominantisches Orgelpunkt in einen Sechzehntelfluß über und leitet ein winziges Nachspiel ein. Das fließende Imitationsthema, das mehrmals in seiner Umkehrung auftaucht, und der geschmeidige Fluß der kontrapunktischen Entwicklungen weisen vokale Züge auf, die gewöhnlich nicht in den frühen Werken zu finden sind und dieses Stück somit zu einem ‘Miniaturjuwel’ machen.

Die ‘Kleine’ Fuge in g-Moll, **BWV578**, zählt im Verlauf ihrer Durchführung insgesamt vier Einsätze des Themas, doch mit Ausnahme zweier kurzer Passagen, die sich im gesamten Stück auf nicht mehr als acht Takte belaufen, handelt es sich hier um eine ausschließlich dreistimmige Struktur. In der Tat greift die von den drei Stimmen geforderte Unabhängigkeit gelegentlich den Triosonaten vor. Der Mittelteil weist eine Reihe von Einsätzen in der verwandten Dur-Tonart sowie viel neues episodisches Material auf, und der Schluß des Stückes gestaltet sich gemäß der ‘großen g-Moll-Fuge’, BWV542, mit einem Eintritt des Themas in den Pedaltönen. Stokowski bewunderte diese Fuge so sehr, daß er sie orchestrierte, um sie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Eine recht umfangreiche und bedeutende Gruppe von Werken veranschaulicht die unterschiedlichen Behandlungsweisen des norddeutschen Präludiums. Das knappste Werk ist hierbei ‘Kleine’ Präludium und Fuge in e-Moll, **BWV533**, das über die charakteristischsten Manualfanfaren, Pedalsoli und

homophonen Passagen verfügt und verstärkt Gebrauch von Vorhalten und anderen Dissonanzen macht, die in den Werken von Buxtehude und Lübeck zu finden sind. Die Intensität und die Konzentration auf rhetorische Mittel sind im vorliegenden Stück jedoch stärker. Zudem verfügen die schließenden Auftaktakkorde in der zweiten Präludiumshälfte über eine Ausdrucksstärke, derer die Vorlagen für Bachs Werk entbehren. Die Frage, wie viele der großen Präludien und Fugen, einschließlich der zahlreichen Beispiele aus dem Wohltemperierten Klavier, tatsächlich als Paare konzipiert wurden, ist sehr umstritten, doch im vorliegenden Fall ist das Gefühl der Zusammengehörigkeit der beiden Stücke, das durch die Übernahme der auftaktigen Achtel-Figur des Präludiums ins Fugenthema entsteht, wohl kaum zu verkennen. Wie bei der 'kleinen' g-Moll-Fuge erfolgt nach der Durchführung keine besonders strenge Fugentwicklung, doch hinsichtlich des episodischen Materials liegt ein stärkeres Gefühl von Geschlossenheit vor. Auch diesem Stück wird durch eine abschließende Erwähnung des Themas in den Pedaltönen ein wohliges Gefühl der Einheit verliehen.

Bei Präludium und Fuge in d-Moll, **BWV549a**, handelt es sich mit fast hundertprozentiger Sicherheit um eine frühere Version des c-Moll-Werkes. Die Abwärtstransposition wurde hier möglicherweise vorgenommen, um das hohe D im eröffnenden Pedalsolo zu umgehen. Für die hier zu hörende Aufführung spielte Christopher Herrick die überarbeitete Version dieses Solos mit seinen ausdrucksvolleren harmonischen Implikationen. Die Figuration dieses Teils wird anschließend von den Manualen übernommen und überaus gründlich, mit rascher Zuststeuerung auf die Dominante, ausgeführt. Durch die Einhaltung der traditionellen Ordnung 'Präludium-Fuge-tokkataähnliches Nachspiel' erlangt das Werk ein erstaunlich starkes Gefühl der Einheit. Der Verzicht auf eine perfekte Kadenz am Präludiumsschluß suggeriert dem Zuhörer eine musikalische Weiterentwicklung. Zudem ist das Motivmaterial der drei Teile sehr eng miteinander verbunden. An späterer Stelle werden wir übrigens erfahren, daß Neukompositionen gewöhnlich eine Bereicherung des Originals bedeutete. Ein Vergleich der beiden Versionen bringt jedoch nur winzige Detailunterschiede zutage, wobei die vorgenommenen Veränderungen nicht unbedingt eine Verbesserung der späteren Version darstellen.

Präludium und Fuge in G-Dur, **BWV550**, ist ein groß angelegtes, virtuosos Stück, das Anlaß zu Spekulationen über Zweck und Absicht solcher Werke gibt. Es existieren nur wenige Hinweise darauf, wann und zu welchen Anlässen derartige Musik gespielt wurde, insbesondere daß Berichten über Bachs Orgelspiel zufolge in den meisten Fällen improvisiert wurde. Möglicherweise wurden diese Stücke als Gottesdienstnachsätze oder Konzertstücke verwendet. Ein Werk wie BWV550 könnte zum Beispiel auch als Einweihungsstück für eine neue Orgel komponiert worden sein – eine Aufgabe, für die Bach besonders bekannt war. Eine brillante, ausschließlich für die Manuale bestimmte Einleitung, die neckisch mit dem Metrum spielt, führt zu einem langen Pedalsolo, das den gesamten Umfang von Bachs Pedalklavatur mit einbezieht. Wie im Falle des Präludiums und der Fuge in d-Moll, BWV549a, schließt sich eine gründliche Durchführung dieses Materials an, wobei sich die Pedale hier nicht allein auf Orgelpunkte beschränken, sondern viel stärker an der Motivverarbeitung beteiligt sind. Eine kleine

Eigenheit, durch die sich Bach jedoch ganz deutlich von den Schöpfern seiner musikalischen Vorlagen unterscheidet, ist die Art und Weise, mit der er die Spannung beim Pedaleinsatz erhöht, und zwar indem er den Einsatz mittels einer Wiederholung des Kadenztaktes in der Augmentation verzögert. Diese tonleiterartige Aufwärtsfigur verleiht dem Präludium einen spannend-interessanten Schluß. Vier Takte konzentrierter akkordischer Entwicklungen, die zweimal mit dem schockierenden Einsatz einer verminderten Septime überraschen, leiten zu einer Fuge über, deren Thema – wie in jener Epoche üblich – Notenwiederholungen benutzt. Die harmonische Bandbreite ist hier größer als bei irgendeinem der anderen soweit vorgestellten Werke, wobei die Fugeneinsätze nicht länger auf die Tonika oder Dominante beschränkt sind. Die kontrapunktischen Entwicklungen sind jedoch im Vergleich zu späteren Werken noch immer relativ simpel und undifferenziert. Gegen Ende der Fuge kehrt Bach zur metrischen Vieldeutigkeit des Präludiums zurück und bringt das Werk zu einem freudig-lebhaften Schluß.

Die Toccata in E-Dur, **BWV566**, existiert auch in einer C-Dur-Version, doch auch hier läßt sich mangels eines Originalmanuskripts nicht bestimmen, welche der beiden Versionen zuerst entstand. Dieses Werk lehnt sich eng an die Präludiumsform an, die wir bei Buxtehude, Bruhns oder Lübeck finden, und dergemäß zwei thematisch verbundene Fugen von tokkataähnlichen Passagen gerahmt werden (daher die vierfache Ausführung dieses Vortrags). Bachs Entwurf übertrifft seine Vorlagen jedoch in Bezug auf Vornehmheit und Gründlichkeit der Motivverarbeitung. Beide Fugenthemen beschreiben ein fallendes Arpeggio: Das erste Thema beinhaltet die für diese Epoche so typischen Notenwiederholungen, während das zweite Thema im Dreiertakt steht. Die Sorgfalt, mit der Bach die Unabhängigkeit der Stimmen in der ersten Fuge aufrechterhält, ist besonders beeindruckend, ebenso wie die Verwendung einer Idee aus dem Schlußteil der ursprünglichen Toccata zwecks Materialbeschaffung für die Episoden. Durch eine kurze rhetorische Passage voller eilender Tonleitern und neuer punktierter Figuren in den Pedalstimmen sind die beiden Fugen voneinander getrennt. Der abschließende Toccateil ist stärker in das Gefüge des Stückes eingebunden als die anderen Abschnitte und erzeugt aufgrund seiner detailgetreuen Entwicklung auf der Grundlage von Ideen der ersten Fuge ein starkes Gefühl der Geschlossenheit.

Die Form des Präludiums in a-Moll, **BWV551**, ist ähnlicher Natur, jedoch in kleinerem Rahmen. Hinsichtlich seines Umfangs entspricht es eher den norddeutschen Beispielen dieses Genres. Die Präludiumsteile sind generell kürzer als die Teile der E-Dur-Toccata, und die Verbindung der beiden Fugenthemen ist weniger offensichtlich. Durch eine ansteigende chromatische Phrase – ein Element, das beide Fugenthemen gemeinsam haben – entsteht jedoch ein Gefühl der Einheit. Das äußerst konzentrierte Nachspiel, das größtenteils auf neuem Material basiert, verleiht dem Stück einen dramatischen und spannenden Schluß.

Die Fantasie in a-Moll, **BWV561**, ist ein weiteres Beispiel des ‘Präludium-Fuge-Nachspiel’-Musters. Die Pedalstimmen setzen erst zu einem sehr späten Zeitpunkt des Fugenverlaufs ein. Das Fugenthema

weist übrigens eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem zweiten Teil des Themas der 'Kleine' g-Moll-Fuge, **BWV578**, auf und kündigt den Beginn des Nachspiels an, das nicht nur die Figuren des Präludiums weiterentwickelt, sondern auch eine eindrucksvolle, rezitativartige Idee gegen Ende des Stückes einführt. Auch bei diesem Stück werden mangels zuverlässiger Unterlagen Zweifel an der Herkunft und Entstehung laut. Einigen Kritikern zufolge stammt dieses Werk mit seinen gelegentlichen harmonischen Eigentümlichkeiten sogar aus der Feder eines anderen Komponisten. Wie dem auch sei, aufgrund dieser auffälligen musikalischen Momente – von den erstaunlichen ansteigenden Arpeggios zu Anfang bis zum Sprung der Pedalstimmen auf ein tiefes D kurz vor der abschließenden Kadenz – wird diese Fantasie zu einem ganz besonders eindrucks- und wirkungsvollen Vortragsstück.

Ob die Fuge in G-Dur, **BWV576**, echt ist oder nicht, sei dahingestellt. In jedem Fall werden nach ihrer anfänglichen Einsatzfolge keine weiteren Bemühungen um eine kontinuierliche kontrapunktische Struktur erkenntlich. Zusammen mit dem Präludium in G-Dur, **BWV568**, bildet die Fuge jedoch ein reizvolles und natürliches Paar. Aufgrund der massiven ausgehaltenen Akkorde über den Sechzehnteln in den Pedalstimmen liegt die Vermutung nahe, daß es sich bei dieser Fuge um eines jener Werke handelt, die Bach zum Prüfen der Pfeifen und Gebläse neuer Orgeln verwendete.

Die allzeit beliebte 'Gigue'-Fuge in G-Dur, **BWV577**, erhält sich ihren Schwung mittels fortdauernder Achtelbewegungen ab dem siebten Takt. Auch diese Fuge hat sowohl in der nord- als auch süddeutschen Tradition einige Vorgänger.

Metrische Vieldeutigkeit ist eines der Merkmale des Präludiums in a-Moll, **BWV569**. Nach einer kurzen einleitenden Fanfare entwickelt Bach sein aus vier Noten bestehendes Motiv, dessen Taktart sowohl als 3/4 als auch als 6/8 ausgelegt werden kann, mit außergewöhnlicher Konsequenz und Gründlichkeit, wobei er dieses Motiv auf eine zweigleisige harmonische Reise schickt, zuerst gen Erniedrigung nach F-Dur und anschließend gen Erhöhung zur Dominante und kurzweilig auch nach fis-Moll. Nachfolgend kehren die Sechzehntel zurück, um dieses Meisterwerk früher Bachscher Orgelmusik zu beschließen.

Bachs Umsiedlung nach Weimar im Jahre 1708 scheint eine Schwerpunktverlagerung in seiner Orgelmusik mit sich gebracht zu haben. Der Großteil der Musik, die er während seiner dortigen Tätigkeit schrieb, basiert auf Chorälen und umfaßt das Orgelbüchlein sowie frühe Versionen der als '18' oder 'Leipziger' Choräle bekannten Werke. Von den auf dieser Aufnahme vertretenen Werken in 'freier Form' ist Präludium und Fuge in g-Moll, **BWV535**, am bedeutendsten, wobei es sich bei der Fuge um die Überarbeitung eines früheren fragmentarischen Stückes handelt. Die Form entspricht zwar noch der des norddeutschen Präludiums, doch der Umfang ist viel größer und die harmonische Sprache wesentlich reicher. Das Präludium weist eine Vielzahl von Ideen auf: Die am stärksten ausgeführte Idee ist eine Folge von Vorhalten in Form von gebrochenen Akkorden, wodurch sich unendlich viele Möglichkeiten für Echoeffekte ergeben. Das Fugenthema beinhaltet die Notenwiederholungen sowie die wiegenden, aus früheren Werken bekannten Sechzehntel, und obgleich es harmonisch betrachtet immer

noch sehr beschränkt ist, wird eine wesentlich größere Unabhängigkeit der Stimmen deutlich. Gegen Ende des Präludiums und an zahlreichen Stellen im Fugenverlauf werden Vorgriffe auf die 'große' Fantasie und Fuge in g-Moll, BWV542, vernehmbar, doch dies sollte die Wirkung dieses herrlichen Stückes in keiner Weise beeinträchtigen. Im Verlauf eines kurzen Pedalsolos werden wir in den Bann der neapolitanischen Sexte gezogen, die Bach zwar noch nicht (wie in der Passacaglia) in der Luft hängen zu lassen wagt, doch vor der Schlußfanfare und dem akkordischen Abschluß bereits teilweise in einen Dominantseptakkord auflöst.

Ein ähnliches tokkataartiges Nachspiel am Ende der Fuge in c-Moll, **BWV575**, weist darauf hin, daß auch dieses Werk einst ein Präludium besaß, das jedoch bedauerlicherweise verlorenging. Das Fugenthema selbst verstärkt diesen Eindruck, daß es sowohl in tonaler als auch metrischer Hinsicht mitten im Satz anzufangen scheint.

Die ersten veröffentlichten Pastoralwerke, die durch bordunähnliche Bässe und fröhlich-trällernde Dreiertaktmelodien gekennzeichnet sind, stammen aus dem Jahre 1637 und erschienen in einer Instrumentalmusiksammlung von Francesco Fiamengo und einer Tastenmusikausgabe von Frescobaldi. Daß ausschließlich der erste Satz der Pastorale, **BWV590**, diesem Stil entspricht und Pedalstimmen verlangt, ist möglicherweise ein Hinweis darauf, daß die vier Sätze ursprünglich nicht zusammengehörten. Nichtsdestoweniger bilden sie eine überaus reizvolle Suite. Die Melodie des dritten Satzes ist eine jener langatmigen Weisen, die an das instrumentale Obligato einer Kantatenarie erinnern, wohingegen es sich bei der abschließenden Gigue um ein reizend-unschuldiges Stück mit dreistimmigem Kontrapunkt handelt. Sowohl die Canzona in d-Moll, **BWV588**, als auch die Allabreve in D-Dur, **BWV589**, folgen dem italienischen Modell und befassen sich mit einem sanft-fließenden, vokalen Kontrapunktstil. Die Canzona ist in zwei Abschnitte unterteilt, wobei der zweite Teil das Thema im Dreiertakt behandelt.

Während seiner Zeit als Kapellmeister am Köthener Hof komponierte Bach so gut wie keine Orgelmusik. Sein Schaffen beschränkte sich in jenen Tagen fast ausschließlich auf Arrangements seiner eigenen oder anderer Komponisten Musik. Die Fuge des Paars Präludium und Fuge, **BWV539**, jedoch als ein 'Arrangement' zu bezeichnen, wäre unzutreffend. Die Fuge ist nämlich in Wahrheit eine gründliche Neukomposition der Fuge aus der Sonate Nr. 1 in g-Moll für unbegleitete Violine, BWV1001. Das Fugenthema ist der Inbegriff von Knappheit, und aus diesem Grund verleiht Bach der Durchführung seiner Orgelversion durch einen zusätzlichen Themeneinsatz in den Pedalstimmen ein wenig mehr Substanz. Folglich ist diese Version auch zwei Takte länger als das Original. Während die Solovioline die Kontinuität gleichzeitiger kontrapunktischer Linien nur erahnen lassen kann, vermögen die Hände und Füße des Organisten diese Linien zum Leben zu erwecken und zudem die harmonischen Implikationen einer Arpeggiopassage zu verdeutlichen. Bach konnte der Versuchung nie widerstehen, winzige harmonische und melodische Änderungen bei der Überarbeitung eines Stückes zwecks der Bereicherung und Verbesserung des Originals vorzunehmen. Statt einer Transkription des recht

pompösen und pathetischen Sonatenpräludiums sieht Bach als Einleitung dieser herrlichen Fuge ein eher schlichtes, ausschließlich für die Manualstimmen bestimmtes Stück mit einer Fülle überaus expressiver Dissonanzen vor.

Drei der fünf Trios, die auf dieser CD zu hören sind, stützen sich auf die Werke anderer Komponisten. **BWV585** besteht aus zwei Sätzen, Adagio und Allegro, und basiert auf der Triosonate von J. F. Fasch, einem der Mitbewerber um das Kantorenamt an der Leipziger Thomaskirche. **BWV586** liegt ein Cembalostück von Telemann zugrunde, und **BWV587** ist das Arrangement eines Satzes aus Troisième Ordre aus Couperins Les Nations. Auch beim Trio in G-Dur, **BWV1027a**, handelt es sich um eine Überarbeitung eines Instrumentalwerkes, in diesem Falle dem vierten Satz der Ersten Sonate für Gambe und Cembalo, die auch als Triosonate für zwei Flöten und Generalbaß erschien. Die Orgelversion des dreistimmig angelegten Originals nimmt jedoch eine erhebliche Umverteilung der Parts vor: Die linke Hand des Cembalos bildet die Grundlage der Pedallinie, doch jedesmal wenn thematisches Hauptmaterial in diesem Part auftaucht, wird es auf eine der Manualstimmen übertragen, während die Pedalstimmen mit einer neu entwickelten Baßlinie fortfahren. Auch diese Linie wurde erheblichen Veränderungen unterzogen, um einen charakteristischeren Pedalpart zu schaffen, der gegen Satzende eine Kürzung von elf Takten erforderlich macht. Das einzige Originalwerk dieser Gruppe ist das Trio, **BWV583**, ein Adagio in d-Moll, das in drei Abschnitte unterteilt ist. Der erste und dritte Teil werden von einem überaus verzierten punktierten Thema dominiert, während der Mittelteil größtenteils durch Aufwärtsterzen charakterisiert ist. Interessanterweise tritt dieses thematische Material auch in den Pedalstimmen auf, und zwar in wesentlich höherem Maße als dies bei Triosonaten im allgemeinen der Fall ist.

Es ist erstaunlich, daß mit Ausnahme einer frühen Kantate kein einziges Bach-Werk vor dem 42. Lebensjahr des Komponisten, als dieser in seinem letzten Amt als Thomaskantor in Leipzig wirkte, im Druck erschien. In Leipzig begann er, seine Klavierübungen herauszugeben, wobei die Sechs Partiten zuerst veröffentlicht wurden. Der dritte, 1739 erschienene Band dieser Klavierübungen bestand aus dem Präludium und der Fuge in Es-Dur, BWV552, einundzwanzig Choralvorspielen und den hier zu hörenden Vier Duetten, **BWV802-805**. Der Grund für die Aufnahme der Duette in jenen Band ist nicht ganz klar, denn im gesamten restlichen Orgelrepertoire von Bach sind keine anderen Werke dieser Art zu finden. Möglicherweise sind sie von symbolischer Bedeutung, in welchem Falle sie gut in das theologische Gesamtbild der Sammlung passen würden. Vielleicht wurden sie auch ganz einfach nur hinzugefügt, um die Anzahl der Stücke auf siebenundzwanzig zu bringen. Bedauerlicherweise hinterließ uns Bach keinen Schlüssel zu diesem Rätsel, und die Gelehrten werden ihre Debatte darüber zweifellos über viele Jahre hinweg fortsetzen. Die Duette ähneln den Zweistimmigen Inventionen jedoch eindeutig am stärksten, obgleich sie in einem wesentlich größeren Rahmen angelegt sind und die harmonische Sprache viel stärker erweitert ist. Das Thema des ersten Duets in e-Moll ist äußerst

kantig und hat ein chromatisches Gegenthema, das sehr stark von Oktavverschiebungen Gebrauch macht und das Stück dadurch überaus modern erscheinen läßt. Die Form des zweiten Duets in F-Dur, einem da capo-Satz mit einem Mittelteil, dessen Länge dem ersten Teil und dessen Wiederholung entspricht, ist am komplexesten. Der erste Teil ist relativ simpel und diatonisch mit einer kurzen Modulation zur Subdominante. Der Kontrast, der im Mittelteil geboten wird, könnte jedoch nicht krasser sein: Es wird ein neues und äußerst chromatisches Thema eingeführt, und die Einsatzintervalle des ersten Themas werden von acht Schlägen auf einen Schlag reduziert, wodurch außergewöhnliche harmonische Spannungen entstehen. Der Beginn des dritten Duets in G-Dur erinnert nicht nur an eine Instrumentalsonate über einem Generalbaß, sondern umfaßt auch den erwarteten imitierenden Kontrapunkt, während das letzte Duett in a-Moll aufgrund seiner stärker ausgehaltenen Linien wohl am ehesten einer typischen Orgelwerkstruktur entspricht.

Im Mai 1747 besuchte Bach seinen Sohn Carl Philipp Emanuel in Potsdam, wo letzterer im Dienste Friedrichs des Großen stand. Die Geschichte von Bachs Improvisation einer dreistimmigen Fuge über einem vom König vorgegebenen Thema ist wohlbekannt, ebenso wie die Tatsache, daß er diesem Stück nach seiner Rückkehr ein anderes, sechsstimmiges Werk dieser Art sowie mehrere Kanons und eine Triosonate hinzufügte und das Ganze dann das *Musikalische Opfer*, **BWV1079**, nannte. Bei diesen veröffentlichten Stücken blieb Bach sehr sparsam mit Spielanweisungen. Das dreistimmige Ricercar ist eindeutig für ein Tasteninstrument bestimmt. Aber für welches? Die Ausdrucksvielfalt ist enorm – vom ausgehaltenen Kontrapunkt im alten Stil, der seinen Ursprung bei Frescobaldi findet, bis hin zu freieren episodischeren Entwicklungen, die manchmal überaus dramatisch (wie im Falle der eilenden Triolenarpeggios) und an anderer Stelle auf sanfte Weise expressiv sind. Orgel, Cembalo und Klavier eignen sich alle für diese Musik, was belegt, daß Bach mit den allerneuesten Trends und Ausdrucksmöglichkeiten des galanten Stils bestens vertraut war. Den strengeren Stil des sechsstimmigen Ricercars vermag die Orgel jedoch bestens wiederzugeben, und selbst in diesem Fall wird der Musik auf halbem Wege eine kurze Ruhepause gestattet, und zwar als sich die Struktur über einer fließenden Baßlinie allmählich lichtet.

Friedrich Wilhelm Marpurg schrieb 1760: 'Bach schüttelte sämtliche musiktechnische Feinessen und Kunstgriffe, an denen jeder andere tagelang im Schweiß seines Angesichts arbeiten würde, einfach aus dem Ärmel.' Diese CDs schicken uns auf eine faszinierende Entdeckungsreise, in deren Verlauf wir die Entwicklung von Bachs Kunst verfolgen können, insbesondere seine meisterhaften Fugenkompositionen. Diese Reise offenbart uns viele Schätze und zeigt uns, daß die 'musiktechnischen Feinessen' stets dem musikalischen Ausdruck dienen und daß der Erfolg keineswegs einer 'Miniatur' gleicht.

STEPHEN WESTROP ©1997

Übersetzung Manuela Hübner

## Die Verbindung zu Italien

Metzler Orgel Op 489 (1978), Pfarrkirche St Peter und Paul, Villmergen  
Aufnahme 4 5 Mai 1994

	BWV594	<b>Konzert in C-Dur</b> (nach Vivaldi)	[19'15]
1		Allegro	[7'06]
2		Adagio (Rezitativ)	[3'17]
3		Allegro – Cadenza – Allegro	[8'52]
	BWV593	<b>Konzert in a-Moll</b> (nach Vivaldi)	[12'20]
4		Allegro	[4'00]
5		Adagio	[3'59]
6		Allegro	[4'21]
	BWV596	<b>Konzert in d-Moll</b> (nach Vivaldi)	[11'15]
7		Allegro – Grave – Fuga	[5'19]
8		Largo e spiccato	[2'43]
9		Allegro	[3'13]
10	BWV579	<b>Fuga über ein Thema von Corelli in h-Moll</b>	[4'59]
	BWV592	<b>Konzert in G-Dur</b> (nach Johann Ernst)	[7'55]
11		Allegro	[3'29]
12		Grave (Adagio)	[2'27]
13		Presto	[1'59]
14	BWV595	<b>Konzertsatz in C-Dur</b> (nach Johann Ernst)	[3'58]
15	BWV574	<b>Fuge über ein Thema von Legrenzi in c-Moll</b>	[5'35]

Der Forscher, der sich mit Bachs Orgeltranskriptionen befaßt, sieht sich zahlreichen Hindernissen gegenüber. In manchen Fällen beziehen sich die Probleme auf die Authentizität des Textes und auf die Urheberschaft, und mitunter nur auf die letztere. Auch die ungelöste Debatte, was denn der eigentliche Zweck der Transkriptionen war – gesetzt den Fall, daß sie tatsächlich von Bach stammen –

erzeugt Probleme. Hinzukommt, daß im Zweiten Weltkrieg und der Nachkriegszeit unter chaotischen Umständen, die man sich leicht vorstellen kann, viel wichtiges Quellenmaterial verstreut wurde. Die weiseste Methode, die dem heutigen Kommentator zur Verfügung steht, ist daher, die wenigen gesicherten Tatsachen vorzutragen und es anderen anheimzustellen, ihre eigenen Schlüsse daraus zu ziehen.

Von den hier vertretenen Komponisten übten die am wenigsten bekannten den unmittelbarsten Einfluß auf Bach aus, wenn auch auf besondere Weise. Einer dieser Komponisten war Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696-1715), ein Neffe jenes Herzogs Wilhelm Ernst, der zwischen 1708 und 1717 Bachs Brotherr war. Prinz Johann, ein gewissenhafter, noch in der Ausbildung befindlicher Musiker, schickte zahlreiche Sendungen italienischer Partituren heim nach Weimar, während er zwischen Februar 1711 und Juli 1713 (in einem für heutige Begriffe recht zarten Alter) an der Universität Utrecht studierte. Nach seiner Rückkehr erhielt er Kompositionsunterricht von Johann Gottfried Walther (1684-1748), dessen Lebensdaten sich fast genau mit denen Bachs decken. (Walthers eigene Transkriptionen waren nach seiner eigenen Aussage achtundsiebzig an der Zahl, und dies gab Anlaß zur Vermutung, daß er sich in offenem Wettbewerb mit Bach befand. Allerdings sind nur vierzehn dieser Transkriptionen überliefert worden, und man nimmt an, daß viele nach Bachs Aufenthalt in Weimar entstanden.)

Was Bachs Transkriptionen anbelangt, so streitet man sich darüber, ob sie zum Selbstunterricht angefertigt wurden, oder ob der Komponist bei ihrer Schaffung das Weimarer Konzertrepertoire im Auge hatte, eventuell sogar in der Form von durch Prinz Johann erteilte Kommissionen. Diese spätere Ansicht, die in den letzten zwanzig Jahren von dem Kommentator Hans-Joachim Schulze geäußert wurde, stimmt mit der allgemeinen Kenntnis der damaligen Verhältnisse in Weimar überein, aber wurde aus spezifischeren Gründen von Peter Williams in seiner beachtlichen Studie *The Organ Music of J S Bach* (Cambridge, 1980) in Frage gestellt. Die frühere Auffassung, die Bachs Biograph Forkel bereits 1802 in gedruckter Form äußerte, wurde teilweise aus dem Grunde angefochten, daß der Autor auf reinen Vermutungen beruhen ließ, welche technischen Erleuchtungen Bach gesucht haben mag. Weiterhin wurde dieser Ansicht entgegengehalten, daß Ernst nur bescheidenes Talent besaß, und daß sich sein Werk daher Bach nicht als Jagdrevier anbot, es sei denn, Bach habe ihm schmeicheln wollen. Weitere Verwirrung entsteht, wenn wir Vivaldi berücksichtigen, auf den sich dieselben Argumente nicht anwenden lassen. Es kann sogar die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß Ernsts und Vivaldis Werke aus ganz verschiedenen Gründen transkribiert wurden.

Trotz der obigen Betrachtungen sollte betont werden, daß es eher Ernsts bescheidene Leistung als Bachs Größe ist, die Forkels Theorie problematisch macht. Spätere Zeitalter haben Bach nahezu vergöttert, und man ist daher allzu leicht geneigt, jeglichen Begriff einer jugendlichen Entwicklung, jegliches Eingeständnis, daß es einmal eine Zeit gegeben haben muß, in der Bach noch nicht alles wußte, zu verwerfen. Ironischerweise trägt eine solche Haltung seiner Wißbegierde und seiner Fähigkeit, keimendes

Genie mit Elementen herkömmlicher Tradition zu nähren, keine Rechnung. Im Falle von Vivaldi erkannte Bach zweifellos, daß er viel lernen konnte, und tat dies auch. Wir sollte uns vor Augen halten, daß er 1713 ein junge Mann von achtundzwanzig Jahren war.

Der amerikanische Gelehrte David Schulenberg weist auf die 'Assimilation des venezianischen Konzertstils in andere Genres innerhalb Bachs Werk' hin (*The Keyboard Music of J S Bach*; Gollancz, London, 1993). Diese begann seiner Ansicht nach schon vor 1713. Schweitzer geht sogar so weit, zu behaupten, daß Bach 'seine Freiheit von Buxtehude mittels der Italiener errang', und daß das Studium Legrensis, Corellis und Vivaldis ihn das lehrte, was ihm Buxtehude und Froberger nicht vermitteln konnten: 'Klarheit und Anschaulichkeit der musikalischen Struktur' (*J S Bach*, aus dem Französischen übersetzt von Ernest Newman; Breitkopf und Härtel, London, 1911). Hinter dieser pauschalen Behauptung verbirgt sich mehr als nur ein Schimmer von Wahrheit. Es läßt sich nachweisen, daß Bach vor 1717 quasi-italienische Ritornellverläufe innerhalb geistlicher Kantaten bevorzugte, und das gleiche Phänomen ist in gewissen Präludien und Fugen und in einem besonders 'unverkennbaren Typus des verzierten Adagios' (Schulenberg) zu beobachten. Schulenberg datiert den Beginn der reifen Behandlung dieser stilistischen Verfeinerung auf 1714 und schließt berechtigterweise Sätze aus Bachs Konzertranskriptionen mit ein.

Man nimmt an, daß Bach ungefähr zwanzig Konzertbearbeitungen unternahm. Fünf Bearbeitungen sind für Orgel mit unabhängigen Pedalstimmen, und zwei von diesen existieren in alternativen Fassungen mit Pedal ('pedaliter') und ohne Pedal ('manualiter'). Man vermutet, daß der Rest für Cembalo konzipiert war. Weil die urkundlichen Quellen verstreut sind, bestehen Probleme der Echtheit wohl weiterhin, und Williams betont, daß es sich bei den Transkriptionen in keiner Weise um eine integrierte Gruppe handelt. Es existiert weder eine 'Albumkopie' noch ein vollständiges handschriftliches Manuskript. Trotz Walthers fortgesetzter Aktivität in diesem Bereich wird die Einstellung von Bachs Transkriptionsarbeit von vielen Autoren dem frühen Tode von Prinz Johann Ernst zugeschrieben, den er nach einer ein Jahr währenden Krankheit erlitt. Die Folgerung, daß die Nachfrage aus diesem Grunde endete, stärkt Schulzes Argument und schwächt Forkels Behauptung noch mehr.

#### **BWV594** Konzert in C-Dur (nach Vivaldi RV208)

Dies ist eine Transkription eines Violinkonzerts in D in transponierter Form. Eine zweite Fassung von Vivaldi wurde später in Amsterdam veröffentlicht. (Vivaldis Konzerte waren oft schon vor ihrer Veröffentlichung in Manuskriptkopien weit verbreitet, und dies hat die verwirrende Folge, daß man nicht immer mit Sicherheit sagen kann, ob die offensichtlichen Abweichungen vom 'Original', die sich in Bachs Transkriptionen finden, bewußt vollzogene Änderungen sind, oder ob sie darauf beruhen, daß Bach lediglich Zugang zu einer Kopie hatte, die vor der Veröffentlichung im Umlauf war.)

Bei der Transkription von BWV594 ging es augenscheinlich darum, die Musik in den Bereich des Orgelmanuals zu bringen. Diese Transkription hält sich enger an ihre Vorlage als **BWV593** und zeigt allgemein wenig Neigung, die idiomatische Brillanz von Solopassagen den entsprechenden Möglichkeiten der Tastatur anzupassen.

Im langgezogenen ersten Satz herrschen Solostrukturen vor, aber im dritten Satz wird ein klares Vorhaben von seiten des Komponisten spürbar, die Gegensätze in der Struktur des Originals zu steigern. Einiges ist hier umgeschrieben worden, besonders an den Stellen, wo direkte Transkription wirklich nicht zu bewerkstelligen war. Zwischen den äußeren Sätzen befindet sich ein Adagio, das der dänische Kommentator Peter Ryom als einzigartig unter Vivaldis Konzerten beschrieben hat. Williams hält es für möglich, daß der Transkribent durch die Gesangsstimme inspiriert war, und diese Theorie wird potentiell dadurch gestärkt, daß Bach die Melodieführung des Rezitatifs eine Oktave tiefer transponierte.

Folgendes Beispiel zeigt die Probleme, denen der Forscher gegenübersteht: die Amsterdamer Ausgabe von Vivaldis Konzert in D (die während des Zeitraums 1716-1721 entstand) erschien mit einem vollständig neuen langsamen Satz, und so etwas war in seinen veröffentlichten Konzerten durchaus keine Seltenheit. Hinzu kommt, daß die Kadenzpassagen in **BWV594** in Vivaldis eigener Partitur fehlen, und stattdessen aus einem vollkommen unabhängigen Satz von Stimmheften stammen (MS Schwerin, 5565).

### **BWV593** Konzert in a-Moll (nach Vivaldi RV522)

In seiner eigenen ursprünglichen Form ist dieses Werk eines der bekanntesten Konzerte Vivaldis. Es wurde zwischen 1700 und 1710 komponiert und erschien 1711 in Amsterdam in gedruckter Form, unter der Bezeichnung Opus 3 Nr. 8. Williams ist aus besonderen Gründen der Ansicht, daß Bach in diesem Falle tatsächlich den gedruckten Text besaß und hält BWV593 für die wichtigste der dreißigtigen Transkriptionen.

Bachs Behandlung dieses Konzerts, wie auch die der anderen Vivaldi-Originale, zeigt auf fast grausame Art die tiefe Kluft in bezug auf Leistung und reine Geisteshaltung, die den Komponisten von Ernst trennt. In diesem Zusammenhang könnte man jedoch den Schluß ziehen, daß Ernsts Musik (die in der Transkription in viel stärkerem Maße buchstäblich neu komponiert und proportional angepaßt wird als die Musik Vivaldis) Bach eigentlich den größeren Ansporn zur subjektiven Kreativität gab. Andererseits bildet Vivaldis unermeßlich kompliziertere Denkweise für Bach eine Herausforderung hauptsächlich insofern, als er glaubte, das violinistische Idiom in geeignete Tastatur-Strukturen 'übersetzen' zu müssen, ohne dabei die Vorlagen zu verfälschen. Wer so argumentiert, geht davon aus., daß es Bach besonders um den musikalischen Vortrag ging. Es ist jedoch möglich, daß in den Vivaldi-Transkriptionen ein derartiges Ziel mit dem des Selbstunterrichts koexistierte.

Trotz der vorangegangenen Bemerkungen beinhaltet BWV593 neue Strukturen und eine bedeutend veränderte Figurierung. Die Vielschichtigkeit von Bachs Intentionen wird in der detaillierten Registrierung sichtbar, in der nicht nur 'Solo' und 'Tutti'- Gruppierungen, sondern auch die Skizzierung von Vivaldis beiden Violinsolisten beibehalten werden. Die Originalität des langsamen Satzes und die Zartheit seiner Ostinatobegleitung werden getreu wiedergegeben. Im letzten Satz tritt an die Stelle einiger der charakteristischen Pausen Vivaldis (die im Einklang mit der späteren klassischen Konvention oft zur Erzielung dramatischer Effekte eingesetzt werden) eine durchgehende Figurierung. Offensichtlich soll hierdurch die fortlaufende Dynamik gesteigert werden. Williams bemerkt in der Zusammenfassung von BWV594 ein Eindringen des norddeutschen Stils, und vielleicht ist hier wieder einmal zu spüren, daß ein Aspekt der italienischen Praxis dem eingeborenen deutschen Temperament widerstrebe.

### **BWV596** Konzert in d-Moll (nach Vivaldi RV565)

Dies ist das einzige Konzert unter den Vivaldi- und Ernstvorlagen, zu dem ein handschriftliches Manuskript überliefert wurde. Trotzdem hat gerade dies in der Vergangenheit Probleme erzeugt. Seine Überschrift lautet 'Concerto a 2 Clav; e Pedale di W.F. Bach manu mei Patris descript.': eine Notiz, die Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), einen der komponierenden Söhne Bachs, nicht nur, wie viele annahmen, nicht nur als Eigentümer, sondern als Autor des Konzerts herausstellt. Bis 1911 hat dies Forscher irregeleitet, doch wurde die Überschrift durch die Datierung des Manuskripts auf die Weimarer Jahre des älteren Bachs (der frühen Kindheit Wilhelm Friedemanns) diskreditiert. Es wird jetzt angenommen, daß sie aus dem Zeitraum 1770-1780 stammt. Friedemann Bachs spätere Jahre wurden durch berufliche Enttäuschung und verbittertes, irrationales Betragen verdüstert, und es ist bekannt, daß er die gegenteilige Transgression, nämlich sein eigenes Werk mit dem Namen seines Vaters zu unterzeichnen, mindestens einmal beging.

Vivaldis Konzert RV565 wurde 1711 in Amsterdam als sein Opus 3 Nr. 11 gedruckt. Seine für zwei Sologeigen spartierte Eröffnung ist besonders ungewöhnlich für den Komponisten. Überdies ist die im dann folgenden Text angewandte Fugenform das einzige Beispiel dieser Form innerhalb der Transkriptionen. In der Amsterdamer Ausgabe tauchen anstelle von 'Grave' und 'Fuga' die Anweisungen 'Adagio e spiccato' und 'Allegro' auf. Die fugale Kompositionsform, die für Vivaldi bemerkenswert intensiv klingt, ist abschnitthaft in ihrer Konzeption und ähnelt daher keinem originalen, von Bach selbst verfaßten Gegenstück.

Der 'Largo e spiccato' überschriebene Satz präsentiert einen begleitete Solostimme, die von "Tutti"-Abschnitten eingerahmt wird. Das 'Allegro' zum Schluß ist ein Ritornellsatz, in welchem Vivaldis sehr persönliche Streicher-Tremolandi durch geschmeidiges Passagenwerk ersetzt werden. In diesem Konzert beruht die Neuverteilung der Stimmen nicht immer auf dem eingeschränkten Umfang der

Tastatur, und die Tatsache, daß Bach dieses Werk auswählte, deutet an, daß er von vornherein bereit war, sich bei seiner Arbeit beachtliche Freiheiten zu nehmen.

Williams weist darauf hin, daß sich die allgemeine Registrierung im handschriftlichen Manuskript auf eine Orgel mit drei Manualen und einem 32-Fuß-Pedalregister bezieht. Weil ein solches Instrument in Weimar sicherlich nicht erhältlich war, können wir getrost darauf schließen, daß die Partitur zu einer späteren Zeit mit Anmerkungen versehen wurde. Was immer sein weitere Geschichte gewesen sein mag, so erlangte BWV596 nie Einlaß in die Originalausgabe der Bachgesellschaft, und die Existenz des handschriftlichen Manuskripts gibt, obwohl sie einige Rätsel löst, ebenso viele neue Rätsel auf.

### **BWV579** Fuge über ein Thema von Corelli in h-Moll

Von diesem Werk ist kein handschriftliches Manuskript überliefert worden. Die Themen stammen aus dem zweiten Satz ('Vivace') der Sonate IV in Corellis 'Sonata da Chiesa a tre', Opus 3, die 1689 in Rom veröffentlicht wurde. Kürzlich haben einige Kommentatoren Bachs Verbindung damit in Frage gestellt, während Williams bezweifelt, daß die in Rom gedruckte Ausgabe des Originals die vom Bearbeiter benutzte war: diese Zweifel sind berechtigt, denn allein im Jahre 1689 erschienen zwei weitere Editionen.

Schweitzers Behauptung, daß Corelli und andere Bach 'Plastizität der musikalischen Struktur' gelehrt hätten, kann man in bezug auf BWV579 nur schwer akzeptieren, daß Bach hier die Lektion bereits gut aus anderen Quellen gelernt zu haben scheint. Corellis Original wurde von bloß neununddreißig Taktten auf einhundertundzwei erweitert, außerdem wurde ihm eine vierte Stimme hinzugefügt und die Baßstimme den Pedalen zugewiesen. Die sich daraus ergebende Fuge gehört zum Typus der Kanzone, welche ihr Interesse fast ausschließlich aus den Themen selbst zieht. BWV579 verläßt Corellis regelmäßige Verteilung von 'stretti' (sich überschneidende Einsätze thematischen Materials), um sich gegen Schluß gerade auf diesen Effekt zu konzentrieren: es werden dort Möglichkeiten erkannt, die Corelli mit seinem dreistimmigen Arrangement nicht offenstanden. In Anbetracht der unermesslichen Kluft, die in diesem Falle zwischen Original und 'Bearbeitung' besteht, kann das letztere nicht als echte Transkription im Sinne der Vivaldi- und Ernst-Stücke betrachtet werden.

### **BWV592** Konzert in G-Dur (nach Ernst)

Telemann gab 1718 einen von Bach geschaffenen Satz von Bearbeitungen für Cembalo heraus, der auch Werke von Ernst (BWV982 und 987) umfaßte. BWV592 ist jedoch nicht unter ihnen, und ist auch kein handschriftliches Manuskript dieses Werkes erhalten geblieben. Teile des Konzerts, die 1906 in Rostock entdeckt wurden, diskreditierten nur die bestehende Annahme, daß Ernsts Konzert für zwei Violinen konzipiert gewesen war. Wahrscheinlich werden wir nie mehr als dies darüber wissen. Das dreisätzig Format der Konzerts ist von der Art, die unter den von Bach und Walther angefertigten Bearbeitungen

vorherrscht. Wie man es von einem so jungen Komponisten erwarten konnte, ist der ritornellhafte Aufbau elementar und die ursprüngliche Konzeption für Streichinstrumente, wie sie hier an den Tag tritt, ziemlich einfalllos. Wie bei BWV596 veranschaulicht auch hier der langsame Satz einen Kontrast zwischen einleitenden und abschließenden ‘Tutti’-Abschnitten und dem dazwischenliegenden ‘Solo’-Material. Im letzten Satz werden Ernsts Paare von Notenwiederholungen (die in den Rostocker Werkteilen sichtbar sind) aus Gründen idiomatischer Strukturierung angeglichen, und einige neue Takte kommen hinzu.

Ernsts Bemühen, die äußeren Konzertsätze miteinander ins Gleichgewicht zu setzen bleibt jedoch ersichtlich, und es gibt viele attraktive Ideen, die nur teilweise dem Bearbeiter zuzuschreiben sind.

### **BWV595** Konzertsatz in C-Dur (nach Ernst)

Wieder einmal ist weder ein Manuskript erhalten geblieben, noch ist dieser Satz in Telemanns Edition von 1718 zu finden. Die Zuschreibung basiert auf einer späteren Kopie eines Manuskriptes, und es besteht kein offensichtlicher Grund, warum der Rest des ursprünglichen Konzerts vom Arrangeur beiseite gelassen wurde. BWV984 ist eine Bearbeitung des gesamten Konzertes für Cembalo, die einen sehr ansprechenden langsamen Satz in f-moll enthüllt, dessen Vernachlässigung in BWV595 nicht leicht zu erklären ist.

Der hier gehörte Satz ist nicht länger als sein Gegenstück für Cembalo, und Williams kritisiert den Gebrauch, den er von der Ritornellform macht, mit Recht als eintönig; es gibt jedoch auch interessante Stellen, zum Beispiel einen sehr frühen ersten Soloeinsatz, der die Differenzen zwischen Ernsts Handhabung der Konzertform und derjenigen Vivaldis betont (trotz des ungewöhnlichen von Vivaldi benutzten Schemas, das sich in BWV596 zeigt).

### **BWV574** Fuge über ein Thema von Legrenzi in c-Moll

Obwohl kein handschriftliches Manuskript erhalten geblieben ist, gibt es unabhängige Belege dafür, daß die Partitur Legrenzi (1626-1690) nicht als Quelle zitierte. Sein Name erscheint jedoch in einigen anderen Quellen, und Schulenberg (1993) macht die eindeutige Aussage, daß Legrenzi tatsächlich für das thematische Material zuständig war (ohne irgendeinen Beleg dafür zu liefern). Gewiß ist Legrenzis Verbindung zu Bach (verglichen mit Corellis im Falle von BWV579) wenig stichhaltig.

BWV574 weist eine vierteilige Exposition auf, zu der später ein zweites Thema mit einer weiteren, eigenen Exposition hinzutritt. Die beiden Themen werden dann als Doppelfuge kombiniert, in der eine stoffliche Umkehrung die musikalischen Möglichkeiten erweitert. Im Manuskript gibt es einen ‘Toccata’-Abschnitt gegen Schluß, der kaum einen erkennbaren thematischen Bezug zur voraufgehenden Musik besitzt. Es existieren alternative Fassungen dieser Fuge (BWV574a und b), Die

erste dieser Fassungen läßt den Toccata-Teil ganz fallen, und es ist diese Fassung, die hier zu hören ist. Der Grund für diese alternativen Fassungen ist ungeklärt. Zwar behauptet Schweitzer, in dieser Fuge Bachs Bemühungen zu erkennen, 'in schlichteren, breiteren Zügen zu entwerfen', doch betrachtet Williams sie, wie bei BWV 579, als Erweiterung eines vollständigen vorhandenen Werkes.

Wie wir gesehen haben, gibt es im Zusammenhang mit diesem Korpus von Werken zahllose Rätsel und Probleme, sogar wenn wir die aus der Registrierung entstehenden Imponderabilien außer acht lassen. (Zur Erforschung dieses Themas verweisen wir den Leser auf Peter Williams' monumentale dreibändige Studie.) Jedoch sind diese Transkriptionen wertvoll, insofern als sie der ziemlich traurigen Figur des Prinzen Johann Ernst ein Andenken bewahren. Noch wichtiger ist, daß sie sowohl dem Organisten als auch dem Hörer ein reiches Gegenstück zu Bachs Korpus vollkommen originaler Orgelkompositionen (von denen viele zur gleichen Zeit wie die Transkriptionen entstanden) verschaffen und darüber hinaus Aufschluß über Bachs variable Prioritäten geben. Wir sollten uns vergegenwärtigen, daß er bereits über berufliche Erfahrung als Geiger verfügte, als er an diese Aufgabe heranging, und daß er zwar oft idiomatisch neue Orgelmusik schuf, aber dennoch wahrscheinlich bestrebt war, seine Hörer den alles untermauernden Wohlklang der Streichinstrumente weiterhin wahrnehmen zu lassen.

Vielleicht vermag ein Blick auf eine frühere Generation es, uns ein Leitbild vor Augen zu stellen: wir wissen (aus Matthesons 1740 erschienener Ehrenforte), daß der Organist Nicolaus Bruhns (1665-1691) gelegentlich während einer Improvisation seine Violine ergriff und seine nicht weniger beachtliche Virtuosität als Streicher auf den Pedalen begleitete. Dieses attraktive Bild kann gut dazu dienen, uns die Ausgeglichenheit zu vergegenwärtigen., die Bach in seinen Bemühungen als Bearbeiter an den Tag legte – auch wenn der genaue Grund, aus dem er diese Transkriptionen überhaupt unternahm, wahrscheinlich niemals unumstößlich feststehen wird.

FRANCIS POTT ©1995  
Übersetzung Angelika Malbert

---

EINE SAMMLUNG AUS FREIEN KOMPOSITIONEN UND WERKEN,  
DIE AUF CHORÄLEN BASIEREN

---

— DISC 8: CDS44128 [75'18] —

**Orgelmusik-Füllhorn**

Metzler Orgel Op 471 (1975), Pfarrkirche St Michael, Kaisten

Aufnahme 14 15 April 1999

1	BWV-Anhang 55	<b>Herr Christ, der einig Gottes Sohn</b>	[1'53]
2	BWV573	<b>Fantasia in C-Dur</b> (unvollendete)	[0'47]
3	BWV562ii	<b>Fuge in c-Moll</b> (unvollendete)	[1'19]
4	BWV764	<b>Wie schön leuchtet der Morgenstern</b> (unvollendete)	[1'09]
5	BWV753	<b>Jesu, meine Freude</b> (unvollendete)	[1'45]
6	BWV598	<b>Pedal-Exercitium</b> (unvollendete)	[1'39]
7	BWV762	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[2'45]
	BWV571	<b>Konzert in G-Dur</b>	[7'46]
8		Allegro	[3'37]
9		Adagio	[1'51]
10		Chaconne	[2'14]
11	BWV741	<b>Ach Gott vom Himmel sieh darein</b>	[4'54]
12	BWV743	<b>Ach, was ist doch unser Leben</b>	[3'22]
13	BWV580	<b>Fuge in D-Dur</b>	[3'18]
14	BWV747	<b>Christus, der uns selig macht</b>	[3'45]
15	BWV754	<b>Liebster Jesu, wir sind hier</b>	[3'21]
16	BWV723	<b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b>	[1'47]
17	BWV567	<b>Präludium in C-Dur</b>	[1'24]
18	BWV946	<b>Fuge in C-Dur</b>	[3'06]
	BWV758	<b>O Vater, allmächtiger Gott</b>	[3'36]
19		Verse 1	[1'08]
20		Verse 2	[0'45]
21		Verse 3	[0'50]
22		Verse 4	[0'53]

23	BWV591	<b>Kleines harmonisches Labyrinth</b>	[5'06]
	BWV597	<b>Konzert in Es-Dur</b>	[6'22]
24		Allegro	[3'36]
25		Gigue	[2'46]
26	BWV755	<b>Nun freut euch, lieben Christen gmein</b>	[2'12]
27	BWV765	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[2'38]
28	BWV584	<b>Trio in g-Moll</b>	[2'48]
	BWV531	<b>Präludium und Fuge in C-Dur</b>	[6'53]
29		Präludium	[2'29]
30		Fuge	[4'24]

Dieses 'Füllhorn' enthält zahlreiche kürzere Stücke, darunter einige, die unvollständig sind, und einige, deren Zuordnung zu Bachs Schaffen umstritten ist. Leider ist dies nicht der Ort für eine detaillierte Erörterung der Annahme oder Ablehnung von Bachs Urheberschaft im Fall dieser Werke: Die ungeheure Blüte der Bachforschung vor allem seit dem Zweiten Weltkrieg ist mit dem allmählichen Aufbau der Fronten zwischen gegensätzlichen akademischen Faktionen einhergegangen und hat zu ausgesprochen hitzigen Debatten geführt. In Abwesenheit unumstößlicher Beweise müssen die Forscher zu quasiwissenschaftlicher Analyse Zuflucht nehmen. Indem sie stilistische Merkmale der in Zweifel gezogenen Werke mit denen vergleichen, deren Herkunft außer Frage steht, hoffen sie zu zeigen, daß Bach nicht der Komponist von Stücken gewesen sein kann, die technische Mängel oder einen schöpferischen Lapsus enthalten. Natürlich kann dieses Herangehen letztlich nur subjektiv sein. Wir wissen wenig über Bachs Ausbildung zum Komponisten und es schadet seinem Ruf gewiß nicht, wenn man akzeptiert, daß er Musik geschrieben haben könnte, die nicht an die Perfektion seines sonstigen Œuvres heranreicht. Für den Augenblick jedoch sollten wir von der Frage nach der Urheberschaft absehen und einfach eine Folge kleiner Kostbarkeiten genießen, die dem Hörer und Interpreten gleich viel Freude bereiten.

Das Trio nach dem weihnachtlichen Choral *Herr Christ, der einig Gottes Sohn*, **BWV-Anhang 55** ähnelt dem vierten Satz der Kantate Nr. 140 *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, die Bach als den ersten der Schübler-Choräle verarbeitet hat – die geringfügig verzierte Choralmelodie in der Tenorstimme steht einer Obligatomelodie der rechten Hand und einem Continuobaß der Pedale gegenüber.

Da die Autographen so vieler vollständiger Orgelwerke Bachs verschwunden sind, lohnt es sich, eigens darauf hinzuweisen, daß mit Ausnahme des *Pedal-Exercitiums* BWV598 alle unvollendeten Werke auf dieser CD in des Komponisten eigener Hand erhalten sind. Da alle von überragender Qualität sind, lassen sich interessante Spekulationen anstellen, was Bach davon abgehalten haben könnte, sie zu Ende zu führen. Während die Fantasia in C-Dur BWV573 eine definitive Kadenz erreicht, brechen die Fuge

in c-Moll BWV562ii und die beiden Choräle mittendrin ab. Vielleicht handelt es sich um Kompositionsübungen zur Fortsetzung durch einen seiner Schüler. Zwar haben verschiedene Kenner des Bachschen Stils Ergänzungen der Fragmente hervorgebracht, doch Christopher Herrick zieht es vor, sie als 'Torso' darzubieten und verlockend ins Leere auslaufen zu lassen.

Die Fantasia in C-Dur **BWV573** wurde in das Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach aufgenommen; ihre zwölf Takte sind trüchtig mit Motiven, aus denen ein Werk von beachtlicher Länge werden könnte, hätte der Komponist sich für eine Weiterführung entschieden. Die Tatsache, daß ein Orgelstück in eine Sammlung aufgenommen wurde, die vorwiegend aus Cembalowerken bestand, hat die Vermutung aufkommen lassen, daß Anna Magdalena den Wunsch hatte, Orgel spielen zu lernen. (Hat eigentlich schon jemand das Thema Organistinnen im achtzehnten Jahrhundert untersucht?)

Die Komplexität des Satzes der fünfstimmigen Fuge in c-Moll **BWV562ii** entspricht jener der Fantasia in c-Moll BWV562, an die sie angehängt war (aufgenommen auf CD2). Schon in der zweiten Serie von Einsätzen führt Bach, kurz bevor das Fragment abbricht, ein stretto ein. Sollte dies eine Übung sein, dann ist es eine anspruchsvolle, eindeutig nichts für Zaghafte!

*Wie schön leuchtet der Morgenstern* **BWV764** vertont die ersten drei Zeilen des Chorals und dazu den Anfang der Wiederholung der ersten Zeile. Die Choralmelodie tritt als Cantus firmus in der rechten Hand über imitativen Begleitstimmen in Erscheinung. Um die Wiederholung der ersten Melodiezeile einzuführen, erweitert Bach, kurz bevor die Musik abbricht, sein Motiv mit zusätzlichen auszierenden Noten und ändert außerdem das Tempo des harmonischen Wechsels.

*Jesu, meine Freude* **BWV753** ist der Klaviermusiksammlung entnommen, die Bach für seinen Sohn Wilhelm Friedemann angefertigt hat, und setzt eine stark verzierte Variante der Melodie über ausdrucksvolle chromatische Harmonien. Die 33 Takte des Pedal-Exercitiums **BWV598** stellen das Können des Interpreten auf vielen spieltechnischen Gebieten auf die Probe – mit wechselnden Anordnungen alternierender Stummelpedaltöne, Sprüngen, wiederholten Noten und Tonleiterpassagen. Es wurde die Vermutung geäußert, daß es aus einem ursprünglich für Cello komponierten Werk hervorgegangen sein könnte.

Die schöne Vertonung Vater unser im Himmelreich **BWV762** im sogenannten 'Buxtehude-Stil' begleitet einen verzierten Cantus firmus mit imitativen Stimmen, die die Phrasen des Chorals vorausahnen lassen. Im Anschluß an eine bedächtige Einleitung, in welcher der Choral in seinen vollen Notenwerten vorweggenommen wird, verdoppelt sich ab der zweiten Zeile das Tempo der Begleitstimmen. Der leicht kantige Charakter der Melodielinie wird durch die Einführung von Triolen in der vorletzten Phrase gemildert – eine besonders anrührende Geste.

Keines der beiden Werke dieser Zusammenstellung, die den Titel 'Konzert' tragen, hat einen bekannten Ursprung als Instrumentalstück. Das Konzert in G-Dur **BWV571** ist in der dreisätzigen Standardform des Concerto grosso angelegt, wird jedoch in den Quellen sowohl 'Fantasie' als auch 'Partita' genannt. Auch wenn der lebhafteste Satz gelegentlich auf das abwechselnde Tutti/Solo eines Konzerts anspielt, kann er auch als strenge Durchführung des Eröffnungsthemas verstanden werden. Nach einer dramatisch unterbrochenen Kadenz ist die Figuration, mit welcher der Satz endet, eindeutig die einer Fantasie und nicht die eines Konzerts. Der kurze langsame Satz in e-Moll stützt sich auf eine seufzende Figur, die sowohl in ihrer ursprünglichen abwärts gerichteten Form als auch in der Umkehrung zu hören ist. Er geht direkt in den dritten Satz über, eine Chaconne auf der Grundlage eines absteigenden, sechs Noten umfassenden Themas, das die ganze Zeit deutlich präsent ist. Bei seinem letzten Auftreten im Baß werden zwei weitere Noten hinzugefügt, so daß eine vollständige Oktave entsteht, die für die Dauer der Schlußformel und Kadenz in einem Orgelpunkt mündet.

Dem insgesamt pessimistischen Tonfall des 12. Psalms ('Hilf Herr! Die Heiligen haben abgenommen, und der Gläubigen ist wenig unter den Menschenkindern.'), auf dem der Choral *Ach Gott vom Himmel sieh darein* beruht, entspricht der qualvolle chromatische Kontrapunkt von **BWV741**. Der Choral wird durchweg im Kanon verarbeitet; der gelegentliche Einsatz von Doppelpedaltonen reichert die Struktur zusätzlich an.

Die drei Strophen der Partita über *Ach, was ist doch unser Leben* **BWV743** machen von der Technik des verzerrten Cantus firmus Gebrauch: Harmonisierung mit Zwischenspielen und *Cantus firmus* im Pedal. Die zahlreichen abwärts gerichteten Arpeggien, insbesondere am Ende des ersten und dritten Abschnitts, lassen an das musikalische Äquivalent eines Schulterzuckens denken und die Resignation der ersten Zeile des Chorals anklingen.

Wie diverse Kommentatoren dargelegt haben, ist das Subjekt der Fuge in D-Dur **BWV580** dem Gegensatz des Allabreve in D-Dur BWV589 sehr ähnlich. Von voll entwickelter fugaler Stimmführung ist kaum etwas zu entdecken, doch die langen Tonfolgen auf der Grundlage von Figuren aus dem Subjekt verleihen dem Stück eine unbekümmerte, optimistische Atmosphäre.

Der Passionschoral *Christus, der uns selig macht* **BWV747** verbindet mühelos zwei deutlich voneinander abgehobene Stile zum nahtlosen Ganzen. In der ersten Hälfte des Chorals ist die Melodie im Tenor in ein dreistimmiges Instrumentalgefüge eingebettet. Später geht die Melodie auf die rechte Hand über, wo sie erheblicher Verzierung im Stil einer Fantasie unterworfen wird. Das bewegende Ende, eine Art unbegleitetes Rezitativ, läßt womöglich die Einsamkeit und Verlassenheit des verratenen Heilands anklingen.

Auch wenn die Form des reizenden kleinen Trios über *Liebster Jesu, wir sind hier* **BWV754** dem Aufbau des Chorals eindeutig verwandt ist, geht die Ableitung der Motive außer im ersten Takt

wesentlich lockerer vorstatten. *Gelobet seist du, Jesu Christ* **BWV723** ist eine geradlinige Vertonung mit dem Cantus firmus in unverzierten Noten in der Oberstimme. Das Präludium in C-Dur **BWV567** bringt sein einleitendes Motiv oder dessen Umkehrung in praktisch jedem der nur 34 Takte zum Einsatz.

Auch wenn es im allgemeinen zu den Cembalowerken gezählt wird, legt der geräumige akkordische Schluß der Fuge in C-Dur **BWV946** den Gebrauch des Orgelpedals nahe. Das Stück geht auf einen Triosonatenatz von Albinoni zurück.

Der Choral *O Vater, allmächtiger Gott* **BWV758** beruht auf einem choraliter geführten Kyrie. In den ersten drei Strophen der vierteiligen Partita ist der Cantus firmus eindeutig in der Oberstimme über zunehmend lebhafter Figuration zu erkennen. Im Schlußteil bildet er den Baß der Triosonatenstruktur.

Wie **BWV946** wird auch das *Kleine harmonisches Labyrinth* **BWV591** manchmal als Cembalowerk eingeordnet; die Arpeggien am Ende des ersten Abschnitts deuten auf eine Verwandtschaft mit der Chromatischen Fantasie und Fuge hin. Der dreisätzig Aufbau – Introitus, Centrum, Exitus – entfernt sich mittels einer Serie komplizierter harmonischer Verschiebungen von der Klarheit und Reinheit der Tonart C-Dur und findet dann zu ihr zurück. Die Vorschläge des Fugensubjekts im Centrum führen im vorletzten Takt zu einer einzelnen Darbietung des B-A-C-H-Motivs – ob zufällig oder mit Absicht, ist schwer zu sagen.

Das in der handschriftlichen Quelle reichlich bizarr als Konzert in Dis-Dur bezeichnete und ‘Mons. Bach’ zugeschriebene Konzert in Es-Dur **BWV597** ist eigentlich eine Triosonate ohne langsamen Satz. Das Material des ersten Satzes wird immer mehr verziert, und der zweite Satz ist eine ungezwungene Gigue.

Die letzten beiden Choralpräludien dieses Programms sind Beispiele für den von Pachelbel popularisierten Motettenstil: unverzierte Choralmelodie in der Oberstimme, imitative Begleitstimmen, die jede Zeile des Chorals voraussehen lassen. Von ihrer Wirkung her könnten sie jedoch unterschiedlicher nicht sein. *Nun freut euch, lieben Christen gmein* **BWV755** ist eine sehr geradlinige Vertonung des Adventsliedes, deren gelegentliche Synkopen Freude über die Menschwerdung des Erlösers andeuten. Die Credo-Fassung *Wir glauben all' an einen Gott* **BWV765** ist ein wesentlich komplexeres Stück mit dichtem Kontrapunkt und komplexer Harmonik.

Das Trio in g-Moll **BWV584** ist eine Version der Arie Ich will an den Himmel denken für Tenor, Oboe und Continuo aus der Kantate Nr. 166. Der ungenannte Verfasser der Quelle hat Bachs Oboen- und Baßlinie beibehalten, jedoch eine zweite Manualstimme ersonnen, die manchmal auf die Gesangslinie Bezug nimmt, aber häufiger imitierend Motive aus dem Oboenpart entwickelt.

Zum Abschluß ein Werk, das zweifelsfrei von Bach stammt: Präludium und Fuge in C-Dur, **BWV531**. Das frühe Werk, möglicherweise aus seiner Arnstädter Zeit, ist ein hervorragendes Beispiel für den 'stylus fantasticus', der uns aus den Werken von Buxtehude, Lübeck und Böhm vertraut ist. Angefangen vom typischen einleitenden Pedalsolo bis hin zum virtuos Passagenwerk und dem Fugenthema mit seinen wiederholten Noten herrscht ein Gefühl nicht nur von jugendlichem Überschwang, sondern auch von meisterhaftem Können.

STEPHEN WESTROP ©1999  
Übersetzung Anne Steeb / Bernd Müller

---

## AUF CHORÄLEN BASIERENDE WERKE

---

— DISC 9: CDS44129 [72'22] —

### Die Orgelbüchlein

Metzler Orgel Op 571 (1992), Stadtkirche St Martin, Rheinfelden  
Aufnahme 2 3 Mai 1994

#### GEBET ZUM GLAUBEN

① BWV639 **Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ** [2'18]

#### ADVENT

② BWV600 **Gottes Sohn ist kommen** [0'53]

③ BWV599 **Nun komm, der Heiden Heiland** [1'06]

④ BWV602 **Lob sei dem allmächtigen Gott** [0'52]

⑤ BWV601 **Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn** [1'24]

#### HEIL DURCH DIE GLAUBEN

⑥ BWV638 **Es ist das Heil uns kommen her** [1'03]

#### WEIHNACHT

⑦ BWV604 **Gelobet seist du, Jesu Christ** [1'24]

⑧ BWV612 **Wir Christenleut** [1'16]

⑧ BWV609 **Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich** [0'46]

9	BWV610	<b>Jesu, meine Freude</b>	[2'16]
10	BWV603	<b>Puer natus in Bethlehem</b>	[0'52]
12	BWV605	<b>Der Tag der ist so freudenreich</b>	[1'36]
13	BWV607	<b>Vom Himmel kam der Engel Schar</b>	[1'06]
14	BWV611	<b>Christum wir sollen loben schon</b>	[1'49]
15	BWV608	<b>In dulci jubilo</b>	[1'06]
16	BWV606	<b>Vom Himmel hoch da komm ich her</b>	[0'44]

#### VOR DER PREDIGT

17	BWV633/634	<b>Liebster Jesu, wir sind hier</b>	[1'52]
18	BWV632	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[1'09]

#### NEUJAHR

19	BWV614	<b>Das alte Jahr vergangen ist</b>	[1'58]
20	BWV613	<b>Helft mir Gotts Güte preisen</b>	[1'05]
21	BWV615	<b>In dir ist Freude</b>	[2'57]

#### LÄUTERUNG

22	BWV616	<b>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</b>	[1'26]
23	BWV617	<b>Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf</b>	[1'55]

#### PASSIONSZEIT

24	BWV620	<b>Christus, der uns selig macht</b>	[2'17]
25	BWV618	<b>O Lamm Gottes, unschuldig</b>	[2'58]
26	BWV624	<b>Hilf Gott, dass mir's gelinge</b>	[1'15]
27	BWV622	<b>O Mensch, beweine dein Sünde gross</b>	[5'27]
28	BWV619	<b>Christe, du Lamm Gottes</b>	[0'48]
29	BWV623	<b>Wir danken dir, Herr Jesu Christ</b>	[1'08]
30	BWV621	<b>Da Jesus an dem Kreuze stund</b>	[1'16]

#### VATERUNSER

31	BWV636	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[0'59]
----	--------	-----------------------------------	--------

SÜNDENFALL UND ERLÖSUNG

32 BWV637 **Durch Adams Fall ist ganz verderbt** [1'48]

FÜR DEN STERBENDEN

33 BWV644 **Ach wie nichtig, ach wie flüchtig** [0'46]

34 BWV643 **Alle Menschen müssen sterben** [1'50]

OSTERN

35 BWV629 **Erschienen ist der herrliche Tag** [1'09]

36 BWV628 **Erstanden ist der heilige Christ** [0'47]

37 BWV627 **Christ ist erstanden** [3'40]

38 BWV626 **Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod** [0'46]

39 BWV625 **Christ lag in Todesbanden** [1'33]

DIE ZEHN GEBOTE

40 BWV635 **Dies sind die heiligen zehn Gebot** [1'04]

VERTRAUEN AUF GOTT

41 BWV640 **In dich hab ich gehofft, Herr** [1'01]

42 BWV642 **Wer nur den lieben Gott lässt walten** [1'38]

HIMMELFAHRT

43 BWV630 **Heut triumphieret Gottes Sohn** [1'25]

IN SCHWIERIGEN ZEITEN

44 BWV641 **Wenn wir in höchsten Nöten sein** [2'00]

PFINGSTEN

45 BWV631 **Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist** [1'01]

Vor, während und nach der Zeit Bachs dominierte der Choral – als geistliches Lied oder als Kirchenlied – das Wirken des Organisten der deutschen protestantischen Kirche. Seine Melodien und sein Wortlaut, die sich oft seit der Zeit Martin Luthers und der Reformation zweihundert Jahre zuvor kaum geändert hatten, waren eng miteinander verbunden und nur selten wurde eine Melodie für mehr als einen Text verwendet. Zusammen gaben sie die allgemeine Symbolik der jeweiligen Jahreszeit oder des jeweiligen religiösen Empfindens wieder; ja, sie bildeten in der Tat das Gefüge der liturgischen Musik, die von den Organisten geliefert wurde, und an der die Gemeinden mitwirkten.

Die Aufführungspraxis unterschied sich beachtlich von der, die wir heute als selbstverständlich betrachten. Erstens wurden die Choräle, wenn sie überhaupt gesungen wurden, nicht nur einstimmig und unbegleitet aufgeführt, sondern äußerst langsam. Trotzdem müssen wir bei Dr. Burneys 1772 während einer musikalischen Tournee Deutschlands notierter Bemerkung – nämlich daß er während des Singens eines Chorals eine Kirche betrat, sie wieder verließ, zwei Stunden später zurückkehrte und die Gemeinde denselben Choral singen hörte – berücksichtigen, daß es üblich war, einen einzigen Choraltext und seine Melodie fortlaufend während eines einzelnen Gottesdienstes zu verwenden (daher Bachs eigener Gebrauch desselben Chorals in einer Vielzahl von Erscheinungsformen im Laufe einer einzelnen Kantate) und daß, daß ein typischer Choraltext eine große Anzahl von Versen besitzt, an verschiedenen Stellen des Gottesdienstes verschiedene seiner Abschnitte zur selben Melodie gesungen wurden. Der Hauptgottesdienst am Sonntag (an dem Bach der Aufführung seiner wöchentlichen Kantate beiwohnen pflegte) dauerte von sieben Uhr morgens bis zum Mittag, also volle fünf Stunden.

Zweitens konnte die Orgel, wenn sie zur Begleitung von Chorälen benutzt wurde, auf vielerlei Weisen mitwirken, wenn wir uns auch selbst heute nicht sicher sind, wie viele dieser Alternativen an irgendeinem Orte regelmäßig gebraucht wurden, oder inwieweit lokale Bedingungen Anzahl und Form der alternativen Spielweisen diktierten. Die uns überlieferten Gottesdienstordnungen (wenigstens die aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts) neigen dazu, ungewöhnliche oder besondere Anlässe eher als die üblichen aufzuführen. Hier mag die Bemerkung genügen, daß die Orgel auf jedem der folgenden Gebiete mit der Choralaufführung verbunden sein konnte: erstens, indem sie die Harmonie zur Begleitung des Gesanges hergab, und wahrscheinlich außerdem Zwischenspiele in der Form von improvisierten Schnörkeln zwischen den Versen, oder sogar den einzelnen Verszeilen, lieferte, und all dies in einer Weise, die schlicht genug war, um zu gewährleisten, daß die Harmonie nicht so kompliziert, und die Zwischenspiele nicht so brillant und unvorhergesehen waren, daß die Gemeinde in Verwirrung geriet (was dem jungen Bach in Arnstadt einst geschah, und wofür er vom Kirchenrat scharf getadelt wurde); zweitens, indem sie neben der Begleitung für die gesungenen Strophen längere und formal besser ausgearbeitete Zwischenspiele zwischen den Strophen lieferte (Choralpartiten oder Variationsreihen mögen gut auf diese Weise gebraucht worden sein, ebenso wie in ihrer dokumentierten Funktion als Vortragsstücke); drittens, indem sie den Choral mittels einfacher oder komplizierterer Orgelbehandlung einer Melodie einleitete, die so gut bekannt war, daß sie selbst in

einem dichtstrukturierten Satz noch zu erkennen war; und letztlich, indem sie die Empfindung oder Stimmung eines Textes durch passende musikalische Behandlung der mit ihm verbundenen Melodie vor dem Mittelpunkt des Gottesdienstes – der Predigt – heraufbeschwor.

Es gibt Belege dafür, daß Choralvorspiele für Orgel zu diesem Zwecke gebraucht wurden, nämlich vor der Aufführung der Kantate innerhalb des Gottesdienstes, aber – erstaunlicherweise – auch mit dem Ziel, für die Instrumente, die in Vorbereitung für die Begleitung der Kantate gestimmt wurden, die Tonhöhe anzugeben und den durch das Stimmen verursachten Lärm zu überdecken. Der heute übliche ‘moderne’ Einsatz des Choralvorspiels – nämlich am Anfang und Ende des Gottesdienstes – wäre den im Zeitalter oder im Tätigkeitsfeld Bachs arbeitenden Organisten nie in den Sinn gekommen. Schließlich diente das Choralvorspiel vor allem dazu, die Liturgie von innen her zu illuminieren. Trotzdem wissen wir, daß Musik, die einen Choral zur Grundlage hatte, oft bei anderen, weltlicheren Anlässen eine Rolle spielte. Zum Beispiel konnte sie während eines öffentlichen Probevorspiels, wie es vor der Ernennung eines neuen Organisten üblich war, gespielt werden: hierbei wurde auf die Fähigkeit des Kandidaten, über eine Chormelodie auf vielerlei Weisen zu improvisieren, großer Wert gelegt; während der Erprobung einer neuen Orgel (Bach selbst entwickelte zum eigenen Gebrauch bei solchen Anlässen eine geplante Gegenüberstellung von präludialen, fugalen und auf Chorälen basierenden Kompositionen); und weiterhin konnte sie bei den relativ selten stattfindenden Vorspielen zu hören sein, bei denen die improvisatorische Behandlung eines Chorals einen Teil des Programms bildete (von dem möglicherweise gewaltigsten Beispiel hierzu, nämlich Bachs halbstündiger Exposition von *An Wasserflüssen Babylon* vor Reinken im Jahre 1720 existiert keine Niederschrift).

### DAS ORGELBÜCHLEIN

Unter den Choralpräludien, die Bach zu Papier brachte, wird das geplante Ausmaß der Sammlung mit dem Namen *Orgelbüchlein* durch ihren Titel Lügen gestraft. Dieser bezieht sich nämlich auf die Größe der Manuskriptseite (15,5 x 19 cm) und auf die präzisen Proportionen eines jeden einzelnen Choralatzes, und nicht auf die geplanten 164 Titel, die nicht nur das ganze Spektrum der Jahreszeiten im Kirchenjahr umschließen sollten, sondern darüberhinaus für eine ganze Skala von Stimmungen und Anlässen geeignet sein sollten. Durch das ganze Buch hindurch hatte Bach diese aufgeführt und hatte, mit einigen wenigen Ausnahmen, der Behandlung einer jeden Stimmung oder eines jeden Anlasses eine einzelne Musikseite gewidmet. Wäre das *Orgelbüchlein* jemals fertiggestellt worden, so wäre es die umfassendste und ausgedehnteste existierende Sammlung von Choralvorspielen gewesen. Aus Gründen, die im folgenden dargestellt werden, vollendete Bach nur sechsundvierzig.

Im Advent 1713 begann er, die Sammlung zu erstellen, und bei Beginn der Passionszeit des Jahres 1716 hatte er alles außer den wenigen späteren Zusätzen und Bearbeitungen abgeschlossen. Es mag sein, daß einige dieser späteren Stücke früher geschrieben waren und (in Bachs überaus eleganter Handschrift und scheinbar in aller Ruhe) in die Sammlung hineinkopiert wurden, während andere so aussehen, als habe

er sie in der Hitze der Inspiration eilig hingekritzelt. Etliche überschritten die vorgesehene Länge und wurden am unteren Seitenrand oder auf eingeschobenen losen Blättern (von denen seither eines verlorengegangen ist) zu Ende geführt. Zu dieser Zeit war Bach Hoforganist in Weimar und auf der Höhe seines Wirkens als Orgelvirtuose. Es lag ihm jedoch hier nicht daran, sich Stoff für sein eigenes virtuosos Spiel zu schaffen, sondern, wie seine interessante und informative Titelseite uns mitteilt: 'Worinne einem aufahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, an – bey auch sich im Pedal studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.' Diese Titelseite wurde der Sammlung während Bachs Amtszeit als Kapellmeister in Köthen hinzugefügt. Die Stellung hatte er im Juni angenommen, aber sechs Monate später war er nicht in der Lage gewesen, sie anzutreten. Es mag sein, daß seine anfängliche Motivation rein praktischer Art war, oder aber eher didaktischer Art (nach seiner Ankunft in Köthen hatte Bach sich mit Sicherheit eher der letzteren Schreibweise zugewandt); fest steht jedoch, daß sein gesamtes schöpferisches Vorstellungsvermögen auf für ihn typische Weise sehr viel mehr bedeckte als allein die offensichtlich nützliche Schaffung kurzer, technisch anspruchsloser Tonsätze einer klugen Auswahl von Chorälen, welche die wichtigsten Feiertage und Stimmungen des Kirchenjahres erfaßten.

Wir wissen nicht, welche Werke Buxtehudes Bach während seiner Pilgerfahrt nach Lübeck im Jahre 1705 hörte, doch macht die im *Orgelbüchlein* vorherrschende Form – der sogenannte Melodiechoral – deutlich, daß er von seinem älteren Zeitgenossen viel bezüglich der präzisen Strukturierung kürzerer Choralvorspiele lernte. Buxtehude war der langgezogenen, oft ziellosen Weitschweifigkeit der Choralfantasien und der Reihen von Choralvariationen aus dem Wege gegangen, die so eifrig von seinen Zeitgenossen und Vorläufern von Sweelinck bis hin zu Scheidt, Tunder und Weckmann praktiziert worden war. Stattdessen hatte er sich in den dreißig uns erhalten gebliebenen Beispielen seiner Werke in bemerkenswertem Maße darauf konzentriert, den präzisen Satz einer Chormelodie (gewöhnlich in der obersten Stimme) mit oder ohne Zwischenspiele oder verwandte kontrapunktische Behandlung zwischen den Einsätzen einer jeden Melodiezeile genau zu definieren. In seinem *Orgelbüchlein* perfektionierte Bach diese Form. Er schrieb normalerweise keine Zwischenspiele, doch legte er den untermauernden Kontrapunkt, der motivisch mit der Chormelodie selbst verwandt war, äußerst raffiniert an, oder aber (was noch häufiger geschah und die große von Bach beigetragene Neuerung darstellt) er setzte den eigenständigen motivischen Charakter der Begleitung bewußt *in Kontrast* zur Chormelodie, während er zugleich selbstverständlich Sorge trug, daß diese motivische Eigenheit den Charakter des mit der Melodie assoziierten Textes komplementär unterstützte.

Es sollte nicht vergessen werden, daß die instrumentalen Konzerte Vivaldis und seiner Zeitgenossen während der Weimarer Schaffensperiode (in welcher der größte Teil des *Orgelbüchleins* komponiert wurde) die bedeutendsten zeitgenössischen Einflüsse im instrumentalen Bereich darstellten. Bach schuf Orgelbearbeitungen von Vivaldis eigenen, sowie von anderen, eher imitierenden Konzerten (unter welchen sich die des Prinzen Ernst, eines von italienischer Musik inspirierten, doch kurzlebigen

Komponisten aus dem herzoglichen Hause von Weimar befanden), und diese Erfahrung ließ ihn vollständig neue Horizonte der instrumentalen Methode erblicken. Vivaldis kühne, kurzatmige Motive verliehen dem die langgezogenen Phrasen und trügen Konturen der Choral melodien begleitenden Kontrapunkt eine markige Energie und gaben den ungewöhnlich prägnanten aber durchdringenden Miniaturen, an denen sich Bach hier zum ersten Mal versuchte, einen unmittelbaren Zusammenhalt. (Er sollte diese Miniaturen während seiner späteren Laufbahn bei mehreren Gelegenheiten wieder verwenden.) Natürlich verlieh er, wie wir sehen werden, seinen Vorlagen größere geistige Inhalte, aber trotzdem stellt sich uns die Frage, ob es irgendeinen praktischen Grund gab, warum seine Ernennung zum Organisten des Weimarer Hofes es erforderte, daß sein Schaffen sich in dieser Richtung entwickelte.

Bach war stets darauf bedacht, auf praktische Weise das zu liefern, was gerade benötigt wurde, aber die Weite seines künstlerischen Blickfeldes und die Größe seiner Kompositionstechnik verliehen dem jeweiligen Projekt immer eine zusätzliche, bereichernde Schicht. Wenn man die Position der Orgel in der Weimarer Hofkapelle bedenkt (sie stand sehr hoch oben im Lichtgaden, und es fehlte ihr daher die unmittelbare praktische Berührung mit dem Chor und der Gemeinde unter ihr), und wenn man außerdem Bachs einfallsreiche künstlerische Annäherung an die ernste, vom Herzog und seinem Hof besessene Auffassung vom Gottesdienst bedenkt, dann ist es durchaus wahrscheinlich, daß sein Amt ein Grund für diese Entwicklung war. Es scheint möglich, daß der neue Stil der präzisen aber dennoch aufschlußreich interpretativen Choralsätze, der den Charakter des *Orgelbüchleins* prägt, auf verschiedene Art gebraucht werden konnte. Dies wird nahegelegt durch die vorrangige Stellung des Hofchors, sowie durch die Tatsachen, daß die anwesende Gemeinde sich mehr aus dem Hofpersonal als aus der ebenfalls mitwirkenden Stadtbevölkerung zusammensetzte; daß die geistige Betrachtung der inneren Bedeutung der Liturgie von größter Wichtigkeit war; und daß man, was vielleicht erstaunlich ist, Bachs überragende Kraft als Ausführender scharfsinnig erkannte und stolz darauf war. Die verschiedenen Arten der Anwendung waren: erstens als Orgeleinleitung, die die Stimmung des Choral widerspiegelte, der binnen kurzem vom Chor gesungen werden sollte; zweitens als von der Orgel gespielter Ersatz für eine der Strophen (oder, im Falle der 'alio modo' ['auf andere Weise'] gesetzten Choräle, wie zum Beispiel *Liebster Jesu*, **BWV633/634**); oder drittens als passend stimmungsvoller Ersatz für einen ganzen Choral, der folglich nur durch seine Melodie repräsentiert wurde (ein Beispiel ist der dreistrophige Satz von *Christ ist erstanden*, **BWV627**).

Um dieses Ziel zu erreichen schuf Bach manchmal mehr als nur eine klare Exposition der Melodie in der am deutlichsten hörbaren Stimme (dem Sopran) über motivisch kontrapunktischer Begleitung in einer Stimmung, die dazu geeignet war, den Sinn des Textes zu veranschaulichen (dies ist der begrenztere Stil, den er in **BWV599, 601-607, 609-613, 616-617, 621, 623, 625, 626, 628, 630-632, 635-640** und **642-644** verfolgt). Diese erste, schlichte Form entwickelte er nämlich manchmal, indem er die noch immer im Sopran befindliche Melodie auf blumige und zutiefst ausdrucksvolle Weise ausschmückte, wie z. B. in **BWV614, 622** und **641**. Manchmal bereicherte er auch die einzelne

Oberstimme, indem er sie kanonisch behandelte, wie z. B. in **BWV600, 608, 618-620, 624, 629** und **633/634**, und indem er die Stellung der zweiten Stimme des Kanons, gewöhnlich die Alt- oder Tenorstimme, variierte, während sie wie zuvor komplementäre kontrapunktische Stimmen in die verbleibende Struktur wob. Eine zusätzliche Dimension zur Idee des Kanons ist das Lebendige Ostinato im Pedal in **BWV615**.

Die Kunstfertigkeit und Vielfalt von Bachs Behandlung des Choralmotivs in den sechshundvierzig von ihm (in diesem beengend kurzgefaßten Genre) vollendeten Sätzen ist derart, daß es scheint, als habe sogar er alle Möglichkeiten ausgeschöpft. In seinen Leipziger Jahren (c1740) fügte er lediglich einen vollständigen Entwurf (*O Traurigkeit, o Herzeleid*) und einen weiteren unvollständigen Choral (*Helf mir Gottes Güte preisen*, BWV613) hinzu. Zur selben Zeit revidierte er etliche andere und nahm die Arbeit an zwei seiner Originalsätze wieder auf, um erweiterte und ausgefeilte Neubearbeitungen zu entwickeln, die in die Sammlung der 'Großen 18' aufgenommen werden sollten. Ein weiterer Grund dafür, daß er dieses größte seiner unvollendeten Projekte nicht abschloß, mag darin bestehen, daß die sechshundvierzig von ihm verfaßten Präludien die wichtigsten mit den Jahreszeiten und Ereignissen des Kirchenjahres verbundenen Melodien aufgebraucht hatten; die übrigen Titel, für die er eine betitelte leere Seite Notenpapier beiseitegelegt hatte, sollten eine Gefühlsskala ausdrücken, die so breit und suggestiv war, daß er sie in seinem reifen Stil nicht adäquat auf so engem Raum unterbringen konnte; wir dürfen nicht vergessen, daß nur wenige der im *Orgelbüchlein* enthaltenen Präludien eine Länge von fünfzehn Takten überschreiten.

Es stellt sich die Frage, wie man diese verblüffend reiche Folge meisterhafter Miniaturen, von denen jede intendiert war, einzeln und in streng voneinander abgegrenzten liturgischen Kontexten gehört zu werden, aufzeichnen und hören soll. Christopher Herricks entwarf eine Reihenfolge des musikalischen Vortrags, in welcher die nicht an bestimmte Jahreszeiten gebundenen Choräle in die grundlegende Struktur der jahreszeitlich bedingten Sequenz, die vom Advent über Weihnachten, Neujahr, die Passionszeit und Ostern bis zur Himmelfahrt und Pfingsten reicht, eingestreut werden - ganz wie Bach selbst es beim praktischen Gebrauch seiner eigenen Sammlung über den Zeitraum eines ganzen Jahres getan haben würde.

ROBIN LANGLEY ©1994  
Übersetzung Angelika Malbert

## Die Schübler Choräle und Leipziger Choräle (1)

Metzler Orgel Op 521 (1982), Jesuitenkirche, Lucerne

Aufnahme 19 20 21 April 1995

### DIE SCHÜBLERSCHEN CHORÄLE

1	BWV645	<b>Wachet auf, ruft uns die Stimme</b>	[5'32]
2	BWV646	<b>Wo soll ich fliehen hin</b>	[1'21]
3	BWV647	<b>Wer nur den lieben Gott lässt walten</b>	[3'03]
4	BWV648	<b>Meine Seele erhebt den Herren</b>	[1'41]
5	BWV649	<b>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</b>	[2'19]
6	BWV650	<b>Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter</b>	[3'16]

### DIE LEIPZIGER CHORÄLE (Die 'Achtzehn')

7	BWV651	<b>Komm, Heiliger Geist Herre Gott</b>	[5'42]
8	BWV652	<b>Komm, Heiliger Geist Herre Gott</b>	[7'50]
9	BWV665	<b>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</b>	[4'01]
10	BWV666	<b>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</b>	[2'38]
11	BWV664	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[4'24]
12	BWV662	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[7'02]
13	BWV663	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[6'22]
14	BWV657	<b>Nun danket alle Gott</b>	[3'56]
15	BWV654	<b>Schmücke dich, o liebe Seele</b>	[6'30]
16	BWV659	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[4'20]
17	BWV660	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[2'48]
18	BWV661	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[2'26]

### DIE SCHÜBLERSCHEN CHORÄLE

In den letzten Jahren seines Lebens veröffentlichte Bach einige Stücke, die wahrhaftig eine Art musikalisches Vermächtnis darstellen. Sie bilden die Summe seines künstlerischen Schaffens.

Die Schüblerischen Choräle sind nach einem Schüler Bachs benannt, der das Notenstechen und die Veröffentlichung dieser Stücke arrangierte. Sie repräsentieren eine von zwei Arten der Orgelmusik

Bachs, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Die Orgelchoräle haben eine liturgische Struktur, indem sie sowohl in einer Kirchenjahrsequenz und als Vorbereitung auf den Advent entwickelt sind, als auch das Fortschreiten des christlichen Daseins von der Wiege christlichen Bewußtseins bis ins Grab und darüber hinaus beschreiben.

Fünf der Choräle sind mit Sätzen der Kirchenkantaten aus den Jahren 1724/5 und 1731 verbunden und für die liturgischen Dienste der Thomaskirche in Leipzig geschrieben worden, wo Bach 1723 eine Stellung als Kantor einnahm. Es ist wahrscheinlich, daß die Kantatensätze zuerst komponiert und dann für Orgel umgeschrieben wurden. Die vorherrschende Tendenz in Bachs Transkriptionen war es, Werke größeren Umfangs für Tasteninstrumente umzuschreiben. Das Obligato aus dem fünften Schüblerschen Präludium erforscht eine 'Kreuz-Saiten'-Komposition und deutet unmißverständlich darauf hin, daß es aus der Kantatenversion stammend für Klaviatur umgeschrieben wurde. Auf ähnliche Weise enthält das vierte Präludium, hervorgerufen durch das fehlende Continuo, eine Trostlosigkeit, die auch in den langsamen Sätzen der ersten beiden 'Orgel'-Konzerte zum Vorschein kommt.

Die Choräle sind keine willkürliche Sammlung, sondern eine wahre Freude für jene, die die Musik Bachs nach Symbolen absuchen, nicht zuletzt, daß auf halbem Weg die Buchstaben BACH (BWV648, Taktstrich 7 und 8) erscheinen. Verschiedene Zahlenkombinationen können zusammengerechnet den Namen BACH bilden, und auch die Anweisung zum Cantus firmus, das in jedem Vorspiel von einer bestimmten Stimme gesungen werden soll, kann, wie tatsächlich viele der Tonartbeziehungen zwischen den Vorspielen, von symbolischer Bedeutung sein. Zahlensymbolik scheint auch im Hinblick auf die Trinität äußerst wahrscheinlich zu sein. Zum Beispiel ist jedes Stück dreistimmig, und die Erststimme dieser Reihe erscheint in Bachs 'Trinitatis'-Tonart Es-Dur.

### **I BWV645** Wachtet auf, ruft uns die Stimme

Als sich die Zeit der Trinitatisfeierlichkeiten ihrem Ende näherte, und Bachs lutherische Kirchengemeinde der Adventszeit und dem neuen Jahr entgegensah, verkündete Philipp Nicolais Hymne: 'Schlafende, erwachtet!' und drängte weiter: 'Erhebet Euch, der Bräutigam kommt, bereitet die Hochzeit!' – ein Ruf, auf den Zion als Braut Gottes antwortet. Der Choral erschien in der Kantate Nr. 140, die 1731 am siebenundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis, uraufgeführt wurde. Der vierte Satz der Kantate, gespielt von Streichern und Continuo, enthält die gleiche Musik wie das Präludium, während die Chormelodie von der Tenorstimme gesungen wird. Die Orgelversion ist ein lebhaftes Trio, das die freudvoll verheißenen Worte widerspiegelt, während im Choral die Brillanz des Obligato widerhallt.

**2 BWV646** Wo soll ich fliehen hin

Bach scheint hier das Wort 'fliehen' in der ersten Zeile der Hymne als Stichwort aufgefaßt zu haben und komponierte in genauer Nachbildung einen laufenden Kontrapunkt für Manualklavatur. Der abschließende Vers des Chorals sucht, als ein Teil seines Körpers, eine innige Beziehung zu Gott. Wahrscheinlich hat Bach diese Hymne in Verbindung mit der Trinitatisfeier ins Leben gerufen. Es ist heute keiner der Kantatensätze, die zu diesem Vorspiel passen könnten, vorhanden, weshalb Vermutungen naheliegen, daß es sich hier um eine originale Orgelarbeit handelt. Die Melodie des Chorals erscheint als innere Stimme, die auf den Pedaltönen gespielt wird.

**3 BWV647** Wer nur den lieben Gott läßt walten

Dieses Präludium bildet zusammen mit dem folgenden von seinem düsteren Ton her ein Paar, das im Kontrast zu den beiden vorherigen kontinuierlichen Figuren steht. Beide sind in ihrer Kantatenversion Gesangsduette. Die Kantate, in der dieser Choral erschien (Nr. 93), wurde erstmals 1724, am fünften Sonntag nach Trinitatis, gesungen. Sie bildet den vierten Vers, der verkündet, daß der, der an Gott glaubt 'die rechte Zeit der Freude' kennt. Sie enthält zwei nachbildende Obligato-Stimmen, die Chormelodie wird von der Altstimme gesungen.

**4 BWV648** Meine Seele erhebt den Herren

Der Text stammt aus dem Magnifikat, der zum Gregorianischen Choral (Cantus planus) Tonus peregrinus instrumentiert worden ist. Dieses Präludium erschien als Satz einer Kantate (Nr. 10), die 1724 zum Fest der Heimsuchung Mariä (Trinitatis 7) gesungen wurde. Es ist eine Vertonung der Worte 'Er, der sich seiner Gnade erinnerte, hatte seinem Diener Israel geholfen', die die Beziehung Gottes zu den Menschen darstellen, im Gegensatz zu den Gefühlen der Menschen Gott gegenüber, die in dem vorherigen Choral ausgedrückt werden.

**5 BWV649** Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ

Die zwei letzten Präludien der Schüblerschen Choräle zeugen von einer Lebendigkeit, die der beiden ersten in keiner Weise nachsteht, sowie von einem Frohsinn, der scheinbar hinter die unmittelbare Bedeutung der Worte nach ewiger Glückseligkeit schaut. Beide sind in ihrer jeweiligen Kantatenversion Soloarien. Bachs Kantate (Nr. 6) entstammt einer Passage des Evangeliums, die beschreibt, wie Jesus am Abend nach seiner Wiederauferstehung zwei Jüngern auf der Straße nach Emmaus erscheint. Mit dieser Präludiumversion erlebte sie am Ostermontag 1725 ihre Erstaufführung. Sie enthält ein Obligato, das, das erweiterte Tenorregister umfassend, von dem Violincello Piccolo gespielt wird. In der Orgelversion wird diese Passage von den Händen, mit einer darüber liegenden Chormelodie und einer Baßlinie auf dem Pedal, gespielt. Sowohl die Begleitung als auch der Baß

zeichnen ein Bild der motivischen Choralfiguren. Die Arbeit drückt hier eine Bitte an Jesus aus, die Flehenden nicht zu verlassen, denn 'es wird nun Abend' – vielleicht Abend des sterblichen Daseins?

#### 6 BWV650 Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter

Mit diesem Präludium schließt die unterliegende Melodie der Schüblerschen Choräle einen Kreis, indem zur Adventszeit und einer neuen Beziehung zu Gott zurückgekehrt wird, die nun jedoch eher mit trauernder Erfahrung angefüllt ist, als mit der Freude der Braut Christi.

Die Chormelodie war – und ist – als Melodie einer anderen Hymne eher bekannt. In der Kantatenversion singt ein Altsolo die Worte 'Lobet den Herrn, der über allem so wunderbar herrscht' aus Lobet den Herrn. Die Kantate (Nr. 137) wurde erstmals am zwölften Sonntag nach Trinitatis im Jahr 1725 gespielt, und die obligate Violine (oder die rechte Hand der Orgel) mag die 'Adlerflügel' des Textes porträtieren, ein Bild, dessen biblische Resonanz dem Advent (Jesaja) und dem Gelobten Land (2. Buch Mose) entspricht.

#### DIE LEIPZIGER CHORÄLE (DIE 'ACHTZEHN')

Dies ist noch eine Sammlung von Choralpräludien, die aus Bachs letzten Jahren stammen. Sie sind uns in einem größtenteils handschriftlichen Manuskript erhalten geblieben, das auch die Orgelsonaten und die Kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch enthält. Die Choräle bilden einen anderen Teil der musikalischen Vermächtnisse Bachs und bestehen aus Präludien, die nach zahlreichen verschiedenen Techniken komponiert wurden. Sie entstanden wahrscheinlich während der Zeit, die er in Weimar verbrachte, wo er 1708, ein Jahr nach seiner Heirat mit Maria Barbara, eine Stellung als Hoforganist innehatte. Der junge Herzog von Weimar lebte ein Leben in religiöser Leidenschaft und Hingebung und erwartete dasselbe von seinen Angestellten. Es scheint eine Empathie zwischen Bach und dem Herzog gegeben zu haben, und der Bitte Bachs nach einer umfassenden Rekonstruktion der Orgel wurde mit Freude nachgekommen. Somit fand der Komponist sich an einem Ort wieder, der sowohl für seine geistige Entwicklung als Komponist liturgischer Orgelmusik als auch von den Einrichtungen her richtig war.

Die Präludien greifen verschiedene Stilrichtungen deutscher Orgelmusik auf, die Bach von Böhmen und Buxtehude im Norden und Pachelbel im Süden hinterlassen wurden. In ihnen werden Chormelodien auf verschiedene Art und Weise vertont und wiederaufgenommen, jedoch in einer Stimmlage durch die gesamte Komposition als Cantus firmus geführt, entweder einfach oder sorgfältig ausgearbeitet. In einigen der Präludien sind die hauptsächlichsten strukturellen Musikelemente von den Choralnoten selbst abgeleitet.

Bach überarbeitete während seiner Zeit in Leipzig viele dieser Choräle, weshalb ihnen hier dieser Titel gegeben wird. Es gibt in dieser Sammlung von Präludien ein unvollendetes Element, dem keine

besonderen logischen oder liturgischen Überlegungen zugrundeliegen zu scheinen. Der achtzehnte Choral dieser Sammlung, Vor deinem Thron, ist unvollendet und in einer anderen Handschrift verfaßt, weshalb keine Gewißheit besteht, daß er zu Bachs Konzeption dieser Sammlung gehörte.

**7** BWV651 Komm, Heiliger Geist Herre Gott

**8** BWV652 Komm, Heiliger Geist Herre Gott

Die Leipziger Präludien beginnen mit der umfassenden Fantasie eines Präludiums, das von einer Choralmelodie der deutschen Version der Pfingst-Antiphon Veni sancte spiritus abgeleitet ist. Die Manuallöne erleuchten wie ekstatische Feuerzungen, während die Melodie nach einer eröffnenden Aufwärts Passage in den Pedaltönen ausklingt. Es ist im großen und ganzen die verlängerte Version einer anderen Vertonung, des BWV651a.

Die gleiche Melodie ist verändert und in noch größerem Umfang in BWV652 vertont worden, einem Stück, das eine Länge von 199 Takten hat und das längste Vorspiel von Bachs Präludien ist. Es fließt im Tripeltakt, und jede Linie des Chorals wird von einem dreistimmigen Kontrapunkt eingeführt und unterstützt, und nach der abschließenden Zeile leuchtet es in einer Koda plötzlich hell auf.

**9** BWV665 Jesus Christus, unser Heiland

**10** BWV666 Jesus Christus, unser Heiland

Die Hymne, die diesen Präludien zugrundeliegt, wurde ebenfalls 1524 mit Luthers Version der lateinischen Worte aus dem vierzehnten Jahrhundert veröffentlicht, die den Heiland Jesus Christ, als den, der 'den Zorn Gottes von uns abwendete und uns von Höllenqualen befreite', beschreiben. Die Hymne war für die Kommunion komponiert worden und bearbeitete das Sakrament in doktrinellen Kontext.

Im BWV665 wird jede Linie des Chorals als ein fugales Miniaturthema vorgestellt und endet schließlich in einem Cantus firmus der Pedalklavatur. Das Werk ist dreiteilig: der erste Teil – mit punktiertem Rhythmus – deutet Zorn an, der zweite – gespickt mit Chromatik – stellt die Qual dar und der dritte – heller werdend – weist auf die Erlösung aus der Hölle hin. BWV666 ist (wie BWV652 oben) im Tripeltakt komponiert – in zusammengesetztem Rhythmus jedoch – und in der Sopranpassage mit drei kontrapunktischen Stimmen unter dem Choral. Der Satz zerfällt auf natürliche Art und Weise in zwei Abschnitte und eine Koda. Alle Abschnitte mit Ausnahme des tonischen Orgelpedals gegen Ende werden auf den Orgelmanualen gespielt.

- 11 **BWV664** Allein Gott in der Höh sei Ehr
- 12 **BWV662** Allein Gott in der Höh sei Ehr
- 13 **BWV663** Allein Gott in der Höh sei Ehr

Bach schrieb an die fünfzehn Präludien dieser lutherischen Gloria-Paraphrase, deren Melodie vom Choralgesang stammt. Es wurde jeden Sonntag in Leipzig gesungen. BWV664 ist ein verlängerter Satz nach Art der Trio-Sonaten. Die Chormelodie als solche kommt in den abschließenden Takten der Pedalpassage zum Vorschein, die Figuren jedoch, aus denen das Trio anfangs konstruiert wurde, wachsen aus Elementen dieser Melodie hervor.

Bach selbst markierte das BWV662 mit 'Adagio', und es ist eine ruhige Vertonung des Chorals, der kunstvoll-geschmückt in der Sopranpassage der vierteiligen Struktur erscheint, in der zwei andere Manualstimmen kontrapunktische Linien um den Baß des Orgelpedal spinnen. Das Präludium endet in einem kadenzähnlichen Schwung. BWV663 folgt in schnellerem Tempo und im Tripeltakt einem ähnlichen Muster, mit der kunstvollen Chormelodie im Tenor und einer Kadenz, die, vor der letzten Zeile der Melodie, in der die Tenorpassage in zwei Teile zerfällt, zu einem vorübergehenden Adagio führt.

14 **BWV657** Nun danket alle Gott

Diese Hymne aus dem siebzehnten Jahrhundert war in Leipzig für den Tag der Reformation komponiert worden. Der Choral erschallt in diesem Vorspiel unbegeleitet, während die kontrapunktischen, tieferliegenden Stimmen frei von schnellen Figurationen abgeleitet sind und eifrig jubilierend erklingen.

15 **BWV654** Schmücke dich, o liebe Seele

Die Melodie Crügers und die Worte Francks inspirierten Bach zu einer Vertonung atemberaubender Schönheit. 'Schmücke dich, o liebe Seele. Trete aus der finsternen Höhle der Sünde in das helle Licht': Dies ist der Text für den Abendmahlsgottesdienst. Schumann beschrieb das Präludium als 'so unschätzbar, tief und angefüllt von Seele wie jedes Stück, das der Phantasie eines wahren Künstlers entspringt'. Über einer langsamen Baß-Sarabande flechten zwei Mittelstimmen in enger Imitation Melodiesträhnen, die auf die Zeilen des Chorals beim Einsatz der Sopranpassage hinweisen.

- 16 **BWV659** Nun komm, der Heiden Heiland
- 17 **BWV660** Nun komm, der Heiden Heiland
- 18 **BWV661** Nun komm, der Heiden Heiland

Der Choraltext gehört auch zu denen, die 1524 veröffentlicht wurden. BWV659 ist eine ruhige Vertonung, in der die Chormelodie sich wie in einer langsamen Arie entfaltet, angefüllt von

wehklagenden Phrasen und die Macht der Worte erweiternd, um die Sehnsucht der Menschheit nach einem Retter auszudrücken. BWV660 ist ein sonderbar schwieriger Dialog zwischen zwei Baßstimmen, über dem eine kunstvolle Version der Melodie schwebt. BWV661 ist eine lebhaft dreistimmige Fuge, die von den Manuallönen im Organo pleno (mit vollem Werk) gespielt wird. Unter dem schnellen Fluß der Manuallöne schreitet der Choral majestätisch auf dem Orgelpedal voran.

— DISC 11: CDS44131 [72'52] —

**Die Leipziger Choräle (2) und die Kirnberger Choräle**

1	BWV656	<b>O Lamm Gottes, unschuldig</b>	[6'43]
2	BWV653	<b>An Wasserflüssen Babylon</b>	[4'47]
3	BWV655	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[3'31]
4	BWV658	<b>Von Gott will ich nicht lassen</b>	[4'05]
5	BWV667	<b>Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist</b>	[2'13]
6	BWV668	<b>Vor deinen Thron tret ich hiermit</b>	[4'44]

**Die Kirnberger Choräle**

ADVENT UND WEIHNACHTEN

7	BWV703	<b>Gottes Sohn ist kommen</b>	[0'46]
8	BWV699	<b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	[0'53]
9	BWV701/700	<b>Vom Himmel hoch da komm ich her</b>	[4'00]
10	BWV704	<b>Lob sei dem allmächtigen Gott</b>	[0'53]
11	BWV696	<b>Christum wir sollen loben schon</b>	[1'08]
12	BWV698	<b>Herr Christ, der einig Gottes Sohn</b>	[0'56]
13	BWV713	<b>Jesu, meine Freude</b>	[3'50]
14	BWV697	<b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b>	[0'47]
15	BWV710	<b>Wir Christenleut</b>	[2'01]
16	BWV702	<b>Das Jesulein soll doch mein Trost</b>	[1'25]

LITURGISCHES

17	BWV709	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[1'43]
18	BWV705	<b>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</b>	[2'23]

- |      |            |  |        |
|------|------------|--|--------|
| [19] | BWV706     | <b>Liebster Jesu, wir sind hier</b>        | [1'21] |
| [20] | BWV707/708 | <b>Ich hab mein Sach Gott heimgestellt</b> | [5'08] |

OSTERN

- |      |        |                                       |        |
|------|--------|---------------------------------------|--------|
| [21] | BWV695 | <b>Christ lag in Todesbanden</b>      | [2'46] |
| [22] | BWV711 | <b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b> | [3'04] |

DREIEINIGKEITSFEST

- |      |            |   |        |
|------|------------|---|--------|
| [23] | BWV691/690 | <b>Wer nur den lieben Gott lässt walten</b> | [3'15] |
| [24] | BWV712     | <b>In dich hab ich gehoffet, Herr</b>       | [2'07] |
| [25] | BWV694     | <b>Wo soll ich fliehen hin</b>              | [3'00] |

POSTLUDE

- |      |         |   |        |
|------|---------|---|--------|
| [26] | BWV653b | <b>An Wasserflüssen Babylon</b> (pedale doppio) | [4'11] |
|------|---------|---|--------|

[1] **BWV656** O Lamm Gottes, unschuldig

Der Choraltext ist eine in drei Strophen eingeteilte Paraphrase des Agnus Dei aus der Messe, die Bach in dieser Vertonung im Dreiertakt entwickelt. In der ersten Strophe trägt die Sopranlinie die Melodie, die sich im zweiten im Alto bewegt. Das Orgelpedal tritt zusammen mit der Melodie im dritten Vers ein, und obgleich Aspekte der Komposition einigen Textphrasen zugeschrieben werden können, ist diese Musik des Lamm Gottes triumphierend.

[2] **BWV653** An Wasserflüssen Babylon

Wie im vorherigen Choral ist auch hier ein scheinbarer Konflikt zwischen den Gefühlen, die im Text ihren Ausdruck finden und jenen, die durch die Musik hervorstrahlen, wahrzunehmen. Der Text ist von dem düster verzweifelten Psalm 137 abgeleitet, und obwohl das Präludium von seinem Rhythmus und seiner Notation her eine finstere Sarabande wiedergibt, enthält es nichts, das die Trostlosigkeit der Worte des Psalmisten ausdrückt. Die ineinander verschlungenen Sopranstimmen haben sich aus den ersten beiden Notenlinien der Melodie heraus entwickelt, die in der Tenorstimme über dem Continuoabaß erscheint. Eine andere Version von diesem Choral kann am Ende gefunden werden.

2 BWV655 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Der Choral, auf dem dieses Präludium basiert, wurde in Leipzig kurz vor der Predigt des schon in der Kanzel stehenden Priesters gesungen, in einem Gebet, das die Anwesenheit des Heiligen Geistes herbeisehnt, um den Weg zur Wahrheit zu enthüllen. Es ist denkbar, daß das Präludium gespielt wurde, als der Priester sich auf dem Weg in die Kanzel befand, und der Choral könnte somit hiernach gespielt worden sein. Diese Vertonung ist ein lebhafter Trio-Satz, in dem die Chormelodie gegen Ende in den Pedaltönen erscheint.

4 BWV658 Von Gott will ich nicht lassen

Diese Chormelodie stammt wahrscheinlich von einem säkularen Lied, und in den Worten der ersten Strophe können einige Parallelen zum Psalm 23 gezogen werden. In den Figurationen der drei Manualstimmen sind Andeutungen der Freude wahrzunehmen, und die Pedaltöne tragen die Chormelodie in den Tenor. Der Abschluß des Präludiums erklingt in einer einzigartig Lautmalerei.

5 BWV667 Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist

Der Text ist eine Version der Pfingsthymne *Veni Creator Spiritus*, und das Präludium vertont, unterbrochen von einem kurzen Zwischenspiel, zwei Strophen der Melodie. Es scheint, als ob die Gebete für das Erscheinen des Heiligen Geistes beantwortet werden, indem die Musik von Unerschütterlichkeit in ein ekstatisches Glockengeläut transformiert wird, das sich in Bachs musikalischer Signatur BACH im abschließenden Takt auflöst.

6 BWV668 Vor deinen Thron tret ich hiermit

Dieses scheinbar einfache Präludium, in dem der Choral gleichmäßig durch sanft fortschreitende Kontrapunkte geführt wird, trägt eine komplexe Last des Märchenhaften und Ungewissen. In der Ausgabe, in der die Leipziger Präludien und andere Werke für Orgel enthalten, war nach den Kanonischen Variationen über Vom Himmel hoch nur noch wenig Raum vorhanden. Ein Kopierer begann in diesen Raum Vor deinen Thron zu schreiben, brach das Stück aber im 26. Takt ab. Das Präludium ist jedoch mit einer anderen Vertonung praktisch identisch, die C P E Bach – als Kompensation – dem unvollendeten Werk ‘Kunst der Fuge’ hinzufügte. Dessen Vorwort beschreibt das Präludium als ‘ex tempore von einem verstorbenen Mann in seiner Blindheit einem Freund gewidmet’ und malt somit das gedankliche Bild von Bach, auf seinem Todesbett liegend. Mit dieser Geschichte im Kopf haben sich Numerologen in das Präludium vertieft und Referenzen auf den Namen BACH, Trinitatis und die mystische Zahl 7 extrapoliert. Diese Begriffe sind für eine Todesbett-Szene außerordentlich passend, wie auch der Text von einem anderen Choral, den Bach mit dieser Melodie vertonte – ‘Zur Stunde größter Not, ist unser einziger Trost dich anzurufen, O Gott’.

## Die Kirnberger Choräle

Johann Philipp Kirnberger war ein Komponist und Theoretiker, der ungefähr ein Jahrzehnt vor dem Tode Bachs als dessen Schüler nach Leipzig kam. Er sollte Bach später für dessen Beitrag zur Musik vergöttern, und in seinen theoretischen Schriften versuchte er zu ergründen, was Bach getan hätte, wenn er selbst Abhandlungen geschrieben hätte. Aber wie die größten Sammlungen von Werken, die aus den letzten Jahren Bachs stammen zeigen, hinterließ er der Nachwelt seine Theorien nicht in Worten, sondern in der Musik. Für uns ist es ein Glück, daß Kirnberger auf eine Weise für das Zusammentragen der Sammlung von Präludien, die nach ihm benannt wurden, verantwortlich war, denn er verbrachte vierzehn seiner späten Jahre in Berlin damit, Werke Bachs für die Prinzessin Anna Amalia von Preussen zu sammeln. Die Sammlung mag nicht die Substanz jener Sammlungen haben, die vom Komponisten selbst geschaffen wurden, sie stellt jedoch einen wertvollen Schatz von Präludien verschiedenen Umfangs und Stils dar. Die Choräle sind wahrscheinlich in Manuskriptform unter der Leitung Kirnbergers, jedoch nicht von ihm selbst, gesammelt worden. Sie bilden keine kohärente Ausgabe wie das 'Orgelbüchlein' und ihre Entstehungsdaten sind unbekannt. Trotzdem scheint es im Hinblick auf die Advents- und Weihnachtschoräle eine Art Ordnung zu geben, und die Ähnlichkeit der Fugetten deutet die Bildung eines Satzes an. Die Fugetten beginnen die jeweils folgenden Abschnitte. Jede ist in sich kurz, drei- oder vierstimmig und auf zwei Linien geschrieben, obwohl das Orgelpedal in diesen Aufnahmen nur sparsam verwendet wird, um die Choräle hervortreten zu lassen.

### ADVENT UND WEIHNACHTEN

#### 7 BWV703 Gottes Sohn ist kommen

Die Chormelodie ist ein Weihnachtslied von Johann Roh, das 1544 veröffentlicht wurde. Es verkündet die Ankunft des Sohn Gottes auf Erden zu unserer Erlösung. In dieser Fugette ist die erste Notelinie der Melodie kontrastierend zum funkelnden Gegenthema der Fuge instrumentiert.

#### 8 BWV699 Nun komm, der Heiden Heiland

Dieser Adventschoral basiert auf der lateinischen Hymne Veni, redemptor gentium (St. Ambrosia), und die Fugette ist kurz und düster.

#### 9 BWV701/700 Vom Himmel hoch da komm ich her

Sechzehntelnoten gleiten wie Engel vom Himmel in dieser Fugette von Martin Luthers Kirchenlied, das mit den Worten der Weihnacht beginnt, während die darauffolgende Fugette sich freudvoll in einen

vierstimmigen Kontrapunkt bewegend zu einer Fuge entwickelt. Es ist eine frühe Arbeit, in der die Chormelodie in den nachfolgenden Linien von den Pedaltönen, die die Passagen skizzieren, ausgedrückt wird.

**10 BWV704** Lob sei dem allmächtigen Gott

Der Choral von Michael Weisse stammt von der Hymne zum Advent *Conditor alme siderum*, und der Kontrapunkt der Fugette entwickelt sich zu einer ungewöhnlichen, 'halbgeschlossenen' Kadenz.

**11 BWV696** Christum wir sollen loben schon

Dieser Choral von Martin Luther basiert auf dem Choralgesang der Hymne *A solis ortus cardine* (Sedulius), und der Kontrapunkt der Fugette ist mit Chromatik gespickt.

**12 BWV698** Herr Christ, der einig Gottes Sohn

Diese Weihnachtshymne von Elisabeth Kreuziger ruft Christ den Herrn, den Morgenstern an; und in der Fugette befinden sich die melodischen Strähnen in ewiger Aufwärtsbewegung – himmelwärts.

**13 BWV713** Jesu, meine Freude

Crügers Hymne beschreibt die Gefühle 'Jesus, meine Freude, wie lange sehnt sich mein Herz nach dir, der mich vor meinen Feinden beschützt'. Der erste Teil einer verlängerten Fantasie der Chormelodie erscheint in Form einer Fuge, die um die nachfolgenden Melodielinien aufgebaut ist, auf halbem Weg jedoch geschieht ein Tempowechsel in einer Passage, die mit 'dolce' markiert ist. Diese sanftere und eher pastorale Stimmung bezeichnet einen Punkt im Choral, an dem die Worte 'Lamm Gottes' ausgesprochen werden. Die Musik wird von den melodischen Bändern befreit, und hiernach besteht nur der harmonische Rahmen der Choralvertonung .

**14 BWV697** Gelobet seist du, Jesu Christ

Luther leitete den Text dieser Hymne von einer lateinischen Sequenz ab, die auch den Ursprung der Melodie darstellt. Reißende Ströme abfallender Skalen deuten das Herabsteigen der himmlischen Schar an.

**15 BWV710** Wir Christenleut

Dieser Choral ist eine Weihnachtshymne von Caspar Fugar, die 1593 veröffentlicht wurde. Die Chormelodie läßt das Orgelpedal eine Linie mit Trio-Struktur spielen, in welcher die manualen Figurationen einander in ihrem Erforschen der Chormelodie dicht jagen.

**16 BWV702** Das Jesulein soll doch mein Trost

Diese Fugette ist aus der Melodie einer Neujahrshymne von Helder ausgearbeitet, die 1636 veröffentlicht wurde.

LITURGISCHES

**17 BWV709** Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Die Worte zu diesem Choral wurden im siebzehnten Jahrhundert von Wilhelm dem Zweiten, Herzog von Sachsen-Weimar, ungefähr zur selben Zeit wie die Entstehung der Musik, gedichtet. Bach entwickelt das reiche Stück von der rechten Hand ausgehend und gibt ihm eine ebenfalls prächtige Begleitung.

**18 BWV705** Durch Adams Fall ist ganz verderbt

Dieses Präludium hat von seiner Ausdrucksweise her so sehr den Anschein einer Motette, daß eine Bearbeitung als Vokalsatz bereits vorgeschlagen wurde. Der Buß-Choral von Spengler wurde 1524 veröffentlicht und 1533 mit der Melodie, die von Bach so feierlich komponiert wurde, verbunden.

**19 BWV706** Liebster Jesu, wir sind hier

Dieser Choral ist einer von vielen Choralversionen, die für den Gesang vor der Predigt bestimmt waren. Er ist eine vierstimmige Harmonie einer Melodie aus dem siebzehnten Jahrhundert von Tobias Clausnitzer, und in der Wiederholung der ersten Linie wird eine einfachere Version gespielt.

**20 BWV707/708** Ich hab mein Sach Gott heimgestellt

Johannes Leon schrieb achtzehn Strophen für diesen Choral. Kernbegriffe in diesem Werk sind Tod und Auferstehung. Die Melodie stammt von einem Lied aus dem siebzehnten Jahrhundert, und die Choralversion der Melodie kommt im fugalen Präludium (BWV707, ein frühes oder möglicherweise unechtes Werk) und einer anschaulichen Choralharmonie (BWV708) zum Vorschein.

OSTERN

**21 BWV695** Christ lag in Todesbanden

Dieses ist eine Osterhymne von Martin Luther, die zur Melodie einer anderen Hymne für denselben feierlichen Anlaß vertont wurde. Das Präludium ist eine Fantasie in Gestalt eines Trio, in dem der Choral in einer Altstimme hervorsieht, die hier mit dem vierten Registerzug des Pedals gespielt wird.

**22 BWV711** Allein Gott in der Höh sei Ehr

Der Text ist eine Paraphrase des Gloria von Nikolaus Decius, die 1522 veröffentlicht wurde. Dieses Bicinium setzt die einfachen Zeilen des Chorals als einzelne Stimme für die rechte Hand, während die linke Hand ein reich ausgearbeitetes 'Cello'-Obligato erhält.

DREIEINIGKEITSFEST

**23 BWV691/690** Wer nur den lieben Gott lässt walten

Dieser Choral von Georg Neumark wurde am fünften Sonntag nach Trinitatis gesungen. Diese beiden kontrastierenden Vertonungen sind wie Sätze einer Choralpartita miteinander verbunden. Beide enthalten eine erweiterte Version der Melodie für die Sopranstimme, und BWV690 baut hierunter eine Sequenz laufender Figuren von bis zu vier Stimmen auf.

**24 BWV712** In dich ich hab gehoffet, Herr

Diese Hymne von Adam Reusner aus dem sechzehnten Jahrhundert war mit dem dreiuundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis verbunden. Die Melodie mag als erster Choral des zweiten Teils der Matthäuspassion bekannt sein. Dieses Präludium ist eine Folge kurzer vierstimmiger Fugetten, die von den nachfolgenden Linien der Melodie abgeleitet sind.

**25 BWV694** Wo soll ich fliehen hin

Wie das oben erwähnte BWV646, faßt Bach das Wort 'fliehen' in der ersten Chorallinie als Stichwort auf (das Stück wurde an späteren Sonntagen nach Trinitatis gesungen). Die beiden Hände 'fliehen' hintereinander nach Art einer zweistimmigen Invention, während die Pedaltöne die Chormelodie erklingen lassen.

POSTLUDIUM

**26 BWV653b** An Wasserflüssen Babylon (pedale doppio)

Dieses ist wahrscheinlich eine frühere Version des BWV653 der Leipziger Choralpräludien. Der Text stammt aus einem Psalm 'An Wasserflüssen von Babylon saßen wir und weinten', und in seiner deutschen Übersetzung wird im Choral die Orgel erwähnt. Diese Version ist uns in einem Manuskript aus der Hand des Komponisten J. G. Walther erhalten geblieben und erhöht durch das Einführen eines doppelten Orgelpedalteils die Zahl der Stimmen von vier auf fünf.

— DISC 12: CDS44132 [74'52] —

## Die Clavierübung und andere 'grosse' Choräle (1)

Metzler Orgel Op 533 (1983), Stadtkirche, Zofingen

Aufnahme 6 7 8 9 Mai 1998

1	BWV552i	Präludium in Es-Dur	[9'12]
2	BWV669	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	[2'59]
3	BWV670	Christe, aller Welt Trost	[4'14]
4	BWV671	Kyrie, Gott Heiliger Geist	[4'18]
5	BWV676	Allein Gott in der Höh sei Ehr	[4'30]
6	BWV678	Dies sind die heiligen zehn Gebot	[4'53]
7	BWV680	Wir glauben all an einen Gott	[3'24]
8	BWV682	Vater unser im Himmelreich	[6'27]
9	BWV684	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	[3'50]
10	BWV686	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	[5'12]
11	BWV688	Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	[3'30]
12	BWV552ii	Fuge in Es-Dur	[6'06]
13	BWV730	Liebster Jesu, wir sind hier	[1'59]
14	BWV731	Liebster Jesu, wir sind hier	[2'18]
15	BWV736	Valet will ich dir geben	[4'13]
16	BWV675	Allein Gott in der Höh sei Ehr	[3'10]
17	BWV735	Valet will ich dir geben	[3'45]

— DISC 13: CDS44133 [75'56] —

## Die Clavierübung und andere 'grosse' Choräle (2)

Metzler Chor Orgel Op 509 (1980), Stadtkirche, Zofingen

1	BWV672	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	[1'15]
2	BWV673	Christe, aller Welt Trost	[1'17]
3	BWV674	Kyrie, Gott Heiliger Geist	[1'22]
4	BWV677	Allein Gott in der Höh sei Ehr	[1'01]
5	BWV679	Dies sind die heiligen zehn Gebot	[2'12]

6	BWV681	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[1'27]
7	BWV683	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[1'08]
8	BWV685	<b>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</b>	[1'13]
9	BWV687	<b>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</b>	[4'46]
10	BWV689	<b>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</b>	[3'16]

Metzler Orgel Op 533 (1983), Stadtkirche, Zofingen

11	BWV728	<b>Jesus, meine Zuversicht</b>	[2'08]
12	BWV718	<b>Christ lag in Todesbanden</b>	[4'54]
13	BWV717	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[2'40]
14	BWV716	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[2'15]
15	BWV715	<b>Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[2'14]
16	BWV725	<b>Herr Gott, dich loben wir</b>	[6'55]
17	BWV721	<b>Erbarm dich mein, o Herre Gott</b>	[4'19]
18	BWV733	<b>Meine Seele erhebt den Herrn</b>	[4'23]
19	BWV740	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[4'13]
20	BWV726	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[1'04]
21	BWV720	<b>Ein feste Burg ist unser Gott</b>	[3'17]
22	BWV727	<b>Herzlich tut mich verlangen</b>	[2'18]
23	BWV739	<b>Wie schön leuchtet der Morgenstern</b>	[4'35]
24	BWV734	<b>Nun freut euch, lieben Christen gmein</b>	[2'03]
25	BWV738	<b>Vom Himmel hoch, da komm ich her</b>	[1'22]
26	BWV724	<b>Gottes Sohn ist kommen</b>	[1'04]
27	BWV722	<b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b>	[1'35]
28	BWV732	<b>Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich</b>	[1'25]
29	BWV729	<b>In dulci jubilo</b>	[2'43]

*'So ist es auch an dem, daß mein Herr Vetter einige Clavier Sachen, die hauptsächlich vor die Herrn Organisten gehören u. überaus gut componirt sind, heraus wird geben, welche wohl auf kommende Oster Meße mögten fertig werden ...' (10 janvier 1739)*

Wie sich herausstellte, war die Vorhersage von Johann Elias Bach, der dem Komponisten als Sekretär diente, eher optimistisch, und der großzügig ausgestattete dritte Teil der Clavierübung erschien erst zu Michaeli, d.h. am 29. September, zum Preis von drei Talern. Das war 1739 eine nicht unerhebliche

Summe, und es kann nicht verwundern, daß selbst solche Musik, die gestochen und gedruckt vorlag, weiterhin in Manuskriptform in Umlauf war. Der Band unterschied sich vom Inhalt wie auch von der Intention her erheblich von seinen beiden Vorgängern. Der 1731 erschienene erste Teil der Clavierübung faßte die sechs Partien zusammen, die Bach zwischen 1726 und 1730 als Einzelwerke herausgegeben hatte. Der zweite Teil umfaßte zwei Werke: das Italienische Konzert und die Französische Ouvertüre. Als Instrument war jeweils das Cembalo vorgesehen (für den zweiten Teil ein zweimanualiges), so daß beide Teile trotz der dafür nötigen virtuosens Spieltechnik in erster Linie auf den Hausgebrauch zugeschnitten waren. Damit konnte sich der Komponist ihrer weiten Verbreitung in einem spezifischen Sektor des Marktes sicher sein. Der Inhalt des dritten Teils ist viel breiter gefächert, und daß er für unterschiedliche Instrumente konzipiert wurde, ist nicht ganz so einfach auszumachen, an wen sie sich richteten.

Die Sammlung besteht aus einundzwanzig Choralvorspielen, wobei jede Melodie in zwei deutlich voneinander abgehobenen Sätzen erscheint. Der eine ist eine großangelegte Komposition, die ein Instrument mit zwei Manualen und Pedal erfordert, während die zweite und in der Regel erheblich kürzere für Manuale allein gedacht ist. Die einzige Ausnahme gegenüber diesem Aufbau ist Allein Gott in der Höh sei Ehr, das dreimal vorkommt. Gewisse Merkmale der Stimmführung in den kürzeren Fassungen deuten darauf hin, daß sie ebenso gut auf dem Cembalo wie auf der Orgel zu spielen wären. Daneben enthält der Band noch vier Duette (sie liegen in einer bereits erschienenen Aufnahme dieser Serie vor: 'Organ Miniatures'), die zwar nicht die Grenzen der Orgelstatur überschreiten, aber stilistisch den zwei- und dreistimmigen Inventionen viel näherstehen und sich darum ebenso zur Darbietung auf dem Cembalo oder Klavichord eignen. Am Anfang bzw. Ende der Sammlung steht das mächtige Präludium und Fuge in Es-Dur, die einzige derartige Paarung, die zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht wurde.

Die ersten vier Choräle, die Bach verwendet, sind die lutherischen Fassungen des Kyrie und des Gloria, und aus diesem Grund ist der dritte Teil der Clavierübung oft irreführend als 'Deutsche Orgelmesse' bezeichnet worden. Wir wissen, daß Bach Exemplare von Frescobaldis *Fiori Musicali* und de Grignys *Livre d'Orgue* besaß und sie sehr schätzte. Doch erfüllten sie eine ganz andere Funktion als seine eigene Sammlung – wie viele ähnliche Publikationen boten sie eine Auswahl an Stücken, die alternatim mit dem *cantus planus* der Messe gespielt werden konnten. Obwohl einige der kürzeren Präludien der Clavierübung III als Einleitungen zum Gemeindegesang hätten dienen können, kann man sich nur schwer vorstellen, daß die umfanglicheren Sätze eine eindeutige liturgische Funktion hatten. Die anderen sechs Choräle befassen sich mit Themen aus dem Bereich katechetischer Doktrin: den zehn Geboten (*Dies sind die heiligen zehn Gebot*), dem Glaubensbekenntnis (*Wir glauben all an einen Gott*), dem Vaterunser (*Vater unser im Himmelreich*), der Taufe (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*), der Buße (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*) und dem Abendmahl (*Jesus Christus, unser Heiland*). Demzufolge hatte das Werk für seinen Verfasser wohl besondere Bedeutung als eine Art theologischer

Summa; andererseits ist es eine umfassende, wenn auch nicht erschöpfende Übersicht über die möglichen Stile des Choralersatzes für die Orgel. Allein als Darstellung von Kompositionstechniken betrachtet ist es absolut überwältigend und weist voraus auf spätere rekapitulierende Werke wie das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge.

Im Gegensatz zu der als 'in Leipzig revidierte Leipziger Choräle' bekannten Sammlung – Werke aus der Weimarer Zeit, die Bach später und erweiterte – scheinen die Stücke der *Clavierübung III* speziell für sie komponiert worden zu sein. Christoph Wolff hat die Ansicht geäußert, die kleineren Präludien seien möglicherweise nicht Bestandteil des ursprünglichen Plans gewesen, sondern Bach habe sie eingefügt, um Lücken in der für den Notensteher erstellten Reinschrift zu füllen. Und auch die vier Duette gehörten möglicherweise nicht zum Originalkonzept, sondern könnten hinzugefügt worden sein, um die enthaltenen Stücke auf die signifikante Zahl siebenundzwanzig (d.h.  $3 \times 3 \times 3$ ) zu bringen. Zahlensymbolik, die Bach von jeher besonders faszinierte, hat bei der Gestaltung dieser Sammlung eine besondere Rolle gespielt, wobei die Zahl 3 mit ihrem offenkundigen Bezug zur Dreifachigkeit das gesamte Werk durchzieht. Das ist nirgends deutlicher zu erkennen als beim Präludium und Fuge in Es-Dur **BWV552**, und zwar sowohl an der Oberfläche – jeder der Sätze hat als Tonartvorzeichnung drei Erniedrigungszeichen sowie drei Themen – als auch auf einer tieferen Strukturebene. Dies ist die einzige solche Paarung, die zu Lebzeiten des Komponisten im Druck erschien, und sie ist in beispiellos großem Maßstab angelegt. Das Präludium in Konzertform stellt ein stark rhythmisches Ritornell gegen sparsamer strukturierte Soloabschnitte. Das dritte Thema, das auf einer synkopierten Figur und Sechzehntellläufen beruht, wird einer ausgiebigen Durchführung unterzogen. Die Taktwechsel der drei aufeinander folgenden Abschnitte der Fuge 1bn, die durch einen allen zugrundeliegenden Puls zusammengehalten wird, vermitteln den Eindruck eines ausgeschriebenen Accelerando. Dieser außergewöhnliche Einfall wirkt stets von neuem erhebend.

Die erste Folge von Choralpräludien im dritten Teil der *Clavierübung* basiert auf dem dreiteiligen Kyrie: *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – Christe, aller Welt Trost – Kyrie, Gott Heiliger Geist*. Im lutherischen Gottesdienst zu Zeiten Bachs waren dem musikalischen Gehalt keine wesentlichen Beschränkungen auferlegt, daß er sich eng an der katholischen Messe orientierte; in Leipzig wurde das Kyrie entweder unter Verwendung des griechischen Textes als cantus planus gesungen, oder auf Deutsch nach Melodien Luthers, die vom ursprünglichen cantus planus abgeleitet waren. Luther hat entsprechende Melodien für landessprachliche Darbietungen des Gloria und des Credo geliefert. Jede der drei umfangreicheren Vertonungen **BWV669-671** präsentiert die vom gregorianischen Choral abgeleitete Melodie als cantus firmus in großen Notenwerten nacheinander in der Ober- und Mittelstimme und im Pedal. Jede Zeile des Chorals gibt ein Motiv vor, das in den Begleitstimmen in dem als *stile antico* bekannten fließenden kontrapunktischen Stil verarbeitet wird. Obwohl die Ursprünge dieses Stils in der Vokalmusik in den Werken von Palestrina und anderen deutlich erkennbar sind, wird die Stimmführung doch immer komplexer und stärker verziert, so daß ganz und gar idiomatische Klaviermusik daraus entsteht. Viele

der vorliegenden Chormelodien stehen in den alten Kirchentonarten und verwenden darum melodische Schemata, die im üblichen Dur-Moll-System nicht vorkommen. Hier ist nicht der rechte Ort für eine detaillierte Erörterung von Bachs Umgang mit den Kirchentönen, aber es kann kein Zweifel bestehen, daß die Art und Weise, wie die aus dem *cantus planus* abgeleiteten Melodieschemata mit Bachs üppiger harmonischer Palette zusammenwirken, der *Clavierübung III* ihren unverwechselbaren Klang verleihen. Es ist eines der vielen Wunder von Bachs Genie, daß das gleiche Grundmaterial in Bezug auf den Stil wie auf den Maßstab derart unterschiedliche Musik hervorbringen kann. Dieser Kontrast wird nirgends deutlicher als in der Gruppe kleiner Präludien über diese Melodien: **BWV672-674**. Die Kompositionstechnik ist trotz des relativ kleinen Formats gleichermaßen anspruchsvoll. Winzige Motive werden aus den Anfangstönen des *cantus planus* abgeleitet und dann imitativ entwickelt. Das ist am Anfang des ersten Präludiums leicht zu hören, wo die ersten drei ansteigenden Töne der Chormelodie sowohl in großen Notenwerten in der Oberstimme als auch in kürzeren Noten darunter erklingen. Die gleiche ansteigende Figur ist in verzierter Form zu Beginn des dritten Präludiums zu hören.

Die lutherische Paraphrase über das Gloria *Allein Gott in der Höh sei Ehr* war ein wesentlicher Bestandteil des sonntäglichen Hauptgottesdienstes, und das erklärt wohl auch, warum Bach diesen Choral öfter gesetzt hat als irgend einen anderen. In **BWV675** erscheint der Choral als *cantus firmus* in der Mittelstimme, umgeben von einer zweistimmigen Invention, deren Figuration viel Gebrauch von Triolen macht – ein weiterer Hinweis auf die Bedeutung der Zahl 3. Sie taucht auch in der Fughetta **BWV677** wieder auf, die drei kompakte fugale Expositionen aufweist, von denen die mittlere ein neues Thema einführt. (Um das Zahlenspiel einen Moment lang fortzuführen: Alle drei Vertonungen sind dreiteilig aufgebaut, und ihre Tonarten decken das Intervall einer großen Terz ab.) Das ganz ausgearbeitete Trio **BWV676** ist eines der heitersten Stücke der ganzen Sammlung. Die drei voneinander unabhängigen Stimmen binden den Choral mühelos in ihre stark verzierten Melodielinien ein.

Die zehn Gebote inspirieren Bach zu höchstem Einfallsreichtum in der größer angelegten Vertonung von *Dies sind die heiligen zehn Gebot* **BWV678** – dem zehnten Choral der Sammlung! Es ist eines der am weitesten ausgearbeiteten, geheimnisvollsten Stücke der Zusammenstellung, das in den vergangenen hundert Jahren zu vielen verschiedenen Interpretationen Anlaß gegeben hat. Die linke Hand spinnt die Chormelodie als Kanon in der Oktave über einem schreitenden Baß aus, während die beiden Stimmen in der rechten Hand darüber und darum ein Geflecht von frei ersonnenen Motiven weben. Im Gegensatz zu dieser konzentrierten Ernsthaftigkeit wirkt der bescheidenere Satz **BWV679** unbeschwert, beinahe unernst. Die wiederholten Noten der Melodie werden zu einem an eine Gigue gemahnenden Fugensubjekt ausgebaut, das sich durch das ganze Stück zieht. Das Credo läßt in **BWV680** eine klar umrissene dreistimmige Fuge entstehen. Deren synkoptiertes Subjekt, das aus der ersten Zeile des Chorals *Wir glauben all an einen Gott* abgeleitet ist, wird mit einem Gegensatz konfrontiert, der auf der zweiten Zeile beruht. Die Pedale haben keinen Anteil an diesem Gefüge, sondern unterlegen es mit einem teils unterbrochenen Ostinato, dessen weit ausgreifenden Töne dem Stück den Beinamen 'Riesenfuge'

eingebracht haben. Die Fughetta **BWV681** weist die scharf punktierten Rhythmen und schwingvoll dramatischen Auftakte der Französischen Ouvertüre auf. Auf einem ähnlich komplexen Niveau wie BWV678 steht Bachs erste Vertonung des Vaterunsers, *Vater unser im Himmelreich* **BWV682**. Luthers Choral ist eine ausgedehnte Meditation über das Beten an sich, und dies führt zu einem Satz, in dem sich die beiden vorherrschenden Merkmale dieser Sammlung, nämlich Betonung der Struktur und Ausdrucksstärke, absolut ausgewogen darstellen. In die Textur einer Triosonate, die aus einem reichhaltigen Repertoire potenter musikalischer Figuren aufgebaut ist, webt der Komponist den Choral als Kanon. Das ist sowohl eine schwindelerregende kompositionstechnische Demonstration als auch eines der ergreifendsten Orgelwerke, das Bach je zu Papier gebracht hat. Die kürzere Version **BWV683** ist eines von nur drei der kleineren Präludien mit einem *cantus firmus*, der hier in der Oberstimme erscheint und unter sich einen ganzen Komplex kleiner Tonleiterfiguren erblühen läßt.

Der Satz der Taufhymne *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* **BWV684** hat jenen Kommentatoren, die nach einer theologischer Basis für Bachs musikalische Stoffwahl suchen, viel Material geboten. Die stetige Sechzehntelbewegung, die zwischen den drei Manualstimmen aufgeteilt ist, hat man mit dem Fließen eines Stroms verglichen, in dem unsere Sünden fortgewaschen werden, und die einleitende Figuration der rechten Hand ist als kreuzförmiges Motiv gedeutet worden – diese Interpretation verdankt sich mehr dem Auge als dem Ohr. Wiederum steht der *cantus firmus* in der Mitte des Gefüges, es ist zwar auf dem Pedal gespielt, während die Hände darum herum eine Triosonate darbieten, deren musikalische Einfälle nicht eindeutig auf die Chormelodie zurückgeführt werden können. Die modalen Nuancen der Stimmführung sind im fast durchweg dreistimmigen fugalen Satz **BWV685** leicht herauszuhören. Der Einfallsreichtum des Komponisten tritt wieder besonders deutlich hervor, denn dem Subjekt antwortet stets dessen Umkehrung. Der Choral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* ist eine Versfassung des 130. Psalms, und der dichte Kontrapunkt von **BWV686** ist eine eloquente Umsetzung jenes Textes in Musik. Der sechsstimmige Aufbau weist auf das sechsstimmige Ricerar aus dem Musikalischen Opfer voraus, obwohl in jenem Stück alles Material mit zwei Händen zu spielen ist. Das hier vorgesehene Doppelpedal ist ungewöhnlich, obwohl es im Schaffen von Samuel Scheidt ebenfalls Beispiele dafür gibt. Die Version für Manuale allein, **BWV687**, folgt der Anlage von BWV686 und hat den *cantus firmus* in der Oberstimme. Die Begleitstimmen imitieren einander in viel geringerem Abstand als in der vorhergehenden Nummer und vermitteln so den Eindruck größerer Eindringlichkeit; es ist einer von Bachs kühnsten und verwegenen Einfällen, den Choral mit einer Dissonanz einsetzen zu lassen. *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns* **BWV688** ist ein Trio. Der *cantus firmus* liegt im Pedal, mit einer Folge freier melodischer Einfälle in den Manualen. Die im ersten Takt erklingende Figur ist in einer ihrer mannigfaltigen Formen das ganze Stück hindurch immer wieder zu hören. Die ständigen metrischen Verschiebungen, die von diesen Variationen ausgelöst werden, erwecken den Eindruck, als schwebte der *cantus firmus* frei inmitten der funkelnden Textur. Das letzte auf einem Choral beruhende Werk der Zusammenstellung, **BWV689**, ist eine vollständig ausgearbeitete Fuge, die vom Stil her vielen der Fugen im Wohltemperierten Clavier ähnelt.

Wie so viele von Bachs Orgelwerken sind auch die meisten der übrigen Präludien auf den vorliegenden CDs schwer zu datieren. Bach war ein unermüdlicher Bearbeiter und Verbesserer, und das bedeutet, daß wir sogar dann, wenn ein Autograph existiert (wie im Falle von *Jesus, meine Zuversicht* BWV728, das er ins Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722 schrieb) nicht mit Sicherheit sagen können, ob es sich um die Neufassung eines existierenden Werks oder um eine Neuschöpfung handelt. Die hier vorgestellten Werke stammen größtenteils aus seiner Schaffensperiode zwischen 1703 und 1717, während der er als Organist angestellt war, erst in Arnstadt, dann in Mühlhausen und Weimar. Sie lassen sich in mehrere Kategorien einteilen.

Disc 13 **16 BWV725** Herr Gott, dich loben wir

Disc 13 **17 BWV721** Erbarm dich mein, o Herre Gott

Dies sind die schlichtesten und unkompliziertesten aller Choralvertonungen. Die Melodie der Bußhymne *Erbarm dich mein* ist ausgesprochen einfach vor einem Hintergrund wiederholter Akkorde gesetzt. Das Werk ist einzigartig im Schaffen Bachs. Wie viele der Melodien, die in der Clavierübung Verwendung finden, ist *Herr Gott, dich loben wir* (die deutsche Fassung des Te Deum) von einem cantus planus hergeleitet. Der ist durchweg in der Oberstimme zu hören, und die Strukturen sind meist ausgesprochen geradlinig, was darauf hindeutet, daß es sich um eine ausgeschriebene Begleitung handeln könnte.

Disc 13 **15 BWV715** Allein Gott in der Höh sei Ehr

Disc 13 **20 BWV726** Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Disc 13 **25 BWV738** Vom Himmel hoch, da komm ich her

Disc 13 **27 BWV722** Gelobet seist du, Jesu Christ

Disc 13 **28 BWV732** Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich

Disc 13 **29 BWV729** In dulci jubilo

Nur wenig aufwendiger ist die Choralharmonisierung mit improvisierten Floskeln. Es war zweifellos diese Art der Choralbearbeitung, die der Kirchengemeinde in Arnstadt Anlaß gab, sich über die Verwirrung zu beklagen, die Bachs Begleitungen ausgelöst hätten. Im allgemeinen sind die improvisatorischen Übergänge zwischen den Strophen relativ kurz, und obwohl einige der extremeren Harmonien irritierend gewesen sei mochten, kann man sich noch durchaus vorstellen, daß diese Sätze den Gemeindegesang begleiten könnten. Die Umsetzung des Weihnachtslieds *In dulci jubilo* ist jedoch umfangreicher als die anderen, woraus sich schließen läßt, daß dies, eines von Bachs populärsten und frühesten Orgelwerken, als Konzertstück und nicht bloß als Begleitung vorgesehen war.

- Disc 12 13 **BWV730** Liebster Jesu, wir sind hier
- Disc 12 14 **BWV731** Liebster Jesu, wir sind hier
- Disc 13 11 **BWV728** Jesus, meine Zuversicht
- Disc 13 19 **BWV740** Wir glauben all an einen Gott
- Disc 13 22 **BWV727** Herzlich tut mich verlangen

Die einzige Art von Orgelchoral, die im dritten Teil der Clavierübung unübersehbar fehlt, nämlich die im ornamentierten Stil, ist hier durch die vorliegenden fünf Stücke vertreten. Vier davon führen die Melodie ohne verbindende Interludien von Anfang bis Ende durch – die Ausnahme ist BWV727. Der Grad der Ornamentierung ist von Stück zu Stück unterschiedlich, von nur geringer Verzierung in BWV740 bis zum reich ausgeschmückten Satz von *Liebster Jesu* BWV731. Es ist interessant, die beiden Fassungen von *Liebster Jesu* zu vergleichen, insbesondere im Hinblick auf die subtilen Unterschiede der Harmonisierung. In der ersten Version gelingt es Bach, Schlußkadenzen an den Zeilenenden zu vermeiden, und er verziert nur die dritte Zeile, was das Stück allein für sich schon zu einem faszinierenden kleinen Werk macht.

- Disc 13 13 **BWV717** Allein Gott in der Höh sei Ehr
- Disc 13 14 **BWV716** Allein Gott in der Höh sei Ehr
- Disc 13 18 **BWV733** Meine Seele erhebt den Herrn
- Disc 13 26 **BWV724** Gottes Sohn ist kommen

Diese vier Werke setzen fugale Kunstgriffe ein, doch die sind im allgemeinen eher elementar. Die umfangreichste Vertonung ist die Fuge über das Magnificat BWV733, die aus einer Folge von Imitationsmotiven in der Manier einer Fantasia aus dem 16. Jahrhundert besteht. Die Melodie tritt schließlich als cantus firmus im Pedal in Erscheinung.

- Disc 12 15 **BWV736** Valet will ich dir geben
- Disc 12 17 **BWV735** Valet will ich dir geben
- Disc 13 12 **BWV718** Christ lag in Todesbanden
- Disc 13 21 **BWV720** Ein feste Burg ist unser Gott
- Disc 13 23 **BWV739** Wie schön leuchtet der Morgenstern

BWV718 mit seinen Taktwechseln und Echoeffekten ist den Choralphantasien von Buxtehude verwandt. Anfangs sind die Choralzeilen in der hochverzierten rechten Hand leicht zu erkennen, getrennt durch Interludien, die eine Folge frei herausgearbeiteter Ideen entwickeln. Doch im Verlauf des Stücks wird die Melodie motivischer Fortentwicklung statt bloßer Verzierung unterworfen; es sind eine Freiheit und Spontaneität zu spüren, die voller jugendlicher Kühnheit stecken. Die Texturen deuten stellenweise

darauf hin, daß das Stück sich eher fürs Cembalo als für die Orgel eignet. Die Struktur von *Ein feste Burg* ist die eines Trios; erst gegen Ende wird sie um eine vierte Stimme erweitert. Wiederum wird der Grad der Erkennbarkeit der Choralmelodie feinsinnig variiert, ebenso ihr Tempo; wenn das Pedal sie erstmals aufnimmt, werden die Notenwerte verdoppelt. Die unterschiedlichen Quellen enthalten spezifische Registerangaben: linke Hand – fagotto; rechte Hand – sesquialtera. Es ist natürlich nicht eindeutig festzustellen, wie authentisch sie sind, aber verschiedene überlieferte Beschreibungen von Bachs Orgelspiel deuten darauf hin, daß er bei der Wahl der Register kühn und abenteuerlustig war. Woher sie auch stammen mögen, jedenfalls verleiht allein schon die Seltenheit solcher Angaben ihnen einen besonderen Reiz. Die zwei Vetonungen von *Valet will ich dir geben* sind zwar rein äußerlich gleich angelegt, weisen jedoch auch faszinierende Unterschiede auf. In beiden Werken wird die Melodie im Pedal gespielt; bei BWV735 entspricht das Tempo dem des gesungenen Choral, während sie im Gegenstück ungefähr halb so schnell ist. In BWV735, bei dem es sich um die Bearbeitung eines früheren Stücks handeln könnte, sind die Motive der Interludien zwischen den Choralstrophen hörbar der jeweiligen Zeile des Choralis verwandt. In BWV736 ist die Verbindung der Figuration zur Choralmelodie hingegen viel schwerer zu entdecken und kann eher als kontinuierliche Fortentwicklung des einleitenden, aus der ersten Strophe der Melodie abgeleiteten Ritornells aufgefaßt werden. Wie Ein feste Burg hat auch Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV739 einen wandernden cantus firmus.

#### Disc 13 [24] **BWV734** Nun freut euch, lieben Christen gmein

*Nun freut euch* schließlich ist ein entzückend flinkes Trio mit dem cantus firmus im Pedal.

\* \* \*

Es gibt natürlich mehr als eine Art, die Choräle der Clavierübung zu präsentieren, aber im Kontext einer Doppel-CD hat sich Christopher Herrick dafür entschieden, auf die erste CD die großangelegten Choralsätze aufzunehmen, eingerahmt von dem Präludium in Es-Dur und der Fuge in Es-Dur. Das entspricht Bachs bekannter Praxis, seine Solistenkonzerte und Orgelvorführungen mit sogenannten organo-pleno-Werken zu beginnen und zu beenden, um dazwischen leichter strukturierte Stücke zu spielen. Zwei Choralsätze auf *Liebster Jesu, wir sind hier* dienen anschließend als Zwischenspiel. *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV675, das weder in die Kategorie der großen noch in die der kleinen Werke paßt, ist zwischen den beiden Vertonungen von *Valet will ich dir geben* plaziert. Die zweite CD beginnt mit den zehn Manualiter-Choralen als Gruppe, aufgenommen in derselben Kirche, aber auf der wunderschönen einmanualigen Orgel. Christopher Herrick kehrt dann für die anderen Choräle an die Hauptorgel zurück und beschließt das Programm triumphal mit *In dulci jubilo*.

## Die Partitas und canonische Veränderungen

Metzler Orgel Op 555 (1988), Pfarrkirche St Nikolaus, Bremgarten

Aufnahme 5 6 7 Mai 1991

1	BWV768	<b>Partita: Sei gegrüßet, Jesu gütig</b>	[16'27]
2	BWV769	<b>Kanonische Veränderungen: Vom Himmel hoch da komm ich her</b>	[12'18]
3	BWV766	<b>Partita: Christ, der du bist der helle Tag</b>	[8'41]
4	BWV767	<b>Partita: O Gott, du frommer Gott</b>	[14'25]
5	BWV770	<b>Partita: Ach, was soll ich Sünder machen?</b>	[12'26]

Jeder Organist im protestantischen Europa Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts würde den Choral ins Zentrum seines Schaffens gestellt haben, und für J S Bach waren wie für jeden anderen Komponisten-Organisten seiner Zeit das Aufgreifen und die Erschließung von Material aus dem Bereich des Chorals eine lebenslange Aufgabe. Im Falle Bachs, des großen Verarbeiters von nationalen Stilrichtungen, strukturellem Symbolismus und numerologischem Mystizismus, sollten die erweiterten technischen und musikalischen Möglichkeiten, welche die von ihm vertonten Choralmelodien bargen, obendrein zur Leidenschaft werden. Daß die Orgelchoralpartita oder Suite, deren Einzelteile auf Variationen ein und derselben Choralmelodie beruhen, von allen Formen der Choralbearbeitung in seinem Gesamtwerk die kleinste Gruppe ausmachen, liegt teils an seiner Entwicklung als Komponist und teils an den praktischen Gegebenheiten.

Es ist klar, daß Bachs zunehmend konzentrierte Erforschung von Stimmung und Motiv seine Aufmerksamkeit stärker in Richtung einer einzigen, allumfassenden, vollendeten Vertonung des jeweiligen Chorals lenkte (obwohl er zu einem späteren Zeitpunkt oft auf die gleiche Melodie zurückkam, um eine Neuvertonung aus anderer Sicht vorzunehmen), statt auf eine Serie weniger objektiv erschöpfender Variationen, deren jede hinter dem zurückbleiben mußte, was er in einer Einzelvertonung zu leisten vermochte. Die zwei recht unterschiedlich konstruierten und durchkomponierten Vertonungen von *Christ ist erstanden* (BWV627) und *O Lamm Gottes, unschuldig* (BWV656) mögen Ausnahmen sein, doch hat Bach eindeutig in einem relativ frühen Stadium seines Werdegangs das Interesse an reinen Choralpartiten verloren und sich erst in den letzten Lebensjahren unter besonderen Umständen erneut darauf besonnen. Auf jeden Fall nahmen die Gelegenheiten, derart vollständig ausgearbeitete bzw. ausgeschriebene Stücke aufzuführen, im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr ab.

Die Ursprünge der Choralpartita sind in den 100 Jahre früher von Sweelinck komponierten Konzertvariationen über Choralmelodien zu suchen. Diese Stilrichtung, Produkt der Freundschaft Sweelincks mit John Bull, beruhte auf den Variationstechniken der Virginalisten im elisabethanischen England und wurde in Norddeutschland von Sweelincks Schülern Scheidt und Scheidemann eingeführt. Auf deren Werke baute Buxtehude, Reincken und Böhm im Norden und weiter südlich Pachelbel auf (der auf erdem stilistische Einflüsse aus Italien verarbeitete). Sweelincks Vorlagen waren zum konzertanten Gebrauch bestimmt, gemäß den seinerzeit in den Niederlanden herrschenden strengen calvinistischen Ansichten, die derart weltliche Virtuosität im Sakralbereich ausschlossen. In Deutschland dagegen setzte sich die Choralpartita bald in zweierlei Hinsicht durch.

Die alte vorreformatorische Sitte, gesungene Choral- und Orgelstrophen (nach der gleichen Melodie) abzuwechseln, wurde in den neuen Brauch übernommen, wonach die Verse des von der Gemeinde für unsere Begriffe sehr langsam gesungenen Choral von der Orgel eingeleitet wurden und mit ihr alternierten. In den Einschüben zwischen den Versen überschrritten die Choralvariationen der Orgel insofern ihre rein praktische Funktion (die Gemeinde wieder zu Atem kommen zu lassen), als sie die Stimmung des gesungenen Texts nachempfanden oder vorwegnahmen. In der Praxis wurden die sorgsam komponierten und ausgearbeiteten Orgelvariationen selbst in Anbetracht der ungewöhnlichen Länge deutscher protestantischer Gottesdienste als zu lang empfunden, und obendrein bei fortschreitender Kompositionstechnik als unangenehm kompliziert. Improvisierte Zwischenspiele, die den jeweiligen Umständen genau entsprachen, wurden daraufhin zur flexibleren und akzeptierten Norm.

Die Technik der durchkomponierten wie der improvisierten Choralvariation wurde weiter gefördert durch die Solodarbietung, die der Organist seiner Gemeinde einmal im Jahr zu geben pflegte, um den Stand und die Entwicklung seines Könnens zu demonstrieren, sowie durch die Spielprobe, die der Bewerber um einen neuen Posten abgeben mußte und die von ihm verlangte, einen vorgegebenen Choral in allen gängigen Kompositionsstilen zu improvisieren. Das heißt, daß Bachs größte Leistung auf diesem Gebiet möglicherweise nie schriftlich niedergelegt wurde. Den Anhaltspunkt dafür liefert sein Nachruf, der im Detail auf Bachs Hamburgfahrt eingeht, als er 1720 dort Reincken vorspielte. Auf Reinckens Wunsch improvisierte er fast eine halbe Stunde lang über das Thema *An Wasserflüssen Babylon*, und zwar nach Reinckens Aussage auf vollständige, mannigfaltige Weise, wie es die besseren unter den Hamburger Organisten ehemals bei der samstäglichem Vesper gewohnt waren. Reincken soll damals ausgerufen haben: 'Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben, aber wie ich sehe, lebt sie in Euch weiter.'

Ganz zu Anfang, das hat die neuere Forschung erwiesen, wurde Bach abgesehen davon, daß er bei Böhm studierte, erheblich von Reincken beeinflusst, und seine ersten Choralpartiten *Christ, der du bist der helle Tag (BWV766)* und *O Gott, du frommer Gott (BWV767)* bewegen sich (stilistisch – die Urschriften sind verschollen und die aufgefundenen Quellen relativ späten Datums) klar in dem von

seinen Mentoren vorgegebenen Rahmen, bis hin zu bestimmten von Böhm aufgenommenen französischen Einflüssen. Auf den ersten Blick erkennbar sind das *Bicinium* mit kantiger, dem *Gambencontinuo* verwandter Generalbaßlinie, die aus ostinaten Wiederholungen zusammengesetzt ist und einen manchmal einfachen, manchmal verzierten Choral mit oder ohne durchführende Zwischenspiele stützt (766, 767 Partita II), die kontrapunktische Struktur, die ein prägnantes rhythmisches Motiv ausführt (766, Partita III, 767 IX), der Choral im Gewande violinartiger Figuration (766, 767 IV) und andere gebräuchliche Techniken – beispielsweise die subjektive Illustration aufeinanderfolgender Strophentexte (766) und die spät einsetzende, stark chromatische Umsetzung (767 VIII).

*Ach, was soll ich Sünder machen?* (**BWV770**) stellt gegenüber 766 und 767 einen Fortschritt dar, stammt jedoch ebenfalls aus der Zeit, ehe die Verarbeitung einer Reihe unterschiedlicher stilistischer Einflüsse bei Bach zur Herausbildung der nahtlos gefügten und allumfassenden Ausdrucksform seiner Reifezeit geführt hatte. Die erste Partita, also die einleitende Exposition der Chormelodie in geradliniger, aber reizvoll üppiger Harmonik, ist in einem glatten, aber noch inkonsistent strukturierten Akkordstil gehalten. Dieser Stil läßt an italienische Cembalowerke denken, oder vielmehr an einzelne Facetten daraus, die in Bachs frühem Erfahrungsumfeld unter anderem von einem so bedeutenden Mann wie Pachelbel auf eine Anzahl gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstandener Choralpartiten übertragen wurden. In ähnlicher Weise erinnern die II. Partita, die den Choral als verzierte Arie über einem Generalbaß verarbeitet, sowie die Partiten III, V und VI in ihrer klaren harmonischen Ausrichtung und fließenden Passagengestaltung an italienische Cembalokompositionen im Sinne eines Domenico Zipoli. Eine zweite Gruppe, die Partiten IV, VII und IX, entsprechen französischer Praxis, die ersten beiden im *Style brisé* (d.h. im 'gebrochenen' Stil), der wiederum für das Cembalo typisch ist, aber auch in der deutschen Orgelmusik dieses Frühstadiums von Bachs Werdegang vorkommt, und die letzte in Form einer Sarabande, umgesetzt gem der eleganten Linienführung zahlreicher französischer Versetten. Bachs heimisch deutsches Idiom macht sich zum ersten Mal in der unbeirrbareren, fast schon zwanghaften Durchführung zweier kontrastierender rhythmischer Schemata in der VIII. Partita bemerkbar, und wird vollends offenbar in der letzten, erweiterten Partita X. Hier verweisen die schroffe Energie der Struktur, die Tempo- und Taktwechsel, die ansteckende Rhetorik des Ganzen auf den *Stylus phantasticus* Buxtehudes.

In *Sei gegrüßet, Jesu gütig* (**BWV768**) darf der Kulminationspunkt alles Vorangegangenen gesehen werden, im weiteren Ablauf ergänzt durch neue und gehaltvollere Elemente, denen eindeutig anzumerken ist, daß ein Kompositionsprozeß stattgefunden hat und das ganze Werk über längere Zeit immer wieder revidiert wurde, vermutlich ab einem Datum kurz nach den frühesten Partiten bis weit in die Weimarer Jahre hinein. Die 1. Variation entspricht den *Bicinia* von BWV766 und 767, doch der ostinate Generalbaß hat eine kraftvollere, zielbewußtere Ausrichtung, die über seine motivische Anbindung an die neue beherrschte Plastizität der Koloraturverzierung des Themas hinausgeht; die 3.

Variation entspricht 767 IV; die 5. Variation entwickelt die prägnante motivische Gestaltung von 766 IV weiter; die 7. Variation ist ein Fortschritt gegenüber 766 VI, und zwar in Richtung des reiferen Verständnisses der Figuration bei zusammengesetzten Taktarten, das andere einzelne Choralpräludien auszeichnet. Die 6. Variation, eine eindrucksvolle Vertonung, die den Choral als Unterstimme der zwei imitativen Manualparts in die (zum ersten Mal seit der Eröffnung zu hörenden) Pedale relegiert. Die leichte, kreiselnde Struktur der 8. Variation schließlich läßt den frühen Stil ganz hinter sich, und die nachfolgenden Variationen, insbesondere die lange sangliche 10. Variation, besitzen unverkennbare Parallelen in den unabhängigen Choralpräludien der Reifezeit Bachs.

Wie wir gesehen haben, sollte Bach erst ganz am Ende seines Schaffens zur Komposition von Choralvariationen zurückfinden. 1747 wurde er als 14. Mitglied (B+A+C+H=14) in die exklusive Leipziger Sozietät der musikalischen Wissenschaften aufgenommen. Die nach ihrem Gründer benannte Mizler-Sozietät befaßte sich mit den anspruchsvollsten und abstrusesten technischen Fragen, und Bachs bedeutendste Sammlung von Choralvariationen, die kanonischen Veränderungen über *Vom Himmel hoch da komm ich her* (BWV769) dienten zweifellos als Empfehlung für seinen Eintritt. Obwohl Bach dieses Weihnachtslied schon viermal vertont hatte, ist es typisch für sein Streben nach Vollständigkeit, daß er einige charakteristische Gesten aus BWV701, der wahrscheinlich frühesten dieser Vertonungen in seine letzte übernahm. Hier werden wir mit äußerster technischer Virtuosität konfrontiert, und mit einem Kompositionsstil, der um reizvoll dekorative Rokoko-Elemente zur Auflockerung des strengen Kontrapunkts erweitert ist. Jede Variation präsentiert ein zunehmend anspruchsvolles kanonisches Verfahren vom Oktavkanon über den in der Quinte, der Septième und dann wieder der Oktave, diesmal jedoch als Augmentation, bis hin zur letzten Variation, einer Kombination aus invertiertem Kanon in der Sexte, der Terz, der Sekunde und der None, deren Schlußteil außerdem sowohl Diminution als auch Inversion einbezieht. Darüber hinaus sind die 4. Variation (die in einer Quelle an letzter Stelle steht) und die 5. 'signiert' mit dem im Gefüge verborgenen B-A-C-H-Motiv.

ROBIN LANGLEY ©1991

Übersetzung Anne Steeb / Bernd Müller

— DISC 15: CDS44135 [79'32] —

## Die Neumeister Choräle

Metzler Orgel Op 509 (1980), Stadtkirche, Zofingen

Aufnahme 15 18 April 1999

1	BWV714	<b>Ach Gott und Herr</b>	[2'08]
2	BWV719	<b>Der Tag der ist so freudenreich</b>	[1'33]
3	BWV737	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[1'50]

4	BWV742	<b>Ach Herr, mich armen Sünder</b>	[2'17]
5	BWV957	<b>Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt</b>	[1'57]
6	BWV1090	<b>Wir Christenleut</b>	[2'03]
7	BWV1091	<b>Das alte Jahr vergangen ist</b>	[2'48]
8	BWV1092	<b>Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf</b>	[2'04]
9	BWV1093	<b>Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen</b>	[2'27]
10	BWV1094	<b>O Jesu, wie ist dein Gestalt</b>	[2'16]
11	BWV1095	<b>O Lamm Gottes, unschuldig</b>	[2'04]
12	BWV1096	<b>Christe, der du bist Tag und Licht</b>	[2'37]
13	BWV1097	<b>Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not</b>	[1'49]
14	BWV1098	<b>Wir glauben all an einen Gott</b>	[2'16]
15	BWV1099	<b>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</b>	[3'05]
16	BWV1100	<b>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</b>	[2'07]
17	BWV1101	<b>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</b>	[3'18]
18	BWV1102	<b>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ</b>	[2'50]
19	BWV1103	<b>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</b>	[1'24]
20	BWV1104	<b>Wenn dich Unglück tut greifen an</b>	[1'41]
21	BWV1105	<b>Jesu, meine Freude</b>	[2'19]
22	BWV1106	<b>Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost</b>	[1'41]
23	BWV1107	<b>Jesu, meines Lebens Leben</b>	[1'47]
24	BWV1108	<b>Als Jesus Christus in der Nacht</b>	[2'23]
25	BWV1109	<b>Ach Gott, tu dich erbarmen</b>	[2'11]
26	BWV1110	<b>O Herre Gott, dein göttlich Wort</b>	[2'06]
27	BWV1111	<b>Nun lasst uns den Leib begraben</b>	[2'25]
28	BWV1112	<b>Christus, der ist mein Leben</b>	[1'22]
29	BWV1113	<b>Ich hab mein Sach Gott heimgestellt</b>	[2'28]
30	BWV1114	<b>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut</b>	[2'48]
31	BWV1115	<b>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr</b>	[2'40]
32	BWV1116	<b>Was Gott tut, das ist wohlgetan</b>	[1'39]
33	BWV1117	<b>Alle Menschen müssen sterben</b>	[2'43]
34	BWV1118	<b>Werde munter, mein Gemüte</b>	[1'50]
35	BWV1119	<b>Wie nach einer Wasserquelle</b>	[1'20]
36	BWV1120	<b>Christ, der du bist der helle Tag</b>	[2'39]

Während die meisten von uns davon träumen, im Lotto zu gewinnen, ist es wohl das Lebensziel eines jeden Musikforschers, einmal das bislang unbekannte Manuskript eines bedeutenden Komponisten zu entdecken. Das Gefühl der Erfüllung muß umso intensiver sein, wenn die Entdeckung eine eklatante Lücke in unseren Kenntnissen über den betreffenden Komponisten schließt. Das Originalmanuskript eines (bekannten oder unbekanntes) Orgelwerks von Bach wäre beim Mangel an derartigen Autographen natürlich ein wahrhaft seltener Fund, aber was Professor Christoph Wolff und Harold E. Samuel, der Musikarchivar der Universität Yale, tatsächlich in der John Herrick Jackson Musikbibliothek von Yale fanden, kam dem recht nahe. Diese Sammlung ist eine riesige Fundgrube für Quellenmaterial des 17. und 18. Jahrhunderts, und Wolff und Samuel haben im Zuge der Untersuchung einer Anthologie von Choralvorspielen in Manuskriptform, die im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts von Johann Gottfried Neumeister zusammengestellt wurde, mehr als 30 bislang unbekanntes Choralvorspiele aus den prägenden Lebensjahren des Johann Sebastian Bach identifiziert. (Ein großer Teil der Sammlung harret nach wie vor der detaillierten Untersuchung: Wer weiß, welche andere Schätze sich noch darin verbergen.) Natürlich ist die Zuordnung von nichtautographischem Material mit einem Element der Spekulation behaftet, und es gibt Menschen, die nicht wahrhaben wollen, daß aus der Feder Bachs etwas anderes als Perfektion geflossen sein könnte, ganz gleich, in welchem Stadium seiner Entwicklung er sich befand. Doch das Vorhandensein von sieben Stücken, die aus anderen Quellen bekannt sind, ermutigte Wolff und Samuels dazu, ihre Schlußfolgerungen bekanntzugeben und die Werke 1985 zur Veröffentlichung vorzubereiten.

Neumeister war Lehrer und Teilzeitorganist, und der Schwerpunkt der Sammlung auf relativ einfachen Stücken, die meist ohne Pedal gespielt werden können, ist vermutlich auf sein bescheidenes Können im Umgang mit dem Instrument zurückzuführen. Das Manuskript ist ganz ähnlich wie das Orgelbüchlein angelegt – das heißt, als vollständige Serie von Stücken für das Kirchenjahr. Man kann darüber spekulieren, ob Neumeister aus einer bestehenden Anthologie abgeschrieben oder seine eigene Auswahl aus unterschiedlichen Quellen getroffen hat, wobei er sich an Bachs Schaffen orientierte. Wie auch immer: Es ist interessant, festzustellen, daß 22 der vorliegenden Choräle im Orgelbüchlein zwar erwähnt werden, aber nicht in vertonter Form enthalten sind und daß mehrere nirgendwo in Bachs Choralwerken vorkommen. Irgendwann ging die Anthologie in den Besitz von Christian Heinrich Rinck über, der bei J. C. Kittel studiert hatte, einem von Bachs letzten Schülern; er war ein eifriger Sammler von Bach-Memorabilien und trug viel dazu bei, seine Tradition lebendig zu erhalten. Die insgesamt 82 Choralvorspiele der Sammlung stammen von sieben Komponisten, darunter die weitaus bedeutendsten Beiträge von zwei Generationen der Familie Bach. Neben den 38 Chorälen von Johann Sebastian liegen 25 von Johann Michael Bach vor, einem Vetter seines Vaters Johann Ambrosius, dessen Vokalmusik er noch während seiner Zeit in Leipzig aufzuführen pflegte. (Johann Michaels Tochter Maria Barbara war Johann Sebastian Bachs erste Frau.) Die anderen vertretenen Komponisten sind Johann Christoph Bach (ein weiterer Vetter), Zachow, Pachelbel, Erich und Sorge.

Die Präludien über *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn BWV601* und *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV639* (eingespielt auf Disc 9) kommen im Orgelbüchlein vor und stellen somit die jüngste, modernste Musik der Sammlung dar. In Anbetracht dessen konnte Professor Wolff mit einiger Gewißheit die übrigen Vertonungen auf die Jahre zwischen 1700 und 1708 datieren – jene Zeit, in der sich Bach einen Namen als Organist machte und die Kirchengemeinden von Arnstadt und Mühlhausen mit seinen kühnen Choralbegleitungen in Erstaunen versetzte. Es ist sogar möglich, daß einige aus der Zeit stammen, als er in Ohrdruf bei seinem Bruder Johann Christoph studierte, der selbst ein Schüler Pachelbels war. Ebenfalls aus anderen Quellen bekannt sind *Der Tag der ist so freudenreich BWV719* und *Ach Herr, mich armen Sünder BWV742*. Diese beiden Werke sind auch schon J.C. Bach bzw. Böhm zugeschrieben worden. Außerdem ist der kanonische Satz von *Ach Gott und Herr BWV714* ohne das ergreifende, aber anscheinend nicht damit verbundene Präludium bekannt, das sich bei Neumeister findet, während der erste Teil von *Machs mit mir Gott, nach deiner Güte BWV957* in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft als selbständige Klavierfuge veröffentlicht wurde. Die unkomplizierte Choralharmonisierung des Yale-Manuskripts identifiziert das Stück letztendlich als Choralvorspiel.

Im 17. und 18. Jahrhundert war die Rolle des Organisten untrennbar mit der des Komponisten verbunden, daß vom Instrumentalisten erwartet wurde, die Choräle auf der Orgel einzuleiten, in der Regel mit einem improvisierten Stück, das die Kirchengemeinde zu inbrünstigem Gesang animieren sollte. Die Präludien der Sammlung Neumeister sind ohne Zweifel niedergeschriebene Beispiele für die Art von Stück, die es zu improvisieren gegolten hätte, und sie beweisen, daß Bach von Jugend an einen wachen, wißbegierigen Geist besaß; er lernte durch Nachahmung, wobei er seine Vorbilder einer breiten Palette von Quellen entnahm und sie rasch zu verbessern wußte. Natürlich gehörten zu den Vorbildern der Vetter seines Vaters, Johann Michael, ebenso Pachelbel, der Lehrer seines Bruders, aber hinzu kamen nordeutsche Einflüsse wie Buxtehude (das Präludium über *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr BWV1115* beruht unmittelbar auf dem einleitenden Motiv von Buxtehudes Praeludium in C-Dur BWV137). Das vorliegende Portfolio eines jungen Komponisten zeugt von einem rasch erblühenden Talent und der Fähigkeit, seine Vorbilder zu übertreffen (die Beherrschung der Harmonik ist bereits weit fortgeschritten, mit viel üppig chromatischer Stimmführung), außerdem von der Neigung zum Experimentieren, so daß manchmal mehrere Choralformen in einem Präludium kombiniert werden, z.B. bei *Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV1099* und *Jesu, meine Freude BWV1105*. Eins der gelungensten Beispiele ist das Präludium über das Weihnachtslied *Wir Christenleut BWV1090*, das die abwechslungsreiche Figuration einer Partita in einem Choralvers komprimiert. Die drei Abschnitte verwenden höchst unterschiedliche Satzweisen: Im ersten hat das Begleitmotiv große Familienähnlichkeit zu jenem im Präludium über den gleichen Choral aus dem *Orgelbüchlein*, wenn auch in einem anderen Metrum, während der zweite die dreizeitige Taktart der Gigue einführt. Im letzten Abschnitt verläßt Bach den Cantus firmus zugunsten eines kurzen fugalen Finales – es beruht auf der letzten Zeile des Chorals, dessen punktierte Rhythmen darauf hindeuten, daß er bereits mit dem französischen Repertoire vertraut gewesen sein könnte.

Versuche einer sinnvollen Klassifizierung verschiedener Typen des Orgelchorals scheitern im allgemeinen daran, daß die Unterschiede innerhalb gewisser Grundtypen eher verwischt sein können. Bei Bach verstärkt sich dieser Eindruck natürlich noch dadurch, daß er im Verlauf seines schöpferischen Lebens die Möglichkeiten der Gattung erweiterte, indem er dem Choral eigenständige Formen aufpfropfte. Selbst in der Sammlung Neumeister finden wir diese Vielfalt von Gestaltungsvarianten im Rahmen eines Grundtypus, insbesondere dem der Choralmotette. Wie der Name besagt, leitet diese sich von der Vokalmotette ab, in der die Choralmelodie in einer Stimme, meist der obersten, unverzert dargeboten wird, während die Begleitstimmen frei dagegengesetzt werden. Manchmal sind die Zeilen des Chorals durch Zwischenspiele getrennt, manchmal nicht. In *Ach Gott, tu dich erbarmen BWV1109* bietet Bach die Melodie in ausgesprochen kurzen Brocken dar, um soviel Gelegenheit wie möglich zur Vorabimitation zu geben; dagegen sind die Linien des Cantus firmus in *O Lamm Gottes, unschuldig BWV1095* viel länger und der imitative Kontrapunkt der Begleitstimmen steht in keiner erkennbaren Beziehung dazu. Manchmal, z.B. in *Vater unser im Himmelreich BWV737* und *O Jesu, wie ist dein Gestalt BWV1094*, variiert das Maß an Imitation im Lauf des Stücks. Auch gibt es mehrere schöne Beispiele für die Choralfughetta, bei der nur die erste Zeile des Chorals das Fugensubjekt liefert. *Wir glauben all an einen Gott BWV1098* ist eine besonders schöne und ausgefeilte Komposition, während *Christe, der du bist Tag und Licht BWV1096* Fughetta und Motette in einem ausgedehnten Stück vereint. Eines der am weitesten vorausschauenden Präludien ist das lebhaft und bezaubernde *O Herre Gott, dein götlich Wort BWV1110*, im Grunde eine zweiteilige Invention mit dem Cantus firmus eines Chorals – ein Typus, den Bach in der *Clavierübung* zu hoher Blüte bringen sollte.

\* \* \*

Die Aufnahme entstand in der Stadtkirche Zofingen in der Schweiz, auf deren großer Metzler-Orgel Christopher Herrick die Toccaten und die Choräle der Clavierübung eingespielt hat. Am anderen Ende der Kirche befindet sich eine bezaubernde, ebenfalls von Metzler gebaute Chororgel. Dieses Instrument verfügt zwar nur über ein Manual und ein Sechzehnfußregister, aber sie intoniert so wunderbar und singt in einen so einmaligen akustischen Raum hinein, daß beschlossen wurde, die vorliegenden Werke darauf einzuspielen, einschließlich der Tracks 29 und 36, wo der Effekt des Manualwechsels durch raschen Zugwechsel mit Hilfe eines Registranten erzielt wird, und der Tracks 4 und 30, wo mit Playback gearbeitet wurde.

STEPHEN WESTROP ©2000  
Übersetzung Anne Steeb/Bernd Müller

---

## ZUGESCHRIEBENE WERKE

---

— DISC 16: CDS44136 [76'43] —

### Bach zugeschriebene Werke

Metzler Orgel Op 471 (1975), Pfarrkirche St Michael, Kaisten  
Aufnahme 13 14 April 1999

1	BWV553	<b>'Kleine' Präludium und Fuge Nr 1 in C-Dur</b>	[3'57]
2	BWV759	<b>Schmücke dich, o liebe Seele</b>	[2'36]
3	BWV554	<b>'Kleine' Präludium und Fuge Nr 2 in d-Moll</b>	[3'01]
4	BWV752	<b>Jesu, der du meine Seele</b>	[1'19]
5	BWV763	<b>'Wie schön leuchtet der Morgenstern</b>	[1'24]
6	BWV757	<b>O Herr Gott, dein göttlich Wort</b>	[1'29]
7	BWV555	<b>'Kleine' Präludium und Fuge Nr 3 in e-Moll</b>	[3'21]
8	BWV692	<b>Ach Gott und Herr</b>	[1'46]
9	BWV693	<b>Ach Gott und Herr</b>	[2'08]
10	BWV556	<b>'Kleine' Präludium und Fuge Nr 4 in F-Dur</b>	[2'39]
11	BWV760	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[2'54]
12	BWV761	<b>Vater unser im Himmelreich</b>	[3'38]
13	BWV557	<b>'Kleine' Präludium und Fuge Nr 5 in G-Dur</b>	[3'26]
14	BWV745	<b>Aus der Tiefe rufe ich</b>	[3'36]
15	BWV746	<b>Christ ist erstanden</b>	[1'29]
16	BWV558	<b>'Kleine' Präludium und Fuge Nr 6 in g-Moll</b>	[3'22]
17	BWV744	<b>Auf meinen lieben Gott</b>	[1'12]
18	BWV748	<b>Gott der Vater wohn uns bei</b>	[3'19]
19	BWV581	<b>Fuge in G-Dur</b>	[1'26]
20	BWV756	<b>Nun ruhen alle Wälder</b>	[0'50]
21	BWV559	<b>'Kleine' Präludium und Fuge Nr 7 in a-Moll</b>	[2'30]
22	BWV749	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>	[0'44]
23	BWV750	<b>Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht</b>	[0'57]
24	BWV751	<b>In dulci jubilo</b>	[1'35]
25	BWV560	<b>'Kleine' Präludium und Fuge Nr 8 in B-Dur</b>	[3'33]

	<b>BWV771 Partita: Allein Gott in der Höh sei Ehr</b>	[18'08]
<u>26</u>	Variation 1	[1'00]
<u>27</u>	Variation 2	[1'08]
<u>28</u>	Variation 3	[1'50]
<u>29</u>	Variation 4	[1'19]
<u>30</u>	Variation 5	[0'54]
<u>31</u>	Variation 6	[1'08]
<u>32</u>	Variation 7	[0'58]
<u>33</u>	Variation 8	[1'07]
<u>34</u>	Variation 9	[1'16]
<u>35</u>	Variation 10	[1'34]
<u>36</u>	Variation 11	[0'51]
<u>37</u>	Variation 12	[0'50]
<u>38</u>	Variation 13	[0'49]
<u>39</u>	Variation 14	[0'47]
<u>40</u>	Variation 15	[0'43]
<u>41</u>	Variation 16	[0'54]
<u>42</u>	Variation 17	[1'05]

Alle Musik der vorliegenden CD wurde irgendwann einmal J S Bach zugeschrieben, doch geht man heute allgemein davon aus, daß es sich um Werke anderer Komponisten handelt. Nur in wenigen Fällen war es möglich, den tatsächlichen Verfasser eindeutig zu bestimmen. Die Tatsache, daß Musik noch bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein überwiegend in handschriftlicher Form weitergegeben wurde, reicht an sich schon als Erklärung für die verbreitete Unsicherheit bezüglich der Urheberschaft von Werken aus der Epoche. Man braucht nur daran zu denken, wieviele Mitglieder der Familie Bach um jene Zeit Musik schrieben, um einzusehen, wie es passieren konnte, daß sich die kleinste Unstimmigkeit hinsichtlich des Vornamens jedesmal verschlimmerte, wenn ein Stück kopiert wurde. Wie immer macht das Fehlen autographischen Materials für große Teile von Bachs Orgelmusik die Identifikation umstrittener Stücke schwierig. Viele der vorliegenden Stücke stammen aus Manuskriptsammlungen, in denen außerdem Werke enthalten sind, die nachweislich von Johann Sebastian Bach komponiert wurden; das bedeutet, daß in vielen Fällen der Vorgang der Zuschreibung zwangsläufig auf Stilvergleichen und letztlich auf Mutmaßungen beruhen muß. Die Argumente gegen eine Aufnahme vieler der Stücke in den Kanon sind im Grunde Negativaussagen, ausgehend von der Tatsache, daß sie bestimmte Merkmale und ein technisches Niveau haben, das anderswo in Bachs Œuvre nicht zu finden

ist. Beweisführungen dieser Art können recht überzeugend sein, müssen jedoch mangels eindeutiger Identifizierung fürs erste spekulativ bleiben.

Die Hauptquelle für die Acht kleine Präludien und Fugen, genaugenommen die einzige von Bedeutung, ist eine Sammlung aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, die aus dem Umfeld Bachs hervorgegangen sein könnte. Eine inzwischen verloren gegangene Kopie war einst im Besitz von Bachs Biographen Forkel. Das Fehlen von Quellen ist einer der wesentlichen Stolpersteine für Musikforscher, die nicht an Johann Sebastian als Urheber glauben; sicherlich wären, wenn er der Komponist wäre, viel mehr Kopien im Umlauf. Ebenso verwirrend für die Kommentatoren ist die Kluft zwischen der Qualität der Ideen und ihrer Umsetzung. Die Motive sind generell recht bemerkenswert, klar umrissen und markant, doch gibt es Momente harmonischer Ungeschicklichkeit und unbeholfener Stimmführung. In seiner bahnbrechenden Biographie des Komponisten hat Philipp Spitta geschrieben, daß diese Werke den Stempel eines überragenden Meisters der Komposition trügen und darum nicht das Produkt seiner musikalischen Jugendjahre sein könnten. In neuerer Zeit hat der Musikforscher und Herausgeber Alfred Dürr behauptet, man könne davon ausgehen, daß Bach sie nicht geschrieben hat. Dies ist die am weitesten verbreitete, wenn auch nicht durchweg vertretene Ansicht unter den Bachforschern der Gegenwart. Während einige nach wie vor die Möglichkeit einräumen, daß es sich zumindest um Jugendwerke Bachs handeln könne, sind andere nicht einmal bereit, diesen Gedanken in Betracht zu ziehen.

Auch wenn sie als Zusammenstellung erhalten sind, sollten sie angesichts der weit voneinander abweichenden stilistischen Einflüsse, die in ihnen auszumachen sind – darunter einige, von denen Bach nichts gewußt haben kann, als seine Technik noch so wenig ausgebildet war wie hier – vielleicht nicht als einheitliches Ganzes betrachtet werden, sondern einfach als Gruppe von Stücken, die über viele Jahre als geeignetes Lehrmaterial zusammengetragen wurden. Vielleicht war Bach in unterschiedlichem Maß an ihrer Komposition beteiligt. Möglicherweise hat er einige selbst verfaßt, während andere als Kompositionsübungen für seine Schüler entstanden sein könnten – als rasch notierte Ideen, die ihre Phantasie anregen und als Anreiz für ihre schöpferischen Bemühungen dienen sollten. Klar ist nur, daß sie, bis mehr Quellenmaterial zur Verfügung steht, weiterhin Anlaß zu heftigen Debatten geben werden.

Muß sich jedoch unsere Wahrnehmung der Musik ändern, sobald sie sich als das Werk anderer Verfasser erweist? Die sinnlich ineinander verflochtenen Stimmen von Nero und Poppea im Schlußduett von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* üben doch nach wie vor ihren Zauber aus, obwohl wir inzwischen wissen, daß sie von einem gewissen Benedetto Ferrari stammen. In gleicher Weise sind die Genialität und Anmut der Acht kurzen Präludien und Fugen, die Generationen angehender Organisten als Einführung in die Orgelwerke Bachs gedient haben, unvermindert bestehen geblieben.

## ACHT KLEINE PRÄLUDIEN UND FUGEN

Die Musik offenbart Elemente vieler verschiedener Stilrichtungen: des *stylus fantasticus* norddeutscher Komponisten wie Buxtehude und Böhm, des ungezwungeneren melodischen Stils von Pachelbel in Süddeutschland und des italienischen Konzerts.

Präludium und Fuge in C-Dur, **BWV553**. Wir erkennen das besagte Nebeneinander unterschiedlicher Einflüsse gleich im Präludium. Das Eröffnungsmotiv des zweiteiligen Werks – Sechzehntelfigurierung über interpunktierenden Akkorden – hat einen Beigeschmack von norddeutschem Präludium, während die pochende Akkordbegleitung seiner Fortsetzung typisch italienisch ist. Die lebhaftere Fuge, deren Subjekt auf zwei kurzen Motiven aufbaut, gehört zu den am wenigsten ausgearbeiteten der Serie.

Präludium und Fuge in d-Moll, **BWV554**. Das Präludium ist in Konzertform gehalten, mit einem energischen Ritornell, das eine längere konzertante Passage einrahmt. Der Einsatz der ansteigenden Skalenfigur aus der Einleitung sowohl in der zentralen Episode als auch im Übergang zur Wiederholung des Ritornells gibt dem Stück Zusammenhalt. Die Fuge stützt sich auf ein Subjekt mit starkem melodischem Profil und beweist ein wesentlich strengeres Herangehen an die Stimmführung als ihre Vorgängerin. Die Ähnlichkeit zwischen dem Schluß des Präludiums und dem der Fuge kann als musikalisches Äquivalent eines Endreims gelten.

Präludium und Fuge in e-Moll, **BWV555**. Mit seinen Sequenzen und Vorhalten ist dieses Präludium ein Beispiel für den Durezza-Stil. Die Fuge, die längste der Gruppe, hat wiederum ein sehr starkes Subjekt, das reichlich Material zur Durchführung bietet und die sichere Beherrschung fugaler Kunstgriffe wie Engführung und Umkehrung demonstriert.

Präludium und Fuge in F-Dur, **BWV556**. Wie die Nr. 2 in d-Moll ist das Präludium dreiteilig angelegt. Die Ähnlichkeit des Eröffnungsmotivs mit dem im letzten Satz der Pastorale BWV590 ist häufig vermerkt worden. Das Fugensubjekt hat die Charakteristika einer norddeutschen Fuge, darunter insbesondere die wiegenden Sechzehntel im zweiten Takt. Wie bei der Fuge in C-Dur ist die Stimmführung nicht besonders gut ausgebildet.

Präludium und Fuge in G-Dur, **BWV557**. Das extrovertierte Präludium läßt mit seiner Fülle virtuoser Motive und seinem ausgedehnten Pedalsolo erneut den Einfluß Buxtehudes erkennen. Die starken Konturen der synkopierten Fuge machen sie besonders geeignet zur Engführung mit Einsätzen, die sich zu überstürzen scheinen.

Präludium und Fuge in g-Moll, **BWV558**. Wie mehrere andere ist auch dieses Präludium dreiteilig, jedoch nicht im Konzertschema Tutti-Solo-Tutti angelegt; der Mittelteil des Triptychons setzt die Durchführung des Motivs aus dem wesentlich längeren ersten Teil fort. Die Fuge gehört zu den am

höchsten entwickelten und harmonisch mannigfaltigsten. Sie hat zwar kein Gegenobjekt im engen Sinn, macht jedoch viel Gebrauch von einem zusätzlichen Motiv.

Präludium und Fuge in a-Moll, **BWV559**. Die mehreren unterschiedlichen Elemente, aus denen sich das Präludium zusammensetzt, sind unter anderem Figuretionen, die für den süddeutschen Toccatenstil Pachelbels typisch sind, sowie Anklänge an Präludium und Fuge in a-Moll BWV543 und die 'Couperin'-Arie BWV587. Die tänzerische Fuge erscheint zunächst dazu bestimmt, in großem Maßstab aufgebaut zu werden, bricht jedoch nach dem ersten Einsatz auf den Pedalen recht abrupt ab.

Präludium und Fuge in B-Dur, **BWV560**. Wie die Nr. 5 in G-Dur enthält das Präludium ein umfangreiches Pedalsolo, nur daß hier die durchgehende Verwendung eines einzelnen Motivs das Gefühl der Einheitlichkeit wesentlich erhöht. Am Ende der Fuge im Dreiertakt wird der kontrapunktische Satz zugunsten eines glockenspielartigen Abschlusses aufgegeben, der auf der zweiten Hälfte des Subjekts basiert.

#### CHORALPRÄLUDIEN

Die diversen Choralpräludien fallen unter mehrere Kategorien. Die einfachsten sind bescheidene kleine kanonische Bearbeitungen: *Jesu, der du meine Seele* **BWV752** und *Wie schön leuchtet der Morgenstern* **BWV763**, jeweils mit zwei Stimmen im Kanon (in der Quinte im ersten, in der Oktave im zweiten Fall) über einem Generalbaß. BWV763 macht einen eher kecken Eindruck, was auf die Verkürzung der Chormelodie in der Leitsstimme zurückzuführen ist, um unangenehme Klangkollisionen zu vermeiden. Ein wenig komplexer ist die Vertonung von *Auf meinen lieben Gott* **BWV744**. Der Kanon ist in der Oktave, mit zwei frei geführten Begleitstimmen. In insgesamt größerem Maßstab ist das Präludium über *Gott der Vater wohn uns bei* **BWV748** angelegt, das möglicherweise von J G Walther stammt, einem entfernten Verwandten und Kollegen von Bach in Weimar. Hier ist der Kanon zwischen der Oberstimme und dem Pedal geführt, mit imitativen Binnenstimmen im Motettenstil.

Die Choralfughetta, ein kurzer, insbesondere von Pachelbel kultivierter imitativer Satz auf der Grundlage der ersten Zeile des Chorals wurde als Hilfsmittel zur Einleitung des Gemeindegesangs eingesetzt.

*Christ ist erstanden* **BWV746** ist ein recht langes und ausdrucksvolles Beispiel. Wesentlich schlichter sind die drei kurzen Choralfughetten über *Nun ruhen alle Wälder* **BWV756**, *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* **BWV749** und *Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht* **BWV750**. Sie sind alle recht bescheiden und könnten aus der Zeit stammen, als Bach in Ohrdruf bei seinem Bruder wohnte, der selbst ein Schüler Pachelbels war.

Von den beiden Präludien über *Ach Gott und Herr*, **BWV692** und **BWV693**, wird heute angenommen, daß sie zu einer Partita von Walther gehören. In beiden findet sich die Melodie in der Oberstimme, mit imitativer Begleitung. Im ersten Präludium ist sie verziert, im zweiten schmucklos. Die beiden Präludien

über *Vater unser im Himmelreich*, **BWV760** und **BWV761**, wurden möglicherweise von Georg Böhm geschaffen, den Bach wahrscheinlich als Schüljunge in Lüneburg kennengelernt hat. In der ersten Strophe ist die Melodie reich verziert, und die Baßlinie erinnert am Anfang und Schluß an das Ritornell einer Arie. Das zweite Präludium ist im Motettenstil gehalten, mit dem Cantus firmus in den Pedalen und den überaus kunstvoll ausgeführten Motiven in den anderen Stimmen. *Aus der Tiefe rufe ich* **BWV745** ist ebenfalls ein zweistrophiges Werk; die erste Strophe ist eine besonders klangvolle Harmonisierung des Chorals und die zweite ähnelt einer Fantasie.

Von den übrigen drei Präludien ist *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV759 ein Trio, *O Herre Gott, dein göttlich Wort* **BWV757** siedelt die Melodie im Baß unter frei geführten Stimmen an und *In dulci jubilo* **BWV751** steht mit seinem Dudelsackbordun in der italienischen Pastoraltradition.

Die kleine dreistimmige Fuge in G-Dur **BWV581** ist auf einem einzelnen Blatt handschriftlich notiert, auf dem auch das Choralpräludium eines unbekanntem Verfassers verzeichnet ist. Die fugale Ausführung ist nicht sehr weit entwickelt, doch der Komponist sorgt für Abwechslung, indem er gelegentlich die ersten drei Töne des Themas ausläßt. Eine Hochalteration am Ende des zweiten Takts dient außerdem dazu, dessen expressive Wirkung zu steigern.

#### **BWV771** Partita: Allein Gott in der Höh sei Ehr

Die Meinungen sind geteilt, was den Verfasser dieser siebzehn Variationen auf der Grundlage der Chormelodie angeht, die Bach wohl häufiger als jeder andere verarbeitet hat. Einige Forscher schreiben nur die dritte und achte Variation Nicolaus Vetter zu, einem Schüler Pachelbels, der Nachfolger seines Lehrers in Erfurt wurde, andere meinen, die ganze Stückfolge könne von ihm sein. Wer auch immer der Komponist gewesen sein mag: Das Werk wendet die meisten Verfahren der Choralvariation an und besticht durch grenzenlose Energie und Erfindungsgabe.

STEPHEN WESTROP ©2000  
Übersetzung Anne Steeb/Bernd Müller

## DIE ORGELBAUWERKSTÄTTE METZLER

Die Firma Metzler Orgelbau AG, Dietikon (bei Zürich), ist ein Familienunternehmen mit über 100-jähriger Tradition. In der Nachfolge von Hansueli und Oskar Metzler wird es nun -in vierter Generation- von den Brüdern Andreas Metzler (Gestaltung, Planung, Intonation) und Mathias Metzler (Orgelbau) geleitet. Die 25 Mitarbeiter stellen alle Teile der Orgel in den eigenen Werkstätten her, weshalb in der gesamten Belegschaft nicht weniger als sechs Berufe vereinigt sind.

Die Arbeit beginnt schon in den umliegenden Wäldern, wo Onkel Oskar Metzler die Eichenstämme aussucht, um sie dann in der eigenen Sägerei aufzuschneiden und anschliessend 5 bis 15 Jahre im Freien zu lagern, bevor sie zu Gehäusen, Windladen, Bälgen und dergleichen verarbeitet werden. Für die Metallpfeifen werden die vier verschiedenen Legierungen (Zinn und Blei) selbst zu Platten gegossen, welche dann in einem zeitaufwendigen Verfahren gehämmert werden, damit die Pfeifen einen besonderen Wohlklang erhalten. Auch alle Kleinteile für die Spieltraktur und das Koppelgestell, sowie alle Eisenteile der Registermechanik werden in Handarbeit in der eigenen Werkstatt angefertigt.

Metzler-Orgeln erhalten seit den 60er Jahren internationale Beachtung, da die Firma damals eine führende Rolle in der Rückbesinnung auf die barocke Orgelbau-Tradition einnahm.

Mitteldeutsche und elsässische Einflüsse prägen den Stil der Metzler-Orgeln. Nachdem dieser lange Zeit ziemlich konsequent verfolgt und optimiert wurde (wenn nötig mit einigen romantischen Zusätzen), zeigte sich in den letzten Jahren, dass dieser Grundtypus durchaus mit weiteren Zutaten gewürzt werden kann, ohne seine Eigenständigkeit zu verlieren. Diese Mischung von tief verwurzelter Tradition und Offenheit gegenüber neuen Werten erlaubt es der Firma, auf spezielle Vorstellungen der Kunden einzugehen, sodass uns unter Mithilfe wohlwollender Fachleute noch eine interessante Entwicklung bevorsteht.

## CHRISTOPHER HERRICK

Christopher Herrick nimmt exklusiv für Hyperion auf. Die Partnerschaft begann, als er gegen Ende seiner zehnjährigen Amtszeit als einer von mehreren Organisten an der Londoner Westminster Abbey 1984 die Zusammenstellung 'Organ Fireworks' aufnahm. Diese preisgekrönte Einspielung führte dazu, dass die 'Fireworks' als Serie herauskamen, jeweils mit abwechslungsreichem, dramatischem Programm und manchmal mit ungewöhnlichen Stücken, eingespielt auf bedeutenden Orgeln rund um die Welt. Schon 1988, noch ehe das Globetrotten so richtig los gegangen war, machte Ted Perry, der Gründer und Geschäftsführer von Hyperion Records, den Vorschlag, die sechs Triosonaten von Bach aufzunehmen. Um die gleiche Zeit entdeckte Christopher auf Tournee durch die Schweiz die Metzler-Orgel in Bremgarten, ein herrlich klingendes Instrument in warmer Akustik, klein genug, um die Trios als

Kammermusik zu spielen, und groß genug, um für die achtzehn verschiedenen Sätze eine breite Palette von Registrierungen zu ermöglichen.

Das Team, das für diese Aufnahme verantwortlich war, sollte bei allen sechzehn Bach-CDs gleich bleiben. Als Christophers rechte Hand in Sachen Musik fungierte Paul Spicer, der selbst ein bedeutender Organist, aber vor allem als Komponist und Chorleiter bekannt ist. Er war schon bei vielen BBC-Sendungen Christophers als Produzent tätig gewesen und hat die Herstellung sämtlicher etwa dreißig Herrick/Hyperion-CDs außer der ersten überwacht.

Die Vernunft gebot, einen Toningenieur vor Ort dabei zu haben, und Hyperion hatte das Glück, Paul Niederberger zu finden, einen Mann aus der Umgebung von Luzern, der ein instinktives sicheres Gespür für die beste Aufstellung der Mikrophone hatte obendrein flexibel genug war, um auf Geheiß eines anspruchsvollen Produzenten und Interpreten immer wieder einmal Experimente zu wagen. Paul Niederberger hat im Anschluss daran sämtliche Bach-Programme und viele der späteren 'Fireworks'-CDs aufgenommen.

Die 1989 aufgenommene CD mit den Triosonaten fand den Beifall der Kritik, und darum gab es grünes Licht für eine CD mit den berühmten Tokkaten und der Passacaglia. Damals machte sich Christopher Herrick mit einer Reihe von Metzler-Orgeln in Schweizer Kirchen mit schönem Hall vertraut. Man beschloss, weiterhin Metzler-Instrumente zu benutzen, die durch ihre Kombination aus klinglicher Klarheit und Wärme bestechen, im Gegensatz zu der unerbittlichen Rauheit und das schrille Klanggemisch, die – so hatte man es einer ganzen Generation von Organisten weis gemacht – angeblich der echte 'Bach-Sound' waren. Hansueli Metzlers Ermunterung und die Begeisterung, mit der Dieter Utz, der Direktor der Firma, praktische Unterstützung leistete, trugen dazu bei, dass jede neue Einspielung glatt über die Bühne ging. Für die Stimmung der Instrumente und Einzelheiten der Intonation sorgte mit liebevoller Hingabe Martin Lochstampfer, oft außerhalb der normalen Arbeitszeit frühmorgens und nachts.

Die 1990 in Zofingen aufgenommene CD mit den Tokkaten hatte einige Anfangsschwierigkeiten, denn die erste Platzierung der Mikrophone erzeugte einen unausgeglichene Gesamtklang mit zu viel Rückpositiv und zu wenig Pedal. Ein ganzer Aufnahmetag ging dadurch verloren, und es war nicht sicher, ob es am folgenden Tag gelingen würde, einen hohen Mast zu beschaffen (um darauf die Mikrophone zu platzieren), doch glücklicherweise gab es in Luzern das richtige Gerät, und der korrekt ausgeglichene Klang der Orgel im Raum konnte eingefangen werden.

Nachdem nun viele der bekannten Orgelwerke Bachs auf CD eingespielt waren, hätte Ted Perry ohne weiteres Einhalt gebieten können, vor allem, da er sich anfangs ausbedungen hatte: 'Bitte nicht sämtliche Werke von Bach, Christopher!' Außerdem hatte Christopher Herrick ohnehin vorgehabt, nur das Hauptrepertoire und nicht die gesammelten Werke einzuspielen. Aber es ging dennoch weiter mit

der Aufnahme der Choralpartiten 1991 in Bremgarten. Um diese Zeit lernte Christopher die Orgel der Jesuitenkirche in Luzern kennen, ein perfektes Bach-Instrument, wenn man den Klang an einer bestimmten Stelle mit einem auf gleicher Höhe in Deckennähe aufgehängten Mikrofon einfing – nicht zu nahe dran und nicht zu weit weg. Das Team hat dort vier Einspielungen vorgenommen – je zwei in den Jahren 1993 und 1995 –, die brillant die ungeheuer befriedigenden Chöre der Orgel und im Falle der Choralansammlungen ihre breite Palette miteinander verschmelzender Soloregister hören lassen.

Im Jahr 1994 vergingen zwei glückliche Tage damit, auf der schönen, klanglich üppigen Orgel in Rheinfelden an der deutschen Grenze das *Orgelbüchlein* einzuspielen, gefolgt von zwei weiteren Aufnahmetagen in Villmergen für die Konzerte. 1996 kehrte man mit Freuden nach Rheinfelden zurück, wo unter dem Titel 'Miniatures' die übrigen freien Kompositionen eingespielt wurden.

Herrick's Image als Organist wurde zwar gewissermaßen dadurch geprägt, dass er (schon vor seiner Verbindung mit Hyperion) auf großen Instrumenten der Romantik zahlreiche Programme eingespielt hat, die überwiegend aus Repertoirestücken des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zusammengestellt waren, doch darf man nicht vergessen, dass Bach für ihn schon seit Beginn seiner musikalischen Laufbahn von zentraler Bedeutung war. Schon als kleiner Junge begeisterte er sich für die monumentalen Bach-Interpretationen von John Dykes Bower, dem Organisten der Londoner St. Paul's Cathedral, und später hatte er als Cembalist viele der Solo- und Kammermusikwerke aufgeführt und auf Tonträger aufgenommen. Außerdem hat er im Lauf der Jahre häufig die bedeutenden Werke des Chorrepertoires dirigiert, darunter die Passionen, die h-Moll-Messe und das Magnificat.

1998 dann, um die gleiche Zeit, als er sich auf die Aufnahmen der *Clavierübung* in Zofingen vorbereitete, bot sich Christopher Herrick die Chance, im Rahmen des Lincoln Center Festival in New York einen vollständigen Bachzyklus zu spielen – insgesamt vierzehn Konzerte an vierzehn aufeinander folgenden Tagen. Die Einladung, diese prestigeträchtige Aufgabe zu übernehmen, erging nicht zuletzt wegen des Erfolgs der Bach-CDs von Hyperion.

Das Bach-Jahr 2000 (das Jahr seines 250. Todestages) nahte, und nun war für die vollständige Bach-Reihe auf CD auch das Ende nahe – inzwischen sowohl von Hyperion als auch von Herrick als Ziel des Projekts anerkannt und begrüßt. Die Entscheidung, was eine 'vollständige' Bach-Reihe ausmacht, wird immer umstritten sein. Einige werden ihre Netze weiter als Herrick auswerfen, während andere viele der Werke, die er in seine Auswahl aufgenommen hat, deshalb vermeiden würden, weil ihre Echtheit von manchen Musikforschern angezweifelt wird. Herrick hat beschlossen, sämtliche Lücken im Gesamtwerk von BWV525 bis 771 zu füllen und auch die unvollendeten Werke einzuspielen, und er hat die kürzlich entdeckten Neumeister-Choräle sowie eine Hand voll anderer Stücke hinzugefügt.

Die letzten drei CDs wurden innerhalb von vier Tagen 1999 aufgenommen, zwei davon auf einem ziemlich kleinen, aber reizvollen Instrument in Kaisten – das geeignete Vehikel für die charmanten

Werke, deren Einspielung anstand. Die Neumeister-Choräle schließlich wurden auf der mit einem Manual und neun Registerzügen ausgestatteten Chororgel in Zofingen aufgenommen, in die sich das Team zehn Jahre zuvor verliebt hatte. Wegen der Stadtgeräusche und der Autos, die hin- und herrangierten, um auf dem Platz zu parken, musste die Einspielung spätnachts erfolgen. Die Polizei erklärte sich einverstanden, ab halb elf den Verkehr umzuleiten, so dass die störenden Geräusche allmählich nachließen, die Autofahrer den Heimweg antraten und die Nachtschwärmer auseinander gingen. Der arme geplagte 'Polizist', der während dieses letzten Aufnahmetermins die Autos im Zaum hielt, war Dr. Andreas Gautschi.

Ohne Andreas Gautschi, einen höchst renommierten Geologen und leidenschaftlichen Liebhaber guten Orgelspiels, wäre diese vollständige Einspielung der Orgelwerke Bachs nicht zu machen gewesen. Sein großer Enthusiasmus, seine großzügige Freundschaft und die Tüchtigkeit, mit der er die notwendige Aufgabe erfüllt hat, die Verbindung zwischen der Orgelbaufirma Metzler, diversen Kirchenbehörden und Hyperion aufrecht zu erhalten, haben das ganze Projekt möglich gemacht.

Übersetzung Anne Steeb/Bernd Müller

Diese CDs sind auch einzeln unter eigenen Hyperion-Katalognummern erhältlich wie folgt.

**Die sechs Triosonaten** (CDA66390)

**'Grosse' Fantasien, Präludien und Fugen** (CDA66791/2)

**Die Toccaten und Passacaglia** (CDA66434)

**Orgelminiaturen** (CDA67211/2)

**Die Verbindung zu Italien** (CDA66813)

**Orgelmusik-Füllhorn** (CDA67139)

**Orgelbüchlein** (CDA66756)

**Schübler, Leipzig und Kirnberger Choräle** (CDA67071/2)

**Clavierübung und andere 'grosse' Choräle** (CDA67213/4)

**Partitas und canonische Veränderungen** (CDA66455)

**Neumeister Choräle** (CDA67215)

**Zugeschriebene Werke** (CDA67263)

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter *info@hyperion-records.co.uk*. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog. Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: *http://www.hyperion-records.co.uk*

THE COMPLETE ORGAN MUSIC OF  
Johann Sebastian Bach



Played by  
**CHRISTOPHER HERRICK**