



ORGAN WORKS · ORGELWERKE · ŒUVRES POUR ORGUE · OBRAS PARA ÓRGANO



[4] INFLUENCES OF CANTATA, CONCERTO & CHAMBER MUSIC

Einflüsse aus Cantata, Concerto & Kammermusik
Influences de la Cantate, du Concerto & Musique Chambre
Influencias de la cantata, el concierto y la música de cámara

**Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/
Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:**
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
12.–14.1.1999

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Garnisonskirche, Kopenhagen (DK)

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany
© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian

Johann Sebastian
Bach
(1685–1750)

Influences of Cantata, Concerto and Chamber Music

Einflüsse aus Cantata, Concerto und Kammermusik

Influences de la cantate, du concerto et de la musique de chambre

Influencias de la cantata, el concierto y la música de cámara

BWV 540, 546, 583, 591, 645-650, 712, 713, 717, 731, 734

Bine Katrine Bryndorf
Lund-Orgel/Organ/Orgue/Órgano
Garnisonskirche, Kopenhagen (DK)

Präludium und Fuge c-Moll, BWV 546		13:12
Prélude and Fugue in C Minor/Prélude et fugue en ut mineur/Preludio y fuga en do menor		
Präludium	1	7:15
Fuge	2	5:57
Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731	3	2:31
Dearest Jesus, we are here		
Bien-aimé Jésus, nous sommes ici		
Aquí estamos, amado Jesús		
Trio d-Moll, BWV 583	4	5:12
Trio in D Minor/Trio en ré mineur/Trio en re menor		
In dich hab ich gehoffet, Herr, BWV 712	5	2:07
In thee I hope, Lord		
J'ai mis mon espoir en toi, Seigneur		
En ti he esperado, Señor		
Fantasia super Jesu meine Freude & Choralatz, BWV 713	6 – 7	5:32
Fantasia on Jesus, my true pleasure		
La Fantasia super Jesús, ma joie		
Fantasia sobre Jesús, mi alegría		
Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 717	8	3:48
God alone on high we praise		
À Dieu seul dans les cieux, l'honneur		
Sólo a Dios gloria en las alturas		
Nun freut euch, lieben Christen gmein & Choralatz, BWV 734	9 – 10	3:32
Now rejoice, ye Christians all		
Réjouissez-vous ensemble à présent, chers chrétiens		
Alegraos pues todos, amados cristianos		
Kleines harmonisches Labyrinth, BWV 591	11	3:54
Little Harmonic Labyrinth		
Petit labyrinthe harmonique		
Pequeño laberinto armónico		

Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645	12	3:35
Wake, arise, the voices call us		
Réveillez-vous, appelle la voix		
Despertad, la voz nos llama		
Wo soll ich fliehen hin/Auf meinen lieben Gott, BWV 646	13	1:45
Where shall I refuge find/In my dear God		
Où est mon refuge/En mon Dieu cher		
Dónde me refugiare/En mi amado Dios		
Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 647	14	3:58
The man who leaves to God all power		
Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage		
Quien sólo al buen Dios deje obrar		
Meine Seele erhebt den Herren, BWV 648	15	2:18
My soul praises the Lord		
Mon âme glorifie le Seigneur		
Engrandece mi alma al Señor		
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ, BWV 649	16	2:23
Oh bide with us, Lord Jesus Christ		
Ah, demeure auprès de nous, Seigneur Jésus-Christ		
Ah quédate con nosotros, Señor Jesucristo		
Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter, BWV 650	17	3:10
Cometh thou now, Jesus, from heaven		
Viens à présent, Jésus, du ciel		
Baja pues, Jesús, del cielo		
Toccata und Fuge F-Dur, BWV 540		15:07
Toccata and Fugue in F Major/Toccata et Fugue en fa majeur/Toccata y fuga en Fa mayor		
Toccata	18	8:56
Fuge	19	6:11

Total Time 73:20



Bine Katrine
Bryndorf

Einflüsse aus Cantata, Concerto und Kammermusik

Johann Sebastian Bachs Vielseitigkeit zeigt sich nicht nur dem Abonnenten der sondern allein schon – und immer aufs neue – dem Hörer der Aufnahmen seiner Orgelwerke. Die vorliegende CD belegt anhand freier und choralgebundener Werke unterschiedlicher, zum Teil nicht exakt bekannter Entstehungszeit sehr anschaulich, auf welch souveräne Weise Bach Einflüsse der verschiedenen Traditionen der Musikgeschichte aufnahm und in seinem charakteristischen, individuellen Stil der Reifezeit verschmolz. Dabei zeigte er sich Zeit seines Lebens allem Neuen gegenüber aufgeschlossen, stets bereit, stilistische Impulse als Bereicherung seiner Werke anzunehmen und nicht etwa konservativ auf dem Herkömmlichen zu beharren.

Präludium und Fuge c-Moll BWV 546

Dieses Werkpaar zählt in seiner vorliegenden Form zweifellos zu den großen Bachschen Orgelwerken der reifen (Leipziger) Jahre, mag es auch ursprünglich nicht als Einheit konzipiert worden sein: Nach einer Quelle hatte Bach mit der Fuge in c BWV 546, 2 ursprünglich (in Weimar) die Fantasie in c BWV 562, 1 (Edition Bachakademie Vol. 100) ergänzt. Mit Sicherheit jedoch hat Bach in Leipzig das gewaltige Präludium und die schlichtere Fuge in zu der – gerade durch die Kontrastwirkung – überzeugenden Einheit zusammengefügt, die wir heute kennen und bewundern. Das umfangreiche Präludium folgt der Ritornellform, d. h. das Hauptthema kehrt regelmäßig

wieder, allerdings im Verlauf des Stückes in veränderter Form und wörtlich nur in der Reprise. Dieses Hauptthema besteht aus akkordisch deklamierten Seufzermotiven über einem Orgelpunkt im Pedal. Die Akkorde lösen sich in fließende Bewegung auf, die ebenfalls von Seufzermotivik bestimmt ist. Damit bleibt der Charakter des Klagegesangs erhalten. Ausdrucksstarke Melismen führen zum sogenannten »neapolitanischen Sextakkord« als Vorbereitung der zum Seitensatz führenden Kadenz. Dieser auffällige Akkord, die Moll-Subdominante mit kleiner Obersexta, wurde in der an der Oper Neapels gepflegten Musik immer dann gespielt, wenn es darauf ankam, dem Drama eine überraschende Wendung zu verleihen. Bedingt durch die »untemperierte« Stimmung der Orgeln jener Zeit unterstützt diese charaktervolle Harmonik und Chromatik hier die Haltung der Klage. Die Seitensätze beziehen ihr thematisches Material ebenfalls aus dem Hauptsatz. Durch diese Struktur wirkt die Folge Hauptsatz – Seitensatz wie eine Toccata über einen Orgelpunkt mit anschließender Fuge. Das Präludium insgesamt ist rhetorisch schulmäßig gegliedert in Propositio, Confutatio, Confirmatio und Peroratio: Rede, Gegenrede, Bestätigung und Schluß. Dieser im Wortsinn »sprechende« Charakter der Werke Bachs, auch der freien, textlosen, trägt zweifellos sehr viel zu ihrer Wirkung bei. Die Fuge ist zunächst als fünfstimmige Doppelfuge angelegt, also als Zweithemenfuge ähnlich jenen der Werkpaare BWV 537 und 540, dazu in der seltenen Besetzung für fünf Stimmen. Bach gibt jedoch die konsequente Durchführung dieses Ansatzes in beiden Bereichen rasch auf. Das ruhige erste Thema umreißt in schreitenden Halben und Vierteln die Kadenzdreiklänge

der Grundtonart, mit Intervallschritten bis hin zur kleinen Sexte. Ihm folgt ein zweites Thema in fließender Achtelbewegung, dessen Material aus dem ersten gewonnen ist. Dieses zweite Thema wird jedoch nicht vollständig durchgeführt, sondern nur als Themenkopf, in Art einer dreistimmigen Invention, manualiter zu spielen.

Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731

Diese Choralbearbeitung ist eng verwandt mit der gleichnamigen, jedoch schlichteren Liedvertonung BWV 730 und ebenso wie jene nicht im Autograph erhalten, sondern nur in einer Quelle aus dem Schülerkreis Bachs und späteren Abschriften. Stilistisch steht sie jenen des Orgelbüchleins (Edition Bachakademie Vol. 94) nahe. Der Choral, bis heute eines der beliebtesten protestantischen Tauflieder, liegt im Sopran, mit Kolorierungen, die ausdrucksvoll die Sehnsucht nach der mystischen Vereinigung mit Jesus (der »unio mystica«) nachzeichnen, die »süßen Himmelslehren« und schließlich, zuletzt frei emporspringend, den Inhalt der letzten beiden Choralzeilen: »... daß die Herzen von der Erden ganz zu dir gezogen werden.« Die Mittelstimmen über dem Baßfundament im Pedal begleiten im meist vier- bis fünfstimmigen Satz, häufig in komplementärer Rhythmik zum kolorierten Cantus firmus im Sopran.

Trio in d BWV 583

Dieses Stück ist einzeln überliefert und nicht im Autograph. Daher wurde seine Echtheit von manchen Forschern angezweifelt. Eine Quelle nennt das

Stück »Choralvorspiel auf der Orgel mit 2 Clavieren und Pedal«. Gegen diesen Titel spricht das Fehlen eines deutlich zitierten Cantus firmus; nur die erste Zeile ist choralartig konzipiert und ähnelt dem in BWV 519 überlieferten, geistlichen Lied »Hier lieg ich nun, o Vater aller Gnaden«. Vom Stil, vom Einfallsreichtum der Motivbildung her und ebenso in der dreiteiligen formalen Anlage steht das Trio in d zweifellos den Sechs Sonaten (Edition Bachakademie Vol. 99) nahe. Allerdings folgen die Imitationen hier in kürzeren Abständen aufeinander, wie überhaupt die knappe Phrasenbildung auf den Einfluß des französischen Orgeltrios hinweist. Man mag sich dem Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel anschließen, der bereits 1802 im Zusammenhang mit den Sechs Sonaten das Trio in d und ähnliche einzeln überlieferte Sätze mit den Worten charakterisierte: »Mehrere einzelne, die noch hier und da verbreitet sind, können ebenfalls schön genannt werden, ob sie gleich nicht an die erstgenannten reichen.«

Die beiden nun folgenden Choralbearbeitungen sind die letzten beiden Stücke aus der seit dem 19. Jahrhundert als »Kirnberger-Sammlung« überlieferten Zusammenstellung von zumeist früh entstandenen Choralbearbeitungen Bachs. Diese Sammlung enthält hauptsächlich Einzelstücke und geht zurück auf zwei Handschriften aus dem Umfeld des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger.

In dich hab ich gehoffet, Herr BWV 712

verwendet eine heute nicht mit diesem Choraltext, sondern mit dem schwärmerischen Text »Mein schönste Zier und Kleinod bist« (überliefert bei Johannes Eccard 1598) verbundene F-Dur-Melodie. Die sechs Zeilen der Liedweise werden, in Art einer Choralfantasia norddeutscher Tradition, jeweils zu einem Fugenthema im Rhythmus der Gigue (12/8-Takt) umgestaltet und auf unterschiedliche Art durchgeführt. Der Cantus firmus ist hier nur noch sehr versteckt zu erkennen, als Gesamteindruck bleibt dem Hörer vielmehr eine Folge von sechs originellen und kunstvollen Choralfughetten, mit Einführungen und Themeneinsätzen auf ungewöhnlichen Stufen, bevor abschließend und bestätigend die letzte Choralzeile im Baß erklingt: das Fundament der dem Schluß zueilenden Bewegung der Manualstimmen. Die

Fantasia super Jesu, meine Freude BWV 713

steht in e wie die gleichnamige Morette BWV 227 (Edition Bachakademie Vol. 69) und ist in ihrer Zweiteiligkeit einzigartig und ungewöhnlich unter Bachs Choralbearbeitungen, ja sogar in der Geschichte der Choralvertonung allgemein. Hier zeigt sich Bach weit entfernt von der norddeutschen Choralfantasia. »Fantasia« meint bereits – wie in späteren Zeiten – die Freiheit und Einzigartigkeit der Erfindung und / oder der Form. Diese ist in der Tat etwas Besonderes: Der gerade Takt des Beginns wechselt, sozusagen mitten im Text, in den 3/8-Takt und

den Affekt »dolce«, um den Inhalt der bräutlichen Jesusliebe auszudrücken: »Gottes Lamm, mein Bräutigam«. Die beiden Teile sind etwa gleich lang. Zunächst erscheinen die ersten sechs Choralzeilen des bekannten Liedes in wechselnder Stimmelage als Cantus firmus eines Manualiter-Satzes: auch dies eine Besonderheit, ebenso die Bewegung des Cantus firmus vom Sopran über den Alt bzw. Tenor zum Baß und wieder zurück. Der zweite Teil, »dolce«, verhüllt den Cantus im Sopran dann in so sehnsüchtigen Figurationen, daß er kaum noch zu erkennen ist. Als Ausdruck der Stimmung des Strebens nach der mystischen Vereinigung jedoch ist dieser Abschnitt die ideale Umsetzung in Musik – ähnlich wie die terzgesättigten Wohlklänge des Abschnitts »Gottes Macht hält mich in Acht« in der gleichnamigen Motette. Ein ähnlich schlichter Choralatz wie dort (»Unter deinen Schirmen«) folgt auch der Fantasia BWV 713; in vergleichbarer Weise beschloß der Bach-Schüler Johann Ludwig Krebs die Choräle seiner »Klavierübung«.

Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 717

Diese Choralbearbeitung zeigt sich mit dem ersten Teil der vorausgehenden Fantasia BWV 713 verwandt. Sie ist eine zwei- bis dreistimmige Manualiter-Fuge mit einem vom Choral abgeleiteten Thema als Begleitung. Der Cantus firmus erklingt im Sopran. Das Gloria-Lied der »Messe deutsch« hat Bach im Laufe seines ganzen Schaffens mehrfach vertont, zuletzt in den späten Choralbearbeitungen im Dritten Theil der Clavierübung (Edition Bachakademie

Vol. 101). Das leicht variierte Thema der Choral-Triofige eignet sich, in Originalgestalt wie in Umkehrung, hervorragend zur Kombination mit dem Cantus firmus wie auch mit Orgelpunkten u. ä. und ist somit allgegenwärtig. Es entsteht eine lebhaft Choralfuge im Charakter einer Gigue – ein weiterer höchst lebendiger Beitrag Bachs zu den Vertonungen des Gloria-Liedes von Nicolaus Decius!

Nun freut euch, lieben Christen gmein BWV 734

Dieses Choraltrio ist nur in Abschriften überliefert, gehört aber stilistisch in die Nähe der »Schüler-Choräle« BWV 645 – 650. Die Melodie wurde zur Bachzeit mit zwei Texten unterschiedlicher Haltung in Verbindung gebracht. Die Strophe

»Nun freut euch, lieben Christen g'mein« (Martin Luther 1523) ist dem zentralen Glaubens- und Rechtfertigungslied des Reformators entnommen, von fröhlicher, ja ausgelassener Stimmung des Lobens und Dankens. Die Melodie ist jedoch eigentlich einem anderen Lied verbunden: »Es ist gewißlich an der Zeit, daß Gottes Sohn wird kommen ...« (Bartholomäus Ringwaldt 1582). Dieser Text gehört der Kirchenjahres-Endzeit im Hinblick auf den Advent an, welcher ja eigentlich, liturgisch gesehen, ebenfalls eine Buß- und Fastenzeit ist – was wir heute im vorweihnachtlichen Trubel häufig vergessen! Das Lied handelt vom jüngsten Gericht (als Nachdichtung der »Dies irae«-Sequenz aus der Totenmesse, dem »Requiem«) und ist damit eher von der Haltung der demütigen Buße und Reue. Übrigens hat Bach im Weihnachts-Oratorium (BWV 248, Edition Bachakademie Vol. 76) die Melodie mit dem

Lied Paul Gerhards »Ich stehe an deiner Krippe hier« verbunden. Vielleicht beabsichtigte Bach durch die angedeutete Vielschichtigkeit der Text- und Melodiebezüge, daß hinter der übermütig wirkenden Ausgelassenheit des Choraltrios BWV 734 die in den anderen Texten geforderte Nachdenklichkeit nicht in Vergessenheit geraten sollte? Dem Choraltrio schließt sich ein figurierter Choralatz an, der andere Harmonien einbezieht. Handelt es sich hier um ein Vorspiel mit Begleitsatz? oder um ein Beispiel für »Variierte und fugierte Choräle«, die die Generation nach Bach in Sammlungen wie der Kirnbergerschen veröffentlicht hat?

Kleines harmonisches Labyrinth BWV 591

Hinter diesem Titel verbirgt sich ein in Bachs Oeuvre einzigartiges und außergewöhnliches Werk. Gerade daher war man geneigt, das Stück einem Komponisten wie Johann David Heinichen zuzuschreiben, der, ähnlich wie auch Georg Andreas Sorge oder Johann Philipp Kirnberger, Werke voll chromatischer und enharmonischer Kunstgriffe vorgelegt hatte, hauptsächlich mit dem Ziel, damit Probleme der musikalischen Temperatur (Stimmung) aufzuzeigen. Diese Probleme, auf der Orgel anschaulich »Wölfe« genannt, beruhen auf der nicht »wohltemperiert« gleichschwebenden Stimmung, die im fortschreitenden Quintenzirkel, also mit der Zahl der Vorzeichen, zunehmend Obertonreibungen erzeugt. Schon in der Literatur vor Bach gibt es zahlreiche Beispiele dafür, daß die Komponisten sich den Problemen, aber auch Reizen der Chromatik gerne stellten, von Johann Ja-

cob Froberger über Johann Caspar Ferdinand Fischer bis zu Marin Marais – ja sogar der Titel »Labyrinth« taucht hier schon auf, lag das Bild doch nahe: Der Spieler und Hörer begibt sich in den Irrgarten der Harmonien, aus dem er nur mit Hilfe der Modulationen wieder herausfindet. Bach kostete im Wohltemperierten Clavier ebenso wie in der Chromatischen Fantasie und Fuge in d (Edition Bachakademie Vol. 105), die genannten Reize der Chromatik und Enharmonik voll aus – warum sollte er nicht auch das Kleine harmonische Labyrinth verfaßt haben? Zwar möchte man ihm einige kompositorische Schwächen nicht zutrauen, andererseits entsprechen die Arpeggien der Chromatischen Fantasie, das Thema der Fuge dem Stil des Wohltemperierten Claviers, und die fallenden Sekundmotive erinnern an das B-A-C-H-Thema. Das Stück ist dreiteilig: Mit dem »Introitus« (Eingang) betreten wir, feierlich und gemessen, das Labyrinth. Inmitten der Irrwege, im fugierten »Centrum« (Mitte), sind wir von Chromatik und Enharmonik so umgeben, daß der Ausweg unsicher erscheint. Diese Unsicherheit wird durch die fragenden, aufsteigenden Sekundmotive im Synkopenrhythmus unterstrichen, bis der »Exitus« (Ausgang) gefunden und die Grundtonart C-Dur erreicht ist.

Sechs Choräle von verschiedener Art

Die Frage der Datierung ist bei diesen Stücken leichter zu beantworten als bei den meisten übrigen Werken dieser CD. Ihre Originalausgabe ist nämlich erhalten; sie erschien 1748/49 bei Johann Georg Schübler in Zella im Druck und gab den Stücken ihren Beinamen »Schübler-Choräle«. Daß auch Bach

schon die bewußte Verwertung seiner Kompositionen betrieb, scheint zunächst nicht ins Bild des Kirchenmusikers zu passen, der allein zum Ruhme Gottes komponierte und S(oli) D(eo) G(loria) unter seine Werke schrieb – es ist aber nichts anderes als selbstverständlich, wenn man bedenkt, daß er für den Lebensunterhalt einer großen Familie aufzukommen hatte! So verarbeitete er um 1746 geeignete Sätze aus seinen Leipziger Kantaten, nämlich Trio- bzw. Quartettsätze für Solostimme(n), Obligatinstrument und Basso continuo, zu Orgeltrios für zwei Manuale und Pedal. Wären nicht die Originale bekannt, würde vermutlich kaum jemand auf die Idee verfallen, daß diese kunstvollen Orgeltrios Bearbeitungen sein könnten! Die Auswahl und Anordnung hat Bach allem Anschein nach nicht willkürlich getroffen, sondern vom Inhalt und der Besetzung her als Zyklus gestaltet, der den Advent, die Ankunft Christi, und die Vorbereitung des Menschen darauf in Buße und Gottvertrauen zum Hauptthema hat. Man mag spekulieren, ob dies dem Lebensgefühl Bachs zu jener Zeit entsprach... Die »Schübler-Choräle« gehören zu den beliebtesten Orgelwerken Bachs; ja der gesamten Literatur für dieses Instrument überhaupt. Ihr Stil wurde gepriesen als *so schön, so neu, erfindungsreich (...), daß sie nie veralten sondern alle Moderevolutionen in der Musik überleben werden*, wie ein Leipziger Theologe schon 1776 prophezeite.

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645

in der Dreifaltigkeits-Tonart Es-Dur ist im Original ein Cantus firmus-Satz für Tenor und Streicher aus

der gleichnamigen Kantate 140 von 1731 (Edition Bachakademie Vol. 44). Ihr vierter Satz vertont die zweite Strophe des Liedes von Philipp Nicolai (1599). Der Inhalt dieser Strophe prägt auch das Orgeltrio. Der warme Klang der Tonart Es und die expressiven Vorhaltsbildungen und Melismen der obligaten Gegenstimme zum Cantus firmus unterstreichen das Thema der Kantate 140, die von der bräutlichen Liebe und der mystischen Vermählung der gläubigen Seele mit Jesus handelt. Sechsmal eilt die Braut dem Bräutigam in dem graziös-innigen Ritor-nell der Obligatstimme entgegen und bereitet so den Einsatz des Cantus firmus vor.

Wo soll ich fliehen hin / Auf meinen lieben Gott BWV 646

ist der einzige »Schübler-Choral«, zu dem kein Kantatensatz als Vorlage erhalten ist. Entweder geht er also – wie vielfach vermutet – auf eine verschollene Kantate Bachs zurück, oder es handelt sich um eine Originalkomposition im »Schübler-Stil«. Bach verwendete den Choral allerdings bereits in einer früheren, vermutlich in Weimar entstandenen Bearbeitung in g (BWV 694, Edition Bachakademie Vol 90). Der Vergleich zwischen beiden Stücken zeigt die enorme Konzentration des Bachschen Kompositionsstils im Lauf der Jahre: Während im frühen Stück der imitierende Vordersatz, seine Fortsetzung und Zwischenspiele mit eigener Thematik miteinander abwechseln, zieht Bach alle diese Elemente hier zu einer einzigen Imitationsperiode zusammen. Ihre Thematik leitet er aus der ersten Choralzeile ab. Sie kehrt

fünfmal wieder, zum Teil in Umkehrung, über dem Cantus firmus im Baß. Die rasche Abfolge der Einsätze entspricht vermutlich dem Bild vom »Fliehen«. Daß diese Flucht nicht so flüssig wirkt wie etwa in BWV 734, könnte mit der Zuordnung eines Alternativtextes zu dieser Melodie zusammenhängen: »Wo soll ich fliehen hin, weil ich beschweret bin mit viel und großen Sünden?« anstatt: »Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not«.

Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 647

ist eine Transkription des Quartettsatzes aus der gleichnamigen Choralkantate BWV 93 (Edition Bachakademie Vol. 29). Die beiden Frauenstimmen singen den Text der vierten Strophe des Liedes zum Cantus firmus, der von den Streichern gespielt wird, und zur Begleitung des Basso continuo. Die Themen der freien Obligatstimmen sind aus der ersten bzw. der dritten Zeile des Chorals abgeleitet. Die Baßstimme übernimmt nicht nur die Continuo-Stützfunktion, sondern ist thematisch verwandt und setzt sogar mehrmals mit dem Themenkopf ein. Das Freudemotiv, das den gleichnamigen Choral im Orgelbüchlein (BWV 642, Edition Bachakademie Vol. 94) prägt, ist in beiden Themen vertreten; allerdings erscheint die Freude hier verhaltener als dort.

Meine Seele erhebt den Herren BWV 648

geht als einzige Bearbeitung auf einen Choral im ursprünglichen Wortsinn zurück, nämlich auf die gregorianische Weise zum Magnificat im 9. Ton, dem sogenannten »tonus peregrinus«. Das »Magnificat« ist

der Lobgesang Mariae aus Lukas 1; es wurde in der Vokal- wie in der Orgelmusik sehr häufig vertont, weil es als neutestamentlicher Psalm, als »Canticum«, zum festen Bestandteil der Vesperliturgie zählt. Kurze Orgelsätze, häufig »Versetten« genannt, fanden hier Verwendung im Wechsel mit gesungenen Magnificat-Versen. Der Choral BWV 648 geht zurück auf den fünften Satz der gleichnamigen Choralkantate BWV 10 von 1724 (Edition Bachakademie Vol. 4). Der Text des Kantatensatzes, einem von Alt und Tenor zum Cantus firmus der Bläser und des Continuo vortragenen Quartettsatzes lautet: »Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf« (Lukas 1, 54). Knapp wie der Text und die zweiteilige gregorianische Weise ist auch das kurze Stück. Es umfaßt sieben symmetrisch angeordnete Abschnitte. Eine Art doppelten Rahmen bilden die Einleitung und Schlußwendung des Pedalsolos sowie eine Imitation der Mittelstimmen. Im Zentrum steht die zweiteilige, von einem modulierenden Zwischenspiel getrennte Durchführung des Cantus. Er erklingt zuerst in der Oberstimme über einem dreistimmigen Geflecht der übrigen Stimmen. Im zweiten Teil tauschen die Stimmen Alt und Tenor. Die Gestik schon des musikalischen Beginns zeichnet die sich herabneigende Gnade Gottes nach. Die Chromatik wird sonst häufig mit demütig flehender Bitte um Erbarmen assoziiert – vielleicht also will Bach hiermit auch andeuten, daß die im Text angesprochene Barmherzigkeit Gottes die Demut des Menschen zur Voraussetzung hat.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649

geht zurück auf den sechsten Satz der Kantate 6 »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« aus dem Jahre 1725 (Edition Bachakademie Vol. 2). In der Kantate handelt es sich um einen Triosatz für Sopran (Cantus firmus) mit obligatem Violoncello piccolo und Basso continuo, eine Großform mit zwei Strophen. Im Orgelchoral setzt Bach ein Da capo und schließt mit einem leicht modifizierten Vordersatz. Die freie obligate Stimme ist aus dem Cantus firmus abgeleitet, den sie in lebhafter Achtel- und Sechzehntelbewegung umspielt. Auch der Continuo baß im Pedal beginnt mit Anklängen an das Choralthema, wird dann jedoch zur Grundlage von Sechzehntelläufen der freien Stimme, die den Choraleinsatz vorbereiten. Vergleichbar ist diese Form den drei anderen ausgesprochenen Orgeltrios unter den Schübler-Chorälen, BWV 645, 646 und 650.

Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650

ist die Transkription des zweiten Satzes aus der wahrscheinlich 1725 aufgeführten Kantate 137 »Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren« (Edition Bachakademie Vol. 43). Den Triosatz für Alt, obligate Violine und Basso continuo verbindet Bach jedoch hier mit dem Kirchenlied »Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter« von Kaspar Friedrich Nactenhöfer (1667), das wiederum, in Gesangbüchern des Pietismus (z. B. bei Freylinghausen 1741), mit der Geburt und Menschwerdung Christi verbunden war. Die Cantus-firmus-Stimme wird von den Inter-

preten meistens – in Analogie zu BWV 646 – im Pedal mit einem 4'-Register gespielt und erlangt damit den Rang des einzigen verzierten Pedal-Cantus-firmus' Bachs. Es ist jedoch auch eine Stimmenverteilung analog zu BWV 645 denkbar. Mit der eindeutig geigerisch inspirierten, weit ausgreifenden Obligatstimme bringt Bach einen neuen, tänzerischen Impuls in die Orgelmusik ein. Wegen der unterschiedlichen Texte bleibt es der Deutung der Interpreten und Hörer überlassen, ob die Obligatstimme fröhlich-feierlich (zu »Lobe den Herren«) oder eher gedämpft (zu »Kommst du nun, Jesu«) sein sollte, ob der Cantus firmus also arienhaft sanft (im 3/4-Takt) oder lebhaft-giguenartig (im 9/8-Takt) aufzufassen ist.

Toccata und Fuge in F BWV 540

Dieses Werkpaar ist zwar – ähnlich wie BWV 546 – mit größter Wahrscheinlichkeit nicht von Anbeginn an als ein solches konzipiert und in vielen Quellen getrennt überliefert; dennoch ist die Zusammenstellung, wie wir sie heute kennen, überzeugend, um nicht zu sagen überwältigend, denn sie beruht auf dem Prinzip der komplementären Sätze. Beide Teile haben ihre besonderen Qualitäten und ergänzen sich damit vorzüglich zu einem grandiosen Ganzen. Auch die Entstehungszeit wird unterschiedlich angesetzt; stilistisch läßt sich jedoch die Toccata mit ziemlicher Sicherheit in die Jahre nach 1712 datieren, da die Einflüsse des italienischen Concertostils unüberhörbar sind, den Bach ja in Weimar so ausgiebig studierte, umsetzte und in seine eigenen Kompositionen einbrachte. Von der Fuge nahmen manche Forscher an, daß sie wesentlich früher entstanden sei, was je-

doch eine ungesicherte Hypothese bleibt. Christoph Wolff gibt als Orientierungspunkt für ihre Entstehung nur »? vor 1731« an. Mit Sicherheit zählt das Paar, von dem man eigentlich nur in Superlativen sprechen kann (die Toccata ist Bachs längstes Präludium überhaupt, die Fuge die einzige konsequent durchgeführte Doppelfuge), zu den ganz großen Orgelwerken Bachs, die in Leipzig ihre endgültige, vollendete Form erhielten, wenn sie auch früher entstanden waren.

Die umfangreiche Toccata besteht aus mehreren klar voneinander abgesetzten und doch meisterhaft miteinander verwobenen Teilen: Eine einleitende »Pedaltoccata« bringt über einem Orgelpunkt zunächst auf der Tonika, dann auf der Dominante einen konsequent durchgeführten Oktavkanon mit einer dreiklangsorientierten Spielfigur Vivaldischer Prägung als Thema. Der Kanon mündet jeweils in ein Pedalsolo, in dem das Eingangsthema aufgegriffen und weiterverarbeitet wird. Das zweite Pedalsolo auf der Dominante wird weiter fortgesponnen und leitet zu dem sich anschließenden Konzertsatz über. Die drei Solo-Episoden in den Nebentonarten d, a und g und erklingen im Wechsel mit den modulierenden Tutti-Episoden, deren letzte das Material weiterverarbeitet, bis der Orgelpunkt auf der Dominante C erreicht ist – als Rückverbindung zur Pedaltoccata des Beginns.

Nach den gewaltigen harmonischen, motorischen und emotionalen Ballungen und Aufstauungen der Toccata (z. B. vor den Trugschlüssen!), bedeutet die Kantabilität, der ruhige melodische Fluß der Fuge

eine geradezu ideale Ergänzung von entspannender Wirkung. Dabei ist sie jedoch keinesfalls ein minder wichtiges Postludium oder gar Anhängsel – nein, mit ihrem ausgedehnten Harmonieplan, der auch die entfernten Mollvarianten einschließt, ähnelt sie der Toccata und ist ihr durchaus ebenbürtig. Das erste Thema ist sehr gesänglich, das zweite ihm gegenüber lebhafter und weniger linear. Die große Steigerung durch die Kombination der beiden Themen schließlich führt zur Wucht der Toccata zurück.

Bine Katrine Bryndorf

geboren 1969 in Helsingør, Dänemark. Studien in Wien bei Michael Radulescu (Orgel) und Gordon Murray (Cembalo), in Saarbrücken bei Daniel Roth (Orgel) und in Boston, USA, bei William Porter (Orgelimprovisation). Diplome mit einstimmiger Auszeichnung in Kirchenmusik, Orgel und Cembalo sowie Solistenexamen Orgel.

Preisrätgerin bei mehreren internationalen Orgel- und Kammermusikwettbewerben (u. a. Brügge 1988 und Innsbruck 1989).

1991–95 Lehrbeauftragte an der Musikhochschule in Wien u.a. als Assistentin von Michael Radulescu, seit 1994 Klasse für Orgel an der Royal Danish Academy of Music in Kopenhagen.

Konzerte als Organistin und Cembalistin in vielen Ländern Europas. Aufnahmen für Rundfunk und CDs (Orgel solo, Werke für zwei Cembali und Kammermusik). Dozentin bei Kursen in Dänemark, Deutschland,

Österreich und Schweden. Vorträge und Artikel zu verschiedenen Themen. Intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs für Orgel und für Cembalo.

»Als ich mit 11 Jahren angefangen habe, Orgel zu spielen, war es ein Projekt meines Lehrers, daß ich jedes Jahr eine Triosonate von Johann Sebastian Bach lernen sollte. Das Projekt hat »Wasser gehalten«: seit dem 18. Lebensjahr sind die Triosonaten fester Bestandteil meines Repertoires. Durch sie und durch Mitsingen in zahlreichen Passionsaufführungen habe ich die Musik Johann Sebastian Bachs zunächst kennengelernt. Seither hat die Beschäftigung mit seinem Werk mich ständig begleitet und beeinflusst, in meinem Musikverständnis, in meiner Entwicklung als Musikerin, in meinem persönlichen Glauben sowie in meinem Leben überhaupt. Der Satz »dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« aus dem Vorwort Bachs zu der Sammlung Orgelbüchlein birgt in sich all das, was für mich als Musikerin und Pädagogin von Bedeutung ist. Und all das findet man immer neu und mit Staunen im Werk Johann Sebastian Bachs«.

Influences of Cantata, Concerto and Chamber Music

Johann Sebastian Bach's versatility will strike not just the subscriber to his complete works from all genres, but also – and ever anew – those who listen to the recordings of his organ works. This CD with its free and chorale-based works from different – sometimes not precisely identifiable – periods of Bach's life shows with what ease he adopted influences from different traditions of musical history and blended them in the signature style of his mature years. Throughout his lifetime he appreciated anything new and was always happy to enrich his work with new stylistic impulses instead of insisting on conservative and conventional modes of composition.

Prelude and Fugue in C Minor BWV 546

In its present form, this dual work is definitely one of the great organ works of Bach's mature years (in Leipzig), although it may not originally have been conceived as a pair. According to one source, Bach had originally (in Weimar) combined his Fantasia in C Minor BWV 562, 1 (Edition Bachakademie vol. 100) with the Fugue in C Minor BWV 546, 2. However, it's certain that, later in Leipzig, Bach teamed the formidable Prelude with the simpler Fugue to form the – in its contrast – fascinating whole that we know and admire today. The large prelude is composed in the *ritornello* form, i. e. with a constantly recurring main theme varied in the course of the piece and literally repeated only in the reprise. This main

theme consists of declamatory sighing chords over a pedal point. The chords dissolve into a flowing movement, also with a signature sighing motif, thereby retaining the lament-like nature of the composition. Expressive melismas lead into a so-called Neapolitan sixth chord preparing us for the cadence that develops into the ancillary setting. This striking chord, the minor subdominant with a minor upper sixth, was always played in the Neapolitan opera whenever the story took an unexpected turn. As organs were »untempered« in those days, the striking harmony and chromatics add to the lamenting mood. The themes of the ancillary settings are also based on the main setting. Due to this structure, the sequence main setting – ancillary setting sounds like a toccata on a pedal point followed by a fugue. The prelude has a rhetorical textbook structure divided into *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* and *Peroratio*: proposition, confutation, confirmation and peroration. This »eloquent« nature of Bach's compositions, even of his free works without words, adds greatly to their impact. Initially, the fugue is a five-part double fugue, in other words a fugue with two themes similar to the dual works BWV 537 and 540, with a rare instrumentation for five voices. However, Bach soon abandons a consistent development of this approach in both areas. The quiet first theme outlines the cadential triads of the main key in striding crotchets and minims, with steps up to the minor sixth. This is followed by a second theme in flowing quavers featuring material based on the first theme. However, this second theme is not fully developed but only played manualiter as a theme head in the style of a three-part invention.

Dearest Jesus, we are here BWV 731

This chorale arrangement is closely related to the eponymous albeit simpler hymn arrangement BWV 730 and – like the latter – not included in the autograph but only in a source from the circle of Bach's pupils and later transcripts. Stylistically, this chorale setting resembles those of the *Orgelbüchlein* (Edition Bachakademie VOL. 94). The chorale, one of the most popular Protestant christening hymns to date, is in the soprano, with colorations that express the yearning for mystic union with Jesus (*unio mystica*), »heavenly teachings sweet«, and finally, in freely ascending chords, the last two lines of the chorale: »... that every heart in the land is drawn complete into your hand.« The middle voices over the bass foundation in the pedal serve as a four to five-part accompaniment, often in a complementary rhythm, for the embellished cantus firmus in the soprano.

Trio in D Minor BWV 583

This is a solitary composition and not included in the autograph, which has led some researchers to doubt its authenticity. One source calls the piece »a chorale prelude for the organ with 2 keyboards and pedal«. But the lack of a clearly quoted cantus firmus would point against this title; only the first line is conceived like a chorale and resembles sacred song BWV 519 *Hier lieg ich nun, o Vater aller Gnaden*. In its style, the ingenuity of its motifs and tripartite form the Trio in D Minor is certainly related to the Six Sonatas (Edition Bachakademie vol. 99). How-

ever, the imitations follow each other at shorter intervals here, and the sparse phrase construction would point to a strong influence of the French organ trio. One could support the view of Bach biographer Johann Nikolaus Forkel, who – discussing the Six Sonatas in 1802 – commented on the Trio in D Minor and similar solitary arrangements that some of these scattered works could also be called beautiful, although they don't come up to the former.

The two following chorale settings are the last two works of the compilation known since the 19th century, as the Kirnberger Collection, mostly featuring early chorale arrangements by Bach. This collection mainly contains solitary pieces and is based on two manuscripts from the circle of Bach scholar Johann Philipp Kirnberger.

In thee I hope, Lord BWV 712

features a melody in F Major no longer associated with this chorale text but rather with the effusive libretto *Mein schönste Zier und Kleinod bist* (My most beautiful ornament and jewel – quoted by Johannes Eccard in 1598). The text used by Bach is an adaptation of the 31st psalm from the reformation. Like a chorale fantasia in the north German tradition, each of the six lines are rearranged in a fugue theme with a gigue rhythm (in 12/8 time) and developed in different ways. The cantus firmus is hardly identifiable. On the whole, the listener rather gets the impression of a sequence of six original and elaborate chorale fuguetas, with stretti and themes entering on unusual levels, before the last line of the chorale ma-

kes its final and affirmative appearance in the bass: the foundation of the manual voices rushing towards the end. The

Fantasia on Jesus, my true pleasure BWV 713

is in E Minor like the eponymous motet BWV 227 (Edition Bachakademie vol. 69) and unique and unusual for its two-part structure among Bach's chorale settings, perhaps even in the history of chorale arrangements. Bach has come a long way from the north German chorale fantasia here. »Fantasia« already means – as in later times – a free and unique invention and / or form. Indeed, this work is something special: The duple time of the beginning changes mid-text into 3/8 time and a »dolce« *affekt* to express bridal love of Jesus: »God's true lamb, my bridegroom«. The two parts are almost of equal length. The first six lines of the well-known chorale initially appear in changing registers as the cantus firmus of a manual setting: Again this is a speciality, as is the movement of the cantus firmus from the soprano through the alto and tenor to the bass and back again. The second part, »dolce«, enshrouds the cantus in the soprano in such yearning figurations that it is hardly recognisable anymore. As an expression of the mood of yearning for mystical union, however, this section is the ideal translation into music – similar to the rich and melodious thirds of the section *Gottes Macht hält mich in Acht* of the eponymous motet. Fantasia BWV 713 is followed by a »chorale« as simple as that of the motet (*Unter deinen Schirmen*); Bach scholar Johann Ludwig Krebs completed the chorales of his *Clavierübung* in a similar way.

God alone on high we praise BWV 717

This chorale arrangement appears to be related to the first part of the previous Fantasia BWV 713. This is a two or three-part manual setting accompanied by a theme derived from the chorale. The cantus firmus is in the soprano. In his lifetime, Bach set the Gloria of the German mass to music several times, the last being the late chorale arrangements of the Third Part of the *Clavierübung* (Edition Bachakademie vol. 101). Both in its original version and its inversion, the slightly varied theme of the chorale trio fugue is the ideal partner for the cantus firmus and for pedal points, among other things, rendering it ubiquitous. This generates a vivid chorale fugue in the style of a gigue – another very animated contribution of Bach's to the arrangements of Nicolaus Decius' Gloria!

Now rejoice, ye Christians all BWV 734

Although this chorale trio is only recorded in transcripts, it is stylistically related to the Schübler Chorales BWV 645–650. In Bach's day, the melody was associated with two texts representing different moods. The verse: »Now rejoice, ye Christians all,« (Martin Luther 1523) is taken from the reformer's central song of faith and justification and shows a merry, even frolicsome mood of praise and gratitude. However, the melody is really associated with a different hymn: »Now it is surely time that the son of God should come in the greatest splendour« (Bartholomäus Ringwaldt 1582). This text is associated with the end of the church year around advent, which is,

from a liturgical point of view, actually a time of penance and fasting – something we often forget in the hectic run-up to Christmas! The hymn is about the Final Judgment (adapted from the *Dies irae* sequence of the Requiem) and its stance is therefore rather one of humble penance and remorse. In his Christmas Oratorio (BWV 248, Edition Bachakademie vol. 76) Bach combined this melody with the Paul Gerhardt hymn *Ich steh an deiner Krippen hier*. Perhaps Bach introduced these complex text and melody references, because he didn't want the exuberant playfulness of chorale trio BWV 734 to make the listener forget the mood of reflection commanded by the other texts? The chorale trio is followed by a figured chorale arrangement, integrating other harmonies. Is this a prelude with an accompanying setting? Or an example of »varied and fugued chorales«, which the generation after Bach published in collections like Kirnberger's?

Little Harmonic Labyrinth BWV 591

This title stands for a unique and extraordinary work of Bach's oeuvre. Therefore people first ascribed it to composers like Johann David Heinichen, who – like Georg Andreas Sorge and Johann Philipp Kirnberger – had composed works full of chromatic and enharmonic finesse, mainly intended to show problems of musical temperature (tuning). These problems graphically known as »Wölfe« (wolves) in organ circles, are due to a non-»well-tempered« equal tuning that generates overtone friction in the progressing circle of fifths, or with an increasing number of accidentals. The literature before Bach's day already

quotes numerous examples of composers trying to solve these problems and chromatic challenges, from Johann Jacob Froberger through Johann Caspar Ferdinand Fischer to Marin Marais – even the title Labyrinth already appears here, a rather obvious image: The performer and the listener enter the labyrinth of harmonies, from which they can only escape with the assistance of modulations. Both in the Well-tempered Clavier and in the Chromatic Fantasia and Fugue in D Minor (Edition Bachakademie vol. 105) Bach fully exploited the attractions of chromatics and enharmony – so why shouldn't he be the author of the Little Harmonic Labyrinth? One does feel reluctant to credit him with some of the compositional weaknesses, but the arpeggios of the Chromatic Fantasia and the theme of the fugue are composed in the style of the Well-tempered Clavier, and the falling second motifs evoke the B-A-C-H theme. The work has a tripartite structure: In the *Introitus* (introduction) we enter the labyrinth at a solemn, dignified pace. In the midst of the maze, in the fugued *Centrum* (centre), we are caught up in chromatics and enharmony, so that any escape seems uncertain. This is emphasised by the questioning, ascending second motifs in their syncopated rhythm, until we find the *Exitus* (exit) and reach the principal key of C major.

Six Different Chorales

These works are easier to date than most others on this CD. There still exists an original copy published in 1748/49 by Johann Georg Schübler in Zella, which is why they are also known as the Schübler Chorales. The fact that Bach already consciously ex-

exploited his compositions doesn't seem to square with our image of the church musician who composed for the glory of God alone and wrote S(oli) D(eo) G(loria) underneath his works – but it's only natural, considering that he had to feed a big family! Around 1746, he turned suitable movements from his Leipzig cantatas – trio and quartet arrangements for solo voice(s), obligato instrument and basso continuo – into organ trios for two manuals and pedal. If the originals weren't so well-known, nobody would probably guess that these elaborate organ trios were adaptations! To all appearances, Bach didn't select and arrange these compositions arbitrarily, but turned them into a cycle as regards their contents and orchestration, with Advent, Christ's arrival, and man's preparation for it in penance and faith as main themes. One can only speculate whether this corresponded to Bach's attitude to life in this period... The 'Schübler Chorales' are among Bach's and the world's most popular organ works. Their style has been lauded as »so beautiful, novel and inventive (...) that they will never become outdated and will survive all revolutions in musical fashions«, as a theologian from Leipzig predicted in 1776.

Wake, arise, the voices call us BWV 645

in the Trinity key of E flat major was originally a cantus firmus setting for tenor and strings from the eponymous cantata 140 from 1731 (Edition Bachakademie vol. 44). The fourth movement is based on the second verse of the hymn by Philipp Nicolai (1599). This verse also predominates in the organ

trio. The warm sound of the key of E flat and the expressive suspensions and melismas of the obligato countervoice to the cantus firmus emphasise the theme of cantata 140, which deals with the bridal love and the mystic union of the faithful soul with Jesus. Six times the bride rushes to the groom in the graceful, tender ritornello of the obligato voice, thus preparing the way for the cantus firmus.

Where shall I refuge find / In my dear God BWV 646

is the only Schübler Chorale with no original cantata setting. So it is either based on a – as has often been presumed – lost Bach cantata, or is an original "Schübler-style" composition. However, Bach already used the chorale in an earlier arrangement in G minor that may have been written in Weimar (BWV 694, Edition Bachakademie vol. 90). A comparison of the two pieces shows the great concentration of Bach's compositional style over the years: While in the earlier piece we have an imitating first phrase alternating with its continuation and episodes with themes of their own, Bach combines all these elements here in one big imitation phrase, deriving the themes from the first line of the chorale. It recurs five times, sometimes in its inversion, over the cantus firmus in the bass. The rapid succession of the entries probably corresponds to the refuge image. The fact that this escape doesn't seem quite as fleet-footed as in BWV 734 could have something to do with the alternative text set to this melody: »Where shall I refuge find, For I bear the burden Of sins both great and many?« instead: »In my dear God I will trust in fear and grief«

The man who leaves to God all power BWV 647

is a transcription of the quartet movement from the eponymous chorale cantata BWV 93 (Edition Bachakademie vol. 29). The two female voices sing the text of the fourth verse with the cantus firmus, performed by the strings and accompanied by the basso continuo. The themes of the free obligato voices are based on the first and third lines of the chorale. The bass voice not only takes over from the continuo as accompaniment, but is thematically related and even performs the theme head several times. The joy motif that predominates the eponymous chorale in the Orgelbüchlein (BWV 642, Edition Bachakademie vol. 94), appears in both themes; however, the joy seems to be a bit more restrained in this version.

My soul praises the Lord BWV 648

is the only arrangement based on a chorale in the original sense of the word, i.e. on the Gregorian melody on the magnificat in the ninth tone, the so-called *tonus peregrinus*. The *Magnificat* is Our Lady's song of praise from Luke 1; there are many arrangements of this theme both in vocal and organ music, as, being a psalm from the New Testament, it is a *Canticum* and fixture of the Vespers liturgy. Short organ movements, often called *versettes*, alternate here with sung *Magnificat* verses. Chorale BWV 648 is based on the fifth movement of the eponymous chorale cantata BWV 10 from 1724 (Edition Bachakademie vol. 4). The text of the cantata movement, a quartet setting performed by alto and tenor with the cantus firmus in the wind instruments and continuo goes as follows: »He hath holpen his servant Israel, in remem-

brance of his mercy.« (Luke 1, 54) The short composition is just as sparse as the text and the two-part Gregorian melody. It comprises seven symmetric sections. The introduction and final modulation of the pedal solo form a kind of double framework along with an imitation of the middle voices. The centre comprises the two parts of the cantus, divided by an interlude with modulations. The cantus first appears in the higher voice over the three-part web of other voices. In the second part, alto and tenor change places. The musical beginning already portrays God's mercy bowing down to mankind. Otherwise, these chromatics are frequently associated with humble pleading for mercy – so perhaps Bach wants to suggest here that God's mercy indicated in the text preconditions the humility of mankind.

Oh bide with us, Lord Jesus Christ BWV 649

is based on the sixth movement of cantata 6 *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* (Bide with us, for it will soon be evening) from 1725 (Edition Bachakademie vol. 2). This cantata is a trio movement for soprano (cantus firmus) with obligato violoncello piccolo and basso continuo, a large-scale form with two verses. Bach adds a da capo to the organ chorale and completes it with a slightly modified first phrase. The free obligato voice is derived from the cantus firmus, which it embellishes with vivid quaver and semi-quaver movements. The continuo bass in the pedal also starts with reminiscences of the chorale theme, only to provide a foundation for semi-quaver runs of the free voice preparing us for the chorale. This form is similar to that of the three other men-

tioned organ trios among the Schübler Chorales, BWV 645, 646 and 650.

Cometh thou now, Jesus, from heaven BWV 650

is the transcription of the second movement from cantata 137, probably performed in 1725, *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (Edition Bachakademie vol. 43). However, Bach combines the trio setting for alto, obbligato violin and basso continuo with the hymn *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (Cometh thou now, Jesus, from heaven) by Kaspar Friedrich Nachtenhöfer (1667), which was associated with Jesus' birth and incarnation in Pietist missals (e.g. Freylinghausen 1741). Performers mostly play the cantus firmus voice – like BWV 646 – in the pedal with a 4' register, giving it the status of Bach's only embellished pedal cantus firmus. However, the parts could also be divided as in BWV 645. With the clearly violin-inspired, expansive obbligato voice Bach gives organ music a new, dance and aria-like impetus. Due to the different texts, it's up to the performer or listener whether the obbligato voice should rather be merry and festive (»Praise to the Lord«) or more restrained (»Cometh thou now, Jesus?«), whether the cantus firmus should be aria-like and tender (in 3/4 time) or buoyant and gigue-like (in 9/8 time).

Toccata and Fugue in F Major BWV 540

Like BWV 546, this dual work probably didn't originally belong together and many sources record the two parts separately; still the combination, as we

know it today, is convincing and even overwhelming, as it rests on the principle of complementary movements. Both parts have their own special qualities and complement each other excellently as a splendid whole. Opinions on the composition date differ; but stylistically we can date the toccata after 1712 with some certainty, as it bears marked influences of the Italian concerto style, which Bach had studied extensively in Weimar, before developing and integrating it in his own compositions. Some researchers assume that the fugue was composed much earlier, but this is mere conjecture. Christoph Wolff dates it »? before 1731«. But one thing is certain: This dual work, which we can really only speak of in superlatives (the toccata is Bach's longest prelude ever, the fugue his only consistently developed double fugue), is one of Bach's truly great organ works that achieved their final perfection in Leipzig, even if they were written earlier. The comprehensive toccata consists of several, clearly demarcated but still expertly intertwined parts: An opening »pedal toccata« over a pedal point introduces a consistently developed octave canon with a triad-orientated Vivaldi-inspired figure as a theme, initially on the tonic, then on the dominant. Each canon ends in a pedal solo, where the opening theme is taken up and developed. The second pedal solo on the dominant goes on and leads into the following concerto movement. The three solo episodes are in the related keys D, A and G Minor and alternate with modulating tutti episodes, of which the last develops the material until it reaches the pedal point on dominant C – as a link back to the pedal toccata of the beginning. After the vast harmonic, kinetic and emotional build-up and climaxes of the toccata

(e.g. before the interrupted cadences!), the cantability and tranquil melodic flow of the fugue is the ideal anti-climax. But it is by no means a less important postlude or even appendage – no, with its expansive harmonic plan integrating even the distant minor variants, it resembles the toccata and is definitely equal to it. The first theme is very song-like, the second more animated and less linear. Amplified by their combination, the two themes finally take us back to the force and vigour of the toccata.

Bine Katrine Bryndorf

Born in 1969 in Helsingør, Denmark. Studies in Vienna with Michael Radulescu (organ) and Gordon Murray (harpsichord), in Saarbrücken with Daniel Roth (organ), and in Boston, USA, with William Porter (organ improvisation). Diplomas with unanimous distinction in church music, organ and harpsichord and organ soloist diploma.

Award winner of several international organ and chamber music competitions (e.g. Bruges 1988 and Innsbruck 1989).

1991 to 95 teacher at the Vienna Academy of Music, also assistant to Michael Radulescu, since 1994 organ classes at the Royal Danish Academy of Music in Copenhagen.

Organ and harpsichord concerts in many European countries. Radio and CD recordings (organ solos, works for two harpsichords, and chamber music). Offers courses in Denmark, Germany, Austria, and Sweden. Lectures and articles on various topics. Intensive reflection on Johann Sebastian Bach's organ and harpsichord works.

»When I started to play the organ at 11, my teacher wanted me to learn one trio sonata by Johann Sebastian Bach every year. This plan was »watertight«: Since my eighteenth birthday the trio sonatas have been a fixture in my repertoire. Thanks to them and my singing in various Passion performances, I first got to know the music of Johann Sebastian Bach. Since then his works have always been with me and influenced my understanding of music, my development as a musician, my personal beliefs, and my life in general. The sentence »dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« (»To God on high all glory alone, so that fellow men may therefrom learn«) from Bach's preface to the Orgelbüchlein collection expresses everything I value as a musician and teacher. And you can discover it time and again in wonder and awe in the works of Johann Sebastian Bach«.

Influences de la cantate, du concerto et de la musique de chambre

La polyvalence de Johann Sebastian Bach se révèle non seulement à l'abonné de l'édition complète de ses œuvres, tous genres confondus, mais aussi – et cela toujours de plus belle – à l'auditeur des enregistrements de ses œuvres pour orgue. Au moyen d'œuvres libres et liées au choral datant d'époque différentes, dont la création n'est en partie pas connue avec exactitude, le CD ci-présent documente très clairement avec quelle souveraineté Bach assimila les influences des différentes traditions de l'histoire de la musique et les incorpora dans son style caractéristique et individuel des années de la période de maturité. Ce faisant, il fit preuve d'une grande ouverture d'esprit vis à vis tout ce qui était nouveau durant toute sa vie, étant toujours prêt à adopter tout impulsion stylistique comme enrichissement de ses œuvres et ne s'obstinant pas à reproduire par esprit conservateur ce qui était traditionnel.

Prélude et Fugue en ut mineur BWV 546

Sous sa forme présente, ce couple d'œuvre fait partie sans aucun doute des grandes œuvres pour orgue de Bach des années de maturité (Leipzig), même s'il n'avait pas été conçu à l'origine comme unité : À en croire une certaine source, Bach avait à l'origine (à Weimar) compléter la Fantaisie en ut BWV 562, 1 (Edition Bachakademie Vol. 100) de la Fugue en ut BWV 546, 2. Cependant Bach a certainement réuni à Leipzig l'énorme Prélude et la modeste Fugue pour en

faire l'unité convaincante – précisément par effet de contraste – que nous connaissons et admirons aujourd'hui.

Le vaste Prélude suit la forme de la ritournelle, c.-à-d. que le thème principal revient régulièrement tout en modifiant néanmoins au long du morceau sa forme, le texte ne se modifiant que dans la reprise. Ce thème principal se compose de motifs en soupirs déclamés en accords sur un point d'orgue dans le pédalier. Les accords trouvent leur résolution en un mouvement coulant qui, lui aussi, est marqué des motifs en soupirs. Ainsi le caractère de la complainte est conservé. Des mélismes expressifs viennent agrémente la mélodie et mènent au nommé «accord de sixte napolitain» préparant la cadence qui mènera au mouvement latéral. Cet accord particulier, la sous-dominante mineur avec une petite sixte supérieure, était toujours joué dans la musique exécutée à l'opéra de Naples quand il s'agissait de conférer au drame une tournure surprenante. Conditionnés par l'instrument qui était accordé au «tempérament inégal» comme l'étaient les orgues de cette époque, cette harmonie et ce chromatisme pleins d'originalité soutiennent ici la représentation de la lamentation.

Les mouvements latéraux empruntent leur matériel thématique également du mouvement principal. À cause de cette structure, la suite, mouvement principal – mouvement latéral, a le même effet qu'une toccata sur un point d'orgue suivie d'une fugue. Le Prélude est, vu dans son ensemble, divisé d'une manière classique du point de vue rhétorique en *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* et *peroratio* : discours,

contre-discours, confirmation et fin. Ce caractère «parlant» au sens littéral des œuvres de Bach, même des œuvres libres, sans texte, participe sans aucun doute de beaucoup à leurs effets.

La Fugue est d'abord conçue comme fugue double à cinq voix, donc comme fugue à deux sujets, semblable à celle des couples d'œuvre BWV 537 et 540, ayant en plus une distribution pour cinq voix, ce qui est rare. Cependant Bach abandonne très vite la poursuite conséquente de ce début dans les deux domaines. Le premier sujet qui est calme, esquisse en pas de blanches et de noires les triples accords de cadence de la tonalité dominante, avançant par intervalles jusqu'à la petite sixte. Un deuxième sujet le suit en un mouvement coulant de croches dont le matériel provient du premier sujet. Ce deuxième sujet ne sera néanmoins pas exécuté complètement mais doit être joué sur le clavier uniquement comme tête de sujet à la manière d'une invention à trois voix.

Bien-aimé Jésus, nous sommes ici BWV 731

Cet arrangement de choral est très proche de l'adaptation musicale du cantique portant le même nom, BWV 730, mais qui est plus dépouillé et qui n'est pas conservé comme celui-ci en autographe mais uniquement dans une source issue du cercle des élèves de Bach et de copies ultérieures.

Du point de vue du style, cet arrangement de choral est très proche de ceux de l'*Orgelbüchlein* (Edition Bachakademie VOL. 94). Le choral, l'un des can-

tiques de baptême protestants les plus appréciés jusqu'à aujourd'hui, est chanté par le soprano, avec des colorations qui retracent de manière expressive le désir ardent de réaliser l'union mystique avec Jésus, («*unio mystica*»), le «doux enseignement céleste» et enfin, le contenu des deux derniers versets de choral qui se terminent en une ascension libre : «... que les cœurs quittent la terre et soient entièrement attirés vers toi.» Les voix moyennes au-dessus du fondement en basse sur le pédalier accompagnent en un mouvement de quatre à cinq voix, en suivant souvent un rythme complémentaire au *cantus firmus coloré*, chanté en soprano.

Trio en ré BWV 583

Ce morceau a été retransmis isolément et n'est pas un autographe. C'est pourquoi certains experts ont mis son authenticité en question. Une certaine source appelle ce morceau «Prélude choral sur orgue avec 2 claviers et pédale». Le fait qu'il manque un *cantus firmus* nettement cité s'oppose à l'interprétation qu'en donne le titre ; seul le premier verset est conçu comme un choral et ressemble au cantique retransmis sous le numéro BWV 519 «Hier lieg ich nun, o Vater aller Gnaden» (Je gis ici à présent, ô Père de toutes les grâces). En ce qui concerne le style, la fantaisie que l'on retrouve dans les motifs et la conception en trois parties, le Trio en ré se trouve sans aucun doute très près des Six Sonates (Edition Bachakademie Vol. 99).

À vrai dire, les imitations se suivent ici en intervalles plus courts, comme cela est le cas en général pour le phrasé bref qui indique l'influence exercée par le

trio pour orgue français. On peut se ranger à l'opinion du biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, qui, en relation avec les Six Sonates, dès 1802 caractérisa le Trio en ré et les différents mouvements semblables par ces mots : Plusieurs sonates détachées qui sont encore répandues ici et là, peuvent être également désignées de belles quoiqu'elles n'atteignent pas la beauté des premières nommées.

Les deux arrangements de choral suivants sont les deux derniers morceaux de la compilation d'arrangements choral de Bach de date précoce pour la plupart et qui fut retransmise depuis le XIX^{ème} siècle sous la forme du recueil «Kirnberger». Ce recueil contient surtout des pièces isolées et remonte à deux manuscrits provenant de l'entourage de l'élève de Bach, Johann Philipp Kirnberger.

J'ai mis mon espoir en toi, Seigneur BWV 712

utilise une mélodie en fa majeur qui n'est pas reliée aujourd'hui à ce texte de choral mais au texte exalté »Mein schönste Zier und Kleinod bist« (Tu es ma parure et mon joyau les plus beaux) (transmis chez Johannes Eccard 1598). Le texte que Bach prend pour base, est une adaptation du Psaume 31 datant de l'époque de la Réforme.

Les six versets du cantique sont réorganisés de la manière d'une fantaisie chorale de tradition d'Allemagne du nord, en un sujet de fugue joué à chaque fois dans le rythme de la gigue (mesure de 12/8) et exécutés de manière différente. On ne distingue ici le cantus firmus que sous une forme très dissimulée,

l'impression d'ensemble qui reste à l'auditeur est plutôt celle d'une suite de six fuguettes de choral originales et pleines d'élégance, avec des strettes et des expositions du sujet à des niveaux inhabituels avant que le dernier verset de choral ne retentisse en basse clôturant et confirmant : le fondement du mouvement des voix du clavier se pressant vers la fin.

La Fantasia super Jésus, ma joie BWV 713

est en mi comme le motet qui porte le même nom BWV 227 (Edition Bachakademie Vol. 69) et est exceptionnelle du fait de sa division en deux parties et inhabituelle parmi les arrangements chorals de Bach, oui même dans l'histoire de l'adaptation chorale en général.

Bach se montre ici très éloigné de la fantaisie chorale d'Allemagne du nord. »Fantasia« signifie déjà – comme à une époque ultérieure – la liberté et le caractère unique de l'invention et / ou de la forme. Celle-ci est vraiment quelque chose de particulier : la mesure paire du début change pour ainsi dire au milieu du texte et devient une mesure en 3/8 à l'indication d'expression »dolce« pour exprimer le contenu de l'amour de la fiancée envers Jésus : »Agneau de Dieu, mon fiancé«. Les deux parties ont presque la même longueur chacune. Tout d'abord, apparaissent les six premiers vers chorals du cantique bien connu en registre changeant en tant que cantus firmus d'un mouvement de clavier : ceci aussi est une particularité, de même que le mouvement du cantus firmus qui part du soprano, passe par le contralto respectivement le ténor pour arriver à la basse et retour. La deuxième partie, »dolce«,

enveloppe le cantus en soprano ensuite en de telles figurations langoureuses qu'il est à peine reconnaissable. Cette partie est néanmoins la transposition idéale en musique de l'expression de l'acceptation à l'aspiration à l'union mystique – semblable aux harmonies saturées de tierce de la partie »Gottes Macht hält mich in Acht« (La puissance de Dieu prend garde à moi) du motet portant le même nom. Un »choral« tout aussi dépouillé que dans ce motet »Unter deinen Schirmen« (Sous ta protection)) suit également la Fantasia BWV 713 ; Johann Ludwig Krebs, l'élève de Bach, termine les chorals de sa »Klavierübung« d'une manière semblable.

À Dieu seul dans les cieux, l'honneur BWV 717

Cet arrangement choral présente une grande ressemblance avec la première partie de la Fantasia précédente BWV 713. Il est une fugue pour clavier pour deux à trois voix avec un sujet dérivant du choral qui joue le rôle d'accompagnement. Le cantus firmus se fait entendre en soprano. Bach a adapté le Gloria de la »Messe allemande« à plusieurs reprises de son œuvre, en dernier dans les arrangements chorals tardifs dans la Troisième partie de la Clavier Übung (Edition Bachakademie Vol. 101).

Le sujet légèrement varié de la fugue chorale en trio convient très bien, sous sa forme originelle et en renversement, pour être combinée au cantus firmus et également avec des points d'orgue entre autres et est ainsi omniprésent. Il en résulte une fugue chorale pleine de vivacité dans le caractère d'une gigue – une contribution supplémentaire très animée de Bach aux

adaptations musicales du chant du Gloria de Nicolaus Decius !

Réjouissez-vous ensemble à présent, chers chrétiens BWV 734

Ce trio choral n'est transmis qu'en parties mais est très proche du point de vue du style des »Chorals de Schübler« BWV 645 – 650. À l'époque de Bach, la mélodie fut mis en rapport avec deux textes de contenance différente. La strophe »Réjouissez-vous ensemble à présent, chers chrétiens, et sautons de joie« (Martin Luther 1523) est tirée du cantique d'importance centrale de la profession de foi et de justification du réformateur, caractérisée par une humeur joyeuse et même exubérante exprimant la louange et les grâces. À vrai dire, la mélodie est cependant à mettre en relation avec un autre cantique : Le temps est certainement venu où le Fils de Dieu viendra ...« (Bartholomäus Ringwaldt 1582)

Ce texte fait partie des textes de la fin de l'année religieuse en considération de l'approche de l'Avent qui est, à vrai dire, considéré du point de vue liturgique, également une époque de pénitence et de carême – ce que nous oublions souvent dans le tourbillon qui nous submerge avant Noël. ! Le cantique parle du Jugement Dernier (comme adaptation de la séquence »Dies irae« de la messe des morts, le »Requiem«) et a ainsi plutôt un contenu exprimant la pénitence soumise et le repentir. Dans l'Oratorio de Noël (BWV 248, Edition Bachakademie Vol. 76), Bach a d'ailleurs combiné la mélodie avec le cantique de Paul

Gerhardt »Ich stehe an deiner Krippen hier« (Je me tiens devant ta crèche).

En esquissant la complexité des rapports entre le texte et la mélodie, Bach avait-il peut-être eu l'intention de rappeler que, derrière la gaieté aux aspects d'exubérance du trio choral BWV 734, il ne fallait pas oublier les réflexions que revendiquent les autres textes ? Un mouvement choral figuratif qui intègre d'autres harmonies, suit le trio choral. S'agit-il là d'un prélude avec un mouvement d'accompagnement ? ou d'un exemple pour »Variirte und fugirte Chorale« (Chorals variés et fugués) que la génération qui suivit celle de Bach publia dans des recueils comme celui de Kirnberger ?

Petit labyrinthe harmonique BWV 591

Derrière ce titre, se cache une œuvre exceptionnelle, n'ayant pas d'égaux dans la création de Bach. C'est bien la raison pour laquelle on était incliné à attribuer ce morceau à un compositeur comme Johann David Heinichen qui, à l'instar de Georg Andreas Sorge ou de Johann Philipp Kirnberger, avait présenté des œuvres pleines de chromatismes et d'enharmonie, surtout dans le but de mettre en évidence les problèmes de tempérament musical (accords). Ces problèmes, portant le nom saisissant de »loups«, proviennent de l'ambiance flottante qui n'est pas »bien tempérée« et qui produit de plus en plus de frictions harmoniques dans le cercle des quintes progressives donc avec le nombre d'altérations. Dans la littérature musicale de l'époque avant Bach, il existe de nombreux exemples prouvant que les compositeurs aimaient

se voir confondus aux problèmes mais aussi aux charmes du chromatisme, de Johann Jacob Froberger par Johann Caspar Ferdinand Fischer à Marin Marais – et oui même le titre de »Labyrinthe« surgit déjà, l'image suggérant bien le contenu : l'instrumentiste et l'auditeur se rendent dans le dédale des harmonies dont ils ne trouveront la sortie qu'à l'aide des modulations. Bach goûta à pleine gorge aux charmes cités plus haut du chromatisme et de l'enharmonie dans le Clavier bien tempéré ainsi que dans la Fantaisie et Fugue chromatique en ré (Edition Bachakademie Vol. 105) – pourquoi n'aurait-il donc pas également composé le Petit Labyrinthe Harmonique ?

D'une part, on ne voudrait pas le croire capable de certaines faiblesses de composition, d'autre part les arpèges correspondent à la Fantaisie chromatique, le sujet de la fugue au style du Clavier bien tempéré, et les motifs de seconde rappellent le sujet B-A-C-H. Le morceau est divisé en trois parties : avec l'introït (entrée), nous pénétrons, solennellement et d'un pas mesuré, le labyrinthe. Au milieu du dédale, dans le »Centre« fugué (milieu), nous sommes tellement cernés de chromatisme et d'enharmonie que l'issue nous semble incertaine. Cette incertitude est encore accentuée par les motifs de seconde interrogateurs et ascendants dans les rythmes en syncope, jusqu'à ce que l'on trouve la »sortie« et que l'on atteigne la tonalité de la dominante en do majeur.

Six chorals de formes différentes

Il est plus facile de répondre à la question de la date de composition de ces morceaux que cela est le cas

pour la plupart des œuvres de ce CD. En effet l'original a été conservé ; il parut en 1748/49 en impression chez Johann Georg Schübler à Zella et donna aux morceaux leur surnom »Chorals de Schübler«. Le fait que Bach lui-même avait déjà commencé la mise en valeur de ses compositions, ne semble pas à premier abord s'accorder avec l'image que l'on se fait du musicien d'église qui composait uniquement à la gloire de Dieu, qui écrivait S(oli) D(eo) G(loria) au bas de ses œuvres – ceci est néanmoins plus que compréhensible quand on pense qu'il devait subvenir aux besoins d'une grande famille ! C'est ainsi qu'il transforma vers 1746 des mouvements appropriés tirés de ses cantates de Leipzig, à savoir les mouvements de trio et/ou de quatuor pour voix solistes, instrument obligé et basse continue en trios pour orgue pour deux claviers et pédalier. Si les originaux n'étaient pas encore connus, vraisemblablement il ne viendrait à l'idée de personne que ces trios d'orgue faits avec beaucoup d'art pourraient être des réadaptations !

Bach n'a semble-t-il pas fait le choix et la disposition arbitrairement, mais l'a organisé du point de vue du contenu et de la distribution comme un cycle qui a pour thème principal l'Avent, la venue du Christ, et la préparation de l'homme au repentir et à la foi en Dieu. Il est permis de spéculer sur le fait de savoir si ceci correspondait à la conscience de vivre que Bach avait à cette époque... Les »Chorals de Schübler« font partie des œuvres pour orgue de Bach les plus appréciées, de l'ensemble de la littérature même qui a été écrite pour cet instrument. On fit l'éloge de leur style, étant considéré comme si beau, si nouveau, inventif (...), qu'il ne vieilliront jamais mais survivront à

toutes les modes révolutionnaires de la musique«, comme le prédisait un théologien de Leipzig dès 1776.

Réveillez-vous, appelez la voix BWV 645

est dans la tonalité mi bémol majeur, typique de la Trinité, dans l'original, un mouvement cantus firmus pour ténor et cordes tiré de la cantate 140 de 1731 qui porte le même nom (Edition Bachakademie Vol. 44). Son quatrième mouvement est une adaptation musicale de la deuxième strophe du cantique de Philippe Nicolai (1599).

Le contenu de cette strophe marque aussi le trio d'orgue. La chaleur sonore de la tonalité en mi bémol et les appoggiatures et mélismes expressifs des contre-voix obligées au cantus firmus soulignent le thème de la cantate 140 qui traite l'amour des fiancés et le mariage mystique de l'âme croyante avec Jésus. À six reprises, la fiancée s'élance vers le fiancé en une ritournelle intimement gracieuse de la voix obligée et prépare ainsi l'attaque du cantus firmus.

Où est mon refuge / En mon Dieu cher BWV 646

est le seul »Choral de Schübler« pour lequel aucun mouvement de cantate en tant que modèle n'est conservé. Soit il remonte – supposition faite à diverses reprises – à une cantate de Bach qui aurait disparu soit il s'agit là d'une composition originale dans le »style de Schübler«. Bach utilisa, certes, le choral dans un

arrangement en sol datant probablement de la période précoce de Weimar (BWV 694, Edition Bachakademie Vol 90). Si l'on compare les deux morceaux, on constate une énorme concentration du style de composition de Bach au long des années : alors que dans le premier morceau, le mouvement antérieur imitant, sa continuation et les préludes avec leurs propres thèmes alternent les uns avec les autres, Bach concentre ici ces éléments en une seule période d'imitation. Il fait dériver le thème du premier verset choral. Il revient à cinq reprises, en partie en renversement, sur le cantus firmus en basse. La suite rapide des attaques correspondent probablement à l'image de la « fuite ». Le fait que cette fuite n'a pas l'air d'être aussi aisée que dans le BWV 734, pourrait venir du fait que l'on a attribué un autre texte à cette mélodie : « Où est mon refuge, car je suis chargé de beaucoup et de grands péchés ? » au lieu de : « En mon Dieu cher, j'ai confiance dans l'angoisse et la détresse »

Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage BWV 647

est une transcription du mouvement quatuor tiré de la cantate-choral qui porte le même nom BWV 93 (Edition Bachakademie Vol. 29). Les deux voix de femme chantent le texte de la quatrième strophe du cantique sur le cantus firmus qui est joué par les cordes, et pour accompagner la basse continue. Les thèmes des voix obligées libres dérivent du premier et/ou du troisième verset du choral. La voix de basse reprend non seulement la fonction de support du continuo mais en est aussi apparentée du point de vue

thématique et attaque même à plusieurs reprises avec la tête du thème. Le motif de la joie qui marque le choral portant le même nom dans l'Orgelbüchlein (BWV 642, Edition Bachakademie Vol. 94), est représenté dans les deux thèmes ; néanmoins la joie semble être ici plus retenue que là-bas.

Mon âme glorifie le Seigneur BWV 648

est le seul arrangement qui remonte à un choral dans le sens premier du mot, à savoir à la mélodie grégorienne du Magnificat dans le neuvième ton, le nommé « tonus peregrinus ». Le « Magnificat » est le chant de louange de Marie dans l'Évangile selon Luc 1 ; ce chant a été très souvent mis en musique dans la musique vocale comme dans la musique d'orgue, parce qu'il compte parmi les éléments permanents de la liturgie des vêpres en sa qualité de Psaume du Nouveau Testament, en tant que « Canticum ». De brefs mouvements d'orgue, souvent nommé « versets », furent ici utilisés en alternance avec des vers chantés du Magnificat. Le choral BWV 648 renvoie au cinquième mouvement de la cantate-choral qui porte le même nom BWV 10 de 1724 (Edition Bachakademie Vol. 4). Le texte du mouvement de la cantate, un mouvement de quatuor exécuté par le contralto et le ténor sur le cantus firmus des instruments à vent et du continuo, s'énonce : « Il s'est souvent de sa miséricorde et secourt son serviteur, Israël. » (Luc 1, 54) Le court morceau est aussi bref que le texte et la mélodie grégorienne en deux parties. Il comprend sept sections disposées symétriquement. L'introduction et la tournure finale du solo du pédalier ainsi qu'une imitation des voix moyennes forment une sor-

te de doubles cadres. Au centre, se trouve l'exécution du cantus en deux parties, séparées d'un intermède modulant. Le cantus est interprété d'abord dans la voix supérieure au-dessus d'un entrelacement à trois voix des autres voix. Dans la deuxième partie, les voix contralto et ténor permutent. Les gestes du début musical retracent déjà la grâce de Dieu qui s'abaisse. En général, le chromatisme est utilisé en association avec la demande de miséricorde en supplications soumises – il se peut aussi que Bach veuille par ce procédé faire comprendre que la miséricorde de Dieu dont il est question dans le texte, a pour condition la soumission de l'homme.

Ah, demeure auprès de nous, Seigneur Jésus-Christ, BWV 649

renvoie au sixième mouvement de la cantate 6 « Demeure auprès de nous, car le soir approche » datant de l'année 1725 (Edition Bachakademie Vol. 2).

Dans la cantate, il s'agit d'un mouvement trio pour soprano (cantus firmus) avec violoncelle piccolo obligé et basse continue, une forme ample en deux strophes. Dans le choral d'orgue, Bach emploie un da capo et clôt avec un mouvement antérieur légèrement modifié. La voix obligée libre est dérivée du cantus firmus qu'elle enveloppe en des mouvements de croches et de doubles croches pleins de vivacité. La base continue, elle aussi, commence par des réminiscences au thème du choral, devient cependant la base de roulades en doubles croches des voix libres qui préparent l'attaque du choral. Cette forme est comparable

à celles des trois autres vrais trios pour orgue parmi les Chorals de Schübler, BWV 645, 646 et 650.

Viens à présent, Jésus, du ciel BWV 650

est la transcription du deuxième mouvement tiré de la cantate 137 qui a été probablement exécutée en 1725, « Loue le Seigneur, le puissant roi de gloire » (Edition Bachakademie Vol. 43). Cependant Bach associe ici le mouvement trio pour contralto, violon obligé et basse continue avec le cantique « Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter » (Viens à présent, Jésus, du ciel) de Kaspar Friedrich Nachtenhöfer (1667) qui, quant à lui, était associé à la naissance et incarnation du Christ dans les livres de cantiques des piétistes (par ex. chez Freylinghausen 1741).

La voix du cantus firmus est jouée la plupart du temps – analogiquement à BWV 646 – par l'interprète sur le pédalier avec un registre en 4' et acquiert ainsi le rang du seul cantus firmus de pédalier ornementé de Bach. Il est cependant possible de répartir les voix comme dans le BWV 645. Avec la voix obligée nettement inspirée du violon et à grandes enjambées, Bach apporte une impulsion nouvelle, dansante, en forme d'air dans la musique pour orgue. En raison des différences au niveau des textes, les interprètes et l'auditeur sont libres de voir la voix obligée sous une forme joyeuse et solennelle (pour « Loue le Seigneur ») ou plutôt contenue (pour « Viens-tu à présent, Jésus »), de comprendre le cantus firmus donc sous la forme d'un air doux (en mesures à 3/4) ou sous la forme d'une gigue animée (en mesures à 9/8).

Toccata et Fugue en fa majeur BWV 540

Il est fort probable que ce couple d'œuvres n'ait certes pas été conçu – comme le BWV 546 – dès le départ comme tel et soit transmis séparément dans de nombreuses sources ; néanmoins la composition que nous connaissons aujourd'hui est convaincante pour ne pas dire foudroyante, car elle est basée sur le principe des mouvements complémentaires. Chacune des deux parties a ses qualités spécifiques et se complètent ainsi merveilleusement bien pour former un tout grandiose.

Il existe des avis diverses sur sa date de création ; quant au style, la date de création de la Toccata peut être cependant placée avec une relative sûreté dans les années après 1712, car les influences du style concerto italien ne pose aucune équivoque, ce style que Bach étudia si copieusement à Weimar, transposa et intégra dans ses propres compositions. Certains experts supposèrent que la Fugue avait été composée beaucoup plus tôt, ce qui reste d'ailleurs du domaine de l'hypothèse peu certaine. En guise d'orientation, Christoph Wolff donne la date de »? avant 1731« comme date de création. Ce qui est sûr c'est que le couple duquel on ne peut en réalité parler qu'avec des superlatifs (la Toccata est le Prélude le plus long de Bach, la Fugue est la seule fugue double qui ait été exécutée avec conséquence), fait partie des très grandes œuvres pour orgue de Bach qui obtinrent leur forme définitive et parfaite à Leipzig même si elles ont été créées avant.

La vaste Toccata se compose de plusieurs parties clairement séparées les unes des autres et pourtant liées étroitement et magistralement : Une »Toccata du

pédalier« introductrice apporte par un point d'orgue tout d'abord sur la tonique ensuite sur la dominante un canon d'octave mené résolument avec un thème sous forme de figuration orientée sur le triple accord, figure portant l'empreinte de Vivaldi. Le canon débouche à chaque fois sur un solo du pédalier au cours duquel le thème d'introduction est repris et transformé. Le deuxième solo du pédalier sur la dominante se continue et constitue l'enchaînement avec le mouvement concertant qui suit. Les trois épisodes en solos se trouvent dans les tonalités secondaires en ré, en la et en sol et retentissent en alternance avec les épisodes de modulation du tutti, pour le dernier desquels le matériel est transformé jusqu'à ce que le point d'orgue soit atteint sur la dominante en ut – en tant que lien vers l'arrière avec la Toccata du pédalier du début.

Après les énormes concentrations et accumulations harmoniques, motrices et émotionnelles de la Toccata (par ex. devant les illusions !), le caractère cantabile, le flux mélodieux et tranquille de la Fugue représente un complément tout simplement idéal apportant une détente. Et pourtant elle n'est en aucun cas un postlude ou même un appendice – non, avec son plan d'harmonie étendu qui intègre également les lointaines variantes en mineur, elle ressemble à la Toccata et lui est absolument égale en valeur. Le premier thème est très chanté, le deuxième par contre est plus animé et moins linéaire. La grande augmentation due à la combinaison des deux thèmes renvoie finalement à la force de la Toccata.

Bine Katrine Bryndorf

Née en 1969 à Helsingør au Danemark. Etudes à Vienne sous la direction de Michael Radulescu (orgue) et Gordon Murray (clavecin), à Saarbruck avec Daniel Roth (orgue) et à Boston, USA, avec William Porter (improvisation à l'orgue). Diplômes avec mention en musique d'église, orgue et clavecin ainsi qu'examen en tant que soliste à l'orgue.

Lauréate de plusieurs concours internationaux de musique d'orgue et de musique de chambre (entre autres à Bruges en 1988 et à Innsbruck en 1989).

Chargée de cours à la Musikhochschule de Vienne de 1991 à 1995, entre autres comme assistante de Michael Radulescu, depuis 1994 classe d'orgue à la Royal Danish Academy of Music de Copenhague.

Concerts en tant qu'organiste et claveciniste dans de nombreux pays d'Europe. Enregistrements pour la radio et CD (orgue seul, œuvres pour deux clavecins et musique de chambre). Maître de conférences au Danemark, en Allemagne, en Autriche et en Suède. Conférences et articles sur différents sujets. Travail accompagné d'une réflexion intensive sur les œuvres de Jean Sébastien Bach pour orgue et pour clavecin.

Lorsque j'ai commencé à jouer de l'orgue à 11 ans, mon professeur a formé le projet de me faire apprendre chaque année un triosonate de Jean Sébastien Bach. Ce projet a »tenu l'eau« : depuis ma 18ème année, les triosonates font partie de mon répertoire. C'est par elles, et en chantant dans de nombreuses Passions, que j'ai fait connaissance de la musique de Jean Sébastien Bach. De-

puis cette époque, je n'ai pas cessé de m'intéresser à son œuvre qui a eu une grande influence sur ma compréhension de la musique, sur mon évolution en tant que musicienne, sur ma foi personnelle et sur ma vie tout court. Cette phrase » A la seule gloire du Dieu-Très-Haut, pour l'édification du prochain », écrite par Bach dans l'introduction au Petit Livre d'orgue, renferme tout ce qui m'est important en tant que musicienne et pédagogue. Et je retrouve tout cela avec étonnement, toujours renouvelé, dans l'œuvre de Jean Sébastien Bach ».

Influencias de la cantata, el concierto y la música de cámara

Lo polifacético de Johann Sebastian Bach se manifiesta no sólo al suscriptor de la edición completa de sus obras en todos los géneros, sino que basta con escuchar –partiendo de cero– sus obras para órgano. Este CD viene a demostrar muy expresivamente, de la mano de obras autónomas o vinculadas a corales cuyo origen data de muy diferentes épocas y en parte se desconoce con exactitud, el modo soberano en que Bach

recogió influencias de diversas tradiciones de la historia de la música y las fundió en su característico estilo personal de su época de madurez. En este proceso se mostró abierto a todo lo nuevo durante toda su vida y estuvo siempre dispuesto a aceptar impulsos estilísticos como enriquecimiento de su obra, sin aferrarse a lo tradicional en plan conservador.

Preludio y fuga en do menor BWV 546

Este par de obras se cuenta sin duda, tal como lo presentamos, entre las grandes obras de Bach para órgano, que corresponden a los años maduros (de Leipzig), aunque originalmente no fuese concebido como una unidad: según una fuente, Bach había completado originalmente (en Weimar) la fantasía en do BWV 562, 1 (Edition Bachakademie Vol. 100) con la fuga en do BWV 562, 1. Pero además es seguro que Bach agrupó en Leipzig el poderoso preludio y la más sucinta fuga para formar, precisamente por efecto del contraste, una unidad convincente como la que hoy día conocemos y admiramos.

El amplio preludio se ajusta a la forma del ritornello, es decir, que el tema principal reaparece periódicamente, si bien lo hace de variadas formas a lo largo de la pieza y sólo se reproduce literalmente en la reprise. Este tema principal consta de motivos anhelantes declamados a base de acordes a través de un punto de órgano en el pedal. Los acordes se disuelven en un movimiento fluido que viene igualmente marcado por la estructura propia de los motivos anhelantes. De este modo se conserva el carácter de lamentación

del canto. Unos melismas de gran potencia expresiva llevan al llamado «acorde napolitano de sexta» como preparación para la cadencia que conduce al movimiento lateral. Este llamativo acorde y la subdominante menor con la sobrexta menor se empleó en la música culta de la ópera de Nápoles cada vez que se precisaba imprimir al drama un giro sorprendente. Esta característica armonía y cromatismo, condicionados por el «destemplado» cariz de los órganos de aquella época, acentúa en este caso el carácter de lamentación.

Los movimientos laterales toman igualmente su material temático del movimiento principal. Gracias a esta estructura, la secuencia 'movimiento principal – movimiento lateral' da la impresión de una tocata mediante un punto de órgano con fuga subsiguiente. El preludio está en su conjunto articulado, conforme a la disciplina de la Retórica, en Propositio, Confutatio, Confirmatio und Peroratio: exposición, refutación, demostración y conclusión. Este carácter «hablante» en sentido literal, de la obra de Bach, sin excluir la obra libre y exenta de texto, contribuye sin duda en gran medida al efecto que produce.

La fuga se plantea inicialmente como doble a cinco voces, es decir, como fuga de doble tema, semejante a la del par de obras BWV 537 y 540, además de su insólita cobertura para cinco voces. Pero Bach declina rápidamente en la coherente ejecución de este impulso en ambos apartados. El primer tema sosegado esboza en sucesivas notas blancas y negras los tritonos cadenciosos del tipo de tono fundamental con pasos de intervalo hasta la sexta menor. Le sigue un segun-

do tema en movimiento más fluido de corchea cuyo material se toma del primero. Pero este segundo tema no se ejecuta del todo, sino como tema principal a modo de invención a tres voces para tocar manualiter.

Aquí estamos, amado Jesús BWV 731

Esta transcripción coral está estrechamente vinculada con la puesta en música de la canción –más sencilla– del mismo título BWV 730, que tampoco se incluye en el repertorio autógrafo, sino que sólo se recoge en una fuente del círculo de discípulos de Bach y en copias posteriores.

Desde el punto de vista estilístico, esta transcripción coral está muy próxima a las del manual para órgano (Edition Bachakademie VOL. 94). El coral, que ha sido hasta nuestros días uno de los cantos protestantes más populares para la ceremonia del bautismo, se presenta en el soprano con irrisaciones que expresivamente reflejan el anhelo por la unión mística con Jesús (la «unio mystica»), aludiendo a la «dulce enseñanza del cielo» y finalmente con una progresión libre del contenido de los dos últimos versos del coral: «... y haz que nuestros corazones vuelen del suelo hacia ti.» Las voces medias, con el soporte del bajo en el pedal acompañan en el movimiento casi siempre a cuatro o cinco voces con frecuente ritmología complementaria, al colorista cantus firmus del soprano.

Trío en re BWV 583

Esta pieza se nos ha transmitido aislada y no dentro del repertorio autógrafo. De ahí que algunos investigadores pusieran en duda su autenticidad. Una fuente denomina esta pieza «Interpretación coral en órgano con dos pianos y pedal». Diría mucho en contra de este título la ausencia de un cantus firmus claramente citado. Sólo el primer verso se ha concebido en forma de coral y se asemeja al canto espiritual que nos ha llegado bajo la referencia BWV 519 «Aquí estoy pues, oh Padre de todas las gracias». Desde el punto de vista del estilo, de la profusión de ideas en cuanto a motivación y también considerando la triple articulación formal, el trío en re está indudablemente muy próximo a las seis sonatas (Edition Bachakademie Vol. 99).

En todo caso se suceden aquí las imitaciones en tramos más cortos como recuerda en suma la escueta formación de fases en la influencia del trío de órgano francés. Podemos estar de acuerdo con el biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel, quien ya en 1802 caracterizó con las siguientes palabras las seis sonatas, el trío en re y similares movimientos legados de forma aislada: varias piezas sueltas que siguen dispersas por acá y por allá, pueden calificarse igualmente de hermosas aunque no alcancen el nivel de las citadas al principio.

Así pues, las dos transcripciones corales que siguen son las dos últimas piezas de la colección de transcripciones corales de remoto origen bachiano que fueron transmitidas desde el siglo XIX como «Colección de Kirnberger». Esta colección abarca principal-

mente piezas individuales y se remonta a dos manuscritos procedentes del entorno del discípulo de Bach, Johann Philipp Kirnberger.

En ti he esperado, Señor BWV 712

utiliza una melodía en Fa mayor vinculada actualmente no ya con este texto coral, sino con el visionario texto «Eres mi más bello adorno y tesoro» (legado en Johannes Eccard 1598). El texto en el que se apoya Bach es un remedo poético –datado en la época de la Reforma– del salmo 31.

Los seis versos de esta formación melódica se convierten, a modo de fantasía coral de tradición germánico-septentrional, en un tema de fuga al ritmo de la danza gigue (compás de 12/8), y se interpretan de modo muy variado. El cantus firmus queda aquí muy difícil de desvelar mientras que, como impresión general, queda al oyente una sucesión de seis fuguetas corales originales y artísticas con estrechamientos y aplicaciones temáticas en grado insólito, antes de que en la conclusión suene a modo de confirmación el último verso coral con el contrabajo: la base del movimiento de voces manuales que se apresura hacia el final. La

Fantasía sobre Jesús, mi alegría BWV 713

aparece en mi, igual que el motete del mismo nombre BWV 227 (Edition Bachakademie Vol. 69) y constituye una rara excepción en su doble división entre las transcripciones corales de Bach, e incluso en toda la historia de la composición coral.

Aquí se revela Bach sumamente alejado de la fantasía coral del norte de Alemania. «Fantasía» significa ya –como en tiempos posteriores– la libertad y lo irrepetible del descubrimiento y / o de la forma. Es de hecho algo extraordinario: el compás plano del inicio cambia por así decirlo hacia la mitad del texto al compás de 3/8 y al afecto «dolce» para expresar el contenido del amor de tipo nupcial hacia Jesús: «Cordero de Dios, mi amante». Ambas partes tienen aproximadamente la misma longitud. Primeramente aparecen los seis primeros versos corales del famoso canto en alternancia de voces como cantus firmus de un movimiento manual: también supone esto una excepcionalidad como el movimiento del cantus firmus del soprano a través del contralto o del tenor hasta el bajo y viceversa. La segunda parte, «dolce», encubre el cantus en el soprano y en unas figuraciones de tal añoranza que apenas pueden identificarse. Sin embargo, como expresión de la actitud mental de anhelo por una unión mística, este apartado es la ideal realización musical, semejante a la de las armonías colmadas de intervalos de tercia del apartado «La fuerza de Dios me mantiene alerta» en el motete del mismo nombre. Un «coral» de parecida sobriedad («Bajo tu amparo») sigue también a la fantasía BWV 713. En forma comparable concluyó el discípulo de Bach, Johann Ludwig Krebs, los corales de su «Ejercicio de piano».

Sólo a Dios gloria en las alturas BWV 717

Esta transcripción coral se manifiesta emparentada con la primera parte de la precedente fantasía BWV

713. Es una fuga manualiter a dos o a tres voces con un tema derivado del coral como acompañamiento. El cantus firmus suena en el soprano. El canto del Gloria de la «Messe deutsch» lo puso Bach varias veces en música a lo largo de toda su obra creativa y por última vez en las tardías transcripciones corales de la tercera parte del ejercicio para piano (Edition Bachakademie Vol. 101).

El tema, suavemente modulado de fuga en trío –coral, resulta magníficamente apropiado en su versión original y en el estribillo, para la combinación con el cantus firmus, igual que con puntos de órgano y similares, motivo por lo que deviene omnipresente. Surge una fuga coral llena de vida en el estilo de danza gigue... otra aportación sumamente vitalista de Bach a las composiciones musicales del canto del Gloria de Nicolaus Decius.

Alegraos pues todos, amados cristianos BWV 734

Este trío coral se nos ha legado en copias, si bien estilísticamente se acerca a los «corales de Schübler» BWV 645 – 650. La melodía se puso en relación con dos textos de diferente actitud en tiempos de Bach. «Alegraos pues, amados cristianos, y exultemos todos de júbilo, ...» (Martin Luther 1523)

Esta estrofa proviene del canto central de fe y justificación compuesto por el Reformador en piadoso y hasta relajado tono de alabanza y acción de gracias. Pero la melodía se ha asignado en realidad a otro canto: «Seguro está al caer la hora, en que venga el Hijo

de Dios...» (Bartholomäus Ringwaldt 1582).

Este texto pertenece a la época final del año litúrgico de cara al Adviento, época que de por sí y desde el punto de vista de la Liturgia constituye a su vez un tiempo de ayuno y penitencia, circunstancia que modernamente se nos suele olvidar en medio del desbarajuste prenavideño. El canto se ocupa del Juicio Final (como imitación poética de la secuencia del «Dies irae» de la misa de difuntos o de «Requiem»), y por tanto está ambientado en la actitud de arrepentimiento y de penitencia en humildad. Por lo demás, Bach unió en el Oratorio de Navidad (BWV 248, Edition Bachakademie Vol. 76) la melodía con el canto de Paul Gerhardt «Aquí estoy ante tu gruta».

¿Es posible tal vez que Bach pretendiera con la aludida polivalencia de rasgos textuales y melódicos no dejar caer en el olvido o tras la relajación del trío coral BWV 734 (de efecto euforizante) la actitud reflexiva exigida en otros textos? Al trío coral se añade un movimiento coral figurado que implica otras armonías. ¿Se trata en este caso de un preámbulo con movimiento acompañatorio? ¿o nos encontramos más bien ante un ejemplo de «corales variados y fugados» que publicó la generación siguiente a la de Bach como la de Kirnberger?

Pequeño laberinto armónico, BWV 151

Detrás de este título se esconde una extraordinaria e insólita obra dentro de la producción de Bach. Precisamente por eso había una cierta inclinación a atribuir la pieza a un compositor como Johann David

Heinichen, quien, a semejanza de lo que hiciera Georg Andreas Sorge o Johann Philipp Kirnberger, presentó obras llenas de recursos cromáticos y enarmónicos, principalmente con la intención de diseñar los problemas de la temperatura musical (animación). Estos problemas, que en el órgano reciben el muy gráfico nombre de «aullidos», tienen su base en la ambientación uniformemente suspendida y para nada «bien atemperada» que se genera con progresivas fricciones de sobretonos en el creciente círculo de quinta, es decir, con el número de accidente. Ya en la bibliografía anterior a Bach existen numerosos ejemplos que atestiguan que los compositores se complacían en afrontar los problemas aunque también los atractivos de la cromática, desde Johann Jacob Froberger hasta Marin Marais pasando por Johann Caspar Ferdinand Fischer – incluso el título de «Laberinto» emerge aquí sugiriendo lógicamente la imagen del que escucha y del que interpreta internándose en el jardín laberíntico de las armonías, del cual sólo pueden salir ambos guiados por las modulaciones. Si Bach saboreaba a plenitud en el piano bien afinado, igual que en la fantasía y fuga cromática en re (Edition Bachakademie Vol. 105) las aludidas cualidades excitantes de la cromática y la enarmónica... ¿por qué no habría de componer él también su pequeño laberinto armónico?

Cierto que no querríamos atribuirle ciertas debilidades de composición, pero por otro lado, los arpeggios se corresponden con la fantasía cromática, el tema de la fuga con el estilo del piano bien afinado, y los motivos secundarios descendentes evocan el tema B-A-C-H. Esta pieza consta de tres partes: con el «In-

troitus» (entrada) accedemos solemne y ponderadamente al laberinto. En medio del extravío y en el «Centrum» (centro) fugado, nos hallamos tan envueltos por la cromática y la enarmonía, que resulta insegura la salida. Esta inseguridad viene a ser enfatizada por los motivos secundarios ascendentes e interrogantes en el ritmo de síncope, hasta que se encuentra el «Exitus» (salida) y se alcanza el tipo de entonación básica en Do mayor.

Seis corales de tipología diferente

La cuestión de la datación es más fácil de responder en estas piezas que en la mayoría de las restantes obras de este CD. Porque se ha conservado su edición original, la cual apareció impresa en Zella hacia 1748/49 por Johann Georg Schübler, quien confirió a estas piezas su apellido: «corales de Schübler». Que también Bach impulsara ya el aprovechamiento consciente de sus composiciones no parece encajar en principio con la imagen del músico religioso que sólo componía para mayor gloria de Dios: S(oli) D(eo) G(loria), escribía al pie de sus obras. Pero lo cierto es que no existe otra explicación más razonable si tenemos en cuenta que tenía que atender al sustento vital de una familia muy grande. De ahí que en torno a 1746 elaborase unos apropiados movimientos tomándolos de sus cantatas de Leipzig, en concreto los movimientos de trío o de cuarteto para voz o voces de solo, instrumento obligado y bajo continuo, adaptándolos a tríos de órgano para dos teclados manuales y pedal. Si desconociéramos los originales, posiblemente nadie hubiera tenido la idea de que tan artísti-

cos tríos para órgano pudieran ser transcripciones.

La selección y la disposición fueron, según todos los indicios, decisiones nada arbitrarias de Bach, ya que, teniendo en cuenta su contenido y su cobertura, se configuraron como formando un ciclo que tenía al Adviento como tema principal, es decir, la venida de Cristo y la preparación del ser humano para este acontecimiento en espíritu de penitencia y confianza en Dios. Se puede especular si esto se correspondía con el sentimiento vital del Bach de aquella época... Los «corales de Schübler» forman parte de las obras más populares de Bach para órgano, e incluso de toda la bibliografía existente en general de este instrumento. Su estilo fue ensalzado por su hermosura, novedad e inventiva (...), hasta el punto de que jamás pueden ser superadas, sino que «sobrevivirán a todas las revoluciones de la moda en la música», tal como profetizara ya en 1776 un teólogo de Leipzig.

Despertad, la voz nos llama, BWV 645

en la tonalidad trinitaria de bemol mayor, es en el original un movimiento de cantus firmus para tenor e instrumentos de arco, procedente de la cantata del mismo nombre, número 140 del año 1731 (Edition Bachakademie Vol. 44). Su cuarto movimiento pone en música la segunda estrofa de la canción de Philipp Nicolai (1599).

El contenido de esta estrofa marca así mismo su impronta en el trío para órgano. El cálido sonido de la tonalidad en bemol y las expresivas formaciones de retardos y melismas de la contravoz obligada al cantus

firmus, vienen a enfatizar el tema de la cantata 140 que trata del amor nupcial y del místico enlace del alma fiel con Jesús. Seis veces se apresura la esposa al encuentro del esposo en el tierno y gracioso estribillo que sale al encuentro de la voz obligada y que prepara de este modo la entrada en juego del cantus firmus.

¿Dónde me refugiare?/ En mi amado Dios BWV 646

es el único «coral de Schübler» del que no se ha conservado ningún movimiento precedente de cantata alguna. Por tanto, una de dos: o se remonta – como muchos sospechan – a una cantata desaparecida de Bach, o se trata de una composición original en el «estilo Schübler». De todos modos Bach había utilizado ya el coral en una transcripción en sol, quizá originaria de los tiempos de Weimar (BWV 694, Edition Bachakademie Vol 90). La comparación entre ambas piezas pone de relieve la enorme concentración del estilo de la composición de Bach a lo largo de los años: mientras que en la pieza más antigua se intercambian su propia temática tanto el movimiento evocativo inicial como su continuación y los intermedios, en este caso Bach reúne todos estos elementos para formar un solo período de imitación. Extrae su temática del primer verso del coral. Se repite cinco veces formando en parte un estribillo y pasando por el cantus firmus en el contrabajo. La rápida sucesión de las entradas se corresponde presumiblemente con la figura de la «huida». El hecho de que esta huida no tenga un aspecto tan fluido como por ejemplo en BWV 734, podría deberse a que se hubiera asignado un texto alternativo a esta melodía: «¿Dónde me refu-

giaré?, porque estoy cargado de muchos y graves pecados.» en vez de: «En mi amado Dios confío en pleno temor y miseria»

Quien sólo al buen Dios deje obrar, BWV 647

es una transcripción del movimiento de cuarteto precedente de la cantata coral del mismo nombre BWV 93 (Edition Bachakademie Vol. 29). Las dos voces femeninas cantan el texto de la cuarta estrofa de la canción como cantus firmus interpretado por los instrumentos de arco, con el acompañamiento del bajo continuo. Los temas de las voces libres obligadas se derivan del primero o del tercer verso del coral. La voz baja no sólo asume la función de apoyo del continuo, sino que además está temáticamente emparentada integrándose incluso varias veces con el titular del tema. El motivo de gozo que marca su impronta en el coral homónimo dentro del manual para órgano (BWV 642, Edition Bachakademie Vol. 94) está representado en ambos temas; de todas formas, la alegría aparece aquí más contenida que en aquél.

Engrandece mi alma al Señor BWV 648

se remite como única transcripción a un coral en el sentido genuino de la palabra, es decir, a la forma gregoriana del Magnificat en el tono noveno, también llamado «tonus peregrinus». El «Magnificat» es el canto de alabanza de María, recogido en el capítulo primero de san Lucas, que ha sido puesto muchas veces en música tanto vocal como de órgano, porque

forma parte invariable de la liturgia vespertina como salmo neotestamentario en la modalidad de «canticum». Breves movimientos para órgano, que a veces se llaman «versículos», encuentran aquí su aplicación en alternancia con los versos cantados del Magnificat. El coral BWV 648 se remonta al quinto movimiento de la cantata coral del mismo nombre BWV 10 del año 1724 (Edition Bachakademie Vol. 4). El texto del movimiento de la cantata, que es el de un cuarteto interpretado por el contralto y el tenor como cantus firmus de los instrumentos de viento y del continuo, es como sigue: «Acogió a Israel, su siervo, acordándose de su misericordia» (Lucas 1, 54),

Esta breve pieza se nos presenta tan escasa como el texto y como la forma gregoriana dividida en dos partes. Abarca siete fragmentos dispuestos en forma simétrica. Una especie de doble marco se forma con la introducción y la conclusión del solo de pedal, así como una imitación de las voces medias. En el centro aparece la ejecución del cantus dividida en dos partes por un intermedio modulador. Suena primero en la voz alta pasando por un entramado de tres voces con las demás. En la segunda parte se alternan las voces de contralto y tenor. El conjunto de gestos dibuja ya desde el comienzo musical la gracia de Dios derramándose desde lo alto. Por lo demás, la cromática se asocia frecuentemente con una súplica de misericordia en tono humilde e implorante, como queriendo tal vez Bach sugerir de esta forma que la misericordia de Dios a que alude el texto tiene como condición previa la humildad del ser humano.

¡Ah quédate con nosotros, Señor Jesucristo! BWV 649

se remite al sexto movimiento de la cantata 6 «¡Ah quédate con nosotros, que está anocheciendo!», datado en el año 1725 (Edition Bachakademie Vol. 2).

En la cantata nos encontramos ante un movimiento de trío para soprano (cantus firmus) con violoncello piccolo obligado y bajo continuo, una forma grandiosa con dos estrofas. En el coral para órgano introduce Bach un da capo y cierra con un antecedente ligeramente modificado. La voz obligada libre se desvía del cantus firmus al cual interpreta en vigoroso movimiento de corcheas y semicorches. También el bajo continuo del pedal comienza con reminiscencias que evocan el tema coral, si bien posteriormente se convierte en la base de las escalas de corcheas que recorre la voz libre y que preparan la entrada del coral. Esta forma es comparable a los otros tres tríos para órgano que se citan entre los corales de Schübler, BWV 645, 646 y 650.

Baja pues, Jesús, del cielo BWV 650

es la transcripción del segundo movimiento tomado de la cantata 137 «Alaba al Señor, Rey poderoso de la gloria» (Edition Bachakademie Vol. 43) probablemente interpretada en 1725. Sin embargo, el movimiento de trío para contralto, violín obligado y bajo continuo queda aquí unido por Bach con el canto litúrgico «Baja pues, Jesús, del cielo» de Kaspar Fric-

drich Nachtenhöfer (1667), que a su vez estaba vinculado en los cantorales del Pietismo (por ejemplo en Freylinghausen 1741) con el nacimiento y encarnación de Cristo.

La voz del cantus firmus es ejecutada por la mayoría de los intérpretes – en analogía con BWV 646 – en el pedal con un registro 4', alcanzando así el rango del único cantus firmus de Bach que lleva el adorno del pedal. Pero también podemos pensar en una distribución de voces por analogía con BWV 645. Con la voz obligada, amplía y de clara inspiración violinística, Bach introduce un nuevo impulso a modo de aria y de danza en la música de órgano. Debido a la variedad de los textos, queda a la interpretación de los analistas y de los oyentes la cuestión de si la voz obligada debe ser jubiloso-festiva (para el «Alaba al Señor») o debe ir más bien atenuada (en el «Baja pues, Jesús»), es decir, si el cantus firmus debe considerarse con la suavidad del aria (en compás de 3/4) o bien con la vitalidad de una danza gigue (en compás de 9/8).

Toccata y fuga en Fa BWV 540

Cierto que es sumamente probable que este par de obras no fuera inicialmente concebido (igual que en el caso de BWV 546) como un todo, y que en muchas fuentes se nos ofrecen ambas partes por separado. Sin embargo, el ensamblaje de las dos, tal como lo vemos hoy día, resulta convincente por no decir incontrovertible, dado que se basa en el principio de los movimientos complementarios. Ambas partes tienen sus cualidades específicas y así se complementan para

formar un todo grandioso.

También hay diversidad de opiniones a la hora de datar su origen; pero desde el punto de vista estilístico, la toccata se sitúa con bastante seguridad en los años siguientes a 1712, ya que la influencia del estilo italiano del concierto no puede dejarse de percibir, teniendo en cuenta que este estilo fue profusamente estudiado por Bach en Weimar practicándolo e introduciéndolo en sus propias composiciones. Sobre la fuga hay algunos investigadores que fechan su origen bastante antes, lo que no deja de ser una hipótesis insegura. Christoph Wolff aduce como punto orientativo de su origen tan sólo «? antes de 1731». Con toda seguridad, este par de obras, del que sólo puede hablarse en superlativo (la toccata es el preludio más largo de Bach, y la fuga es la única doble consecuentemente ejecutada), se cuenta entre las grandes obras de Bach para órgano que recibieron en Leipzig su forma perfecta y definitiva, aún en el supuesto de que su origen fuera anterior.

La espaciosa toccata se compone de varias partes claramente separadas entre sí aunque entretreídas de forma magistral: una «toccata de pedal» introductoria nos lleva primeramente a la tónica pasando por un punto de órgano, y después a la dominante, un canon de octava coherentemente ejecutado con una figura artística de cuño vivaldiano orientada por el tritono como tema. El canon desemboca en un solo de pedal en el que se recibe y se reelabora el tema de entrada. El segundo solo de pedal en la dominante, se sigue tejiendo y nos lleva al movimiento de concierto que se añade a conti-

nuación. Los tres episodios de solo aparecen en los tipos de tono secundario re, la y sol, y suenan en alternancia con los episodios modulantes tutti, el último de los cuales sigue elaborando el material hasta que el punto de órgano se alcanza a la dominante Do como nexos retroactivo con la toccata de pedal del comienzo.

Después de las pujantes aglomeraciones y retenciones armónicas, motrices y emocionales de la toccata (p. ej. ante los sofismas), la cantabilidad del sosegado flujo melódico de la fuga significa un complemento casi ideal de efecto relajante. Pero eso no quiere decir en modo alguno que sea un postludio menos importante o simplemente un epílogo. No. Con su dilatado plan de armonía que también incluye las alejadas variantes en tono menor, se asemeja a la toccata y coincide de lleno en su naturaleza. El primer tema es muy cantable, y el segundo es más animado y menos lineal en comparación con aquél. Por último, la gran progresión debida a la combinación de ambos temas, nos retrotrae a la pujanza de la toccata.

Bine Katrine Bryndorf

Nació en 1969 en Helsingør, Dinamarca. Estudió en Viena con Michael Radulescu (órgano) y Gordon Murray (célbalo), en Saarbrücken con Daniel Roth (órgano) y en Boston, Estados Unidos, con William Porter (improvisación de órgano). Obtuvo el diploma con sobresaliente unánime en música sacra, órgano y célula como absolvió el examen de solista de órgano.

Bryndorf ha sido premiada en varios concursos internacionales de órgano y música de célula (entre otros el Brügge 1988 e Innsbruck 1989).

Entre 1991 y 1995 desempeñó varias actividades docentes en la Escuela Superior de Música de Viena entre las que cabe destacar el puesto de asistente de Michael Radulescu; desde 1994 da clases para órgano en la Royal Danish Academy of Music de Copenhague.

Ha celebrado conciertos como organista y cembalista en muchos países europeos así como ha realizado grabaciones para instituciones de radio-televisión y discos compactos (solos de órgano, obras para dos células y música de célula). Desarrolla actividades docentes ofreciendo cursos en Dinamarca, Alemania, Austria y Suecia. Ha publicado exposiciones y artículos acerca de diversos temas y se ha dedicado intensamente a la obra de Johann Sebastian Bach para órgano y célula.

«Cuando empecé a tocar el órgano a la edad de once años, se propuso mi maestro que aprendiera yo cada año una sonata para trío de Johann Sebastian Bach. El proyecto aún está en pie: desde mis diez y ocho años cuentan las sonatas para trío con un lugar fijo en mi repertorio musical. Por medio de ellas y participando como cantante en numerosas interpretaciones de las obras dedicadas por Johann Sebastian Bach a la Pasión llegué a conocer la música de este maestro. Desde entonces la dedicación a su obra me ha acompañado constantemente e influido en mi comprensión de la música, en mi evolución musical, en mi fe personal, en fin, en mi misma vida. La frase «la alabanza sólo del Altísimo y como enseñanza al prójimo» («dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren»), extraída del prefacio de Bach a la colección «El librito del órgano» (Orgelbüchlein), encierra todo lo que, en cuanto música y pedagoga, es importante para mí. Todo ello se descubre y redescubre una y otra vez con admiración en la obra del Bach».

**Disposition der Orgel der
Garnisonskirche Kopenhagen**

Rekonstruktion einer dänischen Barockorgel durch
Carsten Lund 1995. Gehäuse von Lambert Daniel
Kastens 1724.

**Specification of the Organ
of the Garrison Church of Copenhagen**

Reconstruction of a Danish baroque
organ by Carsten Lund 1995. Case by Lambert Da-
niel Kastens from 1724.

**Disposition de l'orgue de l'église
de garnison de Copenhague**

Reconstruction d'une orgue baroque
danoise par Carsten Lund 1995. Bâti de Lambert
Daniel Kastens 1724.

**Disposición del órgano de la
Garnisonskirche
o iglesia castrense de Copenhage**

Reconstrucción de un órgano barroco danés, por de
Carsten Lund en 1995. Caja de Lambert Daniel Ka-
stens 1724.

Manualumfang: C – d3, Pedal: C – d1
 Koppeln: RP-W, BW-W, W-Ped, RP-Ped
 Tremulanten für W/BW, RP, Ped
 Cimbels, Vogelgesang, Chorwecker
 3 Keilbälge
 Temperierung: F. C. Schnitger (1725)
 Tonhöhe: a1 = 440 Hz
 Mechanische Traktur, Schleifladen

Manual range: C – d3, Pedal: C – d1
 Couplers: RP-W, BW-W, W-Ped, RP-Ped
 Tremulants for W/BW, RP, Ped
 Cymbal stars, birdsong, choir bell
 3 diagonal bellows
 Tuning: F. C. Schnitger (1725)
 Pitch: a1 = 440 Hz
 Tracker action, slider chest

Envergadura del teclado manual:
 Do – re3, Pedal: Do – re1
 Acoplamiento: RP-W, BW-W, W-Ped, RP-Ped
 Trémolos para W/BW, RP, Ped
 Címbalo, trino, evocación del coro
 3 fuelles cuneiformes
 Afinamiento: F. C. Schnitger (1725)
 Altura del tono: a1 = 440 Hz
 Tracto mecánico, caja de afinar

Étendue du clavier : do01 – ré5, pédalier : do01 – ré3
 Accouplements : RP-W, BW-W, W-Ped, RP-Ped
 Tremblants pour W/BW, RP, pédalier
 Étoile tournante, chant d'oiseaux, réveil de chœur
 3 soufflets coniques

Tempérament : F. C. Schnitger (1725)
 Hauteur du ton : la normal = 440 Hz
 Tuyaux mécaniques, sommiers

Registrierungen/Registrations/Registros

- BWV 546**
- 1 Präludium: W: P8, O4, O2, RII, M IV-VI
 Ped.: P16, R12, O8, O4, RII, T8
 RP: P8, O4, O2, S IV
 Koppel RP-W
- 2 Fuge: W: P8, O4, O2
 Ped: P16, T8
 RP: P8, O4, O2
 Koppel RP-W
- 3 **BWV 731**
 rechte Hand: BW: P4 (okt. nach unten),
 Trem.
 linke Hand: RP: G8
 Pedal: O8
- 4 **BWV 583**
 rechte Hand: W: W8, S4, N3
 linke Hand: RP: P8
 Pedal: O8
- 5 **BWV 712** RP: T8, O4, O2. SesII
- BWV 713** BW: G8, P4, O2

7 **BWV 717** W: S4, Cimbels

BWV 734 W: W8, S4, O2

BWV 591
 Introitus: R: P8
 Centrum: BW: G8, P4
 Exitus: W: W8, O2
 Koppel W-Ped

10 **BWV 645**
 rechte Hand: W: P8, O4
 linke Hand: RP: T8
 Pedal: S16, O8, O4

11 **BWV 646**
 rechte Hand: W: W8, O4
 linke Hand: RP: D16, P8
 Pedal: C2 (oktaviert nach unten)

12 **BWV 647**
 W: Q16
 RP: G8, O4
 Ped: S4, O4
 Koppel RP-W

13 **BWV 648**
 rechte Hand: BW: H8, G8
 linke Hand: RP: P8
 Pedal: O8

14 **BWV 649**
 rechte Hand: BW: G8, P4, Ses II
 linke Hand: RP: P8, O4
 Pedal: P16, O8

15 **BWV 650**
 rechte Hand: RP: G8, G2
 linke Hand: W: W8, S4
 Pedal: O4, N2

BWV 540

16 Toccata: Ped: P16, T8
 RP: P8, O4, O2, SIV
 (Takte 55-82 / ab Takt 137):
 W: P8, O4, O2, M IV-VI
 Ped: +P16, S4, RII
 + Koppel RP-W
 + Koppel W-Ped
 W: + RII
 Ped: + R12
 RP: + T8, D16