

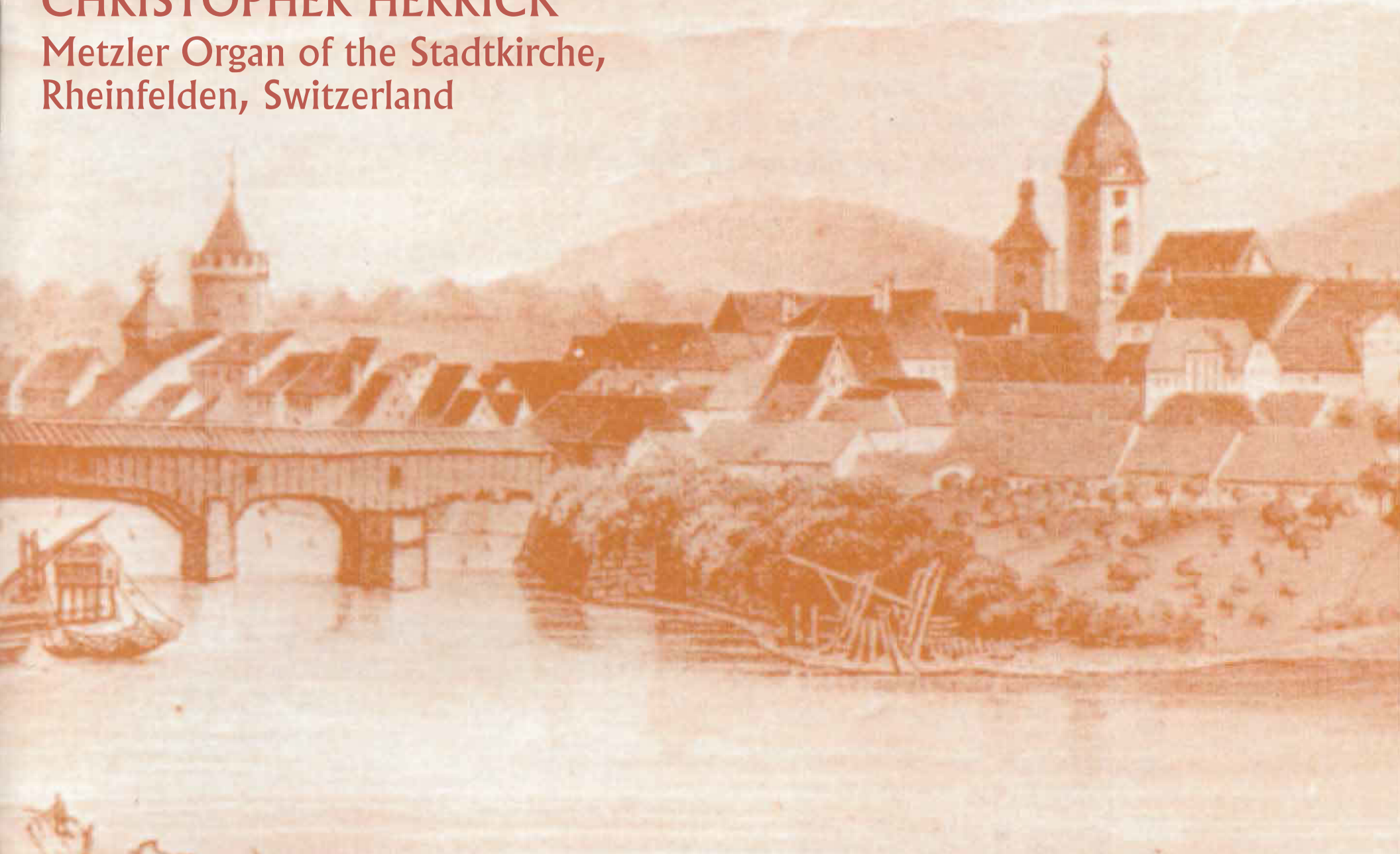
BACH

hyperion

Organ Miniatures

CHRISTOPHER HERRICK

Metzler Organ of the Stadtkirche,
Rheinfelden, Switzerland



CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 5</i>
FRANÇAIS	 <i>page 16</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 24</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

BACH

Organ Miniatures

COMPACT DISC 1 - 76'21

- | | | |
|------|--|---------|
| [1] | Allabreve in D major BWV589 | [4'00] |
| [2] | 'Little' Fugue in G minor BWV578 | [3'28] |
| | 'Little' Prelude and Fugue in E minor BWV533 | [4'59] |
| [3] | Prelude | [2'19] |
| [4] | Fugue | [2'40] |
| [5] | Prelude in A minor BWV569 | [5'00] |
| | Pastorale in F major BWV590 | [13'55] |
| [6] | Prelude | [2'45] |
| [7] | Allemande | [3'16] |
| [8] | Aria | [3'36] |
| [9] | Gigue | [4'17] |
| | Prelude and Fugue in D minor BWV549a | [5'45] |
| [10] | Prelude | [2'04] |
| [11] | Fugue | [3'41] |
| [12] | 'Gigue' Fugue in G major BWV577 | [3'25] |
| [13] | Three-part Ricercare in C minor ('Musical Offering') BWV1079i | [6'22] |
| [14] | Fantasia in A minor BWV561 | [8'33] |
| [15] | Trio in D minor BWV583 | [4'51] |
| [16] | Fantasia con imitatione in B minor BWV563 | [3'30] |
| | Four Duets BWV802-805 | [11'53] |
| [17] | Duet in E minor, BWV802 | [2'44] |
| [18] | Duet in F major, BWV803 | [3'26] |
| [19] | Duet in G major, BWV804 | [2'59] |
| [20] | Duet in A minor, BWV805 | [2'41] |





	Prelude and Fugue in G major BWV550	[6'37]
[1]	Prelude	[2'38]
[2]	Fugue	[3'59]
	'Fasch' Trio in C minor BWV585	[5'36]
[3]	Adagio	[3'15]
[4]	Allegro	[2'20]
[5]	Prelude in A minor BWV551	[5'20]
[6]	'Couperin' Aria in F major BWV587	[4'16]
	Prelude and 'Fiddle' Fugue in D minor BWV539	[6'48]
[7]	Prelude	[1'52]
[8]	Fugue	[4'56]
[9]	Trio in G major (transcription) BWV1027a	[3'08]
[10]	Prelude in G major BWV568	[2'43]
[11]	Fugue in G major BWV576	[4'13]
[12]	Toccata in E major BWV566	[10'20]
[16]	Fantasia in C major BWV570	[2'38]
[17]	Fugue in C minor BWV575	[3'58]
	Prelude and Fugue in G minor BWV535	[7'04]
[18]	Prelude	[2'47]
[19]	Fugue	[4'17]
[20]	Canzona in D minor BWV588	[4'49]
[21]	'Telemann' Trio in G major BWV586	[4'19]
[22]	Six-part Ricercare in C minor ('Musical Offering') BWV1079v	[7'13]

CHRISTOPHER HERRICK

Metzler Organ of the Stadtkirche, Rheinfelden, Switzerland



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

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

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



semiquavers – heard first in the sixth bar and then developed rigorously throughout the rest of the piece. Harmonic interest is maintained through brief chromatic excursions and chains of suspensions. A brief postlude, marked by a rising semiquaver figure, balances the introduction.

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

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

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

The **Prelude and Fugue in D minor, BWV549a**, is almost certainly an earlier version of that in C minor, the downward transposition possibly being made in order to avoid the high D in the opening pedal solo. Christopher Herrick here plays the revised version of this solo with its more expressive harmonic implications. The figuration of this section is then taken over by the manuals



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

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

The **Toccat in E major, BWV566**, also exists in a version in C major but again the lack of an autograph makes it impossible to say which is the earlier form of the work. It follows closest the form of the praeludium as found in Buxtehude, Bruhns and Lübeck in which two fugues, with thematically linked subjects, are enclosed by toccata-like passages (hence the four tracks in which this performance is presented). However, the grandness of Bach's design and the thoroughness of the motivic working far surpass anything to be found in the models. The two fugue subjects both describe a falling arpeggio; the first has the repeated notes so characteristic



of the period, whilst the second is in triple time. The thoroughness with which he maintains the independence of the part-writing in the first fugue is particularly striking as is the use of an idea from the final section of the initial toccata to provide material for the episodes. A brief passage of rhetoric separates the fugues, full of rushing scales and a new dotted figure in the pedals. The final toccata section is more fully integrated into the fabric of the piece than many and achieves a satisfying sense of unity by being closely developed from ideas found in the first.

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

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

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

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



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

The move to Weimar in 1708 seems to have prompted a change in emphasis with regard to Bach's organ compositions. The majority of the works he was to produce while in service there are chorale-based and include the *Orgelbüchlein* and early versions of what became known as the '18' or 'Leipzig' Chorales. Of the free-form works included here the most substantial is the **Prelude and Fugue in G minor, BWV535**, the fugue being a reworking of an earlier fragmentary piece. The form is still that of the North German Praeludium but the scale is much larger and the harmonic language much richer. There is a multiplicity of ideas in the Prelude, the most extended of which is the sequence of suspensions in broken-chord format, providing ample opportunity for echo effects. The Fugue subject has the repeated notes and rocking semiquavers familiar from earlier works and, whilst it may be still rather restricted harmonically, we notice a much greater independence in the part-writing. If at the end of the Prelude and at various points throughout the Fugue we can hear pre-echoes of the 'Great' Fantasia and Fugue in G minor, BWV542, they should in no way detract from the impact of this marvellous piece. A brief pedal solo impels us into the thrill of the Neapolitan sixth, which Bach does not yet feel bold enough to leave hanging in mid-air (as in the Passacaglia) but partially resolves onto a dominant seventh, before the final flourish and chordal conclusion.

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

The earliest published examples of pastoral music, characterized by drone-like basses and lilting triple-time melodies, date from 1637, in an instrumental collection by Francesco Fiamengo and a keyboard volume by Frescobaldi. The fact that only the first movement of the **Pastorale, BWV590**, is in this style and is also the only movement requiring pedals suggests that possibly these four pieces did not originally belong together. Nonetheless they make a very attractive suite. The melody of the third movement is one of those long-breathed tunes reminiscent of the instrumental obbligato from a cantata aria, while the final Gigue is a charmingly artless piece of



three-part counterpoint. Both the **Canzona, BWV588** and the **Allabreve, BWV589** follow early Italian models and are concerned with a smooth-flowing vocal style of counterpoint. The Canzona is in two sections, the second treating the theme in triple time.

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

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



are dominated by a highly ornamented dotted theme, whilst the middle section is largely characterized by rising thirds. Interestingly, the pedals share this thematic material to a much greater extent than is generally the case in the Trio Sonatas.

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

In May 1747 Bach went to visit his son Carl Philipp Emanuel at Potsdam, where he was in the employ of Frederick the Great. The story is well known of how Bach improvised a fugue in three parts on a theme given him by the King and, when he went home added to this one in six parts, several canons and a trio sonata, calling the whole work **The Musical Offering, BWV1079**. When he published the pieces he was sparing with performing instructions. The three-part Ricercare is clearly a keyboard piece. But which keyboard? The expressive range is enormous, going from old-style sustained counterpoint with its roots in Frescobaldi to much freer episodic writing, sometimes intensely dramatic as in the rushing triplet arpeggios and at others tenderly



expressive. Organ, harpsichord and fortepiano can all serve this music well and it demonstrates that Bach was completely up-to-date with the newest trends and the expressive possibilities of the *galant* style. The more severe style of the six-part Ricercare is well served by the organ and even here the music is allowed to relax briefly in the middle, when the texture thins out over a running bass.

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

STEPHEN WESTROP ©1997



CHRISTOPHER HERRICK

Christopher Herrick records exclusively for Hyperion and is currently the 'house' organist. This partnership started with the 'Organ Fireworks' recording made in Westminster Abbey towards the end of his ten-year period as one of the Abbey organists. The prize-winning recording led to an on-going 'Fireworks' series of varied and dramatic organ repertoire recorded on organs around the world, so far in London, Paris, New York, Turku in Finland, Wellington in New Zealand, and Reykjavík in Iceland.

The music of Bach has been of central importance to Herrick throughout his career. He has twice played a complete Bach cycle on the organ and as a harpsichordist he has performed and recorded many of the solo and chamber works. Herrick has also directed all the major choral repertoire. The project to record the complete Bach organ works for Hyperion is now well beyond the half-way mark.



SPECIFICATION

of the Metzler Organ, Stadtkirche St Martin, Rheinfelden, Op 571, built in 1992

Hauptwerk

Bourdon	16'
Principal	8'
Hohlflöte	8'
Viola	8'
Octave	4'
Spitzflöte	4'
Quinte	2 $\frac{2}{3}$ '
Superoctave	2'
Mixtur V-VI	1 $\frac{1}{3}$ '
Cornet V	8'
Trompete	16'
Trompete	8'
Vox humana	8'

Pedal

Principal	16'
Subbass	16'
Octavbass	8'
Spillflöte	8'
Octave	4'
Mixtur V	2 $\frac{2}{3}$ '
Posaune	16'
Trompete	8'
Clairon	4'

Oberwerk

Gedackt	8'
Quintade	8'
Principal	4'
Rohrflöte	4'
Nasard	2 $\frac{2}{3}$ '
Nachthorn	2'
Terz	1 $\frac{3}{5}$ '
Larigot	1 $\frac{1}{3}$ '
Scharf IV	1'
Dulcian	8'

Tremulant (affecting whole organ)

COUPLERS

Oberwerk–Hauptwerk
Hauptwerk–Pedal
Oberwerk–Pedal



Other Bach recordings by Christopher Herrick ...

Partitas and Canonic Variations played on the Metzler organ of St Nikolaus, Bremgarten, Switzerland

Compact Disc CDA66455

'Outstanding. This series of Bach discs ... looks set to become one of the pinnacles of modern organ recordings' (*Gramophone*) 'A wealth of wonderful, exotic, yet always appropriate sounds' (*Gramophone*)

Trio Sonatas played on the Metzler organ of St Nikolaus, Bremgarten, Switzerland

Compact Disc CDA66390

'Herrick's bubbly playing, not to mention Hyperion's superb recording, bring Bach vividly to life' (*Gramophone*) 'Fresh ... colourful ... beguiling ... Inspired and imaginative, the whole experience is fun' (*The Musical Times*) 'Outstanding. The whole package is quite superb' (*Hi Fi News*) 'Technically superb playing, though the elegance of performance should not blind one to the depth of Herrick's musical perception' (*The Musical Times*)

Toccatas and Passacaglia played on the Metzler organ of the Stadtkirche, Zofingen, Switzerland

Compact Disc CDA66434 / Cassette KA66434

'Authoritative performances, impeccable technique, brilliant recorded sound – a winner' (*Church Music Quarterly*) 'Masterly interpretations' (*Organists' Review*) 'Stupendous organ sound ... one of the three Bach CDs I will turn to over and over again for sheer enjoyment' (*Gramophone*) 'If you only have one disc of organ music in your collection this must be it' (*The Good CD Guide*)

The 'Great' Fantasias, Preludes and Fugues played on the Metzler organ of the Jesuitenkirche, Lucerne, Switzerland

2 Compact Discs CDA66791/2

'Yet another yardstick release from what seems to be an unbeatable team ... I suspect I have already found my record of the year' (*Gramophone*) 'Herrick's genius is in bringing the music vividly to life, injecting it with a sense of fun and a directness of appeal without for a moment compromising artistic integrity' (*The Good CD Guide*)

Orgelbüchlein played on the Metzler Organ of the Stadtkirche, Rheinfelden, Switzerland

Compact Disc CDA66756

'Herrick's *Orgelbüchlein* is in every way recommendable and these performances can stand among the finest in the catalogue' (*Penguin Guide to Compact Discs*)

The Italian Connection played on the Metzler Organ of the Parish Church of St Peter and St Paul, Villmergen, Switzerland

Transcriptions of Vivaldi, and Ernst Concertos, and Fugues on themes by Corelli and Legrenzi

CDA66813

'Highly refreshing and enjoyable' (*Classic CD*) 'A peach of a new release from a player whose Bach playing stands comparison with the very best' (*Organists' Review*)

Schübler, Leipzig and Kirnberger Chorales played on the Metzler Organ of the Jesuitenkirche, Lucerne, Switzerland

2 Compact Discs CDA67071/2

'Not only has Herrick found a simply ravishing Swiss organ which he uses with impeccable good taste but the Hyperion team have come up with a top-notch recording. Once again they've given us a disc which combines consummate musical insight and technical mastery with sheer unalloyed listening pleasure' (*Gramophone*) 'Herrick has once again shown that his command of the Bach idiom is as total as any other contemporary organist's ... An impressive addition to a milestone collection' (*Classic CD*)



JOHANN SEBASTIAN BACH

Miniatures pour orgue

DANS SON ESSAI BIOGRAPHIQUE publié en 1802, Nikolaus Forkel énonce trois grandes catégories d'œuvres pour orgue de Bach: les Grands Préludes et Fugues (douze en tout, dont ceux en mi mineur (BWV533), en sol mineur (BWV535) et en ré mineur (BWV539), qui figurent dans le présent recueil), plus la Passacaille; les œuvres fondées sur des mélodies de chorals requérant des pédales obligato, dont il avait découvert quelque soixante-dix exemples; et les Six Sonates en trio, ainsi que plusieurs autres morceaux d'un genre similaire – intéressants, mais pas tout à fait du même niveau. Il écarte toutes les autres pièces – dont il dit qu'un grand nombre sont dispersées de par le monde – comme de simples tâtonnements vers la perfection de la maturité de Bach, donnant ainsi une vision plutôt partielle et romantique du compositeur né «totalement formé».

La pénurie de matériau autographe rend fort difficile toute datation précise de la plupart des œuvres pour orgue de Bach, mais l'essentiel des pièces des deux présents disques appartient probablement aux années d'avant Weimar, lorsque Bach était organiste à Arnstadt, puis à Mühlhausen. Ces œuvres nous montrent comment le jeune compositeur assimila, synthétisa des traits stylistiques des écoles d'orgue d'Allemagne du Nord et d'Allemagne du Sud (représentées respectivement par Buxtehude et Pachelbel), conjointement avec des éléments coloristes et formels des compositeurs pour clavier français. Dans ce recueil de «miniatures», Christopher Herrick a rassemblé quantité de ces œuvres d'apprentissage, portrait fascinant d'un compositeur qui apprend son art, ainsi que d'autres pièces remontant aux années de Weimar, de Cöthen et de Leipzig, évocation de toute une vie créatrice. Le terme «miniature» ne reflète aucunement l'échelle ou l'ambition de ces pièces qui, pour plusieurs, sont de vastes constructions.

Trois des œuvres les plus anciennes de Bach (les Fantaisies en si mineur et ut majeur, et la «Petite» Fugue en sol mineur) figurent dans l'*Andreas-Bach-Buch*, un important manuscrit qui contient en majorité des œuvres de Bach, mais aussi des pièces de Buxtehude, Reincken, Pachelbel et Kuhnau, entre autres, constituant de la sorte, avec le manuscrit Möller, tout aussi crucial, l'une des sources majeures pour ces œuvres anciennes. A l'instar de l'essentiel de la musique pour orgue de cette période, les trois morceaux susmentionnés sont écrits sur deux portées, ce qui soulève la question de l'instrument auquel ils furent initialement destinés. Furent-ils composés pour orgue ou pour clavecin? – cette interrogation valant surtout pour la **Fantaisie en ut majeur, BWV570**. Les éléments stylistiques peuvent orienter nos choix, tels les longues pédales, qui suggèrent des



similitudes avec les toccatas de Pachelbel. Mais le travail motivique de la partie la plus grave aurait été une écriture de pédale impensable dans l'Allemagne du Sud de l'époque et la décision doit être, en dernière analyse, individuelle, et donc subjective. Après une brève ouverture, qui rappelle certains modèles français, la pièce est dominée par la figure – croche et deux doubles croche – entendue dans la sixième mesure puis développée rigoureusement tout au long de l'œuvre. L'intérêt harmonique est maintenu par de brèves digressions chromatiques et par des séries de retards. Un court postlude, marqué par une figure de doubles croches ascendante, équilibre l'introduction.

La **Fantasia con imitatione en si mineur, BWV563**, traite une figure similaire en imitations puis, sur une pédale de sous-dominante, le rythme se déploie en doubles croches fluides conduisant à un minuscule postlude. Le thème, lui aussi fluide, de l'*imitatio*, qui apparaît plusieurs fois dans sa forme renversée, et la douceur de l'écriture contrapuntique présentent une qualité vocale généralement absente des premières œuvres, ciselant cette pièce en véritable joyau «miniature».

La **Fugue en sol mineur, BWV578**, comporte quatre entrées du sujet durant l'exposition, mais possède une structure exclusivement à trois parties, excepté deux brefs passages ne représentant pas plus de huit mesures en tout. En fait, l'indépendance requise pour les trois parties regarde parfois vers les Sonates en trio. Cette pièce, qui présente un corpus central d'entrées en majeur relatif et une grande quantité de matériau épisodique nouvellement inventé, s'achève, à la manière de la «Grande» Fugue en sol mineur, BWV542, sur une énonciation du sujet aux pédales. Stokowski pensait suffisamment de bien de cette fugue pour l'orchestrer afin de la faire découvrir à un public plus large.

Un important groupe d'œuvres fait montre d'approches différentes de celles du praeludium d'Allemagne du Nord. La plus succincte d'entre elles, le **Prélude et Fugue en mi mineur, BWV533**, recèle des fioritures de manuels caractéristiques, des solos de pédales et des passages homophoniques utilisant beaucoup les retards et autres dissonances rencontrés dans les œuvres de Buxtehude et de Lübeck. Mais cette pièce offre une plus grande intensité, une plus grande concentration sur les gestes rhétoriques, et les accords anacroustiques grinçants de la seconde moitié du prélude ont une puissance absente des modèles de Bach. Nous avons des doutes considérables quant au nombre réel de grands préludes et fugues – dont maints dans le *Clavier bien tempéré* – conçus véritablement comme des paires, mais l'unité entre ces deux morceaux, née du remplacement de la figure de croches anacroustique du prélude par le sujet de la fugue, ne saurait être contestée. Comme dans la «Petite» Fugue en sol mineur, l'écriture fuguée n'est pas particulièrement rigoureuse après l'exposition, mais il existe une plus grande sensation d'unité avec le matériau épisodique. A nouveau, une énonciation finale du sujet dans les pédales prête à la pièce une plénitude convaincante.



Le **Prélude et Fugue en ré mineur, BWV549a**, est presque certainement une première version du Prélude et Fugue en ut mineur, la transposition descendante ayant probablement eu pour but d'éviter le ré aigu dans le solo de pédales initial. Christopher Herrick interprète ici la version révisée de ce solo, avec ses sous-entendus harmoniques plus expressifs. La figuration de cette section est ensuite reprise dans les manuels et travaillée très profondément pour s'acheminer lentement vers la dominante. Se conformant au schéma standard prélude/fugue/postlude de type toccata, l'œuvre atteint à une unité considérable. L'évitement d'une cadence parfaite à la fin du prélude emporte l'oreille vers l'avant, tandis que le matériau motivique des trois sections présente une étroite parenté. Nous verrons plus loin que la recomposition a généralement signifié, d'une manière ou d'une autre, un enrichissement de l'œuvre originale. La comparaison des deux versions de cette pièce ne révèle que de minuscules différences de détails, les altérations constatées dans la seconde version ne se traduisant pas forcément par des améliorations.

Le **Prélude et Fugue en sol majeur, BWV550**, est une pièce virtuose à grande échelle, qui nous invite à spéculer sur le dessein de pareilles œuvres. Nous possédons peu d'indices quant au moment où ces morceaux pouvaient être joués, car les récits du jeu de Bach insinuent qu'il improvisait la plupart du temps. Ces pièces ont cependant pu être utilisées comme postludes lors de services liturgiques ou, peut-être, comme pièces de récital. Quant au BWV550, il a pu être conçu pour servir de modèle pendant l'inauguration d'un nouvel orgue, tâche pour laquelle Bach était particulièrement réputé. Une brillante introduction pour les manuels seuls, qui taquine le sens métrique, conduit à un très long solo de pédales couvrant toute l'étendue du pédalier de Bach. Tout comme dans le Prélude et Fugue en ré mineur, BWV549a, un développement substantiel de ce matériau vient ensuite, même si les pédales ne sont pas, ici, limitées aux seules notes de pédales, mais sont plus pleinement intégrées motiviquement. La façon dont Bach rehausse l'animation de l'entrée de la pédale en retardant son arrivée via une répétition de la mesure cadentielle, en augmentation, constitue une caractéristique succincte, mais qui le départ clairement de ses modèles. Cette figure ascendante, en gammes, conclut également le prélude sur une fin passionnée. Quatre mesures concentrées d'écriture en accords, secouées non d'une mais de deux septièmes diminuées, aboutissent à la fugue dotée d'un thème qui, fait typique de l'époque, utilise des notes répétées. L'ampleur harmonique est ici plus large que dans aucune des œuvres évoquées jusqu'alors, avec des entrées fuguées qui ne sont plus confinées aux seules tonique et dominante – bien que l'écriture contrapuntique soit encore relativement peu sophistiquée, comparée aux œuvres ultérieures. Vers la fin de la fugue, Bach revient aux ambiguïtés métriques du prélude, et entraîne la pièce vers une conclusion exaltante.



La **Toccata en mi majeur, BWV566**, existe également dans une version en ut majeur mais, à nouveau, l'absence d'autographe nous met dans l'impossibilité de dire laquelle est antérieure à l'autre. Cette pièce adhère au plus près à la forme du praeludium telle que nous la trouvons chez Buxtehude, Bruhns et Lübeck, savoir deux fugues, avec des sujets thématiquement liés, enserrées par des passages de types toccata (d'où la présentation en quatre pistes). Cependant, la grandeur de la conception de Bach et la profondeur du travail motivique surpassent nettement tous les modèles du compositeur. Les deux sujets des fugues décrivent un arpège descendant, le premier présentant les notes répétées si caractéristiques de l'époque, tandis que le second est sis dans une mesure ternaire. La minutie avec laquelle Bach maintient l'indépendance de la conduite des parties dans la première fugue est particulièrement frappante, à l'instar de l'utilisation d'une idée de la section finale de la toccata initiale comme matériau épisodique. Un court passage de rhétorique sépare les fugues, regorgeant de gammes précipitées et pourvu d'une nouvelle figure pointée dans les pédales. La section finale de la toccata, plus pleinement intégrée à la structure de la pièce, atteint à une unité satisfaisante grâce à un développement en étroite adéquation avec les idées de la première section.

Le **Prélude en la mineur, BWV551**, de forme comparable mais à bien plus grande échelle, correspond en fait davantage à l'ampleur des compositions de ce type rencontrées en Allemagne du Nord. Les sections sont toutes beaucoup plus brèves que celles de la Toccata en mi majeur et les deux sujets des fugues recèlent des liens moins évidents, même si la phrase chromatique ascendante, commune aux deux, confère une sensation d'unité. Le postlude extrêmement concentré, fondé en grande partie sur un matériau nouveau, clôt la pièce de manière dramatique, grisante.

La **Fantasia en la mineur, BWV561**, est une autre œuvre coulée dans le moule prélude/fugue/postlude. Les pédales apparaissent très tardivement dans la fugue – dont le sujet ressemble étonnamment à la seconde moitié de celui de la Fugue en sol mineur, BWV578 – et annoncent le commencement du postlude, qui non seulement développe des figurations du prélude, mais introduit une idée de type récitatif, plutôt surprenante, vers la fin de la pièce. Une fois encore, l'absence de source faisant autorité jette un certain discrédit sur la provenance de cette œuvre, et il est des commentateurs qui préfèrent voir en son occasionnelle inélégance harmonique la main d'un autre compositeur. Quoi qu'il en soit, son écriture ostentatoire – des stupéfiants arpèges ascendants du début à la plongée des pédales jusqu'au ré grave, juste avant la cadence finale – rend son interprétation particulièrement efficace.



Passé son corpus d'entrées initial, la **Fugue en sol majeur, BWV576** (dont nous ne pouvons déterminer l'authenticité), ne fait aucun effort pour préserver une écriture constamment contrapuntique. Mais elle constitue un pendant, attrayant et naturel, au **Prélude en sol majeur, BWV568**. Ses massifs accords tenus sur des doubles croches aux pédales font qu'il est aisé d'y voir une de ces pièces utilisées par Bach pour tester l'alimentation d'un orgue neuf.

La **Fugue «Gigue», BWV577**, toujours populaire, maintient sa verve grâce à un mouvement de croches continu, à partir de la septième mesure. Elle compte aussi des précédents dans les littératures d'Allemagne du Nord et du Sud.

Le **Prélude en la mineur, BWV569**, se caractérise par son ambiguïté métrique. Après une brève fioriture introductive, Bach écrit son motif de quatre notes, que l'oreille peut interpréter comme étant à $3/4$ ou à $6/8$. Avec une consistance et une minutie extraordinaires, il l'emmène dans un voyage harmonique bipartite, d'abord vers les bémols, jusqu'au fa majeur, puis vers les dièses, jusqu'à la dominante et, brièvement, jusqu'au fa dièse mineur. Les doubles croches reviennent ensuite clore l'une des pièces les plus convaincantes de toutes les premières œuvres pour orgue de Bach.

Son déménagement à Weimar en 1708 semble avoir suscité chez Bach un changement quant à l'emphase de ses compositions pour orgue. La majorité des œuvres de cette période reposent sur des chorals et incluent l'*Orgelbüchlein*, ainsi que les premières versions de ce que l'on appela les «Dix-huit chorals» ou «Chorals de Leipzig». La plus substantielle des œuvres de forme libre incluses dans cet enregistrement est le **Prélude et Fugue en sol mineur, BWV535**, dont la fugue est une réécriture d'une pièce fragmentaire antérieure. La forme est encore celle du praeludium d'Allemagne du Nord, mais l'échelle est beaucoup plus grande, le langage harmonique beaucoup plus riche. Le prélude comprend une multiplicité d'idées, dont la plus développée est la séquence de retards dans un format d'accords arpégés, très propice à des effets d'échos. Le sujet de la fugue recèle les notes répétées et les doubles croches cullando des œuvres plus anciennes et, s'il est encore assez restreint harmoniquement, nous pouvons remarquer qu'il possède une indépendance beaucoup plus importante dans la conduite des parties. La fin du prélude et divers endroits de la fugue nous laissent discerner des pré-échos de la «Grande» Fantaisie et Fugue en sol mineur, BWV542, qui ne devraient en rien amoindrir l'impact de cette pièce merveilleuse. Un bref solo de pédales nous pousse dans le trille de la sixte napolitaine, que Bach ne sent pas encore assez pour la laisser pendre en plein ciel (comme dans la Passacaille), mais qu'il résout partiellement sur une septième de dominante, avant la fioriture finale et la conclusion en accords.



La présence d'un postlude semblable, de type toccata, à la fin de la **Fugue en ut mineur, BWV575**, suggère que cette œuvre comportait jadis, elle aussi, un prélude, malheureusement perdu. Le sujet de la fugue lui-même tend à renforcer cette thèse, tant il donne l'impression de démarrer en plein milieu de phrase, et tonalement et métriquement.

Les toute premières publications de musique pastorale, caractérisée par des basses de type bourdon et des mélodies ternaires harmonieuses, datent de 1637, dans un recueil instrumental de Francesco Fiamengo et un volume pour clavier, de Frescobaldi. Le fait que seul le premier mouvement de la **Pastorale, BWV590**, soit dans ce style – et soit aussi l'unique mouvement requérant des pédales – insinue que ces quatre pièces n'appartenaient peut-être pas originellement au même ensemble. Elles n'en composent pas moins une suite très attrayante. La mélodie du troisième mouvement est un de ces longs airs qui rappellent l'obligato instrumental d'une aria de cantate, cependant que la gigue finale est un contrepoint à trois parties, d'un naturel charmant. La **Canzona, BWV588** et l'**Allabreve, BWV589**, qui suivent les modèles italiens anciens, sont tous deux soucieux de présenter un style de contrepoint vocal, fluide. La canzona est à deux sections, la seconde traitant le thème dans une mesure ternaire.

Durant son service de *Kapellmeister* à la cour de Cöthen, Bach ne produisit pratiquement pas de musique pour orgue, et le peu qu'il en écrivit se compose presque exclusivement d'arrangements de sa propre musique ou de celle d'autres compositeurs. En réalité, qualifier d'arrangement la fugue du **Prélude et Fugue «violon», BWV539**, est un rien fallacieux, puisque cette pièce est en fait une recomposition approfondie de la fugue de la Sonate n° 1 en sol mineur, pour violon seul, BWV1001. Le sujet de cette dernière étant la concision personnifiée, Bach ajoute, dans la version pour orgue, un tout petit peu plus de présence à l'exposition, grâce à l'introduction d'une entrée supplémentaire, dans les pédales – ce qui allonge la présente version de deux mesures par rapport à l'originale. Si le violon seul ne peut qu'insinuer la continuité des lignes contrapuntiques simultanées, les mains et les pieds de l'organiste peuvent les rendre tangibles, tout en explicitant les implications harmoniques d'un passage d'arpèges. Comme toujours lorsqu'il retravailla une pièce, Bach ne put résister à l'apport de minuscules modifications, tant harmoniques que mélodiques, qui enrichissent l'original. Afin d'introduire cette fugue délectable, Bach – plutôt que de transcrire le prélude de la sonate, assez flamboyant et déclamatoire – conçoit une pièce plus sobre pour les seuls manuels, toute de dissonances des plus expressives.

Trois des cinq **Trios** proposés ici se fondent sur l'œuvre d'autres compositeurs. Le **BWV585**, comprenant deux mouvements (adagio et allegro), provient d'une sonate en trio de J. F. Fasch, qui fut, lui aussi, candidat au poste de *Cantor* à Saint-Thomas, à Leipzig. Quant au **BWV586**, il repose



sur une pièce pour clavecin de Telemann, tandis que le **BWV587** est un arrangement d'un mouvement du *Troisième Ordre* de *Les Nations*, de Couperin. De même, le **Trio en sol majeur, BWV1027a** est une réécriture d'un original instrumental, en l'occurrence le quatrième mouvement de la Première sonate pour viole de gambe et clavecin, également paru sous la forme d'une Sonate en trio pour deux flûtes et continuo. La texture à trois parties de l'original subit, dans la version pour orgue, une considérable redistribution des parties: alors que la main gauche forme, au clavecin, la base de la ligne de pédale, le matériau thématique principal est transféré, à chacune de ses apparitions dans cette partie, sur une des voix de manuels, pendant que les pédales poursuivent avec une ligne de basse nouvellement inventée. Cette ligne est, elle aussi, considérablement modifiée pour engendrer une partie de pédale plus idiomatique, qui nécessite une coupure de onze mesures vers la fin du mouvement. La seule œuvre originale du groupe est le **Trio, BWV583**, un adagio en ré mineur, doté de trois sections, dont les première et troisième sont dominées par un thème pointé ornementé à l'extrême; la section centrale est, quant à elle, largement caractérisée par des tierces ascendantes. Fait intéressant, les pédales partagent ce matériau thématique dans une mesure beaucoup plus grande qu'ordinairement dans les Sonates en trio.

Il est remarquable de songer que, excepté une cantate ancienne, aucune musique de Bach ne fut imprimée avant les quarante et un ans du compositeur, après qu'il eut occupé son dernier poste de *Cantor* à la Thomasschule de Leipzig. Là, il entreprit de publier son *Clavier-Übung*, ou «Exercices de clavier», en commençant par les six partitas. La troisième partie, parue en 1739, se compose du Prélude et Fugue en mi bémol, BWV552, de vingt et un préludes-chorals et des présents **Quatre Duettos, BWV802-805**. Nous ne savons pas très bien pourquoi ils parurent dans ce volume, car rien dans le reste du répertoire pour orgue de Bach ne leur ressemble vraiment. Peut-être recèlent-ils quelque importance symbolique, qui les lierait à la nature théologique du recueil, ou peut-être n'ont-ils été ajoutés que pour porter le nombre de pièces à vingt-sept. Bach ne laissa, hélas, aucun indice pour résoudre cette énigme, dont les spécialistes débattront encore, sans aucun doute, longtemps. Ces quatre pièces ressemblent manifestement de très près aux Inventions à deux parties, quoique sises dans une échelle plus grande, avec un langage harmonique fort développé. Le thème du premier duetto, en mi mineur, est extrêmement saccadé et comporte un contre-sujet chromatique qui utilise beaucoup le déplacement à l'octave, lui conférant un caractère très moderne. Le deuxième duetto, en fa majeur, présente la forme la plus complexe, un mouvement *da capo* pourvu d'une section centrale de même longueur que la première section et sa reprise. La première partie, simple et diatonique, comprend une brève modulation à la sous-dominante. Le contraste présent dans la section centrale ne saurait être plus extrême. Un thème nouveau, très chromatique, est introduit, tandis que la distance qui sépare les entrées du premier thème est réduite de huit



battements à un battement, créant d'extraordinaires tensions harmoniques. L'ouverture du troisième duetto, en sol majeur, évoque une sonate instrumentale sur une basse continue, tout en incorporant le contrepoint imitatif attendu, alors que le dernier duetto, en la mineur, s'approche au plus près d'une texture d'orgue typique, avec ses lignes plus soutenues.

En mai 1747, Bach se rendit à Potsdam, pour visiter son fils Carl Philipp Emanuel, employé de Frédéric le Grand. Nous connaissons bien l'histoire relatant comment Bach improvisa une fugue à trois parties sur un thème donné par le roi; de retour chez lui, Bach y ajouta une fugue à six parties, plusieurs canons, ainsi qu'une sonate en trio, et baptisa l'ensemble **Offrande musicale, BWV1079**. Lorsqu'il publia ces pièces, il fut avare d'instructions d'exécution. Le *ricercare* à trois parties est, à l'évidence, une pièce pour clavier. Mais quel clavier? La gamme expressive est énorme, qui va du contrepoint soutenu, de style ancien, enraciné dans Frescobaldi, à une écriture épisodique beaucoup plus libre, tantôt intensément dramatique (comme dans les triolets arpégés précipités), tantôt tendrement expressive. L'orgue, le clavecin et le piano-forte peuvent tous servir cette musique, qui montre combien Bach était au fait des toute nouvelles tendances et des possibilités expressives du style galant. Le style plus sévère du *ricercare* à six parties est bien rendu par l'orgue et, même dans ce cas, la musique est autorisée à se relâcher un court instant, au milieu, lorsque la texture s'éclaircit sur une basse ininterrompue.

Friedrich Wilhelm Marpurg écrivit, en 1760: «Bach ... fit tomber toutes sortes de documents complexes de son étagère, qui feraient chacun peiner un homme pendant des jours». Ces deux disques nous emmènent dans un voyage fascinant, qui retrace le développement de l'art de Bach, et tout particulièrement de sa maîtrise de l'écriture fuguée. Ce voyage plein de richesses nous montre que les «documents complexes» furent toujours exploités au service de l'expression musicale, pour un résultat tout sauf «miniature».

STEPHEN WESTROP ©1997
Traduction HYPERION

JOHANN SEBASTIAN BACH

Orgelminiaturen



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

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

Drei dieser ganz frühen Werke, die Fantasien in h-Moll und C-Dur sowie die sogenannte 'kleine' Fuge in g-Moll, sind Teil des *Andreas-Bach-Buches*, eines bedeutenden Manuskripts, das unter anderem Werke von Buxtehude, Reincken, Pachelbel und Kuhnau beinhaltet. Neben dem Möller-Manuskript, einer ebenso bedeutenden Sammlung, ist dieses Buch eine der Hauptquellen für die frühen Werke, da Bach darin stärker vertreten ist als irgendein anderer Komponist. Wie die



meisten Orgelwerke dieser Epoche wurden alle drei Stücke in zwei Notensystemen geschrieben, was Anlaß zu der Frage gibt, besonders hinsichtlich der **Fantasie in C-Dur, BWV570**, ob sie für Orgel oder Cembalo geschrieben wurden. Bei der Beantwortung dieser Frage spielen die stilistischen Elemente möglicherweise eine Rolle: Die langen Orgelpunkte lassen zum Beispiel Parallelen zu Pachelbels Tokkaten erkennen, doch die Motivverarbeitung in der tiefsten Stimme wäre in der damaligen süddeutschen Orgeltradition undenkbar gewesen. Die Entscheidung ist letztlich subjektiv und muß von jedem selbst getroffen werden. Nach einer kurzen Eröffnung, die an gewisse französische Modelle erinnert, wird das Stück von einer 'Achtel-zwei Sechzehntel'-Figur dominiert, die erstmals im sechsten Takt auftritt und im weiteren Verlauf des Stückes streng durchgeführt wird. Harmonisch interessant bleibt das Stück aufgrund kurzer chromatischer Exkursionen und einer Reihe von Vorhalten. Ein kurzes Nachspiel, das von einer ansteigenden Sechzehntel-Figur gekennzeichnet ist, wirkt als Ausgleich zur Einführung.

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

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

Eine recht umfangreiche und bedeutende Gruppe von Werken veranschaulicht die unterschiedlichen Behandlungsweisen des norddeutschen Präludiums. Das knappste Werk ist hierbei **Präludium und Fuge in e-Moll, BWV533**, das über die charakteristischen Manualanfaren, Pedalsoli und homophonen Passagen verfügt und verstärkt Gebrauch von Vorhalten und anderen Dissonanzen macht, die in den Werken von Buxtehude und Lübeck zu finden sind. Die Intensität und die Konzentration auf rhetorische Mittel sind im vorliegenden Stück jedoch stärker. Zudem verfügen die schleifenden Auftaktakkorde in der zweiten Präludiumshälfte über eine Ausdrucks-



stärke, derer die Vorlagen für Bachs Werk entbehren. Die Frage, wie viele der großen Präludien und Fugen, einschließlich der zahlreichen Beispiele aus dem *Wohltemperierten Klavier*, tatsächlich als Paare konzipiert wurden, ist sehr umstritten, doch im vorliegenden Fall ist das Gefühl der Zusammengehörigkeit der beiden Stücke, das durch die Übernahme der auftaktigen Achtel-Figur des Präludiums ins Fugenthema entsteht, wohl kaum zu verkennen. Wie bei der 'kleinen' g-Moll-Fuge erfolgt nach der Durchführung keine besonders strenge Fugenentwicklung, doch hinsichtlich des episodischen Materials liegt ein stärkeres Gefühl von Geschlossenheit vor. Auch diesem Stück wird durch eine abschließende Erwähnung des Themas in den Pedaltönen ein wohliges Gefühl der Einheit verliehen.

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

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



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

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

Die Form des **Präludiums in a-Moll, BWV551**, ist ähnlicher Natur, jedoch in kleinerem Rahmen. Hinsichtlich seines Umfangs entspricht es eher den norddeutschen Beispielen dieses Genres. Die Präludiumsteile sind generell kürzer als die Teile der E-Dur-Tokkata, und die Verbindung der beiden Fugenthemen ist weniger offensichtlich. Durch eine ansteigende chromatische Phrase – ein



Element, das beide Fugenthemen gemeinsam haben – entsteht jedoch ein Gefühl der Einheit. Das äußerst konzentrierte Nachspiel, das größtenteils auf neuem Material basiert, verleiht dem Stück einen dramatischen und spannenden Schluß.

Die **Fantasie in a-Moll, BWV561**, ist ein weiteres Beispiel des ‘Präludium-Fuge-Nachspiel’-Musters. Die Pedalstimmen setzen erst zu einem sehr späten Zeitpunkt des Fugenverlaufs ein. Das Fugenthema weist übrigens eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem zweiten Teil des Themas der g-Moll-Fuge, BWV578, auf und kündigt den Beginn des Nachspiels an, das nicht nur die Figuren des Präludiums weiterentwickelt, sondern auch eine eindrucksvolle, rezitativartige Idee gegen Ende des Stückes einführt. Auch bei diesem Stück werden mangels zuverlässiger Unterlagen Zweifel an der Herkunft und Entstehung laut. Einigen Kritikern zufolge stammt dieses Werk mit seinen gelegentlichen harmonischen Eigentümlichkeiten sogar aus der Feder eines anderen Komponisten. Wie dem auch sei, aufgrund dieser auffälligen musikalischen Momente – von den erstaunlichen ansteigenden Arpeggios zu Anfang bis zum Sprung der Pedalstimmen auf ein tiefes D kurz vor der abschließenden Kadenz – wird diese Fantasie zu einem ganz besonders eindrucksvollen und wirkungsvollen Vortragsstück.

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

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

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



Bachs Umsiedlung nach Weimar im Jahre 1708 scheint eine Schwerpunktverlagerung in seiner Orgelmusik mit sich gebracht zu haben. Der Großteil der Musik, die er während seiner dortigen Tätigkeit schrieb, basiert auf Chorälen und umfaßt das *Orgelbüchlein* sowie frühe Versionen der als '18' oder 'Leipziger' Choräle bekannten Werke. Von den auf dieser Aufnahme vertretenen Werken in 'freier Form' ist **Präludium und Fuge in g-Moll, BWV535**, am bedeutendsten, wobei es sich bei der Fuge um die Überarbeitung eines früheren fragmentarischen Stückes handelt. Die Form entspricht zwar noch der des norddeutschen Präludiums, doch der Umfang ist viel größer und die harmonische Sprache wesentlich reicher. Das Präludium weist eine Vielzahl von Ideen auf: Die am stärksten ausgeführte Idee ist eine Folge von Vorhalten in Form von gebrochenen Akkorden, wodurch sich unendlich viele Möglichkeiten für Echoeffekte ergeben. Das Fugenthema beinhaltet die Notenwiederholungen sowie die wiegenden, aus früheren Werken bekannten Sechzehntel, und obgleich es harmonisch betrachtet immer noch sehr beschränkt ist, wird eine wesentlich größere Unabhängigkeit der Stimmen deutlich. Gegen Ende des Präludiums und an zahlreichen Stellen im Fugenverlauf werden Vorgriffe auf die 'große' Fantasie und Fuge in g-Moll, BWV542, vernehmbar, doch dies sollte die Wirkung dieses herrlichen Stückes in keiner Weise beeinträchtigen. Im Verlauf eines kurzen Pedalsolos werden wir in den Bann der neapolitanischen Sexte gezogen, die Bach zwar noch nicht (wie in der Passacaglia) in der Luft hängen zu lassen wagt, doch vor der Schlußfanfare und dem akkordischen Abschluß bereits teilweise in einen Dominantseptakkord auflöst.

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

Die ersten veröffentlichten Pastoralwerke, die durch bordunähnliche Bässe und fröhlich-trällernde Dreiertaktmelodien gekennzeichnet sind, stammen aus dem Jahre 1637 und erschienen in einer Instrumentalmusiksammlung von Francesco Fiamengo und einer Tastenmusikausgabe von Frescobaldi. Daß ausschließlich der erste Satz der **Pastorale, BWV590**, diesem Stil entspricht und Pedalstimmen verlangt, ist möglicherweise ein Hinweis darauf, daß die vier Sätze ursprünglich nicht zusammengehörten. Nichtsdestoweniger bilden sie eine überaus reizvolle Suite. Die Melodie des dritten Satzes ist eine jener langatmigen Weisen, die an das instrumentale Obbligato einer Kantatenarie erinnern, wohingegen es sich bei der abschließenden Gigue um ein reizend-unschuldiges Stück mit dreistimmigem Kontrapunkt handelt. Sowohl die **Canzona, BWV588**, als



auch die **Allabreve, BWV589**, folgen dem italienischen Modell und befassen sich mit einem sanft-fließenden, vokalen Kontrapunktstil. Die Canzona ist in zwei Abschnitte unterteilt, wobei der zweite Teil das Thema im Dreiertakt behandelt.

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

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



ein Adagio in d-Moll, das in drei Abschnitte unterteilt ist. Der erste und dritte Teil werden von einem überaus verzierten punktierten Thema dominiert, während der Mittelteil größtenteils durch Aufwärtsterzen charakterisiert ist. Interessanterweise tritt dieses thematische Material auch in den Pedalstimmen auf, und zwar in wesentlich höherem Maße als dies bei Triosonaten im allgemeinen der Fall ist.

Es ist erstaunlich, daß mit Ausnahme einer frühen Kantate kein einziges Bach-Werk vor dem 42. Lebensjahr des Komponisten, als dieser in seinem letzten Amt als Thomaskantor in Leipzig wirkte, im Druck erschien. In Leipzig begann er, seine *Klavierübungen* herauszugeben, wobei die Sechs Partiten zuerst veröffentlicht wurden. Der dritte, 1739 erschienene Band dieser *Klavierübungen* bestand aus dem Präludium und der Fuge in Es-Dur, BWV552, einundzwanzig Choralvorspielen und den hier zu hörenden **Vier Duetten, BWV802-805**. Der Grund für die Aufnahme der Duette in jenen Band ist nicht ganz klar, denn im gesamten restlichen Orgelrepertoire von Bach sind keine anderen Werke dieser Art zu finden. Möglicherweise sind sie von symbolischer Bedeutung, in welchem Falle sie gut in das theologische Gesamtbild der Sammlung passen würden. Vielleicht wurden sie auch ganz einfach nur hinzugefügt, um die Anzahl der Stücke auf siebenundzwanzig zu bringen. Bedauerlicherweise hinterließ uns Bach keinen Schlüssel zu diesem Rätsel, und die Gelehrten werden ihre Debatte darüber zweifellos über viele Jahre hinweg fortsetzen. Die Duette ähneln den Zweistimmigen Inventionen jedoch eindeutig am stärksten, obgleich sie in einem wesentlich größeren Rahmen angelegt sind und die harmonische Sprache viel stärker erweitert ist. Das Thema des ersten Duetts in e-Moll ist äußerst kantig und hat ein chromatisches Gegenthema, das sehr stark von Oktavverschiebungen Gebrauch macht und das Stück dadurch überaus modern erscheinen läßt. Die Form des zweiten Duetts in F-Dur, einem *da capo*-Satz mit einem Mittelteil, dessen Länge dem ersten Teil und dessen Wiederholung entspricht, ist am komplexesten. Der erste Teil ist relativ simpel und diatonisch mit einer kurzen Modulation zur Subdominante. Der Kontrast, der im Mittelteil geboten wird, könnte jedoch nicht krasser sein: Es wird ein neues und äußerst chromatisches Thema eingeführt, und die Einsatzintervalle des ersten Themas werden von acht Schlägen auf einen Schlag reduziert, wodurch außergewöhnliche harmonische Spannungen entstehen. Der Beginn des dritten Duetts in G-Dur erinnert nicht nur an eine Instrumentalsonate über einem Generalbaß, sondern umfaßt auch den erwarteten imitierenden Kontrapunkt, während das letzte Duett in a-Moll aufgrund seiner stärker ausgehaltenen Linien wohl am ehesten einer typischen Orgelwerkstruktur entspricht.



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

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

STEPHEN WESTROP ©1997
Übersetzung MANUELA HÜBNER

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, 4 Pancras Square, King's Cross, London N1C 4AG, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE, or via www.ppluk.com

