

Bach

Orgue Ahrend
Église des Jésuites de Porrentruy

Bruhns

Buxtehude

de Grigny

Vivaldi



4 CD

Michael Radulescu



Porrentruy, église des Jésuites

Disposition de l'Orgue Ahrend

1985

Manual

- | | |
|---------------------|--------------------|
| 11. Viol di Gambe | 21. Bordun 16' |
| 12. Cornett 3 fach | 22. Principal 8' |
| 13. Rohr-flöthe 8' | 23. Octava 4' |
| 14. Spitz-flaute 4' | 24. Qvinta 3' |
| 15. Tertia | 25. Octava 2' |
| 16. Flaschlöt 1' | 26. Mixtur 3 fach |
| 17. Trommete 8' | 27. Cymbeln 2 fach |

Pedal

- | | |
|----------------------|------------------|
| 18. Posaunen Baß 16' | 28. Octav Baß 8' |
|----------------------|------------------|

x = Oberwerk / Hauptwerk

Oberwerk

- | | |
|---------------------------|----------------------|
| 31. Gedackt 8' | 41. Principal 8' |
| 32. Quintaden 8' | 42. Octave 4' |
| 33. Rohr-flaute 4' | 43. Octave 2' |
| 34. Nassat 3' | 44. Qvinta 1 ½' |
| 35. Susflöt 1' | 45. Sesqvaltera |
| 36. Vox humana 8' | 46. Mixtur 3 fach |
| 37. <i>Manual / Pedal</i> | 47. <i>Tremulant</i> |

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 38. Trompeten Baß 8' | 48. Principal Baß 16' |
|----------------------|-----------------------|

CD I

J.S. Bach

Chorals 1 - 19, collection Neumeister

- | | |
|--|--|
| 1. „Der Tag, der ist so freudenreich“, BWV 719 | 13, 16, 17, 22, 23, 25, 41, 42, 43, X |
| 2. „Wir Christenleut“, BWV 1090 | 11, 13, 31, 33, X |
| 3. „Das alte Jahr vergangen ist“, BWV 1091 | 11, 31, X |
| 4. „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf“, BWV 1092 | 31, 33, 21, 22, 23, 24, 25, X |
| 5. „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“, BWV 1093 | 22 |
| 6. „O Jesu, wie ist dein Gestalt“, BWV 1094 | 11, 31, 47, X |
| 7. „O Lamm Gottes unschuldig“, BWV 1095 | 11, 22, 23, 31, 23, 41, 42, X |
| 8. „Christe, der du bist der helle Tag“, BWV 1096
oder „Wir danken dir, Herr Jesu Christ“ | 14, 23, 31, 37, 41, 42 |
| 9. „Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not“, BWV 1097 | 17, 18, 22, 23, 25, 31, 37, 38, 41, 42, 43, 44, X |
| 10. „Wir glauben all an einen Gott“, BWV 1098 | 17, 18, 22, 23, 24, 31, 37, 38, 41, 42, 43, X |
| 11. „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, BWV 1099 | 11, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 37, 38, X |
| 12. „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“, BWV 1100 | 11, 13, 14, 31, 32, 33 |
| 13. „Ach, Gott und Herr“, BWV 714 | 11, 21, 22, 23, 37, 41, X [- 21, - 37, + 38, 42, - 21] |
| 14. „Ach Herr, mich armen Sünder“, BWV 742 | 11, 13, 36, 41 |
| 15. „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“, BWV 1101 | 14, 31, X |
| 16. „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“, BWV 1102 | 11, 14, 32, 33 |
| 17. „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“, BWV 1103 | 11, 14, 17 |
| 18. „Wenn dich Unglück tut greifen an“, BWV 1104 | 14, 31, 37, 41, 47 |
| 19. „Jesu, meine Freude“, BWV 1105 | 13, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 37, 38, 41, 42, 48 |

CD II

J.S. Bach, *Fantaisie*, BWV 1128

J.S. Bach, *Chorals 20 – 35*, collection Neumeister

1. *Fantaisie*
„Wo Gott, der Herr nicht bey uns hält“, BWV 1128
2. „Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost“, BWV 1106
11, 14, 28, 31, 33
3. „Jesu, meines Lebens Leben“, BWV 1107
11, 14, 28, 33, 36, 37, 48
4. „Als Jesus Christus in der Nacht“, BWV 1108
11, 13, 31, 33
5. „Ach Gott, tu dich erbarmen“, BWV 1009
13, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 38, X
6. „O Herre Gott, dein göttlich Wort“, BWV 1110
14, 31, X
7. „Nun laßt uns den Leib begraben“, BWV 1111
11, 22 [+ 23, 25]
8. „Christus, der ist mein Leben“, BWV 1112
31, 33
9. „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“, BWV 1113
13, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 37, 38, 48, X
10. „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“, BWV 1114
11, 13, 14, 32, 33, 41
11. „Herzlich liebe hab ich dich, o Herr“, BWV 1115
11, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 33
12. „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, BWV 1116
33
13. „Alle Menschen müssen sterben“, BWV 1117
21, 22, 28, 37, 41, 42, X
14. „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt“, BWV 957
11, 18, 22, 23, 25, 37, 38, 41, 42, 43, X
15. „Werde munter, mein Gemüte“, BWV 1118
11, 31, X
16. „Wie nach einer Wasserquelle“, BWV 1119
11, 13, 17, 22, 23, 31, 34, 41, 42, X
17. „Christ, der du bist der helle Tag“, BWV 1120
11, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 33, 37, 38, 41, 42, X

CD III

J.S. Bach, *Prélude en la mineur*

Concertos de Vivaldi transcrits pour orgue

1. *Prélude en la mineur*, BWV 569
11, 13, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 41, 42, 43, 46, X,
18, 28, 37, 38, 48
- Concerto en la mineur Opus III / No 6*, BWV 593
2. *Allegro*
11, 13, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 41, 42, 43
3. *Adagio*
11, 31, 41, 28, 47, 48
4. *Allegro*
11, 13, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 41, 42, 43
- Concerto en Ut majeur „Il grosso mogul“
Opus VII / No 5*, BWV 595
5. *Tempo ordinario*
11, 13, 22, 23, 28, 33, 37, 42, 43, 48
6. *Recitativ - Adagio*
11, 33, 42, 47, 48
7. *Allegro*
11, 13, 22, 23, 28, 33, 37, 42, 43, 48
- Concerto en ré mineur Opus III / No 11*, BWV 596
8. *Allegro*
23, 42, 28
9. *Grave*
+ 22, 48
10. *Fuga*
+ 24, 25, 26, 18, 38, 47, X
11. *Largo e spiccato*
11, 33, 41, 47, 48
12. *Allegro*
11, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 41, 42, 43, 46, 48
-/+ 24, 25, 26

CD IV

J.S. Bach et ses précurseurs vénérés

Dietrich Buxtehude – Nicolas de Grigny – Nicolaus Bruhns

J. S. Bach (1685 - 1750)

Prélude & Fugue en si mineur, BWV 544

1. *Prélude* 13, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 41, 42, 43, 18, 37, 38, X
2. *Fugue* + 17, + 44, - 26

Nicolas de Grigny (1672 - 1703)

3. *Récit de Tierce en taille* 31, 33, 42 (à l'octave grave), 11, 13, 15, 23, 24, 28, 47, 48

Nicolaus Bruhns (1665 - 1697)

4. *Praeludium en mi mineur* 13, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 41, 42, 43, 18, 28, 37, 38, 48
a) - 18, - 37, - 38
b) + 18, + 37, + 38
c) - 21, - 24, - 25, - 26, - 18, - 37, - 48
d) + 46, - 13, + 37, 48
e) - 22, - 37, - 38, - 48
f) + 22, + 37, - 48
g) + 25, + 24, + 38
h) + 26
i) + 18, + X
j) + 17, + 31

Dietrich Buxtehude (1637 - 1707)

5. *Passacaglio en ré mineur, BuxWV 161*

- 11, 31, 33, 28, 37, 48
a) + 42, + 22
b) + 23, + 25, - 42, + 38
c) - 23, - 25, - 37, - 38

Dietrich Buxtehude

6. *„Nun freut euch, liebe Christen g'mein“, BuxWV 210* 22, 23, 25, 36, 41, 42, 43, 45, 46, 28, 38, 48
a) - 48
b) - 25, + 36, - 38, - 43, - 45, - 46
c) + 25, + 43, + 38
d) + 45
e) - 25, - 43, - 45
f) -/+ 23, + 34
g) + 23, + 25, + 42, + 43, + 45, + 38
h) + 24, + 44, + 46, + 18

J.S. Bach

Prélude & Fugue en Ut majeur, BWV 547

7. *Prélude* 13, 22, 23, 24, 25, 31, 41, 42, 43, 46, 18, 38, 37, X
8. *Fugue* + 17, + 21, + 44, - 46



Introduction

Gabriel Wolfer

président de la Fondation Pro Musica – orgue Ahrend, déc. 2018

Après l'installation de l'orgue Ahrend à l'église des Jésuites de Porrentruy, la Fondation Pro Musica a invité Michael Radulescu à donner une Académie dédiée à l'œuvre d'orgue de J.S. Bach. Dès 1989, Michael Radulescu a pris place à la tribune pour dispenser avec intelligence et générosité sa vision de la musique de Bach, bâtie sur une connaissance infailible des sources. Il s'est adressé à plus de 350 organistes venus de toute l'Europe, mais aussi de Russie, du Japon, du Canada... Il les a fait jouer et chanter les cantates « afin qu'ils expérimentent avec leur voix les textes des chorals qu'ils jouent à l'orgue ». Le succès de cette initiative a débouché, quelques années plus tard, sur l'organisation d'une nouvelle Académie, consacrée exclusivement à l'œuvre vocale et orchestrale de Bach.

Michael Radulescu affectionne particulièrement l'orgue Ahrend de Porrentruy. *Chorals, toccatas, sonates, préludes et fugues* vibrent sous ses doigts et habitent l'espace. Chacun de ses récitals est un moment magistral où la rhétorique du texte se révèle à travers l'interprétation claire et ciselée du Maître. Chaque ligne se déploie, portée par le souffle, en osmose avec l'instrument, qui

donne le meilleur de lui-même. Authenticité, acuité, sensibilité, spiritualité.

L'idée de garder une trace durable des interprétations de Michael Radulescu a germé et l'enregistrement de l'intégrale d'orgue de Jean-Sébastien Bach a débuté en 2000. Jouées d'un seul geste, comme en concert, les œuvres ont été gravées avec un minimum de coupures et de montages. Le résultat est par conséquent époustouflant. Un exemplaire complet a été déposé à la bibliothèque de l'Université des Arts figuratifs de Vienne et aux Archives Bach de Leipzig. Entre 2015 et 2017, la Fondation Pro Musica a conduit la publication des volumes contenus dans ce coffret. Les autres volumes ont été enregistrés par la Fondation Axiame et leur publication est de son ressort.

Considérations sur l'orgue de Porrentruy

Jürgen Ahrend
1985

Le souhait exprimé par les responsables locaux, ainsi que les décorations élégantes de l'église des Jésuites m'ont suggéré le choix d'un buffet historique d'abord, celui d'un modèle de Gottfried Silbermann, ensuite. Le fait que, jusqu'alors, aucun facteur d'orgue n'avait tenté une copie intégrale de ces belles façades constituait une incitation de taille. De réaliser l'ensemble de l'œuvre « à la façon de Gottfried Silbermann » allait être le but de mes recherches et de mes efforts.

Pour le connaisseur, l'orgue Silbermann représente, depuis ses origines et jusque dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle, un instrument d'une qualité exceptionnelle que l'amateur découvre en admirant le buffet et ses différentes parties, poussant l'observation jusqu'aux soufflets placés dans la tour ou sous la toiture. Pour l'organiste, c'est l'assurance d'une manipulation simple et d'une disposition naturelle des tirants de registre. Autre souci de ce grand artisan : se limiter en toutes choses à l'essentiel. L'étendue du pédalier, par exemple, ne dépassera jamais c', soit 2 sommiers de 12 notes.

L'auditeur, quant à lui, admire tout particulièrement la qualité du son : beauté des principaux d'étain, transparence des

pleins-jeux, clarté des flûtes et fermeté des basses n'en sont que quelques aspects.

En comparaison avec l'orgue d'Allemagne du Nord, il convient de signaler quelques différences marquantes : alors que Arp Schnitger multiplie les buffets, souvent de taille modeste, Silbermann enfermera l'ensemble de la tuyauterie dans une vaste caisse unique ; jamais de positif de dos, rare recours aux tourelles de pédale, incitation à multiplier les jeux de solo. La disposition des basses au fond du buffet conduit à une présence ample et équilibrée de ce fondement de l'édifice sonore.

Silbermann substitue aux nombreux jeux d'anches des maîtres du Nord un dosage savant et sans failles des mutations simples. Dernière particularité d'importance : cette ressource unique d'utiliser les pleins-jeux pour la restitution d'une polyphonie d'orgue, telle qu'elle se rencontre à travers l'œuvre de Bach, par exemple.

Les « Chorals Neumeister » & la Fantaisie « *Wo Gott, der Herr nicht bey uns hält* », BWV 1128

Michael Radulescu

Le fameux musicologue & organiste allemand Christof Wolff et l'organiste allemand Wilhelm Krumbach ont découvert en 1984, indépendamment l'un de l'autre, à la Bibliothèque de l'Université Yale aux États-Unis, un manuscrit contenant 82 chorals pour orgue, dont 35 attribués à J.S. Bach. L'auteur en est Johann Gottfried Neumeister, ex-élève de l'organiste Georg Andreas Sorge de Lobenstein (Thuringe). En 1846, après le décès de Christian Heinrich Rinck, collectionneur passionné de compositions musicales, ce manuscrit fut acheté par le mélomane américain Lowell Mason qui, à son tour, fit une donation de sa collection à la Bibliothèque Musicale de l'Université de Yale. Une majorité des chorals contiennent des erreurs dues à la conversion de la notation en tablature allemande (notée en lettres) en une notation musicale « en notes ». Malheureusement, un grand nombre de ces erreurs n'ont pas été corrigées par Christoph Wolff dans son édition de la NBA chez Bärenreiter...

La qualité musicale des chorals varie entre des chorals extrêmement intéressants, d'une écriture solide, et des chorals assez maladroits et un peu puérils.

En 2007-2008, une autre trouvaille a impressionné le monde de l'orgue : deux

musicologues allemands, Stephan Blaut & Michael Pacholke, ont trouvé à la Bibliothèque Municipale de Saxe/Anhalt de Halle une copie de la Fantaisie « *Wo Gott, der Herr nicht bey uns hält* » écrite par le fameux Wilhelm Rust, principal éditeur de l'ancienne *Édition des Œuvres complètes de Bach* de la Bachgesellschaft au XIX^{ème} siècle, avec le commentaire : « D'après un manuscrit très correct de la Bibliothèque de Königsberg (Prusse Orientale) ». Plus tard, à Leipzig, Bach composera la cantate « *Wo Gott, der Herr nicht bei uns hält* », BWV 178, sur un texte de *Justus Jonas* datant de 1524 et inspiré du *Psaume 124*. La *Fantaisie* s'appuie sur la tradition des organistes/compositeurs de l'Allemagne du Nord, avec une écriture à 2 claviers & pédale, usant aussi des effets d'écho si chers aux musiciens nordiques. On découvre ici le zèle du jeune Bach qui perfectionne son écriture. Il utilise le double contre-point et et donne aussi son rôle important à la pédale qui semble vouloir imiter le langage de la viole de gambe. Même si cette fantaisie est une composition de jeunesse, elle nous offre un très beau témoignage du grand talent et du goût déjà mûri de J.S. Bach.

Les Concertos de Vivaldi transcrits pour l'orgue par J.S.Bach

Michael Radulescu

Bach a composé la majorité de ses œuvres pour orgue ainsi que ses concertos instrumentaux pendant ses années passées à Weimar. A son arrivée en 1708, il fut engagé en qualité d'organiste de la cour de Weimar et de « *Cammarmusicus* ». Ensuite, dès 1714, comme premier violoniste de l'orchestre de la Cour de Saxe-Weimar sous le duc Guillaume-Ernest. En 1717, il quitta Weimar pour devenir maître de la chapelle princière de Köthen. C'est durant cette période qu'il a étudié « à fond » le répertoire orchestral italien, en particuliers les concertos de Vivaldi ou de Corelli. Il est intéressant de mentionner qu'à la même époque, le cousin de Bach, Johann Gottfried Walther était l'organiste de la paroisse de Weimar et, qu'en même temps il enseignait la composition au très jeune prince de Saxe-Weimar, Johann-Ernt, auquel Bach enseignait l'orgue. Le jeune prince avait fait ses études à l'Université d'Utrecht entre 1711 et 1713 et était fasciné par la musique instrumentale italienne. Il commanda à ses deux enseignants des transcriptions des concertos italiens pour orgue ainsi que pour clavecin.

On sait aussi que Jan de Graaf, organiste aveugle à la Nouvelle Église d'Amsterdam, la *Nieuwe Kerk*, jouait par cœur les concertos et

les sonates en trio des compositeurs italiens sur son grand orgue. Ces œuvres étaient publiées chez la veuve Roger à Amsterdam. Il est probable que cette manière de jouer la musique orchestrale à l'orgue, répandue au nord de l'Europe, ait inspiré Bach & son cousin « plus modeste » à écrire à leur tour leurs versions pour orgue.

Il est bien connu que Bach admirait surtout les concertos d'Antonio Vivaldi. Entre juillet 1713 et juillet 1714, Bach et Walther ont composé les versions pour orgue et/ou pour clavecin des concertos italiens. La différence entre les versions de Bach et celles de Walther est énorme, par le fait que les versions de Walther sont plus simples, avec très peu d'usage du pédalier. Par contre les versions de Bach sont absolument géniales, particulièrement en ce qui concerne les effets de *tutti & solos*. On peut penser que Bach utilisait ses transcriptions dans diverses occasions, telles les services de communion avec de « grandes musiques » sub communion. On ne sait pas vraiment si les transcriptions de Bach ont été commandées par Johann-Ernt, ou même si elles ont servi d'« études » pour les grands concertos de Bach à Köthen & Leipzig. Il est très intéressant de découvrir comment les transcriptions

de Bach ont préparé la forme et le langage des « *concertos Brandebourgeois* », des concertos pour violon(s), pour clavecin(s) et aussi le geste et la forme des sonates en trio Nos 2, 5 & 6.

La version du *Concerto en la mineur* BWV 593 correspond au *Concerto Op. III, No 6* de Vivaldi, pour deux violons solistes & orchestre (« *L'estro armonico* »). La version pour orgue de Bach est un chef-d'œuvre. Les passages à double pédale qui accompagnent les parties des violons solistes des 1^{er} & 3^{ème} mouvements montent jusqu'au mi 3, la plus haute touche du pédalier de l'orgue de l'église princière de Weimar. Dans ces parties de double pédale le pied gauche joue la partie de basse du continuo et le pied droit les croches des altos de la version orchestrale de Vivaldi. Le 2^{ème} mouvement du concerto porte chez Vivaldi l'indication « *Larghetto e spirituososo* », alors que Bach en fait un « *Adagio* ». Le mouvement final contient des passages avec des accords en tutti suivis de silences. Chez Bach, il y a des mouvements de double-croches descendantes pour remplir « le vide ».

Le *Concerto* BWV 595 est la transcription pour orgue du fameux *Concerto pour violon solo & orchestre Op. VII, No 5 en Ré*

majeur de Vivaldi (« *Il grosso mogul* »). Puisque les claviers de l'orgue de l'église princière de Weimar s'arrêtaient au do 5, Bach a dû transposer tout le concerto un ton plus bas, en Do majeur respectivement en la mineur pour le 2^{ème} mouvement. La version de Bach est simplement formidable, particulièrement dans les passages solistes du violon. La composition de Vivaldi est connue en deux versions : une publiée chez Roger à Amsterdam et une version autographe de Vivaldi avec des cadences extrêmement riches en figures de « bariolages », d'accords et d'effets qui s'expriment surtout dans les cadences de la fin du 1^{er} mouvement et du mouvement final. Cette dernière cadence est absolument grandiose ! Dans la version pour orgue de Bach, la partie du violon solo est très souvent écrite à l'octave basse afin de pouvoir respecter la tessiture très aiguë de l'original. Ces passages-là, dédiés au Positif, sont donc joués avec une registration de 4' & 2' pieds. Les passages solistes notés pour le Grand-Orgue doivent rester dans la registration « normale » à base de 8 pieds.

L'organiste doit savoir imiter le violon, les passages en bariolages et les accords à arpéger à la manière violonistique. Nous, organistes, devons devenir les « violonistes du diable »

J.S. Bach et ses précurseurs vénérés : Dietrich Buxtehude, Nicolas de Grigny, Nicolaus Bruhns

Michael Radulescu

pour ce chef-d'œuvre «vivaldien-bachien»!...

Le *Concerto en ré mineur* BWV 596 est la version organistique du *Concerto grosso en ré mineur pour deux violons & violoncelle solos et orchestre Op. III, No 11*.

La forme générale de ce concerto rappelle la forme des «*suonate da chiesa*» italiennes avec un mouvement lent au début suivi d'une *fugue*. Le *Concerto grosso* de Vivaldi commence par un solo des deux violons solistes auxquels s'ajoutent plus tard un violoncelle soliste et le continuo. La version organistique de Bach commence par la pédale, qui joue d'abord seulement le ré aigu en 8', pendant que les mains jouent les parties des deux violons solistes à deux registres de Prestant 4' à l'octave grave. Le ré aigu répété à la pédale suggère les deux cordes libres de ré des violons solistes, avant l'entrée du violoncelle soliste sur les registres de Montre 8' & d'Octave 4' et des croches répétées à la main droite, qui imitent le continuo au clavecin. Sur l'entrée du violoncelle à la main gauche, Bach ajoute la Soubasse de 32'. (Petit commentaire: au temps de Bach l'orgue de Weimar ne disposait pas de jeu de 32'. Ce jeu fut ajouté après le déménagement de Bach & de sa famille à Köthen en 1717!). Après les trois mesures du *tutti* en *adagio* avec

l'indication «*Organo pleno*», commence la magistrale *fugue* orchestrale, jouée encore en «*pleno*», pourtant avec des alternances entre les parties de *tutti* & de *sol*. Le mouvement suivant est un solo de violon accompagné par les violons & les altos, en *tutti*. La conclusion commence avec les violons solistes auxquels s'ajoute aussi le violoncelle soliste à la main gauche, avant l'entrée du *tutti* orchestral au pleno du Grand-Orgue.

L'autographe de Bach de cette version du concerto BWV 596 est plutôt étrange. On y reconnaît bien l'écriture autographe de Bach, mais avec le titre «*Concerto a 2 Clav. e Pedal di W.F.Bach manu mei Patris descripsit*». Ce dernier commentaire fut ajouté par le fils aîné de Bach dans les années 1770-1780. C'est un épisode triste de la vie de Friedemann marqué par le «chômage» et l'intention de gagner quelques florins en plus pour sa famille en s'appropriant l'œuvre de son père. Il s'agit d'un témoignage dramatique de la fin de sa vie.

Le grand *Praeludium et Fuga en si mineur* BWV 544 date de l'époque de la composition des grandes Passions du Maître, celles selon St-Jean & St-Matthieu des années 1727 à 1736. La tonalité de si mineur joue chez Bach un rôle très important pour exprimer les souffrances du Seigneur et de l'humanité. Les associations et citations de certains motifs de la Passion selon St-Jean (par ex. l'aria «*Es ist vollbracht*») ou de la Passion selon St-Matthieu (par ex. le chœur final de la 1^{ère} Partie «*O Mensch, beweine' dein Sünde gross*») sont impressionnantes. Les croches en *staccato* du *Prélude* semblent suggérer les «gouttes des larmes» face aux souffrances du Christ.

Le plan formel du *Prélude* est basé sur la fameuse série de Fibonacci, représentant la «section d'or» (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21) si chère aux architectes dès l'Antiquité.

Prélude : 16m (= 2 x 8) + 10m (= 2 x 5) + 16m (= 2 x 8) = 42m (= 2 x 21); 13m + 13m (= 5 + 8) + 16m (= 2 x 8) = 42m.

La *Fugue* par contre n'est pas déterminée par des proportions numériques, mais par une simplicité parfaite du thème principal qui évolue seulement par degrés ascendants & descendants, combinés avec deux contre-sujets fort expressifs.

Le Récit de Tierce en Taille de Nicolas de Grigny est le quatrième mouvement du «*Gloria*» de la Messe «*Cunctipotens genitor Deus*» qui est la première grande partie du «*Livre d'Orgue*» du génial organiste & compositeur de la cathédrale de Reims. Ce livre est l'apogée de la musique d'orgue classique. Dans sa jeunesse, Bach avait copié tout le «*Livre d'Orgue*» de Nicolas de Grigny, certainement pour approfondir son étude du style français. La beauté expressive et l'élégance de la Tierce en Taille du «maître de Reims», une vraie perle de la musique française, doit avoir beaucoup enrichi le langage musical de Bach, comme en témoignent quelques-uns de ses grands «Chorals de Leipzig» avec le *cantus firmus* «en taille», à la main gauche.

Nicolaus Bruhns, né en 1665 à Husum, en Allemagne du Nord, était l'élève de Dietrich Buxtehude à Lübeck. Il peut être considéré comme le plus grand génie du baroque flamboyant en Europe du Nord. Ses quatre œuvres pour orgue, trois *Préludes* (& *Fugues*) et la grande fantaisie sur le choral «*Nun komm der Heiden Heiland*» ont été conservées grâce à J. S. Bach et à ses parents ou élèves. Le «grand» *Prélude en mi mineur* est un exemple parfait de la rhétorique musicale

baroque. La forme de ce chef-d'œuvre correspond exactement aux lois de la rhétorique classique de «*L'Ars Oratoria*» de Quintilien (1^{er} siècle av. J-C):

a) *exordium*; b) *narratio brevis*;
c) *narratio longa*; d) *propositio*; e) *confutatio*;
f) *confirmatio*; g) *peroratio in affectibus*.

a) b) c) = les premières 20 mesures;
d) = 1^{ère} *fugue*;
e) = récitatifs libres & section «*d'imitatio violinistica*»; f) = 2^{ème} *fugue*;
g) = dernière section après le silence rhétorique.

La légende nous transmet le fait que Bruhns pouvait jouer la basse au pédalier de l'orgue tout en jouant le violon avec ses mains !

L'église Ste-Marie de Lübeck abritait, jusqu'à la seconde guerre mondiale, la fameuse horloge astronomique indiquant le mouvement des planètes de notre système solaire et leurs différentes trajectoires. Le «*Passacaglio*» de Dietrich Buxtehude semble représenter en musique le cycle lunaire de 28 jours, respectivement de 4 semaines. La forme musicale est définie par 4 groupes ayant chacun 7 variations. La dernière variation est chaque fois rallongée de 3 mesures, ce qui donne le schéma de :

4m + 4m + 4m + 4m + 4m + 4m + (4 + 3 =) 7m symbolisant le sabbat ou notre dimanche, journée de repos. L'œuvre est clairement une allusion au cycle lunaire de 4 semaines, chacune représentée par ces 7 variations. La forme suggère aussi par son chemin harmonique de ré mineur, Fa majeur, la mineur & ré mineur les quatre phases lunaires: la nouvelle lune (ré), la lune croissante (fa), la pleine lune (la) et le retour à la nouvelle lune (ré). Un fait intéressant est aussi le nombre de 7 notes à chaque ostinato de pédale (allusion aux sept planètes connues à l'époque?).

A l'époque du baroque flamboyant luthérien nordique, le «*sacrement de l'autel*», la communion, était un service solennel accompagné de grandes musiques, parfois aussi avec chanteurs & instruments. En Allemagne du Nord et en Scandinavie il y était de coutume de jouer des grandes fantaisies aux orgues à deux, trois ou quatre claviers. La gigantesque Fantaisie «*Nun freut euch, liebe Christen gmein*» de Buxtehude représente un des sommets de ce type de composition, autant par ses dimensions que par la richesse du langage musical dû à la rhétorique musicale baroque. L'écriture est caractérisée par le procédé d'orner les phrases du choral à la main droite, sur le clavier du Positif, tandis

que les voix inférieures sont traitées dans le style polyphonique du «*concerto instrumental*». L'œuvre contient de nombreux changements de clavier à effets d'échos et de brillants passages, surtout à la main droite. Vraisemblablement, le maître de Lübeck traite seulement la première strophe de ce premier choral du cycle «*Péché et Rédemption*» du canon des hymnes luthériens: «*Nun freut euch, lieben Christen gmein / und lasst uns fröhlich springen / dass wir getrost und all'in ein / mit Lust und Liebe singen / was Gott an uns gewendet hat / und seine süsse Wundertat / gar theu'r hat er's erworben*» («*Réjouissez-vous tous maintenant, chers chrétiens / et bondissez de joie / pleins de confiance et d'amour / célébrez le don de Dieu / et son doux miracle durement acquis*»).

Le grand «*Prélude et fugue*» BWV 547 en Ut majeur de Bach est vraisemblablement l'une des dernières compositions de ce type du Maître de Leipzig. Il a été écrit dans les années 1740. Le *Prélude* utilise une écriture orchestrale avec des effets fulgurants de fanfare par les trompettes aux claviers et des «*coups*» de timbales au pédalier. Sa forme générale semble être une allusion aux coups de marteaux de la «*Forge de Pythagore*» relatée par Athanasius Kircher dans sa

«*Musurgia Universalis*» (Rome 1650). Selon cette anecdote, Pythagore, ayant entendu les coups très harmonieux des marteaux des Cyclopes, les a fait peser et a obtenu respectivement : 12 livres, 9 livres, 8 livres & 6 livres. Ceci donne les proportions des harmonies fondamentales: octave (12:6 = 2:1), quinte (12:8 = 9:6 = 3:2), quarte (12:9 = 8:6 = 4:3). Ces proportions harmoniques déterminent parfaitement la forme générale du *Prélude* : 12m : 12m : 6m : 8m : 9ms // 6ms : 6ms : 8ms : 12ms : 9ms. Le caractère extrêmement festif de la musique suggère aussi les jubilations face à la Nativité du Seigneur.

La *Fugue* reprend l'idée des louanges de la Nativité par le thème inspiré par la première phrase du choral «*Allein Gott in der Höh' sei Ehr*». La forme générale de la fugue est aussi simple que représentative: 48m à 4 voix, sans pédale + 24m à 5 voix, avec pédale, ce qui correspond au rapport 48:24 = 2:1. Les quatre entrées des thèmes augmentées à la pédale dans les dernières 24 mesures pourraient symboliser les louanges du «*Gloria in excelsis*» & «*Soli Deo gloria*».



Gabriel Wolfer

Präsident der Fondation *Pro Musica* – orgue Ahrend, Dez. 18

Nach der Installation der Ahrend-Orgel in der Jesuitenkirche in Porrentruy hat die Stiftung Pro Musica Michael Radulescu zu einer dem Orgelwerk von J.S. Bach gewidmeten Akademie eingeladen. Ab 1989 hat Michael Radulescu auf der Tribüne Platz genommen um mit grosser Intelligenz und Grosszügigkeit seine Vision von Bachs Musik, welche auf einem unvergleichlichen Wissen der Quellen basiert, weiterzugeben. Es haben mehr als 350 Organisten aus ganz Europa teilgenommen, auch aus Russland, Japan, Kanada... Er liess sie die Kantaten spielen und singen «damit sie mit ihren Stimmen die Choraltexte experimentieren, die sie an der Orgel spielen». Aus dem Erfolg dieser Initiative ging einige Jahre später die Organisation einer neuen ausschliesslich den Vokal- und Instrumentalwerken von Bach gewidmeten Akademie hervor.

Michael Radulescu hat einen ganz besonderen Bezug zur Ahrend-Orgel von Porrentruy. Choräle, Toccaten, Sonaten, Präludien und Fugen vibrieren unter seinen Fingern und nehmen den Raum ein. Jedes seiner Orgelkonzerte ist ein aussergewöhnliches Moment wo die Rhetorik des Textes sich durch die klare und zisierte Interpretation des Meisters offenbart. Jede Linie entfaltet

sich, wie vom Atem getragen, in Osmose mit dem Instrument, welches das Beste von sich gibt. Authentizität, Präzision, Sensibilität, Spiritualität.

Es entstand die Idee, eine dauerhafte Erinnerung an Michael Radulescus Interpretationen zu behalten und somit begann im Jahre 2000 die Einspielung des gesamten Orgelwerkes von Johann-Sebastian Bach. Die Werke wurden in einem Zug gespielt und aufgenommen, wie in einem Konzert, mit einem Minimum von Schnitten und Montagen. Das Resultat ist überwältigend. Ein komplettes Exemplar wurde der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien übergeben, ein anderes dem Leipziger Bacharchiv. Zwischen 2015 und 2017 hat die Stiftung Pro Musica die Herausgabe der in dieser Box enthaltenen Bände geleitet. Die anderen Bände sind von der Stiftung Axiane aufgenommen worden, und sie werden auch von letzterer herausgegeben.

Die neue Orgel in der Eglise des Jesuites zu Porrentruy

Jürgen Ahrend

1985

Der Wunsch nach einer Kopie einer historischen Fassade für den Neubau der Orgel regte dazu an, eine Gottfried-Silbermann-Orgel als Vorbild für die elegant dekorierte Jesuiten-Kirche zu wählen. Ein weiterer Reiz lag in der Tatsache, dass bislang Nachschöpfungen dieser schönen Orgelgehäuse lediglich in vereinfachten Formen anzutreffen sind. Die Konzipierung der gesamten Orgel „nach Gottfried Silbermann“ wurde zur selbstgestellten Aufgabe.

Mit dem Wort Gottfried-Silbermann-Orgel verbindet der Kenner seit deren Entstehungszeit, also seit der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, einen hervorragenden Orgeltyp. Aussergewöhnlich gute Qualität von der Fassade angefangen durch das gesamte Instrument hindurch bis hin zu den Bälgen im Turm oder auf dem Dachboden kennzeichnen die Silbermann-Orgeln. Dazu gesellt sich für den Orgelspieler eine einfache Handhabung des Instrumentes durch eine auffallend leichte Spielart und eine angenehme Registeranordnung.

Die kluge Beschränkung auf das Wesentliche gehört zur Ästhetik des Technik der Silbermannschen Arbeit. Das geht so weit, dass er z.B. in keinem Falle im Pedal über das c' hinausgeht, was auf den Pedalladen 2 x 12

Töne ergibt.

Das ganz Besondere und stets Bewunderte ist der Klang: Die Schönheit der zinnernen Prinzipale, die angenehme Schärfe der Plena, die Helligkeit der Flöten, die Stärke der Bässe sind nur einige Kennzeichen.

Verglichen mit den norddeutschen Barockorgeln gibt es einige auffällige Besonderheiten: Während z.B. die Schnitgerorgel in der Regel für jedes Werk ein eigenes, oftmals enges Gehäuse besitzt, benutzt Gottfried Silbermann ein geräumiges Orgelgehäuse für alle Werke gemeinsam. Ein Rückpositiv kommt bei ihm nie vor, und Pedalaufstellungen, die eine Disponierung von Soloregistern sinnvoll machen, sind die Ausnahme.

Die weiträumige Aufstellung der Pedalregister trägt andererseits ihren Teil zu deren hervorragender, gleichmässiger Basswirkung bei. Die zahlreichen Zungenregister der Norddeutschen Meister, deren Trompetenregister sich gut für das Einfärben der intensiven Plena eignen, ersetzt Gottfried Silbermann durch eine lückenlose Abstufung von Einzelaliquoten. Eine auffällige Besonderheit der Gottfried-Silbermann-Orgeln liegt in der Verwendbarkeit des Plenums für die Darstellung polyphoner Orgelmusik z.B. der Johann Sebastian Bachs.

Einleitung zu den CDs der « Neumeisterchoräle » & der Fantasie « *Wo Gott, der nicht bey uns hält* », BWV 1128

Michael Radulescu

Der bekannte deutsche Musikwissenschaftler & Organist Christoff Wolff und der deutsche Organist Wilhelm Krummbach hatten 1984 unabhängig voneinander in der Universitätsbibliothek der Yale University eine Handschrift entdeckt, welche 82 Choralbearbeitungen, wovon 35 dem « jungen Bach » zugeschrieben werden. Der Schreiber dieser Sammlung war Johann Gottfried Neumeister, ehemaliger Schüler des Organisten Georg Andreas Sorge aus Lobenstein (Thüringen). Nach dem Ableben Christian Heinrich Rinck, einem leidenschaftlichen Sammler von Musikhandschriften, im Jahre 1846 ging die Choral Sammlung in den Besitz des amerikanischen Musikliebhabers Lowell Mason über, welcher das teure Manuskript der Musikbibliothek der Yale University als Schenkung übergab.

Eine Mehrheit der Choräle weist etliche Schreibfehler auf, Fehler, welche bei der Übertragung der deutschen Buchstabentabulatur in Notenschrift entstanden. Leider Gottes wurden von den Herausgebern die meisten Fehler in der Bärenreiter-Ausgabe von Christoff Wolff nicht korrigiert!

Die musikalische Qualität einzelner Choräle variiert zwischen sehr interessanten, soliden Kompositionen und einigen linkisch

und etwas naiv ausgeführten Sätzen.

Im Jahre 2007/2008 wurde ein weiterer interessanter Fund von Stephan Blaut & Michael Pacholke publiziert, welcher die Orgelwelt erneut überrascht hat. Die beiden Herausgeber fanden in der Sachsen-Anhaltinischen Stadtbibliothek in Halle eine durch den Musikologen Wilhelm Rust, welcher einer der besten Herausgeber der „Bachgesellschaft“ im 19. Jahrhundert war, hergestellte handschriftliche Kopie der Choralphantasie „*Wo Gott, der Herr nicht bei uns hält*“ BWV 178 über den Text von Justus Jonas (1542), welcher auf den 124 Psalm zurückgeht.

Die Phantasie übernimmt die Tradition der komponierenden Organisten Norddeutschlands, den musikalischen Satz auf mehrere Manuale und obligatem Pedal aufzuteilen, oft mit Echo-Wirkungen. Man erkennt hier das Bestreben des jungen Bach, seine Satztechnik zu vervollkommen durch die Verwendung des Doppelten Kontrapunkts. Der Pedalpart möchte oft die cantabile Spielart der Baßgambe nachahmen. Auch wenn diese Phantasie ein Jugendstück ist, bietet sie starkes Zeugnis der großen Begabung und des gereiften Geschmacks des jungen Bach...

Einleitungstext zu den CDs „Bach-Vivaldi Orgelkonzerte“

Michael Radulescu

Das große Praeludium in a-Moll BWV 569 stammt aus den Jahren 1703/1704. In der Abschrift von Bachs Schüler Johann Ludwig Krebs steht die Anmerkung «*Pro Organo pleno*». Dem großangelegten Exordium folgen sieben unregelmäßige Reihen von Ostinato-Variationen in verschiedenen Tonarten, nämlich von jeweils (5 + 5 + 4 + 9 + 4 + 7). Das großangelegte Werk schließt mit einer großartigen «*peroratio in affectis*» mit Doppelpedal.

Während seiner Weimarer Zeit ab 1708, als Hoforganist der Weimarer Schloßkirche und «*Cammermusicus*» am Weimarer Hof, und später als Erster Violinist des Weimarer Hoforchesters unter dem Herzog Wilhelm-Ernst von Sachse-Weimar bis 1717, dem Jahr als er Weimar verließ um nach Köthen zu ziehen, hatte Bach den größten Teil seiner Orgel-Werke und auch seine instrumental-konzertanten Werke komponiert. Darüber hinaus hatte er auch gründlich das italienische Konzertrepertoire studiert, vor allem die Werke Vivaldis und Corellis. Zur selben Zeit residierte auch sein Vetter Johann Gottfried Walther in Weimar als Organist der Weimarer Hauptkirche und als Kompositionslehrer des jungen Prinzen Johann-Ernst von Sachsen-Weimar, während Bach den

jungen Prinzen im Orgelspiel unterrichtete. Dieser hatte gerade sein Universitätsstudium von 1711 bis 1713 an der Universität zu Utrecht/Niederlanden abgeschlossen. Der junge Prinz war fasziniert von der italienischen Instrumentalmusik, und so bestellte er bei seinen beiden Lehrern, Bach & Walther Transkriptionen italienischer Konzerte für die Orgel und das Cembalo.

Verbürgt ist auch die Tatsache, daß der blinde Organist an der Amsterdamer Nieuwe Kerk, Jan de Graaf auf der großen Orgel seiner Kirche auswendig Orchester- & Kammermusikwerke italienischer Meister zu spielen pflegte, welche als Neuerscheinungen bei der Witwe des Verlegers Roger vorlagen. Dies scheint Bach und seinen bescheideneren Vetter bewogen zu haben, selbst Fassungen für Orgel und/oder Cembalo herzustellen.

Es ist bekannt, wie sehr Bach Vivaldi und Corellis Instrumentalwerke schätzte und bewunderte. Natürlich sind Bachs Orgel & Cembalo-Übertragungen weit denen Walthers hochüberlegen. Die für Orgel eingerichteten Konzerte Bachs dienten auch als festliche Musiken sub-communione zum Abendmahl in der Weimarer Schloßkirche. Es ist sehr interessant zu bemerken wie sehr

diese «Transkriptionen» ihren Nierschlag auch in den Instrumentalwerken Bachs aus der Weimarer, Köthener und auch Leipziger Zeit finden, sowie auch in den sechs Triosonaten für Orgel, vor allem in der 2., 5. & 6.

Das Konzert in a-Moll BWV 593 geht auf Vivaldis *Concerto grosso Op. III («l'Estro armonico»)* No. 6 für zwei Violinen & Orchester zurück. Bachs Orgelübertragung ist eine Meisterleistung: die Doppelpedal-Stellen in den Ecksätzen gehen bis auf das e" hinauf, was genau dem damaligen Pedalumfang der Weimarer Schloßkirche entspricht. Der linke Fuß spielt die jeweiligen Continuo-Bässe, während der rechte die wiederholten Achtelnotenbegleitungen der höheren Streichpartien übernimmt. Der 2. Satz des Konzertes ist bei Vivaldi mit «*Larghetto e spiritoso*» überschrieben, während er bei Bach als «*Adagio*» angezeigt ist.

Das Konzert in C-dur BWV 595 ist eine meisterhafte Übertragung des berühmten Violinkonzertes Vivaldis «*Il Grosso Mogul*» in D-dur, Op. VII, No. 5 für Solo-Violine und Streicher. Da die Tastaturen der Weimarer Schloßkirchen-Orgel nur bis c" reichten, hat Bach das ganze Konzert nach C-dur transponiert. Das Original Vivaldis ist in zwei Fassungen überliefert, einer leichteren bei

Roger in Amsterdam gedruckten und einer autographen Vivaldis mit enorm anspruchsvollen Violinsolo-Kadenzen am Ende der Ecksätze. Hier werden Bariolage-, mehrstimmige Akkordfolgen auf die Orgel zu übertragen vorgeschrieben, welche man «violinmäßig» auf die Orgel übertragen muß. Da im Original Vivaldis der Violin-Solo Part extrem hoch gesetzt ist, sin dalle Violinstellen, welche dem Positiv zugeordnet sind, nur mit 4' & 2' Prinzipalstimmen registriert sein. Allerdings sind die Violin-Soli, welche am Ober(Haupt-)Werk zu spielen sind, natürlich auf 8'4'(ev. 2')-Basis zu spielen. Als Organisten müssen wir alle violinistischen Virtuositäten wie schnell gebrochene mehrstimmige Akkorde, Bariolage u.s.w. als «Teufelsviolinisten» ausführen für dieses phantastische Meisterwerk Vivaldis & Bachs!

Das Konzert in d-Moll BWV 596 ist Bachs Orgelfassung des *Concerto grosso in d-Moll für zwei Soloviolen, Solovioloncello und Streichorchester Op. III, No. 11*. Die Gesamtform des Konzertes lehnt sich an die Form der italienischen «*suonata da chiesa*» an, nach dem Schema [Einleitung-] - *Adagio* - *Fuga* - *Adagio* - *Finale*. Zu Beginn des ersten Satzes spielen die zwei Solo-Violinen allein, zu denen sich später das Solo-Violoncello

und das Continuo gesellen. In Bachs Orgelfassung spielt zu Beginn des 1. Satzes das mit 8' registrierte Pedal das hohe d' analog zu den jeweiligen «leeren d-Saiten» der Soloviolen bei Vivaldi. Beim Einsatz des Solo-Violoncellos wird bei Bach der Principal 8' dazugezogen sowie ein 32' Subbaß (NB! Die Orgel der Weimarer Hofkirche erhielt einen 32' erst nach Bachs Übersiedlung nach Köthen 1717). Nach den drei folgenden „Adagio-Takten“ in „Organo pleno“ setzt die meisterhafte Fuge Vivaldis an, welche Bach ebenbürtig auf die Orgel überträgt. Der folgende langsame Satz beginnt mit einer leisen Einleitung des Streichorchesters, aus welcher dann die Solovioline sein großangelegtes Solo zu der Achtelnoten-Begleitung der Tutti-Violen & Bratschen entwickelt, bevor die Tutti-Einleitung den Satz beendet.

[NB! Das Autograph Bachs zu diesem Konzert weist eine seltsame Anomalie auf, nämlich die Eintragung Wilhelm Friedemann Bachs „Concerto a 2 Clav. e Pedal di W.F. Bach manu mei Patris descripsit“. Dieser Kommentar wurde von Bachs ältestem Sohn in den 1770-1780 Jahren eingetragen, offenbar, um seine traurige, von materieller Not gekennzeichnete Lage materieller Not durch einige Gulden zu verbessern...]



Einleitungstext zu den CD Bach – De Grigny – Bruhns – Buxtehude

Michael Radulescu

Das große Praeludium et Fuga in H-Moll BWV 544 stammt aus der Zeit der Komposition der großen Passionen des Meisters, der Johannes- & der Matthäus-Passion in den Jahren 1727 bis 1736. Die Tonart H-Moll spielt in Bachs Reifezeit eine sehr wichtige Rolle, um das Leiden Jesu und der Menschheit auszudrücken. Besonders auffällig sind Zitate einiger Motive aus der Johannes- («Es ist vollbracht») und der Matthäus-Passion (Schlußchor des ersten Teils «O Mensch, bewein' dein' Sünde groß»). Die *staccato*-Achtelnoten im Praeludium scheinen angesichts der Leiden Jesu Tränentropfen heraufzubeschwören. angesichts des Leidens Jesu. Der architektonische Plan formel des *Praeludiums* basiert auf der berühmten *Série des Fibonacci*, welche den «Goldenen Schnitt» darstellt (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...), der seit der Antike die architektonischen Kategorien bestimmt: 16T (= 2 x 8) + 10T (= 2 x 5) + 16T (= 2 x 8) = 42T (= 2 x 21); 13T + (5T + 8T = 13m) + 16T (= 2 x 8).

Dagegen ist die Fuge nicht durch architektonische Zahlenproportionen gegliedert, sondern durch eine perfekte Einfachheit des Hauptthemas charakterisiert, welches schlicht nur durch auf- bzw. absteigende stufenweise Achtelbewegung bestimmt ist und

durch zwei ausdrucksstarke Kontrasubjekte bereichert wird.

Das *Récit de Tierce en Taille* von Nicolaus de Grigny, ist der vierte Satz des «*Gloria*» in der Messe «*Cunctipotens genitor Deus*», welche den ersten Großteil des 1672 gedruckten «*Livre d'Orgue*» des genialen Organisten & Komponisten an der Kathedrale von Reims markiert den Höhepunkt der klassischen Französischen Orgelmusik. In seiner Jugend hatte Bach das gesamte «*Livre d'Orgue*» von de Grigny abgeschrieben, offensichtlich um seine Kenntnisse des klassischen französischen Stils. Die ausdrucksstarke Schönheit und Eleganz des «*Récit de Tierce en Taille*» des «Meisters von Reims», eine wahre «*Perle*» der klassischen französischen Musik, scheint Bachs Orgelmusik bereichert zu haben, so wie manche «*Entaille*» Choralbearbeitungen» der sogenannten «Leipziger Choräle» Bachs dies beweisen.

Nicolaus Bruhns, 1665 im norddeutschen Husum geboren, später Schüler von Dietrich Buxtehude in Lübeck, kann vielleicht als das größte Génie des norddeutschen Hochbarock angesehen werden. Alle seine Orgelwerke, die drei Präludien und die Phantasie über «Nun komm der Heiden Heiland» sind im Kreis J. S. Bachs überliefert. Das

«große» *Praeludium* in E-moll markiert den Höhepunkt des Norddeutschen Hochbarock, ist das Werk genau nach den rhetorischen Regeln der «*Ars Oratoria*» von Quintilianus (1. Jh. v. Chr.) gegliedert:

a) *exordium*; b) *narratio brevis*;
c) *narratio longa*; d) *propositio*; e) *confutatio*;
f) *confirmatio*; g) *peroratio in affectibus*.

NB! a) b) c) = die ersten 20 Takte;
d) = 1. *Fuge*;
e) freie Recitative & «*imitatio violinistica*»;
f) zweite *Fuge*; g) letzter Abschnitt

Die Legende überliefert uns die Tatsache, daß Bruhns gleichzeitig die Violine spielen konnte, den Baß mit dem Pedal (cf. die «*imitatio violinistica*»).

Die auch heute noch berühmte Marienkirche in Lübeck hatte bis zum Luftangriff im 2. Weltkrieg eine «astronomische Uhr» mit dem Planetensystem und den Planetenbahnen unseres Sonnensystems. Der «*Passacaglio*» von Dietrich Buxtehude scheint offensichtlich die 4 Phasen des Mondzyklus von 28 Tagen darzustellen. Der Aufbau des Stückes in 4 Abschnitten (in d, F, a, d) zu je 7 Variationen, wobei die jeweils letzte Variation um je 3 Takte verlängert wird,

will durch das Schema von je 7 Variationen zu 4T + 4T + 4T + (4 + 3 =) 7T, jeweils für den Sonntag (Sabbath) den Mondzyklus musikalisch darstellen.

Im Lutherschen nordischen Hochbarock wurde das Altarsakrament des Abendmahls als groß und feierlich durch „große“ Musiken gefeiert. Im Norden Deutschlands und in Skandinavien war es üblich während des Abendmahls große, feierliche Musik aufzuführen. Dieser Tradition sind auch die großen Orgel-Choralphantasien verpflichtet. Die weitausholende Choralphantasie Dietrich Buxtehudes „*Nun freut euch, lieben Christen g'mein*“ BuxWV 210 markiert durch ihre breit angelegten Dimensionen, durch den Reichtum ihrer Aussage, der formalen Vielfalt und der musikalischen Rhetorik einen wahren Höhepunkt dieser norddeutschen liturgisch/konzertanten Gattung. Jeder Vers der ersten Strophe wird mal polyphon verarbeitet, oft mit der jeweiligen meisterhaft kolorierten Choralzeile im Sopran auf dem Rückpositiv, als Thema eines polyphonen Instrumentalsatzes oder auch durch bruchstückartig wiederholte Echo-Wirkungen zwischen dem Rückpositiv und dem Hauptwerk. Jede Choralzeile vermittelt dank der norddeutschen musikalischen Rhetorik die

weihnachtliche Frohbotschaft des Textes: „*Nun freut euch, lieben Christen g'mein/und laßt uns fröhlich springen, /daß wir getrost und all'in ein /mit Lust und Liebe singen, /Was Gott an uns gewendet hat /und seine Wunder-tat; /gar theu'r hat er's erworben*“.

Das große „*Praeludium et Fuga*“ in C-dur BWV 547 ist wahrscheinlich eine der letzten Orgelkompositionen Bachs wahrscheinlich in den 1740er Jahren entstanden. Das *Praeludium* verwendet eine orchestrale Schreibweise, welche durch die Trompeten- und Pauken-Nachahmungen an den Eingangsschor der letzten Kantate des „*Weihnachts-Oratoriums*“, „Herr, wenn die stolzen Feinde“ erinnert. Der Aufbau des *Praeludiums* lehnt sich an die von Athanasius Kircher in seiner „*Musurgia Universalis*“/Rom, 1650 beschriebene Parabel der „Schmiede des Pythagoras“ an. Diese Parabel berichtet von einem Spaziergang Pythagoras', bei dem dieser an einer Schmiede vorbeiging und „harmonische Hammerschläge“ der Schmiedegesellen wahrnahm, die Hämmer der Gesellen wiegen ließ mit dem Ergebnis von: 12 Pfund, 9 Pfund, 8 Pfund & 6 Pfund, was genau den „fundamentalen Harmonien entspricht: Oktave (12:6 = 2:1), Quinte

(12:8 = 9:6 = 3:2), Quart (12:9 = 8:6 = 4:3). Diese harmonischen Proportionen bestimmen genau die Großform des *Praeludiums*. Der festliche Charakter des *Praeludiums* suggeriert den Weihnachts-Jubel.

Die Fuge übernimmt den weihnachtlich-festlichen Charakter des *Praeludiums* durch das Hauptthema, welches sich an den Weihnachtschoral „*Allein Gott in der Höh' sei Ehr*“ anlehnt. Die Großform der Fuge entspricht dem Verhältnis 48 Takte: 24 Takte = 2:1.



Introduction

Gabriel Wolfer

President of the Fondation Pro Musica – orgue Ahrend, Dec. 2018

After the Ahrend organ was installed in the Jesuit church in Porrentruy, the Pro Musica Foundation invited Michael Radulescu to hold an Academy devoted to Johann Sebastian Bach's organ music. Since 1989, Michael Radulescu has therefore taken his place in the organ loft to reveal his vision of Bach's music with understanding and generosity, building upon a flawless knowledge of the sources. Over the years, he has welcomed over 350 organists from all over Europe, including Romania, as well as Russia, Japan and Canada. He had them play and sing the cantatas "so they could experience with their own voices the texts of the chorales they play on the organ". The success of this initiative led a few years later to a second Academy, exclusively devoted to Bach's vocal and orchestral music.

Michael Radulescu is particularly fond of the Ahrend organ in Porrentruy. *Chorales, toccatas, sonatas, preludes* and *fugues* come to life under his fingers, filling the entire church. Each of his recitals is a brilliant performance, where the text's rhetoric is revealed through the master's clear, finely chiselled playing. Each line unfolds, borne by the spirit, in osmosis with the instrument, which gives of its best: authenticity,

acuteness, sensibility, and spirituality.

The idea formed of keeping an enduring trace of Michael Radulescu's performances, and the recording of Johann Sebastian Bach's complete organ works thus began in 2000. Played in one take, as in concert, the pieces were set down with minimum editing. The result is breathtaking. Complete sets of the recordings were given to Vienna's Academy of Fine Arts and to the Bach Archives in Leipzig. Between 2015 and 2017, the Pro Musica Foundation published the volumes contained in this boxed set. The other volumes were recorded by the Axiane Foundation, which is responsible for their publication.

Reflections on the organ in Porrentruy

Jürgen Ahrend

1985

The wishes expressed by the local officials and the handsome decorations of the Jesuit church prompted me to choose a historical façade — a model by Gottfried Silbermann. The fact that up to then no organ builder had ever attempted an integral copy of these beautiful organ cases was a further major incentive. The goal of my research and efforts would be to carry out the whole project “in the manner of Gottfried Silbermann”.

For the connoisseur, the Silbermann organ has, since its beginnings in the middle of the eighteenth century, embodied an instrument of extraordinary quality. The amateur will admire the case and its different parts, perhaps even observing the bellows placed in the tower or under the roof. And for the organist, it is the assurance of simple handling and a natural arrangement of the stop knobs. Another concern of this great craftsman was to always limit himself to the essential. The pedalboards thus never extend above c', which means two windchests with twelve notes each.

As for the listeners, they particularly admire the quality of the sound, of which the beauty of the tin principals, the transparency of the plenum, the clarity of the flutes and the firmness of the basses are only a few aspects.

In comparison with North-German organs, a few significant differences are worth mentioning: whereas Arp Schnitger tended to use several cases, often of modest dimensions, Silbermann enclosed all the pipework in a single large case; he never has a Rückpositiv, and only rarely does he resort for the pedal pipes to turrets that would favour the display of solo stops. The arrangement of the basses in the back of the case lends a rich, balanced presence to this foundation of the sound edifice.

Silbermann replaced the numerous reed stops of the Northern masters by a flawless combination of simple mutations. Finally, an important feature is that this unique resource allows the organist to use the plenum to render the polyphony one encounters throughout Bach's organ works.

Introduction to the CD “Neumeisterchoräle” & *Fantasie* “Wo Gott, der nicht bey uns hält”, BWV 1128

Michael Radulescu

The well-known German musicologist and organist Christoph Wolff and the German organist Wilhelm Krummbach each discovered independently of one another a manuscript in the Yale University Library. This manuscript contained 83 Chorale-settings of which 32 are attributed to the “young Bach”. The copyist of this collection was Johann Gottfried Neumeister, a former pupil of Georg Andreas Sorge of Lobenstein (Thuringia). After the death of Christian Heinrich Rinck, a passionate collector of original music manuscripts, the chorale-collection went to the ownership of the American music-lover Lowell Mason, who then donated the highly valuable manuscript to the Music Library of Yale University.

Many of the chorales contain quite few errors due to the transcription from the German letter-tablature to normal (music) notation. Unfortunately, the editor Christoph Wolff, the editor of the Bärenreiter Edition, did not correct most of these mistakes.

The musical quality of several chorales varies between very interesting, solid compositions and some awkward and somewhat naive writing.

Another interesting discovery was published by Stephan Blaut & Michael Pacholke

in 2007/2008, which again astonished the “organ world”. The two publishers found a manuscript copy of the Chorale-Fantasy “Wo Gott, der Herr, nicht bey uns hält”, BWV 178 by Bach in the Saxon-Anhalt City Library in Halle. This manuscript was written by the musicologist Wilhelm Rust, who was one of the best publishers of the “Bachgesellschaft” in the 19th century. The text of the Chorale is based upon a text by Justus Jonas (1542) which goes back to the 124th Psalm.

Bach's phantasy is in the tradition of the composer-organists in North-Germany. The texture of the phantasy is supposed to be divided on several manuals and pedal, often with echo-effects. Here one recognizes the striving of the young Bach to perfect his composition technique by the use of double counterpoint. The pedal part seems to imitate the can-table of the bass-viol. Even if this Phantasy's being an early work, it offers a strong testimony of the great talent and the mature taste of the “young” BACH...

Introduction to the CD

Bach – Vivaldi organ concertos

Michael Radulescu

The magnificent “*Prelude in A-Minor pro Organo pleno*” BWV 569 was composed around 1703/1704 according to the manuscript of Bach’s pupil Johann Ludwig Krebs. The great exordium is followed by seven irregular groups of ostinato variations in different keys, respectfully of 5 +5 + 4 + 9 + 4 + 7 bars each. The majestic work ends with a grand “*peroration in affectis*” with the use of the double pedal.

During Bach’s time in Weimar starting in 1708, he was the organist of the Castle Church and also first violinist of the Weimar Court Orchestra under the Duke of Saxony-Weimar until 1717. At that time, Bach had already composed the largest part of his works for organ, as well as his solo instrumental and orchestral compositions. Above and beyond this monumental task he thoroughly studied the Italian concert-repertoire, mainly the works of Vivaldi & Corelli.

At the same time, his younger cousin Johann Gottfried Walther was the organist of the Parish Church of Weimar and also the composition teacher to the young Prince Johann-Ernst of Saxony-Weimar, while Bach was the organ teacher of the young prince, who had just finished his studies at the University in Utrecht/NL. The Prince, being

fascinated by the Italian instrumental music, commissioned transcriptions of Italian concertos for the organ and for harpsichord from his two tutors Bach & Walther.

It is known as a fact that Jan de Graaf, the blind organist at the Amsterdam Nieuwe Kerk, used to play from memory orchestral and chamber music works by Italian masters, which were newly printed by the widow of the publisher Roger in Amsterdam. This seems to have inspired Bach and his more modest cousin to produce versions of Italian concertos for organ and/or for harpsichord.

One knows how much Bach admired and respected Vivaldi’s and Corelli’s instrumental works. Certainly, Bach’s transcriptions are highly superior to those of Walther. Bach’s organ versions of concertos were also used as festive *Sub-Communione* in the Weimar Castle-Church. It is very interesting to consider how much these “transcriptions” influenced Bach’s instrumental works from the time in Weimar, Koethen & Leipzig, as well as in the Organ Trio-Sonatas, especially in the 2nd, 5th & 6th.

The Concerto in A-minor BWV 593 is the organ version of Vivaldi’s *Concerto Grosso Op.III* (“*L’Estro armonico*”), No 6. for 2 solo-violins and string-orchestra. Bach’s organ

version of this concert is a masterpiece: the double-pedal passages in the first & third movement reach up to the high e’, the highest key of the pedal board of the organ in the Castle-Church. The left foot plays the continuo-bass at the same time while the right foot plays the repeated quaver-notes of the higher strings. The 2nd movement bears the indication “*Larghetto e spiritoso*” whereas Bach uses the term “*Adagio*”.

The *Concerto in C-major* BWV 595 is a masterly transcription of Vivaldi’s famous violin concerto “*Il grosso Mogul*” in D-major Op. VII, Nr. 5 for solo violin and strings. As the keyboards of the Weimar Castle Church only reached up to c”, Bach transposed the entire concerto to C-major. Vivaldi’s original is transmitted in two versions: an easier one published by Roger in Amsterdam and an enormously difficult version in Vivaldi’s autograph with the extremely demanding cadences at the end of the 1st & 3rd movements. Here the composer uses the string techniques of *barriolage* and four-part cords which are demanded of the solo-violin and which must be imitated on the organ. As the violin-solo part is extremely high, the registration of the Positive should be registered with only 4’ & 2’ Principal-stops. As

organists, we must take into consideration all the violinistic virtuositities such as quick broken chords, *barriolage*, etc., as “devil violinist-organists” for this fantastic masterpiece of Vivaldi & Bach.

The *Concerto in D-minor* BWV 596 is Bach’s organ version of Vivaldi’s *Concerto grosso in D-minor for two solo violins, a cello solo and string orchestra Op. III, Nr. 11*. The overall form of the concerto reminds one of the pattern of the Italian “*Suonata da chiesa*”: *Introduction – Adagio – Fugue – Adagio – Finale*. At the beginning of the first movement the two solo violins play alone and are later joined by the solo cello & the continuo-group. In Bach’s organ version the pedal plays the high d’ on the Principal 8’ imitating the free strings on d’ of the solo violins. At the entry of the solo cello Bach adds the Principal 8’ for the left hand and the 32’ Subbass for the pedal (NB! The organ of the Weimar Castle Church did not acquire a 32’ stop in the pedal until Bach’s move to Köthen in 1717). After the following three Adagio-bars in “*Organo pleno*”, the masterly *Fugue* of Vivaldi begins: Bach’s transcript is absolutely of the same spirit and genius. The following slow movement starts with a soft orchestral introduction from which the solo-violin, played by

the right hand of the organist, develops its solo-grandeur, before the orchestral introduction finishes the movement.

NB! Bach's autograph of this concerto bares an anomaly in its title written by Bach's elder son Wilhelm Friedemann: "*Concerto a 2 Clav. e Pedal di W. Fr. Bach I manu mei Patris de-scripsit*". This commentary was written by Bach's eldest son in the years 1770-1780, obviously in order to improve his material need...



Introduction to the CD Bach – De Grigny – Bruhns – Buxtehude

Bach's great *Prelude and Fugue in B Minor* BWV 544 was composed at around the same time as the famous St. John and Matthew Passions, in the years 1727 to 1736. The B-Minor tonality plays often a very important role in Bach's maturity works in order to express suffering of Jesus and of humanity. Several quotations of motives from the St. John's ("Es ist vollbracht...") and the St. Matthew's Passion ("O Mensch, bewein dein Sünde groß") particularly come to mind. The staccato-quavers in the *Prelude* seem to suggest the tear drops of Jesus' suffering. The architectural plan formula of the *Prelude* is based upon the famous "Fibonacci progression" (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...) which has determined the architectonic categories since Antiquity.

The *Fugue*, however, is not organized by architectural numeric proportions, but characterized by a perfect simplicity of its main theme, consisting of simple step-wise ascending & descending quaver-notes movements. The texture is later enriched by two strong counter-subjects.

Nicolas de Grigny's "*Récit de tierce en taille*" is the 4th movement of the "*Gloria*" in the Mass "*Cunctipotens genitor Deus*" which is the first part of the "*Livre d'Orgue*" by the great organist & composer at the Cathedral

in Reims, published in 1672. Grigny's "*Tierce en taille*" marks the zenith of Classical French organ music. The impressive beauty and elegance of the "*Tierce en taille*" by the "Master of Reims" is a real "pearl" of classical French organ music. J. S. Bach had copied in his youth the de Grigny's whole "*Livre d'Orgue*", obviously in order to become accustomed to the "classical French style".

Nicolaus Bruhns was born in 1665 in Husum/North Germany. Later on he was a pupil of Dietrich Buxtehude in Lübeck. He can be considered as the greatest genius of the North German High Baroque. All his organ works, the three *Preludes* and the Choral Phantasy on "Nun komm, der Heyden Heiland" have been transmitted through J. S. Bach's inner circle. The "great" *Praeludium in E-minor* marks the apex of the Northern High Baroque. The composition plan of the work follows all the classical rhetorical rules of the "*Ars Oratoria*" of Quintilianus (1. century B.C.):

a) exordium; b) narration brevis;
c) narration longa; d) proposition; e) confutatio;
f) confirmatio; g) peroration in affectibus.
NB! a) b) c) = the first 20 bars; d) 1st Fugue;
e) free recitatives & "imitatio violinistica";
f) 2nd Fugue; g) last section.

It is said that Bruhns was able to play the violin and, at the same time, the bass with the organ pedal!...

The famous St. Mary's Church in Lübeck had had an "astronomic clock" with the system of the planets & their orbits, until the air-attack in the 2nd World War. Dietrich Buxtehude's Passacaglio in D Minor obviously seems to depict the 4 phases of the Moon-Cycle of 28 days. The structure of the work contains 4 sections (in D-Minor, F-Major, A-Minor & D-Minor, each of them with 4 bars and each seventh with 7 bars, as a symbol for the Sabbath / Sunday. In the Lutheran North German high baroque the Communion, the Altar Sacrament, was magnificently celebrated with great, solemn music.

Dietrich Buxtehude's grand Choral-Phantasy on "Nun freut euch, liebe Christen g'mein", BuxWV 210 marks, by its broad dimensions and the richness of its message, the formal variety and the musical rhetoric the true high-point of the North German liturgical genre. Each verse transmits the joyous Christmas message of the text: "*Rejoice, all ye Christians and let us jump with joy and love, wishing to sing together, about God's turning to us and deed upon us : most dearly did He pay.*"

J.S. Bach's grand *Prelude & Fugue in C-major*, BWV 547, probably composed in the late 1740s, is one of the last of Bach's organ works. The *Prelude* uses an orchestral idiom imitating trumpets & timpani and reminding of the opening Chorus of the last *cantata* in the "*Christmas Oratorio*": "Herr, wenn die stolzen Feinde". The architecture of the *Prelude* alludes to the Parable of "Pythagoras' Forge". This parable tells of a stroll taken by the ancient philosopher passing by a smithery and hearing a "harmonious hammer-beats" of the apprentices; hereupon Pythagoras let the hammers be weighed with the result of: 12 pounds, 9 pounds, 8 pounds & 6 pounds, which correspond exactly to the "fundamental harmonies": octave ($12:6 = 2:1 = \text{octave}$), quint ($12:8 = 9:6 = 3:2 = \text{fifth}$), fourth ($12:9 = 8:6 = 4:3 = \text{fourth}$). These harmonious proportions/ratios rule exactly the architecture of the *Prelude*. The festive character of the *Prelude* suggests the jubilation of Christmas.

The following *Fugue* takes over the festive character of the *Prelude* as it uses the theme related to the Christmas Choral "Allein Gott in der Höh' sei Ehr". The great architecture of the *Fugue* takes on the proportion of 48 bars without Pedal to 24 bars with Pedal, and thus relating again to the octave: $48:24 = 2:1$.



TECHNICAL INFORMATION

The organ, more than any other instrument, is subject to the acoustics of the place for which it was built. The one in the Jesuit Church of Porrentruy is complex. It took the talent and the great experience of organ builder Jürgen Ahrend to achieve such an exceptional sound balance. Under Michael Radulescu's playing and depending on the chosen registration, the musical phrasing becomes concertant, poetic or majestic. Despite the writing complexity of some pieces, the interpretation remains light and transparent. His deep understanding of Bach is obvious.

The recordings were made with a pair of omnidirectional microphones placed in one point.

Microphones

BK AE 2006, customized by J-C Gaberel
Geffel M 221, customized by J-C Gaberel

Preamplifier

Millenia, customized by J-C Gaberel
Pyramix Virtual Station 24 bit -192 KHz

L'orgue plus que tout autre instrument, est tributaire de l'acoustique du lieu pour lequel il a été construit. Celle de l'église des Jésuites de Porrentruy est complexe. Il aura fallu le talent et la grande expérience du facteur d'orgue Jürgen Ahrend pour réussir un aussi bel équilibre sonore. Sous les doigts de Michael Radulescu et suivant la registration choisies, le discours musical devient concertant, poétique ou majestueux. Malgré la complexité d'écriture de certaines pièces, l'interprétation reste transparente et dépourvue de toute lourdeur. Sa profonde compréhension de Bach est évidente.

Les captations ont été réalisées avec un couple de microphones omnidirectionnels placés en un point.

Microphones

BK AE 2006, customisé par J-C Gaberel
Geffel M 221, customisé par J-C Gaberel

Préamplificateur

Millenia, customisé par J-C Gaberel
Pyramix Virtual Station 24 bit -192 KHz

EXECUTIVE PRODUCER

Tribunes Baroques, Gabriel Wolfer
Label G, Jean-Claude Gaberel

ARTISTIC DIRECTION & ENGINEER

Image & Son, Jean-Claude Gaberel

PHOTOGRAPHY

Michel Pellaton, Moutier

TRANSLATION OF TEXTS

Michael et Ricarda Radulescu
Dennis Collin, Liliane Vindret,
Jean-Christian Guerrier

GRAPHIC DESIGN

//DIY, diy.li

Recorded at église des Jésuites, Porrentruy
CD 1 & 2, 23 – 26 october 2012
CD 3, 2 – 4 september 2015
CD 4, 23 – 25 october 2017

La Fondation Pro Musica want
to specially thank

Michel Pellaton
Paul Flückiger, founding president
La Loterie Romande

Le label G a été créé pour être un « passeur d'émotions » au service de la musique et des musiciens dans le plus pur esprit audiophile.

The "G" label was created as a means of channeling emotions, dedicated to music and musicians in the most authentic high-fidelity philosophy.

Jean-Claude Gaberel

www.jcgaberel.ch
www.tribunes-baroques.ch



Michael Radulescu

Orgue Ahrend
Église des Jésuites de Porrentruy

CD I

J. S. Bach

Chorals 1 - 19 de la collection Neumeister

CD II

J. S. Bach

Fantaisie BWV 1128

Chorals 20 - 30 de la collection Neumeister

CD III

J. S. Bach | Vivaldi

Prélude en la mineur

Concertos de Vivaldi transcrits pour orgue

CD IV

J. S. Bach et ses précurseurs vénérés

Dietrich Buxtehude

Nicolas de Grigny

Nicolaus Bruhns

