



Ahrend
Zeven

Tremulant

... Best

**Porrentruy, église des Jésuites
Disposition de l'Orgue Ahrend
1985**

Pedal

Trompeten Baß 8'	Octav Baß 8'
Posaunen Baß 16'	Principal Baß 16'

Manual

Viol di Gambe	Bordun 16'
Cornett 3 fach	Principal 8'
Rohr-flöthe 8'	Octava 4'
Spitz-flaute 4'	Qvinta 3'
Tertia	Octava 2'
Flaschlöt 1'	Mixtur 3 fach
Trommete 8'	Cymbeln 2 fach

Oberwerk

Gedackt 8'	Principal 8'
Quintaden 8'	Octave 4'
Rohr-flaute 4'	Octave 2'
Nassat 3'	Qvinta 1 ½'
Susflöt 1'	Sesqvialtera
Vox humana 8'	Mixtur 3 fach

Manual/Pedal

Tremulant

x=Oberwerk/Hauptwerk

f.

Gedai-Coppel

sf

Trompetten Basf 8³



Introduction

Lors de la Fête-Dieu, la fanfare que dirigeait mon père jouait des chorals harmonisés par Bach dans les rues du village: c'est la première émotion musicale dont je me souviens. Je me souviens aussi de la forte impression qu'exerçait sur moi le son de l'orgue, lorsque, enfant, j'assistais aux offices religieux.

Après quelques années de piano, je me suis tourné vers cet instrument en commençant les cours avec Paul Flückiger, professeur passionnant et passionné. Par son enthousiasme, son savoir et sa bienveillance, ce premier professeur orienta de manière décisive mes goûts musicaux, au moment où l'orgue Ahrend de l'église des Jésuites allait être installé. En hiver 1984-1985, j'eus la chance d'en suivre la phase d'harmonisation. Chaque nouveau jeu était un enchantement. Je me souviens du calme avec lequel Ahrend travaillait, silencieux et concentré pendant de longues heures... La grande fête de l'inauguration suivit et la réputation de cet orgue ne se fit pas attendre.

Alors que je poursuivais mes études d'orgue au Conservatoire de Belfort dans la classe de Jean-Charles Abitzer, les Académies Bach - Orgue et Cantates dirigées par Michael Radulescu débutèrent. Avec Jean-Charles, je bénéficiais de l'enseignement d'un organiste débordant d'enthousiasme, d'énergie et de connaissances approfondies des répertoires et des instruments

historiques. Avec Michael, en été, je recevais un éclairage lumineux sur l'œuvre de Bach, parmi des dizaines de jeunes organistes venus de l'Europe entière, du Japon ou du Canada. Ce fut l'occasion de découvrir les figures rhétoriques, l'architecture musicale, les liens avec le texte, la théologie luthérienne, les affects...

Pendant une trentaine d'années, chanteurs et musiciens ont débarqué dans nos contrées pour ce rendez-vous devenu incontournable, constituant peu à peu une référence pour l'interprétation de la musique de Bach. En 2009, j'ai succédé à Paul Flückiger à la tête de la Fondation Pro Musica et suis devenu conservateur de l'orgue Ahrend.

L'aventure musicale et humaine, débutée en 1985, m'a donc profondément et définitivement marqué. L'activité débordante qui a découlé de l'installation de l'orgue Ahrend de Porrentruy et des Académies Bach se poursuit aujourd'hui.

Cet enregistrement constitue une modeste reconnaissance à ma famille, à mes professeurs, à tous les amis musiciens et bien sûr à ce si bel orgue.

Considérations sur l'orgue de Porrentruy

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^e 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, incitant 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 faille 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.

À propos du programme

Les œuvres de cet enregistrement sont pensées à la manière d'un programme de récital. Elles s'enchaînent en fonction des affects et des tonalités. La force du discours musical, son intemporalité et son universalité en sont l'idée maîtresse.

Les *Fantaisie et Fugue en sol mineur BWV 542* proviennent de deux sources totalement indépendantes. La *Fantaisie* est une pièce à cinq parties, à l'instar de la toccata italienne: trois parties en *stylus phantasticus* à la manière nordique, dramatiques, entrecoupées de deux sections d'une grande tranquillité en arioso à trois voix en triple contrepoint. Les tensions harmoniques extrêmes, les chromatismes, les chutes et exclamations angoissantes, caractérisent ce chef-d'œuvre à l'architecture impressionnante qui semble bien avoir été écrit pour une circonstance douloureuse.

Le plan démontre de nombreuses relations numériques entre les diverses parties:

- a) 8 m
- b) 5 m
- c) 11 m (= 5 + 6)
- d) 6 m
- e) 19 m (= 8 + 11)

Le thème de la *Fugue* provient d'une chanson flamande très connue en Allemagne du Nord, que Bach aurait utilisé lors de son voyage à Hambourg pour obtenir le poste de l'église St-Jacques. Il avait alors effectué une longue improvisation devant Johann Adam Reinken, organiste à Ste Catherine de Hambourg et élève de Sweelinck. La fugue est construite selon la tradition nordique,

avec un sujet et deux contre-sujets qui s'apparentent aux cantus firmus du «Kyrie» luthérien et du choral «Auf meinen lieben Gott». Les cinq parties exposent le thème respectivement 4 – 3 – 4 – 3 – 4 fois. Ces expositions sont entrecoupées d'interludes de plus en plus longs.

Toujours lors de son voyage à Hambourg, Bach avait impressionné Reinken par son improvisation sur le choral *An Wasserflüssen Babylon* (Psaume 137: «Sur les bords des fleuves de Babylone, nous étions assis et nous pleurions»). Le choral BWV 653, issu du recueil des 18 chorals dits «de Leipzig», est une grande lamentation dont le rythme pointé, omniprésent, figure les sanglots du peuple juif en captivité à Babylone. Le cantus firmus est au ténor et comprend 137+1 notes. Le psaume 138 exprime la louange après la souffrance. Deux détails ne devraient pas nous échapper: tout d'abord, la seule fausse relation du choral, à la mesure 67 (si bémol contre si bécare), correspond au mot «humilié» du texte; ensuite, le motif des quatre premières notes de la seconde phrase du choral qui est repris 14 fois dans toute l'œuvre. Quatorze correspond bien sûr aux quatre lettres de BACH (2+1+3+8) mais aussi, selon l'évangéliste Marc, aux 14 générations qui séparent Abraham de David, ainsi qu'aux 14 que l'on compte entre David et la captivité à Babylon et enfin aux 14 qui s'étendent entre Babylon et

Jésus. D'ailleurs, le quatorzième motif est exposé dans les dernières mesures, en double-pédale. Difficile de ne pas y voir une allusion à la descente du Christ sur la Terre, alors que le ténor effectue une catabase à cet endroit.

Parmi les allemandes en style luthé de Froberger, celle de la Suite XII en ut majeur, porte le titre: *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Msta di Ferdinando IV*. La mort de son protecteur et ami consterne Froberger qui compose à cette occasion pour le clavecin une remarquable lamentation à la mémoire du défunt. L'œuvre s'achève par une longue gamme ascendante figurant la montée au ciel de l'âme du roi défunt. Froberger a parcouru presque toute l'Europe et était admiré pour sa vaste connaissance des différents styles et sa capacité à les réunir. Il a terminé sa vie au service de la princesse Sybille au château d'Héricourt, près de Montbéliard.

Buxtehude avait lui-même une grande admiration pour Froberger grâce auquel il a notamment assimilé le style italien. Il a mené le *stylus phantasticus* à son apogée, style qui aura une grande influence sur le jeune Bach. La *Toccata en ré mineur BuxWV 155* est un polyptyque de ce genre en cinq parties. Elle compte parmi les chefs-d'œuvre de la musique d'orgue du compositeur et est basée sur les parties du discours musical suivant le plan rhétorique:

Exordium et Narratio

(annonce et exposition du discours):
toccata libre se terminant sur une petite fugue

Propositio (discours proprement dit):
première fugue

Confutatio (objection au discours):
récitatif à l'italienne

Confirmatio (renforcement du discours):
seconde fugue dont le thème est très apparenté
à la première

Peroratio (conclusion du discours):
toccata finale.

Le lien entre Buxtehude et Sweelinck, considéré comme le père de l'école allemande, est fort. L'œuvre d'orgue de Sweelinck sert avant tout la fantaisie, le ricercare et les variations sur des chansons populaires, mais aussi sur des chorals. Les quatre variations sur *Da pacem Domine in diebus nostris* font entendre le thème en valeurs longues. Il entre tout d'abord au soprano, dans une première variation à deux voix, avant de passer à trois voix au ténor pour terminer à quatre voix à l'alto puis à la basse. Notons que les variations se succèdent sans pause ce qui prouve qu'elles ne sont pas destinées à alterner avec le chant. Ceci s'explique probablement par le fait qu'à l'époque de Sweelinck, Amsterdam avait adopté la doctrine calviniste et que, par conséquent, l'orgue ne jouait pas lors des offices.

Le choral *Jesus Christus unser Heiland BWV 665* est également tiré du recueil des 18 chorals de Leipzig. C'est un grand choral destiné à la communion. Sa forme instrumentale se base sur la technique du motet: chacune des cinq phrases du cantus firmus est exposée quatre fois, d'abord aux voix médianes, puis à la pédale et ensuite au soprano, ce qui donne la figure de la croix (chiasme). Les contre-sujets citent souvent le contenu du cantus firmus. Ce choral exprime de façon magistrale la théologie luthérienne basée sur la contemplation et la compassion. Le texte de chacune des phrases du cantus firmus est illustré par des figures rhétoriques qu'il est difficile de résumer brièvement. Bach utilise, par exemple, la *figura paresia* (chromatismes et sauts dissonants) pour commenter la troisième phrase du cantus firmus qui parle de l'amère souffrance du Christ. Les harmonies terribles qui en découlent atteignent d'ailleurs le point d'extrême tension à la mesure 37 qui correspond au JCHR grec (9+3+8+17). Ce choral de communion, véritable fête chez les luthériens, s'avère être une leçon de catéchisme.

Bach a écrit ses six sonates en trio pour son fils Wilhem Friedrich, afin de parfaire sa formation à l'orgue. Bien qu'elles aient probablement été jouées au double clavicorde à pédales, instrument que possédait la famille Bach, ces sonates

occupent une place de choix dans le répertoire d'orgue. Le 1^{er} mouvement de la *Sonata IV BWV 528* reprend l'ouverture de la Cantate 76 «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes». Ce mouvement est introduit par un adagio cantabile qui débouche sur un vivace en fugato exprimant la gloire de Dieu. Le 2^{ème} mouvement est tiré d'un trio en ré mineur. Il s'en dégage une atmosphère de pure sérénité, d'une extrême beauté et d'une grande richesse rythmique, sans recherche de proportion ou de plan défini. Le troisième mouvement, à caractère de menuet, fait intervenir canons et mouvements dansants.

Expression de l'organisation du temps et de l'univers, l'ostinato est très cher à Buxtehude et apparaît très régulièrement dans toute son œuvre. Il faut relever que l'un des pôles d'attraction de Lubeck était la fameuse horloge astronomique installée à l'église Ste-Marie devant laquelle Buxtehude passait quotidiennement. La passacaille ou chaconne est donc une caractéristique de l'art de Buxtehude. La *Ciaccona en mi mineur BuxWV 160* est bâtie sur le tétracorde descendant mi-ré-do-si. L'œuvre, en trois parties, compte 31 variations: 15 + 8 + 8. Dans la section A, l'ostinato est à la basse. Il passe au ténor en B pour retourner à la basse en C. Il est transformé dans ces deux parties. Les variations sont groupées par paires dans A et surtout dans B, tandis qu'elles

s'individualisent dans C avec une imagination bouillonnante. Broderies, chromatismes et imitations caractérisent l'œuvre entière.

L'activité musicale de Scheidt se développa à Halle. Scheidt, selon le modèle hérité de Sweelinck qui fut son maître, écrit des versets élaborés sur des chorals ou sur des hymnes latines. Mais, cette fois, elles sont destinées au culte, avec la pratique de l'alternatim, à l'instar du *Magnificat noni toni*, dans lequel le cantus firmus apparaît en valeurs longues dans chaque variation à deux, trois ou quatre voix. Seule la première variation, en fugue à quatre voix sur le cantus firmus, échappe à cette règle.

Écrit dans le *stylus phantasticus* le *Prélude et Fugue en Do BWV 566a*, appelé aussi *Toccata* dans certaines copies, illustre parfaitement l'influence exercée par Buxtehude sur le jeune Bach. L'œuvre comprend cinq parties (prélude en forme de *toccata*, fugue 1, récit à l'italienne, fugue 2 et final) et reprend exactement le plan rhétorique de la *Toccata en ré mineur BuxWV 155*. A l'origine en Mi, l'œuvre a été transcrise en Do certainement pour un orgue dont le tempérament ne permettait pas cette tonalité, ce qui n'est pas le cas de l'orgue Ahrend de Porrentruy. Cependant, dans l'acoustique de l'église des Jésuites, Domajeur sonne de façon extraordinaire.



Einführung

An Fronleichnam spielte die von meinem Vater geleitete Dorfmusik jeweils von Bach harmonisierte Choräle in den Strassen unseres Dorfes: es ist meine älteste Erinnerung an Musik, und wie sie mich berührte... Ich erinnere mich auch, wie stark der Orgelklang auf mich einwirkte, wenn ich als Kind am Gottesdienst teilnahm.

Nach einigen Jahren am Klavier wandte ich mich ganz natürlich jenem Instrument zu; ich begann Orgelstunden bei Paul Flückiger zu nehmen, einem begeisterten und begeisternden Lehrer. Mit seinem ganzen Wissen, seiner wohlwollenden Haltung, seiner Begeisterung hatte dieser erste Lehrer einen entscheidenden Einfluss auf meinen Musikgeschmack. Zur gleichen Zeit etwa wurde die Ahrend-Orgel in der Jesuitenkirche eingerichtet. Während des Winters 1984-1985 hatte ich dann das Glück, die Harmonisierungsphase der Orgel verfolgen zu können. Jedes neue Spiel war ein reines Vergnügen für mich. Ich erinnere mich, wie ruhig und konzentriert Ahrend stundenlang arbeiten konnte ... Es folgte das grosse Einweihungsfest, und die Orgel bekam sehr rasch einen ausgezeichneten Ruf.

Während ich mein Orgelstudium an der Musikhochschule Belfort in der Klasse von Jean-Charles Abitzer fortsetzte, begannen die von Michael Radulescu geleiteten Bachakademien Orgel und Kantaten. Mit Jean-Charles hatte ich als Lehrer

einen begeisterten, energievollen Organisten, mit grundlegenden Kenntnissen des Repertoires und der historischen Instrumente. Im Sommer, mit Michael, erhielt ich jeweils erleuchtende Erkenntnisse zum Werk Bachs, gemeinsam mit vielen jungen Organisten aus ganz Europa, aus Japan, aus Kanada. Es war die Gelegenheit, um die rhetorischen Figuren, musikalische Architektur und Kontrapunkt, die Verknüpfungen mit den Texten, die lutherische Theologie, die Affekte zu entdecken ...

Während fast dreissig Jahren sind Sänger und Musiker für dieses beinahe unumgänglich gewordene Treffen in unsere Gegend gekommen, das allmählich zu einer Referenz für die Interpretation der Musik Bachs wurde. Im Jahre 2009 trat ich die Nachfolge von Paul Flückiger als Leiter der Stiftung Pro Musica an, und ich wurde gleichzeitig Konsevator der Ahrend-Orgel.

Das 1985 begonnene musikalische und menschliche Abenteuer hat mich also tief und dauerhaft geprägt. Die zahlreichen Aktivitäten, die mit der Installation der Ahrend-Orgel von Porrentruy und den Bach-Akademien begannen, werden heute weitergeführt.

Diese Aufnahme ist ein wenn auch bescheidener Beweis meiner Dankbarkeit gegenüber meiner Familie, meinen Lehrern, all meinen Musikfreunden und natürlich auch gegenüber unserer sehr schönen Orgel.

Die neue Orgel in der Eglise des Jesuites zu Porrentruy

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 Instruments 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 Andersartigkeiten:

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 Disprierung 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.

Über das Programm

Die Einspielung ist wie ein Konzertprogramm aufgebaut. Die Werke fügen sich entsprechend der Affekte und Tonarten aneinander. Die Kraft des musikalischen Diskurses, seine Zeitlosigkeit und seine Universalität sind dabei der Leitgedanke.

Bachs *Fantasia und Fuge g-moll BWV 542* stammt aus zwei voneinander völlig unabhängigen Quellen. Die Fantasie ist ein fünfteiliges Stück, wie die Italienische Toccata: drei Teile im Stylus Phantasticus auf norddeutsche Art, dramatisch, unterbrochen von zwei sehr ruhigen Abschnitten als dreistimmiges Arioso im dreifachen Kontrapunkt. Die extremen harmonischen Spannungen, die Chromatik, die Einbrüche, die beängstigenden Ausrufe kennzeichnen dieses Meisterwerk von beeindruckender Architektur, das tatsächlich für einen schmerzvollen Anlass geschrieben zu sein scheint.

Aufbau:

- a) 8 Takte b) 5 Takte c) 11 Takte (= 5 + 6)
- d) 6 Takte e) 19 Takte (= 8 + 11)

Das Thema der Fuge stammt von einem in Norddeutschland sehr bekannten niederländischen Volkslied, das Bach während seiner Reise nach Hamburg verwendet haben soll, um die Organistenstelle an St. Jakobi zu erhalten. Er hatte Johann Adam Reincken, dem Organisten an der Katharinenkirche in Hamburg und Schüler Sweelincks, eine lange Improvisation vorgespielt. Die Fuge ist gemäss der nordischen Tradition

aufgebaut, mit einem Subjekt und zwei Gegenstimmen, vergleichbar mit dem Cantus firmus des lutherischen „Kyrie“ und dem Choral „Auf meinen lieben Gott“.

Die fünf Teile legen das Thema 4-3-4-3-4 Male dar. Diese Expositionen werden von stets längeren Zwischenspielen unterbrochen.

Anlässlich derselben Reise nach Hamburg hatte Bach Reincken mit einer Improvisation über den Choral *An Wasserflüssen Babylons* (Psalm 137: „An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten“) beeindruckt. Der Choral BWV 653 aus der Sammlung der 18 Leipziger Choräle ist eine grosse Klage, deren punktierter, stets gegenwärtiger Rhythmus das Schluchzen des in Babylon gefangenen jüdischen Volkes versinnbildlicht. Der Cantus firmus ist im Tenor und umfasst 137+1 Noten. Der Psalm 138 drückt Lob nach dem Leid aus. Zwei Details sollten uns nicht entgehen: zuerst die einzige Dissonanz des Chorals, im Takt 67 (H-gegen B), entsprechend dem Wort „gedemütigt“ im Text; dann das Motiv der vier ersten Noten der zweiten Choralzeile, das im ganzen Werk 14 Mal wieder aufgenommen wird. Vierzehn entspricht natürlich den vier Buchstaben von BACH im Zahlenalphabet (2+1+3+8) aber auch, gemäss dem Evangelisten Markus, den 14 Generationen, die Abraham von David trennen, sowie den 14 zwischen David und der babylonischen

Gefangenschaft und schliesslich den 14 zwischen Babylon und Jesus. Übrigens ist das vierzehnte Motiv in den letzten Takten im Doppelpedal dargestellt. Man kann darin unschwer einen Hinweis auf Jesus erkennen, der auf die Erde herabkommt, da der Tenor an dieser Stelle eine Katabasis ausführt.

Unter den Allemanden (deutschen Tänzen) im Stil „luthé“ Frobergers trägt jene aus der Suite XII in C-Dur den Titel: *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Mstà di Ferdinando IV*. Froberger, bestürzt über den Tod seines Beschützers und Freundes, komponiert zu diesem Anlass für das Cembalo eine bemerkenswerte Klage zur Erinnerung an den Verstorbenen. Das Werk endet mit einer langen aufsteigenden Tonleiter, die die Himmelfahrt der Seele des verstorbenen Königs versinnbildlicht. Froberger hat fast ganz Europa bereist und er wurde für seine grossen Kenntnisse der verschiedenen Stile und für seine Fähigkeit, diese miteinander zu verbinden, sehr bewundert. Am Ende seines Lebens war er im Dienst stand der Prinzessin Sybille im Schloss von Héricourt, in der Nähe von Montbéliard (Mömpelgard).

Dieterich Buxtehude selbst empfand grosse Bewunderung für Froberger, dank dem er sich insbesondere den italienischen Stil aneignen konnte. Er führte den „Stylus Phantasticus“ zu seinem Höhepunkt, ein Stil der einen grossen Einfluss auf den jungen Bach haben sollte. Die *Toccata in*

d-moll BuxWV 155 ist ein solches fünfteiliges Polyptychon. Sie zählt zu den Meisterwerken der Orgelmusik dieses Komponisten. Sie beruht auf den Teilen des musicalischen Diskurses gemäss dem rhetorischen Plan:

Exordium und Narratio (Ankündigung und Darlegung des Diskurses): freie Toccata, die in einer kleinen Fuge endet

Propositio (eigentlicher Diskurs): erste Fuge

Confutatio (Widerlegung): italienisches Rezitativ

Confirmatio (Verstärkung des Diskurses): zweite Fuge, deren Thema dem der ersten Fuge sehr ähnlich ist

Peroratio (Schluss): abschliessende Toccata.

Die Verbindung zwischen Buxtehude und Sweelinck, der als Vater aus deutschen Schule gilt, ist eng. Sweelincks Orgelwerk besteht vor allem der Fantasien, des Ricercare und der Variationen von Volksliedern, aber auch Chorälen. Die vier Variationen zu „*Da pacem Domine in diebus nostris*“ lassen das den Cantus firmus in langen Tönen erklingen. Er erscheint zunächst im Sopran eines Biziniums, bevor er im dreistimmigen Satz zum Tenor übergeht. Das Stück endet vierstimmig mit dem Cantus firmus im Alt und dann im Bass. Hier ist anzumerken, dass die Variationen ohne Unterbrechung aufeinander folgen, was beweist, dass sie nicht dazu bestimmt waren, mit dem Gemeindegesang abzuwechseln. Dies lässt sich wohl

dadurch erklären, dass Amsterdam zu Sweelincks Zeit zum Calvinismus übergetreten war und dass demzufolge die Orgel während des Gottesdienstes nicht gespielt wurde.

Der Choral *Jesus Christus unser Heiland BWV 665* ist ebenfalls der Sammlung der 18 Leipziger Choräle entnommen. Es ist ein grosser Choral für das Abendmahl. Seine Instrumentalform beruht auf der Technik der Motette: jeder der fünf Abschnitte des Cantus firmus wird vier Mal dargelegt, zuerst in den Mittelstimmen, dann im Pedal und dann im Sopran, was die Form des Kreuzes (Chiasmus) ergibt. Die Gegenstimmen zitieren oft den Inhalt des Cantus firmus. Dieser Choral drückt die auf Kontemplation und Barmherzigkeit begründete lutherische Theologie meisterhaft aus. Der Text jedes Abschnittes des Cantus firmus wird durch rhetorische Figuren exponiert, die schwer in Kürze zusammenzufassen sind. Bach benützt zum Beispiel die *figura paresia* (Chromatik und Dissonanzsprünge) um den dritten Satz zu kommentieren, der vom bitteren Leiden Jesu spricht. Die sich daraus ergebenden erschreckenden Harmonien erreichen übrigens ihren angespanntesten Punkt im Takt 37, der JCHR (9 + 3 + 8 + 17) entspricht. Dieser Choral für das Abendmahl, eine wichtige Feier für der Lutheraner, ist eine eigentliche Katechismus Lektion.

Bach hat sechs Trio Sonaten für seinen Sohn Wilhelm Friedrich komponiert, um dessen Orgelspiel zu vervollkommen. Obwohl sie wahrscheinlich auf dem Doppel Pedalclavichord das der Familie Bach gehörte, gespielt wurden, haben diese Sonaten eine herausragende Bedeutung im Orgel Repertoire. Der erste Satz der *Sonata IV BWV 528* nimmt die Ouvertüre der Kantate 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ wieder auf. Dieser Satz wird durch ein Adagio cantabile eingeführt, das in einem die Herrlichkeit Gottes ausdrückenden Vivace fugato mündet. Der 2. Satz stammt von einem Trio in d-moll. Eine Atmosphäre von reiner Heiterkeit geht davon aus, ohne Proportionssuche, ohne festgefügte Gliederung, von überwältigender Schönheit und grossem rhythmischen Reichtum. Der dritte Satz, in der Art eines Menuetts, lässt Kanons und tänzerische Bewegungen ertönen.

Buxtehude liebte das Ostinato, als Ausdruck der Organisation der Zeit und des Universums, und es erscheint regelmässig in seinem ganzen Werk. Hier muss festgehalten werden, dass eine von Lübecks Attraktionen die berühmte astronomische Uhr der St. Marienkirche war, an der Buxtehude jeden Tag vorbeiging. Die Passacaille oder Chaconne ist also charakteristisch für Buxtehudes Kunst. Die *Ciaccona in e-moll BuxWV 160* ist auf dem absteigenden Tetrachord E-D-C-H aufgebaut.

Das Werk ist dreiteilig und umfasst 31 Variationen: 15+8+8. Im Abschnitt A ist das Ostinato im Bass. Es geht im Teil B zum Tenor über und kehrt bei C zum Bass zurück. Es wird in diesen zwei Teilen umgewandelt. Die Variationen sind in A und vor allem in B paarweise gruppiert, während sie sich in C mit überschäumender Phantasie individualisieren. Verzierungen, Chromatik und Imitationen kennzeichnen das ganze Werk.

Samuel Scheidts musikalisches Schaffen entwickelte sich in Halle an der Saale. Gemäss dem von seinem Lehrer Sweelinck übernommenen Vorbild schreibt Scheidt ausgefeilte Verse auf Choräle oder lateinische Hymnen. Aber diesmal sind sie für den Gottesdienst, in der Alternatim-Form, wie das *Magnificat noni toni*, in dem der Cantus firmus in langen Tönen in jeder der zwei-, drei- oder vierstimmigen Variationen erscheint. Nur die erste Variation entgeht als vierstimmige Fuge über dem Cantus firmus dieser Regel.

Präludium und Fuge in C-Dur BWV 566a ist im Stylus Phantasticus geschrieben und wird in gewissen Kopien auch Toccata genannt. Das Werk zeigt den Einfluss, den Buxtehude auf den jungen Bach ausügte. Es umfasst fünf Teile (Präludium in Form einer Toccata – Fuge 1 – italienisches Rezitativ – Fuge 2 – Finale) und übernimmt genau den rhetorischen Plan der Toccata d-moll BuxWV 155. Dieses ursprünglich in E-Dur geschriebene Werk

wurde nach C-Dur umgeschrieben, sicher für eine Orgel, deren Temperierung diese entlegene Tonart nicht erlaubte. Dies ist bei der Ahrend-Orgel von Porrentruy zwar nicht der Fall, in der Akustik der Jesuitenkirche klingt C-Dur jedoch hervorragend.



Pierpont's

Soprano

Claus g

Bassoon

Octaves f

Soprano

Glockens f

Glockens

Kettledrums f

Kettledrums

Tuba f

Tuba

Friedland f

Friedland

Introduction

My first musical emotion was on Corpus Christi Day when the band my father conducted played chorales harmonized by Bach in the village streets. I also remember the strong impression the sound of the organ made on me when, as a boy, I attended religious services.

It was therefore quite natural that after studying the piano for a few years, I turned to the organ and started taking lessons with Paul Flückiger, a passionate and fascinating teacher whose enthusiasm, knowledge and kindness would be a decisive influence on my musical tastes just when the Ahrend organ of the Jesuit Church was about to be installed. During the winter of 1984-85, I was fortunate enough to attend the voicing process. Each new stop was an enchantment. I remember the calm with which Ahrend worked, spending long hours in silent concentration. The great inauguration celebration followed, and the organ's reputation was soon made.

The Bach Academies – Organ and Cantatas directed by Michael Radulescu began while I was continuing my organ studies at the Belfort Conservatoire in Jean-Charles Ablitzer's class. With Jean-Charles, I benefited from the teaching of an organist brimming with enthusiasm, energy and in-depth knowledge of the repertoire and historical instruments. With Michael, during the summer, I received brilliant insights into Bach's

œuvre, among dozens of other young organists from all over Europe, Japan and Canada. This was the opportunity to discover the rhetorical figures, musical architecture, connections with the text, Lutheran theology, and the affects.

Over some thirty years, singers and musicians flocked to our region for this pre-eminent gathering, which gradually became a reference for the performance of Bach's music. In 2009, I succeeded Paul Flückiger at the head of the Pro Musica Foundation and became the curator of the Ahrend organ.

The musical and human adventure, begun in 1985, has therefore left a deep, indelible mark on me. The bustling activity that resulted from the installation of the Ahrend organ in Porrentruy and the Bach Academies continues today.

This recording is a modest tribute to my family, my teachers, all my musician friends and, of course, our beautiful organ.

Reflections on the organ in Porrentruy

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.

About the program

The works of this recording are conceived as a recital programme. They follow one another according to their moods and keys. The power of musical discourse, its timelessness and universality are its key thrust.

The *Fantasia and Fugue in G minor BWV 542* comes from two completely independent sources. The *Fantasia* is a five-part piece in the style of an Italian toccata: three dramatic sections in *stylus phantasticus* in the Northern manner are punctuated by two quite peaceful arioso sections in three-part triple counterpoint. Extreme harmonic tensions, chromaticisms, falls and alarming exclamations are characteristic of this impressively structured masterpiece, which seems to have been written for a sorrowful circumstance. Plan:

- a) 8 bars b) 5 bars c) 11 bars (= 5 + 6)
- d) 6 bars e) 19 bars (= 8 + 11)

The subject of the *Fugue* comes from a Flemish song that was quite well known in Northern Germany, and that Bach reportedly used during his visit to Hamburg to secure the post of organist at St. James' Church. He improvised at length in presence of Johann Adam Reinken, the organist at St. Catherine's in Hamburg and a pupil of Sweelinck. The fugue follows the structure of the Northern tradition, with one subject and two countersubjects related to the *cantus firmi* of the Lutheran "Kyrie" and the chorale "Auf meinen lieben Gott".

The five sections state the subject respectively 4–3–4–3–4 times. These expositions are punctuated by interludes that increase in length.

During this same visit to Hamburg, Bach had impressed Reinken by improvising on the chorale *An Wasserflüssen Babylon* (Psalm 137: "By the rivers of Babylon we sat and wept"). The chorale prelude BWV 653, from the collection of the eighteen so-called "Leipzig Chorale Preludes", is a great lament whose ubiquitous dotted rhythm depicts the Jewish people sobbing in captivity in Babylon. The *cantus firmus* is in the tenor and comprises 137+1 notes. Psalm 138 is an expression of praise after the grief. Two details are noteworthy: first, the chorale's only cross-relation, in bar 67 (B flat against B natural), appears on the word "humiliated" in the text; then, the motif of the first four notes of the chorale's second phrase is repeated 14 times throughout the work. This number corresponds of course to the sum of the four letters of Bach's name (2+1+3+8), but also, according to Mark's Gospel, to the 14 generations between Abraham and David, as well as the 14 between David and the Babylonian captivity, and finally the 14 between Babylon and Jesus. Moreover, the fourteenth motif is stated in the last bars in the double pedal part. One can hardly avoid seeing an allusion to Christ's descent on Earth here, while the tenor part performs a catabasis (descent).

Among Froberger's allemandes in *style luthé*, that of the Suite XII in C major is entitled *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Mstà di Ferdinando IV*. Dismayed by his friend and patron's death, Froberger composed an exceptional lament in his memory for the harpsichord. The piece ends with a long ascending scale depicting the dead King's soul ascending to heaven. Froberger travelled across most of Europe and was admired for his vast knowledge of the various styles and his ability to combine them. He spent the rest of his life in the service of Princess Sybille in her château at Héricourt near Montbéliard.

Buxtehude greatly admired Froberger, through whom he assimilated the Italian style in particular. He brought the *stylus phantasticus*, which would have a great influence on the young Bach, to its peak. The *Toccata in D minor BuxWV 155* is a polyptych in five sections. It counts among the composer's organ masterpieces and is based on the different parts of a musical discourse, following a rhetorical plan:

Exordium and Narratio

(announcement and exposition of the discourse):

free toccata ending with a little fugue

Proposito (the discourse proper):

first fugue

Confutatio (objection to the discourse):

Italianate recitative

Confirmatio (validation of the discourse): second fugue, whose subject is closely related to that of the first

Peroratio (conclusion of the discourse): final toccata.

The connection between Buxtehude and Sweelinck, considered the father of the German organ school, was a strong one. Sweelinck's organ works comprise mainly fantasias, ricercares and variations on folksongs, but also chorales. The four variations on *Da pacem Domine in diebus nostris* state the theme in long values. It first enters in the soprano, in a two-part variation, before passing to the tenor in three parts and ending in four parts in the alto and then in the bass. The variations follow one another without pauses, which proves they were not meant to alternate with singing. This is explained by the fact that by Sweelinck's time Amsterdam had adopted the Calvinist doctrine and the organ was therefore not played during services.

The *chorale prelude Jesus Christus unser Heiland BWV 665* also comes from the eighteen Leipzig Chorale Preludes. It is an extended piece meant for Communion. Its instrumental form is based on the motet technique: each of the five phrases of the *cantus firmus* is stated four times, first in the middle voices, then in the pedal and finally in the soprano, which produces a cross

figure (chiasma). The countersubjects often quote the material of the cantus firmus. In a masterly way, this chorale prelude expresses the very core of Lutheran theology, based on contemplation and compassion. The text of each cantus firmus phrase is illustrated by rhetorical figures that are difficult to sum up concisely. For example, Bach uses the *figura paresia* (chromaticisms and dissonant leaps) to comment on the cantus firmus's third phrase, which mentions Christ's bitter suffering. The terrifying harmonies that stem from it reach their tensest point in bar 37, corresponding to JCHR (9+3+8+17). This Communion chorale prelude, a true celebration for Lutherans, proves to be a Catechism lesson.

Bach wrote his six trio sonatas for his son Wilhelm Friedrich, to perfect his training as an organist. Though they were probably played on a double clavichord with pedalboard – the Bach family owned such an instrument – these sonatas occupy a place of choice in the organ repertoire. The first movement of *Sonata IV BWV 528* is a reworking of the overture of *Cantata 76*, “Die Himmel erzählen die Ehre Gottes”. The movement is introduced by an Adagio cantabile followed by a Vivace fugato expressing the glory of God. The second movement is borrowed from a D minor Trio. It exudes an atmosphere of pure serenity – without any quest for proportion or definite plan –,

a music of great beauty and rhythmical richness. The third minuet-like movement involves canons and dance movement.

As an expression of the organization of time and the Universe, the ostinato was very dear to Buxtehude and appears very regularly throughout his œuvre. It is noteworthy that one of Lübeck's attractions was the famous astronomical clock at St. Mary's Church, which Buxtehude passed every day. The passacaglia or chaconne is therefore a feature of Buxtehude's art. The *Ciaccona in E minor BuxWV 160* is built on the descending tetrachord E-D-C-B. The work is in three sections and comprises 31 variations: 15(A)+8(B)+8(C). In section A, the ostinato is in the bass. It passes to the tenor in B before returning to the bass in C, and is modified in these two sections. The variations are grouped in pairs in A and especially B, whereas they are imaginatively individualized in C. Figurations, chromaticisms and imitations are characteristic of the work as a whole.

Scheidt developed his musical activity in Halle. Following the model inherited from Sweelinck, who was his teacher, he wrote elaborate verses on chorales or Latin hymns. But this time they are intended for a service, with alternatim practice, as in the *Magnificat noni toni*, where the cantus firmus appears in long values in each variation in two, three or four parts. The first variation, a four-part

fugue on the cantus firmus, is the only exception to this rule.

Written in *stylus phantasticus*, the *Prelude and Fugue in C BWV 566a*, also entitled *Toccata* in some sources, perfectly illustrates Buxtehude's influence on the young Bach. The work is in five sections (*toccata-like prelude, fugue 1, Italianate recitative, fugue 2 and finale*) and follows exactly the rhetorical plan of the *D minor Toccata BuxWV 155*. Originally written in E, the work was transposed into C, most likely for an organ whose temperament did not allow one to play in the former key, which is not the case with Porrentruy's Ahrend organ. Nevertheless, in the acoustics of the Jesuit Church, C major sounds extraordinarily well.

Recording

Cet enregistrement à été réalisé avec deux microphones omnidirectionnels Gefell 221 modifiés placés en un point.

This recording was made with two omnidirectional microphones Gefell 221 modified placed at a point.

Electronic equipment: Millennia HV-3D modified, Hapi & Pyramix Virtual Studio 11 the Merging Technology.
Format PCM 24 bit 192 KHz
Cables: Personal design.
Monitor controller Grace Design M 905
Fostex HD-900 and Stax SL700
Headphones.

Recorded 10-12 April 2017

Credits

Production

Label G, Jean-Claude Gaberel
Fondation Pro Musica
CH-2900 Porrentruy

Executive producer

Label G, Jean-Claude Gaberel

Artistic direction & sound engineer

Jean-Claude Gaberel

Photography

Michel Pellaton

Painting

Salomon van Ruysdael
Rivierlandschap met veerpont, 1649

Graphic design

//DIY

Acknowledgment

Traductions

Dennis Collins, Liliane Vindret

La Fondation Pro Musica remercie particulièrement

La Loterie Romande

Jean-Claude Gaberel

Paul Flückiger, président fondateur

Catherine Wolfer

Martin Schweingruber

Label G

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.

Le label G est aussi une passerelle permettant aux interprètes d'accéder à un service de distribution numérique international.

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

Label G is also a gateway that enables interpreters to access an international digital distribution service.

Jean-Claude Gaberel

**Gabriel Wolfer, orgue
Ludivine Daucourt, plain-chant**

	JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)	
1	Fantasia et Fuga in g moll BWV 542	5'14"
2	Fuga	6'37"
3	"An Wasserflüssen Babylon" BWV 653	5'26"
	JOHANN JAKOB FROBERGER (1616-1667)	
4	Lamento sopra la dolorosa perdità della Real M <small>st</small> a di Ferdinando IV	3'32"
	DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)	
5	Toccata in d BuxWV 155	7'41"
	JAN PIETERSZOON SWEELINCK (1562-1621)	
6	Da pacem Domine in diebus nostris (4 versets)	6'56"
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
7	"Jesus Christus unser Heiland" BWV 665	5'28"
	Sonata IV in e moll	
	BWV 528	
8	Adagio-Vivace	2'48"
9	Andante	4'49"
10	Un poco Allegro	2'44"

	DIETRICH BUXTEHUDE Ciaccona in e BuxWV 160	5'14"
11		
12	SAMUEL SCHEIDT (1587-1654) “Magnificat noni toni” (6 versets, alternés avec le <i>plain-chant</i>) <i>Magnificat anima mea Dominum</i>	1'58"
	– Et exultavit spiritus meus	
13	<i>Quia respexit</i>	1'16"
	– Quia fecit mihi magna	
14	<i>Et misericordia ejus</i>	0'58"
	– Fecit potentiam	
15	<i>Deposuit potentes</i>	1'23"
	– Esurientes implevit bonis	
16	<i>Suscepit Israel</i>	1'45"
	– Sicut locutus est	
17	<i>Gloria Patri</i>	1'09"
	– Sicut erat in principio	
	JOHANN SEBASTIAN BACH Praeludium et Fuga in C BWV 566a	
18	Praeludium	2'19"
19	Fuga	8'06"

