

Musicalisches

Opfer

Se. Königl. Majestät in Preußen ꝛ.

allerunterthänigst gewidmet

von

Johann Sebastian Bach.

MENU

TRACKLIST P. 4

ENGLISH P. 5

FRANÇAIS P. 12

DEUTCH P. 19

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



2

Recording: Namur, église Saint-Loup, April 2024

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

English translations: Peter Lockwood

Deutsche Übersetzungen: Silvia Berutti-Ronelt

Photos: Isabelle Françaix

Cover illustration: Carl Graeb (1816-1884), *Kapelle im Schloss Charlottenburg, wohl 1840^{er} Jahre*,
Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, photo © akg-images

Acknowledgements:

The Thomas organ manufactory

The Association des orgues de Saint-Loup

The church of Saint-Loup and Father Xavier Van Cauwenbergh

Les Amis de Saint-Loup

Hugo Pillevesse, Eloïse Caelen, and Jean-Baptiste Laruelle



JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

MUSIKALISCHES OPFER BWV 1079

Cindy Castillo*: *Thomas organ (2023)*

* Conservator of the Thomas organs in the church of Saint-Loup in Namur

à Mathias Lecomte

Musikalisches Opfer BWV 1079*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*

1. Ricercar a 3	7'14
2. Fuga canonica in Epi diapente	2'55
3. Canon perpetuus super Thema Regium	1'14
4. Sonata sopr'il Soggetto Reale: I. Largo	7'51
Canones diversi super Thema Regium:	
5. Canon 1 a 2 <i>cancrizans</i>	2'01
6. Canon 2 a 2 violini in unisono	0'58
7. Canon 3 a 2 per Motum contrarium	1'14
8. Sonata sopr'il Soggetto Reale: II. Allegro	7'00
Canones diversi super Thema Regium:	
9. Canon 4 a 2 per Augmentationem, contrario motu	2'59
<i>"notulis crescentibus crescat Fortuna Regis"</i>	
10. Canon 5 a 2. Per tonos <i>"Ascendente que modulatione ascendat Gloria Regis"</i>	4'21
11. Sonata sopr'il Soggetto Reale: III. Andante	3'22
12. Canon a 2 <i>"Quaerendo invenietis"</i> a	1'21
13. Canon a 2 <i>"Quaerendo invenietis"</i> b	1'27
14. Sonata sopr'il Soggetto Reale: IV. Allegro	3'44
15. Canon perpetuus	1'38
16. Canon a 4	4'25
17. Ricercar a 6	9'02

To look back over the last ten years of Johann Sebastian Bach's life evokes a particular emotion. Bach was unquestionably respected, admired, and sought-after as an organist, teacher, composer, and keyboard expert during the 1740s; his teaching duties at the Thomasschule in Leipzig were over and he had completed his collection of cantatas for every moment of the liturgical year. He did not, however, cease composing, as he simply channelled his energies into projects of a different kind. Although he seemed to compose more slowly at that time, the density inherent in his final works gives us a vision of a man who took time enough to organise his thoughts. *The Art of Fugue*, the *Goldberg Variations*, and the revival and completion of earlier works such as the *Eighteen Chorales* for organ, the *Mass in B minor* and the second part of the *Well-Tempered Clavier* provide vibrant testimony of this.

At the same time as Bach was exploring the lofty spheres of theoretical speculation and spirituality, he was also thinking in terms of finding a wider audience for his works by preparing some of them for copperplate engraving. Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola mention eight such engravings in Bach's obituary, notably the *Clavier Übungen I, II and III*, the *Goldberg Variations*, the *Schübler Chorales*, the *Canonic Variations*, the *Musical Offering* and *The Art of Fugue*. This obituary, which was published in Mizler's *Musikalische Bibliothek* in 1754, brings to mind another of Mizler's achievements: the Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, whose fourteenth member Bach had become in 1747. We owe much to this society, in particular the portrait of Bach painted in 1746 by Elias Gottlieb Haussmann which depicts Bach holding a puzzle canon. Bach had composed and published the *Canonic Variations* for organ on the Christmas chorale *Vom Himmel hoch, da komm ich her* to mark his investiture into this society.

The year 1747 contained yet another important event: Johann Sebastian Bach's trip

to the court of Frederick II, King of Prussia, where Carl Philipp Emmanuel, his second son, was harpsichordist. The *Berliner Nachrichten* gave a detailed account of this event on 11 May 1747: “We learn from Potsdam that Herr Bach, the famous Leipzig Kapellmeister, arrived in Potsdam last Sunday to have the pleasure of hearing the excellent Royal Music. In the evening, at about the time when the customary chamber ensemble usually enters the Royal Apartments, His Majesty was informed that the Kapellmeister Bach had arrived in Potsdam and that he was now in His antechamber awaiting His most gracious permission to hear the music. His Majesty immediately gave the order to let him in and seated himself at the instrument known as the fortepiano; he was then kind enough to play himself, without any preparation, a theme on which the Kapellmeister Bach was then required to improvise a fugue. The said Kapellmeister succeeded so well that not only was His Majesty kind enough to express His satisfaction, but also all who were present were struck with astonishment. Herr Bach found the theme he had been given so rich and so beautiful that he wanted to set it down on paper in the form of a real fugue and then to have it engraved on copper. On Monday, this famous man played the organ in the Heilig-Geist Kirche in Potsdam to the unanimous approval of the crowd of listeners. Later that evening His Majesty asked him again to play a six-part fugue, which he did as skilfully as the first time, to His Majesty’s great delight and the admiration of all”.

J. S. Bach had scarcely returned to Leipzig one month later when he told his former pupil Mizler about his trip to Berlin and related the story of the fugue that he had played before the King and which he would soon have engraved on copperplate; a copy of this would be sent to the journal of Mizler’s Society mentioned earlier. Mizler subsequently reported in a letter that he had already seen the beginning of the work; it is clear that much was expected of this work based on the Prussian king’s theme. Bach composed the work swiftly, movement by movement; the engraving was carried out by his pupil Schübler with equal speed. Two months after his meeting with Frederick II, the complete engraved score was sent with this dedication:

Musical
Offering
Most humbly dedicated to
His Majesty the King of Prussia etc.

By
Johann Sebastian Bach
Most Gracious King,

I most humbly present to Your Majesty a Musical Offering, the noblest part of which is by Your Majesty's own hand. It is with respectful pleasure that I still recall the very special royal favour that Your Majesty showed me some time ago during my stay in Potsdam, when You deigned to play me a fugue theme and very graciously asked me to play it immediately afterwards in Your Majesty's presence. To obey Your Majesty's order was my humble duty, but I soon realised that, due to insufficient preparation, a performance of this excellent theme could not be as successful as it deserved. I then decided to develop this truly royal theme in a more profound manner, and subsequently to make it known to the world. I have now accomplished this project to the best of my ability, my sole intention being the praiseworthy desire to magnify, in however small degree, the glory of a monarch whose greatness and power are admired and venerated by all, whether in the sciences of war or of peace, by which I mean those of music: May Your Majesty receive this modest work with gracious acceptance and convey his Royal Favour to he who is

Your Majesty's
most humble and most obedient servant,
the author.

Leipzig,
7 July 1747

This sequence of events reached its conclusion on 30 September 1747, when the *Leipziger Nachrichten* announced: “The theme of the King of Prussia’s fugue that was announced on the 11th of May of the current year by the gazettes of Leipzig, Berlin, Frankfurt and other cities has now been published; we can report that this work can now be obtained from its Author, Kapellmeister Bach, and from his two sons in Halle and Berlin, for 1 thaler during the forthcoming Michaelmas fair. It is in three parts, the first part consisting of two fugues, the first of these for three obligato voices, the second for six; the second part is a sonata for transverse flute, violin and continuo; the third comprises various canons in which there is also a canonic fugue”.

Carl Philipp Emmanuel provided a few details about the first biographical document published in Mizler’s *Musikalische Bibliothek* in a letter to Johann Nikolaus Forkel, who was to become Johann Sebastian Bach’s first biographer. His seventh point includes the sentence: “If I exclude some (but, *nota bene*, not all) works for the keyboard, in particular those in which he used material from his keyboard improvisations, he composed all the others without instruments, but then later tried them out on those same instruments”.

These instruments of Johann Sebastian Bach were keyboard instruments, and he owned many of them during his lifetime. Historical accounts quoted above show that he even knew of the first German fortepianos, as it was on one such instrument that he improvised what was to become the basis of his *Musical Offering*. The inventory of his possessions that was drawn up the day after his death lists four harpsichords, two lute-harpsichords and a spinet. As for church organs, Bach knew a great number of them well thanks to his travels, visits, and postings. His expert opinion was in demand during the 1740s, and it was he who was called upon, together with his friend and organ builder Gottfried Silbermann, to take delivery of the organ built by Hildebrandt Zacharias at the St Wenceslas Church in Naumburg. This organ, with its three manuals, a good fifty stops, multiple 8-foot stops and a *Rückpositiv*, is one of the most striking instruments that comes to mind when we consider the organs that Bach knew and had played.

The present recording was made on an instrument quite similar to this Naumburg organ. The Thomas organ in the church of Saint-Loup in Namur was built in 2023 and has similar characteristics, with its three manuals (*Rückpositiv*, great organ and upper manual), its broad pedalboard and its array of some forty 8-foot stops. Given the instrument's German baroque aesthetic, oriented towards Saxony and Thuringia, the organ builders' based their choice of tuning for the organ on 18th-century Saxon court pitch, about one semitone higher than today's pitch: A = 465Hz. Its temperament is a revised version of a temperament attributed to J.G. Neidhardt that he considered suitable 'for a large city'; it dates from 1724.

The *Musical Offering* is one of the musical summits that every lover of Bach's music dreams of reaching in their own way at some point in their career. The organist, thanks to the many advantages of their instrument, can explore it in total autonomy; the organ's long sonorities reveal the contrapuntal majesty of the Ricercars, whilst the many timbres of the instrument endow the puzzle canons with shimmering colours. The presence of several manuals makes it possible for a single musician to play the trio sonata — and Johann Sebastian Bach had himself set the standard for this with his trio sonatas for organ. Transcriptions of the *Musical Offering* for organ were made by some of the greatest organists of the last century, including Jean Guillou and Rolande Falcinelli. This work, linked to the organs of the time, gave the approach a neo-classical aspect. Such a transcription, when realised on an instrument like the Saint-Loup organ from the Thomas organ builders, sheds a new and essential light on the work. This instrument offers possibilities of timbre, attack and touch that revive the very essence of sound creation in the German Baroque. The invitation to set out on a journey here took on its full meaning — and it was a joy to respond to it. We hope that this musical adventure will create inspiring resonances within our faithful listeners.

CINDY CASTILLO

A playing order for the *Musical Offering*?

I must admit that I was initially sceptical when the organist Cindy Castillo suggested that I should record the *Musical Offering* with her. Whilst Johann Sebastian Bach's score lists a clear choice of instruments, notably the ones that he used for the monumental *Sonata sopr'il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo*, it is also true that there is no other indication of instrumentation, apart from the *Canon a 2 Violin in unisono*, for the remainder of the work. It is universally accepted that the two ricercars were intended for the harpsichord. It is, however, quite clear nonetheless that all these contrapuntal compositions lead us directly to the aesthetics of organ music; we may also bear in mind Bach's *The Art of Fugue*, which many organists have seized upon. As for the trio sonata, which is obviously a chamber work, we must acknowledge that Johann Sebastian Bach himself had set a precedent when he composed the six organ trio sonatas and so many chorale preludes in similar style.

As with *The Art of Fugue*, we should also debate the order in which these pieces might be performed. It would be useful to know what Bach's opinion of this might have been: Frederick II had received four booklets in succession, the first containing the *Ricercar a 3* and a perpetual canon; the second, the trio sonata and another perpetual canon; the third, five puzzle canons and a canonic fugue; the fourth, the *Ricercar a 6* and two canons. Did Bach intend the works to be performed in this order? Could a concert with this sequence of pieces actually work? Most important of all, might Bach actually have imagined that the *Musical Offering* would be performed? These scores, after all, had been carefully placed in the king's library, where they were to remain without being played; this had also been the case for the *Six concerts avec plusieurs instruments* that Bach had dedicated to the Margrave of Brandenburg.

All of the ensembles that have tackled this monument of music have sought various solutions, sometimes allowing the use of different ensembles for the two ricercars and thereby allowing the monumental 6-voice ricercar to provide a sumptuous conclusion with an instrumental tutti. Most versions also present the canons in strict succession, as if we were

listening to a performance in one of Bach's composition classes. I devoted much attention to this question when it came to finalising the master of this recording; there was no longer any question of how to end the concert so that everyone took part in the last piece and the audience applauded.

The idea behind the very daring formula that we have adopted — and which will no doubt provoke a great number of reactions — was to construct a form that integrates all these pieces into a flow that integrates what appear to be irreconcilable elements (the Italian sonata, the canons that are feats of contrapuntal mastery, and the two monumental *ricercars*) into a coherent discourse. Our idea was to place the two *ricercars* at the beginning and end of this “little opera” (as Marin Marais termed his instrumental work *La Gamme*), to separate the movements of the sonata and to place the canons as commentaries between them, thereby giving the canons added discretion and colour thanks to the many registrations employed. The edition of Johann Sebastian Bach's works by the Bach Gesellschaft at the end of the 19th century includes, after the instrumental works, a final category entitled *Theoretische Werke* which includes the *The Art of Fugue* and the *Musical Offering*, followed by other orchestral works, concertos, chamber music, and works for harpsichord and organ. Could those responsible for this first complete edition of J.S. Bach's works really have thought that these masterpieces were not intended for performance and were therefore purely theoretical works left by an elderly musician as a testimony to his art?

The performance order that we here suggest is not only guided by the desire to counter this tradition but also to set out, however boldly, a new path for listening to this Everest, and one that also spikes the curiosity of those who follow the score by encouraging them to seek further: Bach himself had written the words *quaerendo invenietis* — by seeking, you shall find — as an invitation to his readers to find the solutions to his puzzle canons.

OFFRANDE MUSICALE

Le survol des dix dernières années de vie de Johann Sebastian Bach suscite en nous une émotion particulière. En ces années 1740, Bach est incontestablement respecté, admiré et recherché comme organiste, pédagogue, compositeur et expert d'instruments à clavier. Ses astreintes à l'École Saint-Thomas de Leipzig sont achevées et le fonds de cantates pour tous les moments de l'année liturgique est constitué. Le cantor ne cesse pour autant son inlassable ouvrage et distille désormais son énergie dans des projets d'une autre temporalité. Si le rythme de composition semble se ralentir, la densité qui émane des ouvrages ultimes nous offre la vision d'un homme qui prend le temps d'organiser sa pensée. *L'Art de la Fugue*, les *Variations Goldberg* ou encore la reprise et l'achèvement d'œuvres antérieures comme les *Dix-huit chorals* pour orgue, la *Messe en si mineur* et la seconde partie du *Clavier bien tempéré* en sont de vibrants témoignages.

Si Bach évolue dans les hautes sphères de la spéculation théorique et de la spiritualité, il pense également transmission humaine en préparant la gravure sur cuivre de certains ouvrages. Dans leur nécrologue, Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Friedrich Agricola feront état de huit gravures : les trois *Clavier Übungen*, les *Variations Goldberg*, les *Chorals Schübler*, les *Variations canoniques*, l'*Offrande musicale* et *L'Art de la Fugue*. Cet obituaire, publié en 1754 dans la *Bibliothèque musicale* de Mizler, nous permet d'évoquer cette autre réalisation du même Mizler : la Société des sciences musicales, dont Bach devient le quatorzième membre en 1747. On doit bien des choses à cette société, notamment le portrait de Bach peint en 1746 par Elias Gottlob Haussmann, qui représente le compositeur tenant à la main un canon-rébus. C'est également à l'occasion de son investiture au sein de cette société que Bach compose et fait éditer les *Variations canoniques* pour orgue sur le choral de Noël *Vom Himmel hoch, da komm ich her*.

Mais revenons à cette année 1747 qui présente un autre fait saillant : le voyage de Johann Sebastian Bach à la cour de Frédéric II, roi de Prusse. Son deuxième fils, Carl Philipp

Emanuel, y est claveciniste. Le journal *Nouvelles de Berlin* du 11 mai 1747 relate en détail cet événement. « On apprend de Potsdam que Monsieur Bach, le célèbre Maître de Chapelle de Leipzig, est arrivé à Potsdam même dimanche dernier pour avoir le plaisir d'y entendre l'excellente Musique Royale. Le soir, à peu près au moment où la Musique ordinaire de la Chambre entre habituellement dans les Appartements Royaux, on annonça à sa Majesté que le Maître de Chapelle Bach était arrivé à Potsdam et qu'il se trouvait alors dans Son antichambre où il attendait la très-gracieuse autorisation d'entendre la musique. Sa Majesté donna immédiatement l'ordre de le faire entrer, se mit aussitôt à l'instrument nommé forte et piano et eut la bonté de jouer en propre personne sans aucune préparation un thème sur lequel le Maître de Chapelle Bach dut improviser une fugue. Le dit Maître de Chapelle y parvint de manière si heureuse que non seulement Sa Majesté eut la bonté d'exprimer Sa satisfaction, mais encore toutes les personnes présentes furent plongées dans l'étonnement. Monsieur Bach trouva si dense et si beau le thème qui lui avait été donné qu'il veut le coucher sur papier, en une véritable fugue et le faire ensuite graver sur cuivre. Le lundi cet homme célèbre se fit entendre à l'orgue en l'église du Saint-Esprit de Potsdam et recueillit l'approbation générale de tous les auditeurs qui se pouvaient trouver dans la foule. Le soir, Sa Majesté lui proposa encore l'exécution d'une fugue à six voix, ce qu'il fit avec autant d'habileté que la première fois, pour le grand contentement de Sa Majesté et l'admiration de tous. »

Un mois plus tard, à peine de retour à Leipzig, Johann Sebastian Bach évoque son voyage à Berlin avec son ancien élève Mizler et lui raconte l'histoire de la fugue qu'il a jouée devant le roi, fugue qu'il va, lui dit-il, bientôt faire graver sur cuivre et dont il enverra un exemplaire au *Journal* de la société. Mizler rapporte dans une lettre qu'« il en a déjà vu le début ». Voilà qui donne à l'aventure compositionnelle une forme de feuilleton à suspens ! Les attentes à l'égard de cette future œuvre autour de la « fugue prussienne » sont palpables. Le travail est rapide, par mouvement ; la gravure, réalisée par l'élève Schübler, suit le même tempo. La partition complète et gravée est envoyée deux mois après la rencontre royale, avec cette dédicace :

« Offrande

Musicale

Très-humblement dédiée à

Sa Majesté le Roi de Prusse etc.

Par

Johann Sebastian Bach

Très-Gracieux Roi,

Je présente à Votre Majesté, dans la plus profonde soumission, une Offrande Musicale dont la partie la plus noble est de la main de Votre Majesté. C'est avec un respectueux plaisir que je me souviens aujourd'hui encore de la grâce royale toute particulière qu'il y a quelque temps, lors de mon séjour à Potsdam, Votre Majesté me voulut bien faire en daignant me jouer un thème de fugue et me demandant très-gracieusement de le traiter derechef en présence de Votre Majesté. Obéir à l'ordre de Votre Majesté était mon très-humble devoir, mais je remarquai bientôt que, en raison d'une préparation insuffisante, l'exécution ne pouvait être aussi réussie qu'un sujet aussi excellent le méritait. Je décidai alors de traiter de manière plus achevée ce thème vraiment royal et de le faire connaître ensuite au monde. J'ai maintenant accompli ce projet selon mon pouvoir, et je n'ai pas d'autre intention que le louable désir de magnifier, si peu que ce soit, la gloire d'un monarque dont chacun ne peut qu'admirer et vénérer la grandeur et la puissance, que ce soit dans les sciences de la guerre comme dans celles de la paix, c'est-à-dire aussi celles de la musique : Veuille Votre Majesté recevoir ce modeste travail d'un accueil gracieux et conserver Sa Grâce Royale à celui qui est,

de Votre Majesté,

le très-humble et très-obéissant serviteur,

l'auteur.

Leipzig,

le 7^e de juillet 1747 »

Le feuilleton prend fin le 30 septembre 1747, lorsque les *Nouvelles de Leipzig* annoncent ceci : « Le thème de la fugue du Roi de Prusse promis le 11e de mai de l'année en cours par les gazettes de Leipzig, Berlin, Francfort et d'autres villes est désormais publié; nous faisons donc savoir que, lors de la prochaine foire de Saint-Michel, l'on peut se procurer cette œuvre aussi bien chez l'Auteur, le Maître de Chapelle Bach, que chez ses deux fils de Halle et de Berlin, pour 1 thaler. Elle se compose 1° de deux fugues, la première pour trois voix obligées, l'autre pour six, 2° d'une sonate pour flûte traversière, violon et continuo, 3° de divers canons dans lesquels on trouve une fugue canonique. »

Dans une lettre à Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel apporte quelques précisions autour du premier document biographique publié dans la *Bibliothèque musicale* de Mizler. Sous le septième point, nous pouvons lire ceci : « Si j'exclus certains (mais, *nota bene*, pas tous) travaux pour le clavier, en particulier ceux dont il prit la matière dans ses improvisations au clavier, il a composé tous les autres sans instruments, mais les a ensuite essayés sur ces mêmes instruments. »

Les instruments à clavier sont les instruments du compositeur Johann Sebastian Bach et il en possédera de nombreux durant sa vie. Il connaîtra même, comme on le lit dans les récits ci-dessus, les premiers *pianoforte* allemands puisque c'est sur l'un de ces instruments qu'il improvisera ce qui est à l'origine de l'*Offrande musicale*. Dans l'inventaire domestique réalisé au lendemain de sa mort, on relève la présence de quatre clavecins, de deux luths-clavecins et d'une épinette. Quant aux orgues, Bach en connaîtra de nombreuses à travers ses voyages, visites et postes. Dans les années 1740, son avis d'expert est recherché et c'est lui que l'on appelle avec son ami le facteur d'orgues Gottfried Silbermann pour opérer la réception de l'orgue construit par Zacharias Hildebrandt à l'église Saint-Wenceslas de Naumbourg. Cet orgue de trois claviers, d'une cinquantaine de jeux, multipliant les jeux de 8-pieds, avec un positif de dos, est l'un des orgues marquants auxquels nous pensons lorsque nous évoquons l'univers des orgues de Bach.

C'est sur un instrument se rapprochant assez fort de cet orgue de Naumbourg que le présent enregistrement a été réalisé. L'orgue Thomas de l'église Saint-Loup de Namur, construit en 2023, présente des caractéristiques similaires avec ses trois claviers manuels (positif de dos, grand orgue et clavier supérieur), son large clavier de pédale et sa panoplie de jeux de 8-pieds au sein d'une palette d'une quarantaine de jeux. Le choix des facteurs d'orgues concernant l'accord de l'orgue, d'esthétique baroque allemande tournée vers la Saxe et la Thuringe, s'est porté sur le diapason de la cour de Saxe au XVIII^e siècle, environ un demi-ton plus haut que le diapason actuel, c'est-à-dire $la = 465$ Hz. Le tempérament choisi est une version revue d'un tempérament d'après Johann Georg Neidhardt « pour une grande ville », datant de 1724.

L'*Offrande musicale* fait partie de ces sommets que tout amoureux de l'œuvre de Bach rêve de gravir un jour à sa façon. Grâce aux multiples apprêts de son instrument, il est donné à l'organiste de l'explorer en totale autonomie. Les sonorités longues de l'orgue révèlent la majesté du contrepoint des *ricercars*. Les différents timbres de l'instrument offrent aux canons-rébus des *coloris* chatoyants. La présence de plusieurs claviers rend possible à un seul musicien le jeu de la sonate en trio, pratique pour laquelle Johann Sebastian Bach lui-même a donné le modèle avec ses sonates en trio pour orgue. Un travail de transcription a été réalisé par de grands noms du monde de l'orgue du siècle dernier comme Jean Guillou et Rolande Falcinelli. Ce travail, lié aux orgues de l'époque, conférait à la démarche un aspect néoclassique. Ce même travail, envisagé sur un instrument tel que le grand orgue de la manufacture Thomas de Saint-Loup, vient apporter une mise en lumière essentielle. Car cet instrument apporte des possibilités de timbres, d'attaques et de toucher renouant avec l'essence même de l'élocution baroque germanique. Ici, l'invitation au voyage a pris tout son sens. Y répondre a été une joie. Puisse cette aventure musicale trouver un écho inspirant auprès de nos auditeurs...

CINDY CASTILLO

Un ordre pour l'*Offrande musicale* ?

Lorsque Cindy Castillo m'a proposé d'enregistrer l'*Offrande musicale* à l'orgue, je dois avouer avoir d'abord été dubitatif. La partition de Johann Sebastian Bach conduit évidemment à une instrumentation précise, celle qu'il indique pour le monument qu'est la *Sonata sopr'il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo*. Mais il est vrai que pour le reste de l'œuvre, on ne trouve plus d'indication d'instrumentation, mis à part le *Canon a 2 Violin in unisono*. Il est unanimement accepté que les deux *ricercars* sont destinés au clavecin. Mais il est bien évident que ces compositions contrapuntiques nous conduisent directement à l'esthétique de la musique pour orgue, situation finalement comparable à celle de *L'Art de la Fugue*, dont de nombreux organistes se sont emparés. Quant à la sonate en trio qui appartient de toute évidence au domaine de la musique de chambre, Johann Sebastian Bach n'a-t-il pas ouvert la voie en écrivant les six sonates en trio pour orgue et tant d'exemples d'une écriture similaire dans le domaine des chorals ?

Tout comme pour *L'Art de la Fugue*, ne faut-il pas, pour l'*Offrande musicale*, se poser la question de l'ordre dans lequel il faut jouer les pièces ? On aimerait pouvoir demander à l'auteur à quoi il pensait. Frédéric II reçut successivement quatre fascicules qui contenaient respectivement le *Ricercar* à 3 et un canon perpétuel, la sonate en trio et un autre canon perpétuel, cinq canons énigmatiques et une fugue canonique, et enfin le *Ricercar* à 6 et deux canons. S'agit-il d'un ordre destiné aussi aux interprètes ? Peut-on imaginer un concert qui se déroule de la sorte ? Et, finalement, Bach avait-il imaginé que tout cela pouvait être la matière musicale d'un concert ? Finalement, ces partitions n'ont-elles pas tout simplement été soigneusement rangées dans la bibliothèque du roi pour ne jamais en sortir afin d'être jouées, comme ce fut le cas pour les *Concertos pour divers instruments* que Bach avait dédiés au margrave de Brandebourg ?

Tous les ensembles qui se sont penchés sur une interprétation de ce monument ont cherché leur propre solution, en arrivant parfois à instrumenter les deux *ricercars* pour diverses formations, ce qui permettait de placer le monumental *Ricercar* à 6 voix en conclusion

somptueuse avec un *tutti* instrumental. Et, dans la majorité des versions, tous les canons se succèdent, un peu comme si on assistait à une audition dans la classe de composition du maître.

Au moment de finaliser cet enregistrement, cette question m'a interpellé. Il n'était plus question ici de savoir comment finir le concert de façon à ce que tout le monde participe à la dernière pièce et que cela incite le public aux applaudissements... L'idée qui a guidé la formule très audacieuse que nous proposons (et qui, sans aucun doute, provoquera bien des réactions) a été de construire une forme intégrant toutes ces pièces dans un flux où, finalement, ce qui apparaît comme des éléments inconciliables (la sonate de style italien, les canons que l'on peut considérer comme des prouesses de maîtrise contrapuntique, les deux pièces fuguées monumentales) arrive à s'enchaîner dans un discours cohérent. En plaçant les deux *ricercars* en début et en fin de ce « petit opéra » (comme le disait Marin Marais à propos de *La Gamme*), l'idée a été de séparer les mouvements de la sonate et de placer entre eux les canons comme des commentaires à la fois plus discrets et plus colorés (par la richesse des possibilités de registration). Dans la publication des œuvres de Johann Sebastian Bach réalisée à la fin du XIX^e siècle par la Bach Gesellschaft, on trouve après les pièces pour orchestre, les concertos, la musique de chambre, la musique pour clavecin et celle pour orgue une dernière catégorie intitulée « *Theoretische Werke* » (œuvres théoriques), avec *L'Art de la Fugue* et *l'Offrande musicale*. Les responsables de cette première édition complète des œuvres du cantor de Leipzig pensaient-ils que ces chefs-d'œuvre n'appartenaient pas aux musiciens et qu'ils étaient donc uniquement des œuvres théoriques, laissées en témoignage de son art par le musicien vieillissant ?

Cette proposition d'ordre est guidée par l'envie de contredire cette tradition et de construire un chemin nouveau à l'écoute de cet « Everest » qui ne manque pas de susciter la curiosité en poussant le lecteur de la partition à chercher : Bach n'a-t-il pas inscrit « *quaerendo invenietis* » pour le convier à trouver la solution à ses énigmes ?

Der Rückblick auf die letzten zehn Lebensjahre von Johann Sebastian Bach weckt in uns besondere Emotionen. In diesen 1740er Jahren war Bach als Organist, Pädagoge, Komponist und Experte für Tasteninstrumente unbestreitbar geachtet, bewundert und gefragt. Seine dienstlichen Verpflichtungen an der Thomasschule in Leipzig lagen hinter ihm, und der Fundus an Kantaten für jede Zeit des Kirchenjahres war komplett. Der Kantor stellte seine unermüdliche Arbeit jedoch nicht ein, sondern widmete seine Energie nun Projekten unter weniger Zeitdruck. Auch wenn sich sein Kompositionstempo zu verlangsamen schien, bietet uns die Dichte, die von den ultimativen Werken ausgeht, die Vision eines Mannes, der sich die Zeit nimmt, seine Gedanken zu organisieren. *Die Kunst der Fuge*, die *Goldberg-Variationen* oder die Wiederaufnahme der Arbeit an früheren Werken und deren Vollendung, wie die *Achtzehn Choräle* für Orgel, die *h-Moll-Messe* sowie der zweite Teil des *Wohltemperierten Klaviers* sind bewegende Zeugnisse dafür.

Während Bach sich in den hohen Sphären theoretischer Spekulation und Spiritualität bewegte, dachte er auch daran, seine Musik der Nachwelt zu hinterlassen, indem er Kupferstiche von einigen Werken vorbereitete. Im Nekrolog erwähnten Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola acht Stiche: die drei *Clavier-Übungen*, die *Goldberg-Variationen*, die *Schübler-Choräle*, die *Canonischen Veränderungen*, das *Musikalische Opfer* und *Die Kunst der Fuge*. Dieser Nachruf, der 1754 in Mizlers *Musikalischer Bibliothek* veröffentlicht wurde, lässt uns an eine weitere Einrichtung denken, die Mizler ins Leben gerufen hat: die Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, deren vierzehntes Mitglied Bach 1747 wurde. Dieser Gesellschaft ist vieles zu verdanken, unter anderem das 1746 von Elias Gottlieb Haussmann gemalte Porträt Bachs, das den Komponisten mit einem Rätsel-Kanon in der Hand zeigt. Ebenfalls anlässlich seiner Aufnahme in diese Gesellschaft

komponierte und veröffentlichte Bach die *Canonischen Veränderungen* für Orgel über den Weihnachtschoral *Vom Himmel hoch, da komm ich her*.

Doch kehren wir ins Jahr 1747 zurück, in dem ein weiteres bemerkenswertes Ereignis stattfand: Johann Sebastian Bachs Reise an den Hof von Friedrich II., König von Preußen. Sein zweiter Sohn, Carl Philipp Emmanuel, war dort Cembalist. Die *Berlinischen Nachrichten* vom 11. Mai 1747 berichten ausführlich darüber: „Aus Potsdam vernimmt man, daß daselbst verwichenen Sonntag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu genießen, die dasige vortreffliche Königl. Music zu hören. Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartements anzugehen pflegt, ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach angelanget wäre, und daß er sich in Dero Antichambre aufhielte und allergnädigste Erlaubniß erwartete, die Music anzuhören. Höchst-Derselbe ertheilten gleich Befehl, ihn herein kommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das sogenannte Forte und Piano, geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschah dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, daß er es in eine ordentliche Fuga zu Papier bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will. Am Montage ließ er sich in der Heil. Geist-Kirche zu Potsdam auf der Orgel hören, und erwarb sich bey denen in Menge vorhandenen Zuhörern allgemeinen Beyfall. Abends trugen Se. Majestät ihm nochmals die Ausführung einer Fuga von 6. Stimmen auf, welches er zu Höchst-Deroselben Vergnügen, und mit allgemeiner Bewunderung, ebenso geschickt, wie das vorige mahl, bewerkstelligte.“

Zurück in Leipzig sprach Johann Sebastian Bach einen Monat später mit seinem ehemaligen Schüler Mizler über seine Reise nach Berlin und erzählte ihm die Geschichte von der Fuge, die er vor dem König gespielt hatte. Wie er ihm sagte, wolle er diese Fuge bald in

Kupfer stechen lassen und davon ein Exemplar an die Zeitschrift der Gesellschaft schicken. Mizler berichtete in einem Brief, dass er bereits den Anfang des Werkes gesehen habe. Das machte das kompositorische Abenteuer zu einer spannenden Fortsetzungsgeschichte! Die Erwartungen an dieses zukünftige Werk über die Preußische Fuge waren spürbar! Die Arbeit ging Satz für Satz schnell voran; die Gravur, die der Schüler Schübler anfertigte, erfolgte im selben Tempo. Der Kupferstich des vollständigen Werkes wurde zwei Monate nach dem königlichen Treffen mit folgender Widmung verschickt:

Musicalisches
Opfer
Sr. Königlichen Majestät in Preußen &c.
allerunterthänigst gewidmet
von
Johann Sebastian Bach

„Allergnädigster König, Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchster Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also geraten wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehr nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Puncte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in

allen Kriegs= und Friedens=Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majestät
 allerunterthänigst gehorsamten Knechte,
 dem Verfasser.

Leipzig, den 7. Juli, 1747

Die „Fortsetzungsgeschichte“ endete am 30. September 1747, als die Leipziger Zeitungen im selben Monat verkündeten, dass das Thema der Fuge des Königs von Preußen, die am 11. Mai des laufenden Jahres von den Gazetten in Leipzig, Berlin, Frankfurt und anderen Städten versprochen wurde, nun veröffentlicht sei. Sie gaben daher bekannt, dass man dieses Werk auf der nächsten Michaelismesse sowohl beim Autor, dem Kapellmeister Bach, als auch bei seinen beiden Söhnen in Halle und Berlin für 1 Taler erwerben könne. Das Werk bestehe aus: 1. zwei Fugen, die erste für drei obligate Stimmen, die andere für sechs, 2. einer Sonate für Querflöte, Violine und Continuo, 3. verschiedenen Kanons, in denen sich eine kanonische Fuge befindet.

In einem Schreiben an Johann Nikolaus Forkel, der der erste Biograph von Johann Sebastian Bach werden sollte, machte Carl Philipp Emanuel einige Angaben rund um das erste biographische Dokument, das in Mizlers *Musikalischer Bibliothek* veröffentlicht wurde. Unter Punkt sieben ist Folgendes zu lesen: „Wenn ich einige, NB nicht alle, Clavierarbeiten ausnehme, zumahl, wenn er den Stoff dazu aus dem Fantasiren auf dem Claviere hernahm, so hat er das übrige alles ohne Instrument componirt, jedoch nachher auf selbigem probirt.“

Der Komponist Johann Sebastian Bach besaß im Laufe seines Lebens viele dieser Tasteninstrumente. Er lernte sogar, wie in den obigen Berichten zu lesen ist, die ersten deutschen Pianofortes kennen, da er auf einem dieser Instrumente das improvisierte, was der

Ursprung des *Musikalischen Opfers* werden sollte. In dem Hausinventar, das am Tag nach seinem Tod erstellt wurde, sind vier Cembali, zwei Lautenclaviere und ein Spinett verzeichnet. Was die Orgeln betrifft, so kannte Bach durch seine Reisen, Besuche und Anstellungen viele von ihnen. In den 1740er Jahren war sein Rat als Experte gefragt. So wurde er gemeinsam mit seinem Freund, dem Orgelbauer Gottfried Silbermann, gerufen, um die Abnahme der von Hildebrandt Zacharias gebauten Orgel in der Stadtkirche St. Wenzel in Naumburg vorzunehmen. Diese dreimanualige Orgel mit etwa 50 Registern, die die 8-Fuß-Register vervielfachen, sowie mit einem Rückpositiv ist eines der markanten Instrumente, an das wir denken, wenn wir Bachs Orgeln erwähnen.

Die vorliegende Aufnahme ist auf einem Instrument entstanden, das dieser Naumburger Orgel recht ähnlich ist. Die 2023 erbaute Thomas-Orgel in der Saint-Loup-Kirche in Namur weist mit ihren drei Manualen (Rückpositiv, Hauptwerk und Obermanual), der breiten Pedalklavatur und ihrer Vielfalt an 8-Fuß-Registern innerhalb einer Palette von etwa 40 Registern ähnliche Merkmale auf. An der deutschen Barockästhetik orientiert und nach Sachsen und Thüringen gewandt, fiel die Wahl der Orgelbauer in Bezug auf die Stimmung der Orgel auf die sächsische Hofstimmung des 18. Jahrhunderts, die etwa einen Halbton höher liegt als die heutige, d. h. $a' = 465$ Hz. Die gewählte Temperierung ist eine revidierte Version einer Temperierung aus dem Jahr 1724 nach J.G. Neidhardt „für eine große Stadt“.

Das *Musikalische Opfer* gehört zu jenen Gipfelpunkten, von denen jeder Liebhaber von Bachs Werk träumt, ihn eines Tages auf seine Weise zu besteigen. Dank der vielfältigen Möglichkeiten, die das Instrument bietet, kann der Organist dieses Werk völlig selbstständig erkunden. Die langen Klänge der Orgel enthüllen die majestätische Kontrapunktik der Ricercars. Die verschiedenen Timbres des Instruments verleihen den Rätsel-Kanons eine schillernde Farbgebung. Durch das Vorhandensein mehrerer Manuale ist es möglich, die Triosonate von einem einzigen Musiker spielen zu lassen, eine Praxis, für die Johann Sebastian Bach selbst mit seinen Triosonaten für Orgel ein Vorbild gegeben hatte. Transkriptionsarbeiten

wurden von großen Namen der Orgelwelt des letzten Jahrhunderts wie Jean Guillou oder Rolande Falcinelli durchgeführt. Da diese Bearbeitungen an die Orgeln der damaligen Zeit gebunden waren, hat ihr Vorgehen einen neoklassischen Aspekt. Wird die gleiche Arbeit auf einem Instrument wie der großen Orgel der Manufaktur Thomas von Saint-Loup in Angriff genommen, wirft dies ein neues, wesentliches Licht auf das Werk. Denn dieses Instrument bringt Möglichkeiten der Klangfarbe, des Einsatzes und des Anschlags mit sich, die an das Wesen des deutschsprachigen barocken Vortrags anknüpfen. Hier bekam die „Einladung zur Reise“ eine ganz neue Bedeutung. Darauf zu antworten, war eine Freude. Möge dieses musikalische Abenteuer ein inspirierendes Echo bei unseren freundlichen Zuhörern finden.

CINDY CASTILLO

Welche Reihenfolge für das Musikalische Opfer ?

Als Cindy Castillo mir vorschlug, das Musikalische Opfer auf der Orgel aufzunehmen, war ich zugegebenermaßen zunächst skeptisch. Johann Sebastian Bachs Partitur verweist natürlich auf eine präzise Instrumentierung, nämlich auf die, die er für das Meisterwerk der *Sonata sopr'il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo* angibt. Doch es stimmt, dass abgesehen vom *Canon a 2 Violin in unisono* für den Rest des Werks keine Hinweise auf die Besetzung mehr zu finden sind. Einhellig wird angenommen, dass die beiden Ricercare für Cembalo bestimmt sind. Es ist jedoch offensichtlich, dass diese kontrapunktischen Kompositionen uns direkt zur Ästhetik der Orgelmusik führen, eine Situation, die letztlich mit der Kunst der Fuge vergleichbar ist, die viele Organisten für sich in Anspruch genommen haben. Was die Triosonate betrifft, die eindeutig in den Bereich der Kammermusik gehört, hat Johann Sebastian Bach nicht

selbst den Weg geebnet, indem er die sechs Triosonaten für Orgel und so viele Beispiele für eine ähnliche Kompositionsweise im Bereich der Choräle schrieb?

Muss man sich nicht, ganz wie bei der Kunst der Fuge, auch beim Musikalischen Opfer die Frage stellen, in welcher Reihenfolge die Stücke gespielt werden sollen? Man wünschte, man könnte den Autor fragen, woran er diesbezüglich gedacht hat. Friedrich II. erhielt nacheinander vier Hefte, die jeweils das *Ricercar a 3* und einen *Canon perpetuus*, die Triosonate und einen weiteren *Canon perpetuus*, fünf Rätselkanons und eine *Fuga canonica* sowie schließlich das *Ricercar a 6* und zwei Kanons enthielten. Handelt es sich um eine Reihenfolge, die auch für die Interpreten bestimmt ist? Kann man sich ein Konzert vorstellen, das auf diese Weise abläuft? Und hat Bach daran gedacht, dass all dies der musikalische Stoff für ein Konzert sein könnte? Wurden diese Partituren schließlich nicht einfach sorgfältig in der Bibliothek des Königs aufbewahrt und nie wieder für eine Aufführung hervorgeholt, wie es bei den *Concerts pour divers instruments* der Fall war, die Bach dem Markgrafen von Brandenburg gewidmet hatte?

Alle Ensembles, die sich mit einer Aufführung dieses Meisterwerks befassten, suchten nach ihrer eigenen Lösung und schafften es manchmal, die beiden *Ricercare* für verschiedene Besetzungen zu instrumentieren, was es ermöglichte, das monumentale sechsstimmige *Ricercar* als prächtigen Abschluss mit einem instrumentalen *Tutti* ans Ende zu stellen. Und in den meisten Versionen folgen alle Kanons aufeinander, sodass man meinen könnte, einem Vorspiel in der Kompositionsklasse des Meisters beizuwohnen.

Diese Frage hat mir bei der Fertigstellung der vorliegenden Aufnahme zu denken gegeben; außerdem wurde sie auf einer Orgel durchgeführt, deren reiche Registrierungsmöglichkeiten auch eine Art Vereinheitlichung des Ensembles mit sich brachten. Hier ging es nicht mehr darum, wie man das Konzert so beenden kann, dass alle Musiker beim letzten Stück mitmachen und das Publikum zum Klatschen

animiert wird... Die Idee hinter der sehr gewagten Lösung, die wir vorschlagen (und die zweifellos viele Reaktionen hervorrufen wird), war es, eine Form zu konstruieren, die all diese Stücke in einen Fluss einbettet, in dem schließlich die Elemente, die unvereinbar scheinen (die Sonate im italienischen Stil, die Kanons, die man als Glanzleistungen kontrapunktischer Meisterschaft betrachten kann, die beiden monumentalen fugierten Stücke), in einem kohärenten Diskurs aneinandergereiht werden können. Hinter der Positionierung der beiden *Ricercare* am Anfang und am Ende dieser „kleinen Oper“ (wie Marin Marais über *La Gamme* sagte) stand die Idee, die Sätze der Sonate voneinander zu trennen und die Kanons als Kommentare zwischen ihnen zu platzieren, die (durch die reichhaltigen Registrierungsmöglichkeiten) sowohl dezenter als auch farbiger sind. In der Veröffentlichung der Werke Johann Sebastian Bachs durch die Bach Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts findet sich nach Orchesterstücken, Konzerten, Kammermusik, Cembalo- und Orgelmusik eine letzte Kategorie mit dem Titel „Theoretische Werke“, die *Die Kunst der Fuge* und das *Musikalisches Opfer* enthält. Glaubten die verantwortlichen Herausgeber dieser ersten Gesamtausgabe des Leipziger Kantors, dass diese Meisterwerke nicht für die Musiker bestimmt und daher nur theoretische Werke waren, die der alternde Musiker als Zeugnis seiner Kunst hinterlassen hatte?

Der Vorschlag für die gewählte Reihenfolge wird von dem Wunsch geleitet, dieser Tradition zu widersprechen und einen neuen Weg zum Hören dieses „Everests“ zu bahnen, der unweigerlich Neugierde weckt, indem er den Leser der Partitur zum Suchen anregt: Hat Bach nicht „quaerendo invenietis“ geschrieben, um ihn aufzufordern, die Lösung seiner Rätsel zu finden?

Registrations

I: Rückpositif

II: Hauptwerk

III: Oberwerk

1. *Ricercar a 3*

I (right hand): Principal 8

II (left hand): Viola di gamba 8, Rohrlföte 8 + III
Gedackt 8

PED: Gedacktbass 8, Octavbass 8

2. *Fuga canonica. In Epidiapente.*

I (right hand): Principal 8, Octava 4, Octava 2,
Sesquialtera (Quinta), Mixtur (Quinta 1 1/3)

II (left hand): Principal 8, Octava 4, Octava 2,
Mixtur (5 f.)

PED: Fagottbass 16, Octavbass 8, Gedacktbass 8,
Octava 4 + III Principal 4

3. *Canon perpetuus super thema regium*

II (right hand): Principal 8, Rohrflöte 8 + III :
Gedackt 8, Salicional 8

I (left hand): Dulcian 8

PED: Gedackt 8, Octavbass 8, Violonbass 8

4. *Sonata sopr'il Soggetto Reale: I. Largo*

I (right hand): Principal 8, Quintaden 8, Gedackt 8

II (left hand): Spitzflöte 4, Octava 4, + III
Traversflöte 4

PED: Subbass 16, Gedacktbass 8, Octavbass 8,
Violonbass 8

5. *Canones diversi super thema regium*

a) *Canon a 2*

I (right hand): Rohrflöte 4

III (left hand): Traversflöte 4

6. *Canones diversi super thema regium*

b) *A due violine in unisono*

III (right hand): Gedackt 8, Traversflöte 4

I (left hand): Rohrflöte 4, Blockflöte 2

PED: Octavbass 8, Violonbass 8

7. *Canones diversi super thema regium*

c) *A due. Per motum contrarium*

II (right hand): Viola di Gamba 8

I (left hand): Gedackt 8

PED: III Traversflöte 4

8. *Sonata sopr'il Soggetto Reale: II. Allegro*

I (right hand): Principal 8, Gedackt 8, Rohrflöte 4

II (left hand): Octava 4, Spitzflöte 4, + III
Traversflöte 4

PED: Gedacktbass 8, Octavbass 8, Violonbass 8

9. *Canones diversi super thema regium*

d) *A 2 per augmentationem, contrario motu*

III (right hand): Gedackt 8, Schalmey 8,
Traversflöte 4, Nasat 3

II (left hand): Principal 8, Viola di Gamba 8,
Octava 4, Quinta 3, Sesquialtera 1 3/5

PED: Octava 4 + I : Octava 4 et Rohrlföte 4

10. *Canones diversi super thema regium*
e) *A due per tonos. "Ascendenteque modulaciones*
ascendat Gloria Regis"

III (right hand): Vox Humana 8, Gedackt 8,
Tremulant

II (left hand): Spitzflöte 4, Tremulant

PED: Octavbass 8

11. *Sonata sopr'il Soggetto Reale: III. Andante*

I (right hand forte): Quintadena 8, Gedackt 8,
Tremulant I

II (right hand piano): Rohrlföte 8 + Tremulant
II & III

III (left hand): Salicional 8

PED: Subbass 16, Octavbass 8, Gedacktbass 8

12. *Canon a 2. "Quarendo invenietis" a*

III (right hand): Gedackt 8, Principal 4,
Gemshorn 2, Tertia 1 3/5

II (left hand): Principal 16, Principal 8, Octava 4,
Quinta 3, Sesquialtera 1 3/5

13. *Canon a 2. "Quarendo invenietis" b*

I (right hand): Principal 8, Octava 4, Blockflöte 2,
Sesquialtera 2f.

II (left hand): Principal 16, Principal 8, Octava 4,
Octava 2, Quinta 3, Sesquialtera 1 3/5

14. *Sonata sopr'il Soggetto Reale: IV. Allegro*

I (right hand): Principal 8, Gedackt 8, Rohrflöte
4, Sesquialtera (Quinta 3)

II (left hand): Octava 4, Rohrflöte 4, Octava 2 +
III: Traversflöte 4

PED: Principalbass 8, Gedacktbass 8, Octavbass
8, Octava 4

15. *Canon perpetuus*

III (right hand): Schalmey 8, Gedackt 8,
Traversflöte 4, Nasat 3

I (left hand): Quintadena 8, Gedackt 8, Rohrlföte
4, Dulcian 8

PED: Subbass 16, Principalbass 16, Fagottbass

16, Gedacktbass 8, Principalbass 8, Quinta

16. *Canon a 4*

I (right hand): Gedackt 8, Sesquialtera (Quinta 3),
tremulant

III (left hand): Gedackt 8, Vox Humana 8,
tremulant

PED: II Principal 8, Rohrflöte 8

17. *Ricercar a 6*

I: Principal 8, Dulcian 8, Octava 4, Blockflöte 2,
Sesquialtera (Quinta 3), Mixtur (Quinta 1 1/3)

II: Principal 8, Trompete 8, Octava 4, Octava 2,
Quinta 3, Mixtur (5 f.)

III: Gedackt 8, Schalmey 8, Principal 4, Nasat 3

PED: Gedacktbass 8, Octavbass 8, Octava 4,

II/P, III/P

The Thomas organ in the church of Saint-Loup, Namur

The first instrument to feature in “Namur Les Orgues”, the great organ in its gallery is for the most part new, the exception being the upper part of the organ case, as this was all that remained of the old Merklin case (1857). Restorations in the 19th and 20th centuries involved the replacement of the entire bellows mechanism, the trackers, the windchests and the console, along with consequent and irremediable alterations to the little that remained of the original pipework from 1857.

The present instrument is in the German Baroque style, and as such is in the style of organs of Saxony and Thuringia, the two principal regions of Johann Sebastian Bach’s career; an instrument of this type and size and in an acoustic such as that of the church of Saint-Loup had previously not existed in the area. The church’s tufa vaulting and its extraordinary relief work is highly absorbent; this greatly reduces the reverberation that one would expect to hear in this church, in which marble is very prominent.

In order to create an instrument that combined the styles of both Central and Northern Germany, we decided to recreate a *Rückpositiv* of open 8ft stops instead of the earlier 4ft stops, in response to the 12ft great organ. The idea for this came from the Nordic organs that Bach had played in his youth and during his time with Dieterich Buxtehude in Lübeck, as almost all of these had a *Rückpositiv* manual. Johann Sebastian Bach had also been, along with Gottfried Silbermann, one of the experts engaged to advise on the construction of the new organ for the church of St-Wenzel in Naumburg (central Germany) by the organ builder Zacharias Hildebrandt in 1746.

The new organ was tuned to 18th-century Saxon court pitch (A=465Hz), about a semitone higher than today’s A=440Hz. Its tuning system is a version of Neidhardt’s tuning system “für eine große Stadt” (1724) here revised by Emmanuel Le Divellec, professor of organ at the Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hanover. Our 2019 organ was the first to employ his revision of the system, as its looser intervals allow us to tackle a more varied

range of keys. An organ tuned to this high pitch also makes transposition to the pitch that Johann Sebastian Bach used in Leipzig much easier, with the other instruments playing one tone lower at A=415.



Rückpositif

Principal 8
Gedackt 8
Quintadena 8
Octava 4
Rohrflöte 4
Blockflöte 2
Sesquialtera 2 f.
Dulcian 8

Hauptwerk

Principal 16
Principal 8
Viola da Gamba 8
Rohrflöte 8
Ocatava 4
Spitzflöte 4
Quinta 3
Octava 2
Sesquialtera 1 3/5
Mixtuor 5-7 f.
Fagott 16
Trompete 8

Oberwerk

Quintadena 16
Salicional 8
Gedackt 8
Principal 4
Traversflöte 4
Nasat 3
Gemshorn 2
Tertia 1 3/5
Cimbel 2-3 f.
Schalmey 8
Vox humana 8

Pedal

Principalbass 16
Subbass 16
Quintbass 12
Octavbass 8
Principalbass 8
Violonbass 8
Quinta 6
Octava 4
Posaunenbass 16
Fagottbass 16
Trompetbass 8

