



CHANDOS
SUPER AUDIO CD

BACH

ANATOMY OF A MOTIF

Bach · Brahms · Karg-Elert · Liszt
Mendelssohn · Reger · Schumann

SIMON JOHNSON

ORGAN OF ST PAUL'S CATHEDRAL



Lebrecht Music & Arts Photo Library/ Bridgeman Images

View of St Thomas School and St Thomas Church, Leipzig, where Johann Sebastian Bach worked 1723 – 50, as painted by Felix Mendelssohn, c. 1840

B-A-C-H: Anatomy of a Motif

COMPACT DISC ONE

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

1

Contrapunctus XIV à 4 ('Unfinished Fugue')

11:35

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

from *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080 (before 1742, revised c. 1745
and 1748 – 49)

Completed 2020 by Lionel Rogg (b. 1936)

[]

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Sonata on the Chorale 'O Haupt voll Blut und Wunden'

16:50

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

for Organ

Manuscript fragment of improvisation, c. 1840, in the composer's hand,
realised 2007 – 08 in three movements by Rudolf Lutz (b. 1951)

Anselm Hartinger in Freundschaft gewidmet

2

I Choral

8:11

3

II Con moto poco Allegro –

5:31

4

III Andante con moto e cantabile

3:08

Robert Schumann (1810 – 1856)

Sechs Fugen über den Namen ‘Bach’, Op. 60 (1845)

33:27

for Organ

An Woldemar Bargiel

zur Erinnerung an seinen Schwager

R. Sch.

Dresden, d. 26. Sept. 1848.

- | | | |
|--------|--|------|
| [5] | Fuga I. Langsam – Nach und nach schneller und stärker
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | 6:30 |
| [6] | Fuga II. Lebhaft
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | 6:16 |
| [7] | Fuga III. Mit sanften Stimmen
in G minor • in g-Moll • en sol mineur | 4:02 |
| [8] | Fuga IV. Mäßig, doch nicht zu langsam
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | 5:48 |
| [9] | Fuga V. Lebhaft
in F major • in F-Dur • en fa majeur | 2:47 |
| [10] | Fuga VI. Mäßig, nach und nach schneller – Lebhafter
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | 8:02 |

Fine

	Johannes Brahms (1833 – 1897)	
11	Fugue, WoO 8 (1856) in A flat minor • in as-Moll • en la bémol mineur for Organ Langsam	7:25
		TT 69:39

COMPACT DISC TWO

	Johann Sebastian Bach	
1	Ricercar à 6 in C minor • in c-Moll • en ut mineur from the First Part, 'Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta', of <i>Musikalisches Opfer</i> , BWV 1079 (1747) Seiner Königlichen Majestät in Preußen &c. allerunterthänigst gewidmet []	9:55

Franz Liszt (1811 – 1886)

Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H, S 260

(1855 – 56, revised 1869 – 70)

13:28

for Organ

Alexander Winterberger gewidmet

2	[Präludium.] Allegro moderato – Adagio – Tempo I – Maestoso – Andante –	4:12
3	Fuga. Andante –	2:45
4	Allegro –	3:50
5	Maestoso. Grave	2:41

Max Reger (1873 – 1916)

Fantasie und Fuge über B-A-C-H, Op. 46 (1900)

20:17

in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur

for Organ

Herrn Geheimrat Professor Dr. Joseph von Rheinberger in besonderer Verehrung zugeeignet

6	Fantasie. Grave (sempre quasi improvisazione) – Quasi prestissimo – Quasi presto – Quasi adagissimo – Poco a poco stringendo al tempo I – Tempo I – Più andante (quasi vivace) – Più vivace – Vivace assai – Vivace – Più vivace – Vivace assai – Adagio –	8:59
7	Fuge. Sostenuto (nach und nach beschleunigen) – Thema in rückläufiger Bewegung – Adagio	11:18

Sigfrid Karg-Elert (1877 – 1933)

Passacaglia and Fugue on B-A-C-H, Op. 150 (1932)

21:29

in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur

for Organ

To Henry Willis, my dear friend, in highest admiration

8	Introduzione. [] –	1:35
	Passacaglia	
9	Prima parte. [] – Pesante –	3:38
10	Seconda parte. Quasi l'istesso tempo – Adagio – Più mosso – Maestoso – Adagio e piano –	2:53
11	Terza parte. Allegro – Presto. Quasi Cadenza – Prestissimo – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso –	4:34
12	Adagio e piano –	1:17
13	Fuga. Allegro risoluto – L'istesso tempo – Meno mosso – Doppio movimento	7:33
		TT 65:27

Simon Johnson organ, St Paul's Cathedral



Graham Lachao

Console, Grand Organ, St Paul's Cathedral

St Paul's Cathedral: The Grand Organ

The original organ was built by Bernard Schmidt ('Father' Smith) in 1697, its case designed by Sir Christopher Wren and carvings executed by Grinling Gibbons. Some pipe work survives to this day. The organ was reconstructed to its present layout in the chancel by Henry ('Father') Willis in 1872 and enlarged to five manuals, including a section in the North East Quarter Dome gallery, in 1900. Henry Willis III was responsible for further alterations and electrification of the action in 1925–30. After war damage the organ was repaired in 1946 and 1949 and more repairs were undertaken in 1960. Between 1972 and 1977, N.P. Mander Ltd reconstructed the whole of the action, soundboards, and console, preserving the pipe work that survived from the Willis instrument of 1872 but broadening the resources of the organ with much new material, notably the new North Choir, Dome Chorus, and West sections. The instrument was refurbished in 2007–08 by Mander, who provided new Dome Tubas and, through the generosity of Roger Gabb, son of Harry Gabb (Sub-Organist 1946–74), a second, mobile console for use under the Dome. Stop layouts were rationalised and a new transmission system was provided in 2019. Undated stops are from 1872.

Chancel section:

Great Organ

(North case)

Double Open Diapason (part 1697 / 1977)	16
Open Diapason I	8
Open Diapason II	8 (part 1697)
Stopt Diapason	8 (1977)
Claribel Flute	8 (1994)
Quint	5 1/3

Principal	4 (part 1697)
Flute	4 (1977)
Twelfth	2 2/3
Fifteenth	2 (part 1697)
Mixture 17 19 22	III
Mixture 24 26 29 (16' based)	III
Fourniture 19 22 26 29	IV (1994)
Trombone	16
Trumpet	8
Clarion	4
Swell to Great	
Choir to Great	
Solo to Great	
Dome to Great	
Swell Organ	
(South case)	
Contra Gamba	16
Open Diapason	8
Lieblich Gedact	8
Salicional	8
Vox Angelica	8
Principal	4
Fifteenth	2
Cornet 17 19 22	III
Contra Posaune	16
Cornopean	8
Hautboy	8 (part 1977)
Vox Humana	8 (1977)
Clarion	4

Tremulant
Octave
Sub Octave
Unison Off
Solo to Swell

South Choir Organ

(South case)

Contra Viola	16 (part 1977)
Bourdon	16 (1994)
Open Diapason	8
Violoncello	8
Dulciana	8
Claribel Flute	8
Lieblich Gedact (1872, moved 1994)	8
Principal (1872, moved 1994)	4
Flûte Harmonique	4 (1994)
Flageolet	2
Sesquialtera 12 17	II (1949)
Corno di Bassetto	8 (1994)
Tremulant	
Swell to Choir	
Solo to Choir	
Dome to Choir	
Great to Choir	

North Choir Organ

(North case)

Chimney Flute	8 (1977)
---------------	----------

Principal	4 (1977)
Nason Flute	4 (1977)
Nazard	2 2/3 (1977)
Fifteenth	2 (1977)
Blockflute	2 (1977)
Tierce	1 3/5 (1977)
Larigot	1 1/3 (1977)
Sharp Mixture 26 29 33 36	IV (1977)
Trumpet	8 (1977)
Tremulant	

Solo Organ

(North side, enclosed)

Open Diapason	8 (1900)
Viola	8 (1900)
Viola Celeste	8 (1951)
Flûte Harmonique	8 (1900)
Concert Flute	4
Piccolo	2 (1900)
Corno di Bassetto	8
Cor Anglais	8
French Horn	8 (1930)
Tremulant	

(North Case, unenclosed)

Tuba	8
Tuba Clarion	4
Octave	
Sub Octave	
Unison Off	
Dome to Solo	

Pedal Organ

(North side)

Open Metal

16 (1977)

Open Diapason (Great)

16 (1977)

Viola (Choir)

16 (1977)

Bourdon

16 (1900)

Principal

8 (1977)

Flute

8 (1977)

Fifteenth

4 (1977)

Flute

4 (1977/1994)

Mixture 19 22 26 29

IV (1977)

Contra Posaune

32

Ophicleide

16 (1900)

Posaune

8 (1977)

Clarion

4 (1977)

Great to Pedal

Swell to Pedal

Choir to Pedal

Solo to Pedal

Solo Octave to Pedal

Dome to Pedal

Dome section:**Dome Manual – Chorus**

Double Open Diapason (1900, part 1977)

16

Open Diapason I

8 (1977)

Open Diapason II

8 (1977)

Octave

4 (1977)

Super Octave

2 (1977)

Quartane 19 22

II (1977)

Mixture 22 26 29	III (1977)
Fourniture 19 22 26 29	IV (1977)
Contra Posaune (1900, moved 1977)	16
Trumpet (1900, moved 1977)	8
Dome Manual – Reeds	
Double Tuba	16 (2008)
Tuba	8 (2008)
Clarion	4 (2008)
Trompette Militaire	8 (1930)
Pedal Organ	
Double Open Wood	32 (1872 / 1900)
Contra Violone	32 (1930)
Open Wood (ext.)	16 (1900)
Open Diapason (Dome)	16 (1977)
Contra Bass	16 (1930)
Principal	8 (1977)
Super Octave	4 (1977)
Mixture 19 22 26 29	IV (1977)
Contra Bombarde	32 (1960)
Bombarde	16
Posaune (Dome)	16 (1900)
Clarion	8
West Section (floating):	
West Chorus	
Open Diapason	8 (1977)
Octave	4 (1977)
Super Octave	2 (1977)
Mixture 19 22 26 29	IV (1977)

West Reeds

Royal Trumpet	16 (1977)
Royal Trumpet	8 (1977)
Royal Trumpet	4 (1977)

Transfers

Great Reeds on Solo
Great Reeds on Pedal
Swell Reeds on Solo
Swell Reeds on Pedal
North Choir on Great
North Choir on Solo
Solo Tubas on Choir
Dome Chorus on Great
Dome Reeds on Solo
West Chorus on Great
West Reeds on Dome
Dome Pedal off
Manual Exchange I/II

Combination Couplers

Great and Pedal Combs Coupled
Dome and Dome Pedal Combs Coupled
Dome Combs on Great Pistons
Swell Combs on Dome Pedal Pistons



Malcolm Crowthers

South case of the organ

B-A-C-H: Anatomy of a Motif

Introduction

The Bach family is said to have originated in Hungary, and all those who have borne this name, so far as is known, are said to have devoted themselves to music; which perhaps springs from the fact that even the letters B-A-C-H are melodic in their arrangement. (This *Remarque* is the discovery of the Leipzig Herr Bach).

The 'Leipzig Bach' was, of course, Johann Sebastian (1685 – 1750), and it was J.G. Walther's *Musicalisches Lexicon* of 1732 that first drew attention to the musical potential of his name – though Bach later told Walther that the credit for this *Remarque* should actually go to another member of the family. In the early days of musical notation B was the first note to require an accidental, to distinguish the 'round' or 'soft' *b* (flat) from the 'square' or 'hard' *b* (natural). In Germany (though not in Britain or southern Europe) this led to the two notes' acquiring different names: 'b' was reserved for the round *b* flat, while the square *b* natural became 'h'. And so the name of Bach forms an elegant phrase of

two pairs of falling semitones. (The flattening of other notes in German was more simply signified by the addition of the suffix 'es' or 's'; hence 'E flat' became 'Es', adding – aurally if not visually – another useful letter. In later times this would prove invaluable to Schumann, who loved working with musical codes, and also to Shostakovich, providing him with his own distinctive signature, D-S-C-H...)

J.S. Bach: Contrapunctus XIV from 'Die Kunst der Fuge', BWV 1080

Bach's music is full of melodic motifs which resemble B-A-C-H more or less closely. But it was not until the end of his life that Bach began to 'sign' some of his works with his own precise personal motto. Usually it is concealed within the texture, and more apparent to the eye than the ear; only once did he use it as an independent subject in its own right – in the unfinished final movement of *Die Kunst der Fuge* (The Art of Fugue). This monumental work contains an exhaustive scientific exploration of all the contrapuntal possibilities that could be extracted from a single theme, in

a sequence of fugues and canons of increasing and sometimes mind-boggling complexity. Most of it was written in the early 1740s, but Bach continued to make improvements and additions, and then began to prepare it for publication, possibly as a contribution to the work of the Society for the Musical Sciences, which he joined in 1747. However, for some reason the project was never completed, and it was his sons who assembled the manuscripts and published the whole work (in a slightly garbled version) in 1751, a year after their father's death. It was printed as 'pure music' for study in open score, but it all lies under the fingers, and these days it is usually performed on harpsichord, piano, or organ.

The final fugue presents us with one of the great mysteries of musical history. The solemn first subject is developed at length for 114 bars, followed by a livelier second subject, which is later combined with the first. The third theme, B-A-C-H, appears at bar 193. It is developed on its own for forty bars, and then briefly combined with the first two subjects. And here the manuscript breaks off, leaving the music suspended in mid-air. Bach's son Emanuel added an explanatory note:

While working on this fugue, where the name BACH is introduced as countersubject, the composer died.

According to his obituary, Bach had planned a fourth section, introducing a new subject which would be combined with the other three. It was not until 1881 that the German musicologist Gustav Nottebohm discovered that this fourth subject is (of course) the main theme of *Die Kunst der Fuge*, which has not yet appeared, but which can in fact be combined with the other three in four-part invertible counterpoint. So why did Bach not finish it himself? He certainly had the conclusion in his head; we know that he would never begin a fugue without first working out all the possible contrapuntal combinations. And when he wrote the manuscript he was not seriously ill, let alone dying; the handwriting is firm and clear.

Recent research has found hidden clues in the music, which suggest that the missing ending may not be accidental, but deliberate: Bach is perhaps inviting his fellow musicians to work it out for themselves. Even without this encouragement, during the past hundred years many different attempts have been made; back in 1968, the Swiss organist Lionel Rogg wrote his own tentative completion for his pioneering organ recording of *Die Kunst der Fuge*, but the version recorded here is a new one, which he completed in 2020. The printed edition of *Die Kunst der Fuge* omitted

the last seven bars of Bach's manuscript, and in this new completion Rogg takes the print as his point of departure, there introducing the missing main theme of the whole work. This leads to various combinations of themes two, three, and four, before the fugue is finally crowned by the return of its first subject in the bass.

Lutz / Mendelssohn: Sonata in D minor on 'O Haupt voll Blut und Wunden'

After his death, Bach soon faded into obscurity among all but a select group of connoisseurs. One of the great pioneers of the 'Bach revival' in the nineteenth century was Felix Mendelssohn (1809 – 1847) – though, sadly, he did not live to see the foundation of the Bach-Gesellschaft, a society formed in 1850 with the aim of publishing Bach's complete works (Schumann was a founder member, and Liszt an early subscriber). Mendelssohn is particularly remembered for two important events that did much to re-establish Bach's reputation: a performance of the St Matthew Passion in 1829, and an organ recital in Bach's own church, in Leipzig, in 1840, to raise funds for a memorial on Bach's unmarked grave. He ended his Bach programme with an improvisation, which was described by Schumann in a glowing review:

Would that I could record last evening in these pages with golden letters!... Mendelssohn ended with a fantasy of his own, in which, then, he showed himself in the full glory of his artistry; it was based on a chorale (if I am not mistaken, with the text *O sacred head, sore wounded*), into which he afterward wove the name B-A-C-H and a fugal movement – the entire fantasy was rounded out into such a clear and masterly whole that, if printed, it would appear a finished work of art.

The discovery in the Bodleian Library, in Oxford, of a single page of manuscript in Mendelssohn's hand, containing the start of a work based on this chorale, has inevitably led to speculation of a possible link with the concert. Inspired by Schumann's review, Rudolf Lutz (b. 1951), another Swiss organist, has expanded this fifty-eight-bar fragment into a substantial three-movement Sonata, in an extraordinary feat of creative empathy, which rises far above the level of a mere pastiche. The fragment contains the opening harmonisation of the chorale and half of the first variation. Taking the chorale variations of Mendelssohn's Sixth Organ Sonata, Op. 65, as an approximate model, Lutz continues with a second variation of

gradually increasing animation, introducing the first hints of B-A-C-H. The subject of the second, 'fugal movement' elegantly combines elements of both themes; it contains another full statement of the chorale tune, and culminates in a thunderous declamation of B-A-C-H. Like the Sixth Sonata (which it briefly quotes), the work ends with a major-key *Andante*, in sweetly Mendelssohnian tranquillity.

Schumann: Sechs Fugen über den Namen 'Bach', Op. 60

Above all, Sebastian Bach's *Well-tempered Clavier* is my textbook, the best there is. I have analysed the fugues one by one in the closest detail, which is of immense value and seems to strengthen one's whole moral fibre...

The (largely self-taught) composing career of Robert Schumann (1810 – 1856) was punctuated by frequent interludes of 'Fugenpassion', as he called it. Following his initial Bach studies, in 1832, Schumann copied out the whole of *Die Kunst der Fuge* in 1837, and after his marriage, in 1840, to the pianist Clara Wieck, the young lovers devoted their honeymoon to more analysis of the '48'. As time went on, and Schumann's fragile mental health began to deteriorate, this

concentration on the abstract constructive process of composition acted as a restorative and stimulant to Schumann's own creative imagination. In 1842, Clara was away on a long concert tour; Schumann fell into a deep depression, drowned himself in beer, champagne, and counterpoint, and then went on to compose a succession of glorious chamber works...

Two years later, he suffered a severe nervous breakdown; in 1845, the family moved from Leipzig to Dresden for a fresh start, and it was time for more fugues. He and Clara hired a pedal-piano to facilitate the study of Bach's organ music, and Schumann conceived the idea of a major organ work of his own in tribute to the composer of *Die Kunst der Fuge*: a set of six fugues on the theme of B-A-C-H. The first two were written in April – and then he was inspired to complete the piano concerto which he had abandoned some years before. The last of the six fugues was finally finished in November; by this time his head was already full of the sounds of 'drums and trumpets', and the draft of his C major Symphony (No. 2) was ready before Christmas. But for Schumann himself, it was the B-A-C-H fugues that represented his greatest achievement:

This is a work on which I worked for the whole of last year, striving to make it

worthy of the great name it bears, a work which, I believe, will perhaps survive longer than all my others.

Conceived as a set of contrasted character pieces, together the six movements form a kind of fugal symphony, an epic journey through varied landscapes and emotions of darkness and light. To avoid the monotony of six pieces in the same key, of B flat, the quiet slow movement (No. 3) is in G minor, and the scherzo (No. 5) in F. The B-A-C-H theme occurs in its basic form – in even long notes – only in the majestic introductory fugue, in No. 3, and in the grand finale. In No. 2, Schumann compresses the four-note motto and creates a longer subject by adding some typical baroque semiquaver figures, with propulsive dotted rhythms and exciting virtuoso writing for both hands and feet. No. 4 contains the most complex counterpoint in the whole work, making extensive use of the Bachian devices of retrograde and *stretto*; here he alters the melodic profile of the subject by transposing the C and H down an octave. In No. 5, the severe chromatic theme is transformed into a dainty balletic scherzo; as Schumann once said (in a review of some fugues by Mendelssohn),

The best fugue will always be the one that the public takes – for a Strauss

waltz; in other words, when the artistic roots are covered like those of a flower, so that we only perceive the blossom...

The finale is a magnificent double fugue; animated throughout by waves of rolling triplets, it gradually builds in speed and volume to a heroic climax, including a few bars which would re-appear in the equally heroic finale of the orchestral Symphony that Schumann wrote a few weeks later.

Brahms: Fugue in A flat minor, WoO 8

'All, entirely for my Clara' – as Brahms wrote on the manuscript – this elegiac fugue forms a poignant postscript to Schumann's masterpiece. From the moment they met, in the autumn of 1853, the twenty-year-old Johannes Brahms (1833–1897) and the two Schumanns formed a close musical and personal bond. But a few months later the increasingly fragile Schumann attempted suicide; he spent the rest of his life in an asylum, and Brahms fell in love with Clara – an intense but often uneasy relationship that continued for over forty years. In 1856 they found an engrossing distraction in the study of canon and fugue; Brahms sent Clara a copy of the Fugue in A flat minor as a gift on Robert's birthday, in June. And in July, Schumann died.

Brahms shared with Schumann a love of musical codes and ciphers, and the first four

notes of the fugue subject are the four musical letters of his name, H, B, S, and A. And while there is no specific reference to B-A-C-H, its shadow clearly hovers around these drooping semitones, and it does appear (in the wrong key) in one of the countersubjects. Brahms uses the subject in two forms: the first form, each phrase sinking lower, seems to symbolise despair, while the inverted form, each phrase rising higher, suggests hope and aspiration. He told his friend Joachim that he was frightened by what he had written, by its rare, dark tonality (seven flats), its 'morbid' atmosphere, and its contrapuntal complexity. But Joachim's reaction was quite different; to him the music spoke of 'unity and beauty and blessed peace...'

Bach: Ricercar à 6 from 'Musikalisches Opfer', BWV 1079

In May 1747 Bach was presented to Frederick the Great at Potsdam, where he improvised (on the new *fortepiano*) a three-voice fugue on a theme provided by the king. On his return to Leipzig he composed a whole selection of pieces, exploring all the contrapuntal and expressive possibilities of the 'royal theme', and he sent this *Musikalisches Opfer* (Musical Offering) to the king in July, accompanied by a neat Latin acrostic: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*. The open

score of the sublime six-voice *Ricercar* specifies no particular instrument, but it is hard to believe that Bach was never tempted to play it on the organ. The first part of the piece consists of a strict fugal exposition, beginning with a single voice and gradually expanding to the full texture of six. The second part is less tightly structured; the full subject makes only six more appearances, one in each voice, amid a variety of episodes inspired by fragments of the theme. The whole work is crowned by the climactic final entry of the Royal Theme in the bass, and Bach's signature appears over the top, shared by the two soprano voices in the approach to the final cadence.

Liszt: Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H, S 260

When I have had my fill of Handel's
triads, I am drawn to the priceless
dissonances of the Passions and the
B minor Mass...

Franz Liszt (1811 – 1886) was another great romantic composer who was devoted to the music of Bach. In his early years as a concert pianist, Bach's Chromatic Fantasia and Fugue was a cornerstone of his repertoire, and he also performed Bach's organ works in his own piano arrangements. He first composed the Prelude and Fugue on the Name B-A-C-H in

1855, after his retirement to Weimar, but it was not until 1870 that some minor revisions produced the definitive version that is usually played today.

Saint-Saëns coined a memorable phrase to describe the music of Liszt's Weimar years: 'music from a new world'. And that is a perfect description of this extraordinarily dramatic work, composed only ten years after Schumann's fugues, but opening up whole new horizons of technique and emotion. Liszt fearlessly explores all the chromatic implications of the B-A-C-H motif, leading one great Liszt scholar, Humphrey Searle, to describe the opening of the fugue as 'a more-or-less direct link between Bach and Schoenberg.' After the short, improvisatory prelude, the 'fugue' is unconventional in the extreme; beginning as a mysterious interlude of dark, soul-searching intensity and uncertain tonality, it gradually accumulates movement and volume, and accelerates into 'a Mahlerian ride to the abyss' (John Ogdon) on the way to its grandiose climax – with one last harmonic surprise in the concluding bars.

**Reger: Fantasie und Fuge über B-A-C-H,
Op. 46**

I won't be discouraged. I live or die for
my holy, my consecrated art – and if

I don't get recognition, then let them
simply bury me.

Max Reger (1873 – 1916) was twenty-three when he delivered this ultimatum, and he continued to devote every moment of his life to the art of music, with feverish, and finally self-destructive, intensity, dying of a heart-attack in Leipzig twenty years later. 'I owe everything, everything', he said, 'to Johann Sebastian Bach', but Reger was also a true romantic at heart. Within a framework of essentially linear writing, his free-ranging harmony and wild emotional contrasts – extending from ethereal delicacy to gigantic climaxes with fistfuls of notes flying in all directions – all combined to create a unique individual voice.

Reger devoted his early career almost exclusively to piano and chamber music and songs. But from 1898 his friendship with the young organ virtuoso Karl Straube also led to an astonishing outpouring of organ works during the next few years. Infuriated, but undeterred, by negative critical reaction to his early works, Reger wrote his Fantasia and Fugue on B-A-C-H during a single week in February 1900. Proudly linking his own name with that of the great master whose work he revered, he intended to create a musical monument that would definitively

establish his own reputation as a composer of real stature: 'I have gone', he said, 'to the outer limits of the harmonically and technically possible.' He optimistically dedicated the work to the very conservative Munich Professor Josef Rheinberger; though Rheinberger's reported response – that human fingers could not play it nor human ears tolerate it – is probably apocryphal.

The improvisatory Fantasia represents Reger at his most extreme, beginning *fff*, followed by a *crescendo* (!); in bar 4 the music recedes to *ppp*, but after each decrease in tension it constantly surges forward again like the breaking waves of a turbulent sea. The B-A-C-H motif is always present, in almost every beat of every bar. The double Fugue begins slowly and softly, gradually building up towards the appearance of a livelier second subject. Then the two subjects are combined, and the music continues its relentless ascent as it accelerates to a truly stupendous conclusion.

Karg-Elert: Passacaglia and Fugue on B-A-C-H, Op. 150

Like Bach, Mendelssohn, and Reger, Sigfrid Karg-Elert (1877 – 1933) spent much of his career in Leipzig, where he succeeded Reger as Professor of Composition at the Conservatory in 1919. In his early years Karg-Elert was

known as a virtuoso of the art harmonium, and it was Reger who encouraged him to start writing music for the organ, too. But while Reger, by that time, was regarded in some quarters as a worthy successor of Bach, Karg-Elert displayed a rather eccentric and rebellious character, as well as a love of exotic foreigners such as Debussy and Scriabin, which caused some problems. 'My style makes far less appeal to Germans than to the English and Americans', he said. 'It is not felt to be in the Bach tradition.' Nevertheless, Karg-Elert, too, was devoted to Bach:

The B-A-C-H motif simply keeps happening in my music. Probably these four notes are more-or-less at the back of my mind when writing for the organ, because they mean more to a musician than any other four, and they are full of possibilities from the harmonic point of view...

Although he was never a professional organist, Karg-Elert was persuaded in 1932 to undertake a concert tour of the USA, where his compositions were held in high esteem. It was for this tour that he wrote his last major work, the Passacaglia and Fugue on B-A-C-H, re-using the fugue from a big Harmonium Sonata on the same theme from 1913. Karg-Elert was fascinated by

the cinema-organ effects which he knew he would find on American civic instruments; the English critic Archibald Farmer was one of the few people to have seen the first manuscript of Op. 150, and he ‘found it unworthy of Karg-Elert, – cheap and theatrical, full of mannerisms, effects, harps, bells and what-not’. Before the work was published (posthumously, in 1938) it was heavily pruned and revised by the composer’s friend Johannes Piersig, and the original manuscript has now disappeared. Even so, the published version seems entirely characteristic of this most loveable of composers – free and unpredictable in form, and full of textural variety and harmonic and tonal colour. Fittingly, it is dedicated to ‘Henry Willis, my dear friend’ – the grandson of the builder of the organ in St Paul’s Cathedral.

© 2022 David Gammie

A note by the performer

Presenting over two hours of music based on just four notes does not at first seem a tantalising prospect. Dig a little deeper and you will find a musical treasure trove of varied repertoire by some wonderful composers, all striving to create something worthy of the name of BACH.

The nineteenth-century Bach revival in Germany was the most obvious focal point from which to start devising a coherent programme, but I did not want the story to begin or end there. The final, incomplete ‘Contrapunctus XIV’ from *Die Kunst der Fuge* had to be the launch point, raising the inevitable question of what, if anything, to do about the work’s ending. I had found Lionel Rogg’s seminal 1969 recording to be the most persuasive and wrote to him, asking for a copy of his completion. To my surprise, he had just created a new version and generously sent it on; this is what is recorded here.

Thereafter I felt that it was important to try and make a distinction between the composers with more classical instincts – Mendelssohn, Schumann, Brahms – and those who pushed the boundaries – Liszt, Reger, Karg-Elert. The decision by Chandos to issue a double-disc set made a programme of two halves very appealing.

Schumann is the key figure throughout the first half. He studied *Die Kunst der Fuge*, applied his coalescent mind and musical instincts to the *Sechs Fugen*, and provided the inspiration for the remarkable Fugue by Brahms, very much a coda to Schumann’s pieces and, in its sinewy chromaticism, opening the door to the second half of our

recital, which follows. In providing a review of Mendelssohn's legendary Bach recital, of 1840, and detailing an improvisation by Mendelssohn that used the B-A-C-H motif, Schumann also contributes the anecdotal flesh to the bones of the fragment at the Bodleian Library, the two of which are masterfully woven together into a Mendelssohnian Sonata by Rudolf Lutz, an expert in the improvisational techniques of that time.

Following the gigantic 'Ricercar à 6', the second half continues with three great monoliths on the subject, presented chronologically. Each is remarkable in its own way, revealing the individual mindset of its creator whilst also drawing collective inspiration from previous works in the tradition. By the end of Karg-Elert's Passacaglia and Fugue, we know that we have moved into an entirely new sound world, but also that the individuality displayed there is the result of a journey, from Bach through the nineteenth-century revival, further expressions of contrapuntal genius, the virtuosity of Liszt, and the complexity of Reger.

I had long wanted to learn this music but had feared that the pressures of full-time employment would prevent me from having the available hours needed to process these

huge canvasses. The Covid-19 pandemic was a testing time for the world at large, and for the music industry particularly. I was one of the lucky ones who could survive financially, and also one who suddenly found himself with a lot of unexpected practice time to engage with the likes of Reger and Karg-Elert.

The evolution of the organ of St Paul's Cathedral has lent it a chameleon-like quality that is always surprising. Willis's silvery tierce mixtures certainly help German romantic music, and the choruses of which they form part find a complementary partner in some of the additions of the 1970s. In attempting to create a soundscape that has musical integrity in this repertoire, I use the famous reeds more sparingly than normal. I was determined that the acoustic should not compromise the detail, nor overly confuse the denser textures, and am grateful to Chandos for the clarity that they have achieved. This recording, then, reveals different aspects of a remarkable instrument than have been recorded hitherto, yet it is always driven by the desire to capture the essence of some sublime music.

© 2022 Simon Johnson

After thirteen years as Organist and Assistant Director of Music at St Paul's Cathedral,

Simon Johnson took up the post of Master of Music at Westminster Cathedral in September 2021. Described by the magazine *Gramophone* as '[a] brilliant and sensitive musician, achieving greatness through his calm demeanour', he studied with Anne Page and Marie-Claire Alain and held scholarships at Rochester, Norwich, and St Paul's cathedrals. He participated in all the national occasions that took place at St Paul's during his tenure as Principal Organist, playing for Her Majesty the Queen and the Dalai Lama, as well as numerous Prime Ministers and Archbishops. An active recital schedule takes him regularly to the USA and many of the great venues in Europe, including the Royal Festival Hall,

London, where he made his début in 2017. As a director he became well known for establishing the reputation of the St Albans Abbey Girls' Choir, and played an important role at St Paul's in developing the Cathedral's ongoing partnerships with leading orchestras in London. Simon Johnson has performed with groups such as the London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, City of London Sinfonia, and The Sixteen, recorded for Chandos and other classical labels, been published by Oxford University Press and Peters Edition, and collaborated with NASA and the International Space Station; he also worked on the Oscar-winning soundtrack for *The Grand Budapest Hotel*.



Malcolm Crowthers

South case of the organ

B-A-C-H: Anatomie eines Motivs

Einleitung

Die Bachische Familie soll aus Ungern herkommen, und alle, die diesen Namen geföhret haben, sollen so viel man weiß, der Musik zugethan gewesen seyn; welches vielleicht daher kommt: daß so gar auch die Buchstaben *b a c h* in ihrer Ordnung melodisch sind (Diese Remarque hat den Leipziger Hrn. Bach zum Erfinder.)

Bei dem "Leipziger Herrn Bach" handelte es sich natürlich um Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), und es war J.G. Walther, der in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 als erster auf das musikalische Potential von dessen Namen aufmerksam machte – obwohl Bach Walther später erzählte, dass diese "Remarque" eigentlich einem anderen Mitglied der Familie zuzuschreiben sei. In der Anfangszeit der Notenschrift war das B die erste Note, die mit einem Versetzungszeichen versehen werden musste, um das "runde" oder "weiche" *b* ("molle") von dem "eckigen" oder "harten" *b* ("durum") zu unterscheiden. In Deutschland (nicht aber in Großbritannien oder Südeuropa) führte dies dazu, dass die

beiden Noten unterschiedlich bezeichnet wurden: "b" hieß nur das runde *b* molle, während das eckige *b* durum zu "h" wurde. Damit bildet der Name Bach eine elegante Phrase aus zwei Paaren absteigender Halbtöne. (Die Tiefalterierung anderer Noten wird in der deutschen Terminologie wesentlich einfacher angezeigt, nämlich durch Hinzufügen des Suffixes "es" oder "s"; das erniedrigte "E" wurde so zu "Es" und ergänzte diese klingende Umsetzung des Alphabets – akkustisch, nicht optisch – um einen weiteren nutzvollen Buchstaben. In späteren Zeiten war dies von großer Bedeutung für Schumann, der es liebte, mit musikalischen Codes zu arbeiten, aber auch für Schostakowitsch, der unter Verwendung des Tons "Es" seine eigene charakteristische Signatur fand: D-S-C-H).

J.S. Bach: Contrapunctus XIV aus der "Kunst der Fuge" BWV 1080

Bachs Musik steckt voller Themen und musikalischen Phrasen, die der Tonfolge B-A-C-H mehr oder weniger genau folgen. Allerdings begann er erst zum Ende seines

Lebens hin, einige seiner Werke mit seinem exakten persönlichen Motto zu "signieren". Gewöhnlich ist diese Signatur innerhalb der musikalischen Strukturen verborgen und offenbart sich eher dem Auge als dem Ohr; nur einmal verwendete Bach sie als eigenständiges Thema – in dem unvollendeten Schlusssatz der *Kunst der Fuge*. Dieses monumentale Werk birgt eine erschöpfende systematische Erkundung sämtlicher kontrapunktischer Möglichkeiten, die einem einzigen Thema entlockt werden können, umgesetzt in einer Folge von Fugen und Kanons von wachsender und zuweilen verblüffender Komplexität. Ein Großteil der Komposition entstand in den frühen 1740er Jahren, Bach fügte ihr allerdings auch später noch Verbesserungen und Ergänzungen hinzu und begann schließlich, das Werk zur Veröffentlichung vorzubereiten, möglicherweise als Beitrag für die Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, der er 1747 beitrat. Aus irgendeinem Grund wurde das Projekt jedoch nie abgeschlossen und erst Bachs Söhne ordneten seine Aufzeichnungen und veröffentlichten das gesamte Werk (in einer leicht korrumpierten Fassung) im Jahr 1751, ein Jahr nach dem Tod des Vaters. Es wurde als "reine Musik" zum

Studium in Partitur veröffentlicht, doch die kontrapunktischen Linien liegen gut in den Händen eines Spielers und heute wird das Werk gewöhnlich auf dem Cembalo, dem Klavier oder der Orgel aufgeführt.

Die letzte Fuge konfrontiert uns mit einem der größten Rätsel der Musikgeschichte. Das majestätische erste Thema wird über 114 Takte ausführlich entwickelt, gefolgt von einem lebhafteren zweiten, das später mit dem ersten kombiniert wird. Das dritte Thema, die Tonfolge B-A-C-H, erscheint in Takt 193. Es wird zunächst allein über vierzig Takte hinweg durchgeführt und dann kurz mit den beiden ersten Themen verknüpft. Und an dieser Stelle bricht die Handschrift ab; die Musik bleibt mitten in der Luft hängen. Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel fügte im Autograph an dieser Stelle eine erklärende Notiz an:

NB. Ueber dieser Fuge, wo der Nahme
B A C H im Contrasubject angebracht
worden, ist der Verfaßer gestorben.

Dem Nekrolog ist zu entnehmen, dass Bach noch einen vierten Abschnitt geplant hatte, in dem er ein neues Thema einführen und dieses mit den übrigen dreien verknüpfen wollte. Erst 1881 entdeckte der deutsche Musikwissenschaftler Gustav Nottebohm, dass es sich bei diesem vierten Thema

(natürlich) um das Hauptthema der *Kunst der Fuge* handelt, das bis dahin noch nicht in der Musik aufgetaucht ist, das sich aber in der Tat mit den übrigen drei Themen im vierfachen Kontrapunkt kombinieren lässt. Warum also hat Bach das Werk nicht selbst vollendet? Er hatte den Schluss ganz sicherlich bereits durchdacht; wir wissen, dass er niemals eine Fuge begann, bevor er nicht sämtliche möglichen kontrapunktischen Kombinationen ausgearbeitet hatte. Und als er die Handschrift anfertigte, war er weder ernsthaft erkrankt noch lag er bereits im Sterben – seine Schriftzüge sind gefestigt und klar.

In jüngerer Zeit glauben Bach-Forscher, in der Musik versteckte Hinweise darauf gefunden zu haben, dass der fehlende Schluss vielleicht nicht Zufall, sondern Absicht war: Bach mag seine Musikerkollegen ermuntert haben, das Stück für sich selbst auszuarbeiten. Aber selbst ohne diese Aufforderung haben sich in den vergangenen hundert Jahren zahlreiche Musiker an dieser Aufgabe versucht. So schrieb der Schweizer Organist Lionel Rogg bereits 1968 für seine bahnbrechende Orgelaufnahme der *Kunst der Fuge* eine eigene provisorische Vervollständigung; bei der hier eingespielten Fassung handelt es sich allerdings um einen

neuen Versuch, den er 2020 vollendete. Der Erstdruck der *Kunst der Fuge* lässt die letzten sieben Takte von Bachs Handschrift aus, und in dieser neuen Ergänzung nimmt Rogg den Druck als Ausgangspunkt und stellt an dieser Stelle das fehlende Hauptthema des gesamten Werks vor. Dies führt zu verschiedenen Kombinationen des zweiten, dritten und vierten Themas, bevor die Fuge schließlich durch die Wiederholung des ersten Themas im Bass ihre Krönung erfährt.

Lutz / Mendelssohn: Sonate in d-Moll über “O Haupt voll Blut und Wunden”

Nach seinem Tod geriet Bach schon bald in Vergessenheit, nur eine kleine Gruppe von Kennern bewahrte seine Erinnerung. Einer der großen Pioniere der Bach-Renaissance war Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847); bedauerlicherweise starb er zu früh, um noch die Gründung der Bach-Gesellschaft mitzuerleben, die 1850 mit dem Ziel gegründet wurde, sämtliche Werke des Komponisten zu veröffentlichen (Schumann zählte zu den Gründungsmitgliedern, und Liszt war ein früher Subskribent). Mendelssohn ist uns vor allem wegen zwei wichtiger Ereignisse in Erinnerung geblieben, die wesentlich zur Wiederbelebung von Bachs Ruhm beitrugen – eine Aufführung

der Matthäus-Passion im Jahr 1829 und ein Orgel-Recital, das er 1840 in der Leipziger Thomaskirche gab, um mit dem Erlös auf Bachs nicht gekennzeichnetem Grab ein Denkmal zu errichten. Mendelssohn endete sein Bach-Programm mit einer Improvisation, die Robert Schumann in einer begeisterten Kritik mit den folgenden Worten beschrieb:

Mit goldnen Lettern möcht' ich den gestrigen Abend in diesen Blättern aufzeichnen können. [...] Den Schluß machte eine Phantasie Mendelssohn's, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text "O Haupt voll Blut und Wunden" basirt, in den er später den Namen Bach und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe.

Die in der Oxforder Bodleian Library gelungene Entdeckung eines einzelnen Blatts in Mendelssohns Hand mit dem Beginn einer auf diesem Choral basierenden Komposition hat unweigerlich zu Spekulationen über eine mögliche Verbindung mit dem beschriebenen Konzert geführt. Von Schumann inspiriert hat Rudolf Lutz (geb. 1951), ein weiterer Schweizer Organist, dieses achtundfünfzig

Takte umfassende Fragment zu einer umfangreichen dreisätzigen Sonate erweitert und dabei ein außergewöhnliches Maß an kreativer Empathie entwickelt, die weit über die eines einfachen Pasticcios hinausgeht. Das Fragment enthält die Harmonisierung des Choralbeginns und die Hälfte der ersten Variation. Indem er sich in etwa an den Choralvariationen von Mendelssohns sechster Orgelsonate op. 65 orientiert, schließt Lutz hier eine zweite Variation von schrittweise intensiverter Bewegung an, die erste Anklänge an das B-A-C-H-Motiv offenbart. Das Thema des zweiten "Fugensatzes" kombiniert auf elegante Weise Elemente der beiden Themen; der Satz enthält ein weiteres vollständiges Zitat der Choralmelodie und kulminiert in einer donnernden Deklamation von B-A-C-H. Wie die sechste Sonate (auf die der Satz kurz verweist) endet das Werk mit einem nach Dur versetzten *Andante* in sanfter Mendelssohnscher Ruhe.

Schumann: Sechs Fugen über den Namen "Bach" op. 60

Sonst ist Sebastian Bachs Wohltemperiertes Klavier meine Grammatik, und die beste ohnehin. Die Fugen selbst hab' ich der Reihe nach bis in ihre feinsten Zweige zergliedert; der

Nutzen davon ist groß und wie von einer moralisch-stärkenden Wirkung auf den ganzen Menschen.

Die (weitgehend autodidaktische) Komponistenlaufbahn von Robert Schumann (1810 – 1856) war von regelmäßigen Episoden seiner von ihm so bezeichneten “Fugenpassion” durchbrochen. Nach einer ersten Phase von Bach-Studien im Jahr 1832 kopierte er 1837 die gesamte *Kunst der Fuge* und nach seiner Heirat mit der Pianistin Clara Wieck im Jahr 1840 widmeten sich die jungen Liebenden auf ihrer Hochzeitsreise einer vertieften Analyse der beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers. Als Schumanns angegriffene geistige Gesundheit sich im Laufe der Jahre verschlechterte, wirkte diese Konzentration auf den abstrakt-konstruktiven Kompositionsprozess auf seine eigene schöpferische Phantasie wie ein stärkendes Stimulans. Als Clara 1842 eine ausgiebige Konzerttournee unternahm, fiel Schumann in eine tiefe Depression und versenkte sich in Bier, Champagner und Kontrapunkt; anschließend schuf er eine Serie glorreicher kammermusikalischer Werke ...

Zwei Jahre darauf erlitt er einen schweren Nervenzusammenbruch. 1845 zog die Familie von Leipzig nach Dresden, um dort einen Neuanfang zu wagen; und nun

war es auch an der Zeit für neue Fugen. Das Ehepaar mietete ein Pedalklavier, um sich das Studium von Bachs Orgelmusik zu erleichtern, und Schumann entwickelte die Idee eines eigenen größeren Orgelwerks als Tribut an den Komponisten der *Kunst der Fuge* – eine Serie von sechs Fugen über die Tonfolge B-A-C-H. Die beiden ersten Fugen entstanden im April – und dann fühlte er sich inspiriert, sein Klavierkonzert zu vollenden, das er einige Jahre zuvor beiseitegelegt hatte. Die letzte der sechs Fugen wurde im November fertig; zu dieser Zeit teilte Schumann seinem Freund Mendelssohn mit, dass es in ihm “paukt und trompetet”. Vor Weihnachten lag schließlich auch der Entwurf seiner Sinfonie (Nr. 2) in C-Dur vor. Nach Schumanns Empfinden stellten die B-A-C-H-Fugen allerdings seine größte Leistung dar:

Es ist dies eine Arbeit, an der ich das ganze vorige Jahr gearbeitet, um es in etwa des hohen Namens, den sie trägt, würdig zu machen, eine Arbeit von der ich glaube, daß sie meine anderen vielleicht am längsten überleben wird.

Die als eine Reihe von kontrastierenden Charakterstücken angelegten sechs Sätze bilden zusammen eine Art fugierte Sinfonie, eine epische Reise durch vielseitige Landschaften und Emotionen voller Dunkel

und Licht. Um die Monotonie von sechs Stücken in derselben Tonart B-Dur zu vermeiden, steht der ruhige langsame Satz (Nr. 3) in g-Moll und das Scherzo (Nr. 5) in F-Dur. Das B-A-C-H-Thema erscheint in seiner Grundform – in gleichmäßig langen Notenwerten – nur in der majestätischen Eingangsfrage, in Nr. 3 und in dem grandiosen Finale. In Nr. 2 komprimiert Schumann das vier Notennote umfassende Motto und kreiert ein längeres Thema, indem er einige typisch barocke Sechzehntelfiguren hinzufügt, mit vorwärtsdrängenden punktierten Rhythmen und mitreißenden virtuos Passagen sowohl für die Hände als auch für die Füße. Nr. 4 enthält den komplexesten Kontrapunkt des gesamten Stücks und verwendet ausgiebig solch Bachsche Techniken wie Krebsgang und Engführung; hier ändert er das melodische Profil des Themas, indem er das C und H eine Oktave tiefer transponiert. In Nr. 5 ist das strenge chromatische Thema in ein anmutiges balletthaftes Scherzo verwandelt; wie Schumann es einmal formulierte (in seiner Besprechung einiger Fugen von Mendelssohn):

Jedenfalls bleibt immer die die beste
Fuge, die das Publicum – etwa für einen
Strauß'schen Walzer hält, mit andern
Worten, wo das künstliche Wurzelwerk,

wie das einer Blume überdeckt ist, daß
wir nur die Blume sehen.

Das Finale ist eine großartige Doppelfuge; durchweg von Wellen wiegender Triolen beschwingt, baut es sich mit stetig wachsendem Tempo und Klangvolumen zu einem heroischen Höhepunkt auf und enthält bereits einige Takte, die erneut in dem gleichermaßen heroischen Finale der Orchestersinfonie auftauchen sollten, die Schumann einige Wochen später komponierte.

Brahms: Fuge in as-Moll WoO 8

“Ganz eigentlich für meine Clara” – wie Brahms auf der Handschrift vermerkte – bildet diese Fuge ein anrührendes Postscriptum zu Schumanns Meisterwerk. Von dem Augenblick an, als sie einander im Herbst 1853 begegneten, knüpften der zwanzigjährige Johannes Brahms (1833 – 1897) und die beiden Schumanns ein enges musikalisches und persönliches Band. Doch wenige Wochen darauf unternahm Robert, der zunehmend labil wurde, einen Selbstmordversuch; während er den Rest seines Lebens in einer psychiatrischen Heilanstalt verbrachte, verliebte Brahms sich in Clara – eine intensive, doch häufig schwierige Beziehung, die sich über mehr als vierzig Jahre zog. 1856 fanden die beiden einen fesselnden

Zeitvertreib in der Beschäftigung mit Kanon und Fuge; Brahms sandte Clara eine Abschrift der Fuge in as-Moll als Geschenk zu Roberts Geburtstag im Juni. Und im Juli starb Schumann.

Brahms teilte mit Schumann eine Vorliebe für musikalische Codes und Verschlüsselungen; so entsprechen die ersten vier Noten des Fugenthemas den vier musikalischen Buchstaben seines Namens: H, B, S und A. Obwohl hier also kein direkter Bezug zu B-A-C-H vorliegt, schwebt der Schatten der letztgenannten Tonfolge eindeutig über den nach unten weisenden Halbtönen, außerdem scheint sie (in der falschen Tonart) in einem der Kontrasubjekte auf. Brahms verwendet das Thema in zwei Formen: die erste, in der jede Phrase tiefer hinab sinkt, scheint Verzweiflung zu symbolisieren, während die umgekehrte Form, in der jede Phrase höher hinauf steigt, Hoffnung und Emporstreben suggeriert. Seinem Freund Joseph Joachim teilte Brahms mit, was er geschrieben habe, mache ihm "Gewissensbisse" wegen der seltenen, düsteren Tonart (sieben b), seiner "trüben" Stimmung und seiner kontrapunktischen Komplexität. Joachims Reaktion war allerdings eine ganz andere; auf ihn machte die Musik den "Eindruck der Einheit, Schönheit, seliger Ruhe".

Bach: Ricercar à 6 aus dem "Musikalischen Opfer" BWV 1079

Im Mai 1747 wurde Bach in Potsdam Friedrich dem Großen vorgestellt und improvisierte (auf dem neuen Fortepiano) eine dreistimmige Fuge über ein vom König präsentiertes Thema. Zurück in Leipzig, komponierte er eine ganze Reihe von Stücken, in denen er alle kontrapunktischen und expressiven Möglichkeiten des "königlichen Themas" auslotete; dieses *Musikalische Opfer* sandte er im Juli sodann dem König, begleitet von einem gelungenen lateinischen Akrostichon: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*. Das in Partitur notierte erhabene sechsstimmige *Ricercar* verlangt kein bestimmtes Instrument, es ist jedoch kaum vorstellbar, dass Bach nicht versucht war, das Stück auf der Orgel zu spielen. Der erste Teil der Komposition besteht aus einer strengen Fugenexposition, die mit einer einzigen Stimme beginnt und schrittweise zu einem vollen sechsstimmigen Satz erweitert wird. Der zweite Teil ist weniger streng aufgebaut; das vollständige Thema erklingt nur noch sechs weitere Male, einmal in jeder Stimme, eingebettet in eine Vielzahl von Episoden, die von Fragmenten des Themas inspiriert sind. Der krönende Höhepunkt des gesamten Werks ist der Eintritt des

königlichen Themas im Bass, und darüber erscheint Bachs Signatur ausgeführt von den beiden Diskant-Stimmen, die sich hier bereits der Schlusskadenz nähern.

Liszt: Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H, S 260

Wenn ich mich sattam an Händel's
Dreiklängen erbaut habe, drängt es
mich nach den kostbaren Dissonanzen
der Passion, der H Moll-Messe und
anderer Bach'schen polyphonischen
Spezereien.

Franz Liszt (1811 – 1886) war ein weiterer großer Komponist der Romantik, der sich intensiv mit der Musik Bachs beschäftigte. In Liszts frühen Jahren als Konzertpianist war Bachs Chromatische Fantasie und Fuge ein Eckpfeiler seines Repertoires, außerdem spielte er Bachs Orgelwerke in seinen eigenen Klavierarrangements. Sein Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H komponierte er 1855, nachdem er sich nach Weimar zurückgezogen hatte, doch erst 1870 führten einige kleinere Revisionen zu der endgültigen Fassung, die heute gewöhnlich gespielt wird.

Camille Saint-Saëns hat eine einprägsame Formulierung gefunden, um die Musik von Liszts Weimarer Jahren zu beschreiben –

er bezeichnete sie als "Musik aus einer neuen Welt". Und das ist auch eine perfekte Beschreibung dieses außergewöhnlich dramatischen Werks, das nur zehn Jahre nach Schumanns Fugen entstand, das uns jedoch ganz neue Horizonte der Klaviertechnik und des Gefühlsausdrucks erschließt. Liszt erkundet beherzt sämtliche chromatischen Implikationen des B-A-C-H-Motivs, was den großen Liszt-Kenner Humphrey Searle dazu bewog, den Beginn der Fuge als "mehr oder weniger direkte Verbindung zwischen Bach und Schönberg" zu beschreiben. Nach dem kurzen improvisatorischen Präludium ist die "Fuge" in extremem Maße unkonventionell; sie beginnt als mysteriöses Zwischenspiel voller düster-introvertierter Intensität und ungefestigter harmonischer Ausrichtung, gewinnt dann stetig an Beweglichkeit und Klangstärke, bis sie sich auf dem Weg zu einem grandiosen Höhepunkt zu "einem Mahlerschen Ritt in den Abgrund" (John Ogdon) steigert, mit einer abschließenden harmonischen Überraschung in den letzten Takten.

Reger: Fantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46

Nun, ich verliere den Mut nicht; ich
lebe und sterbe für meine heilige,

hochheilige Kunst – und finde ich
keine Anerkennung, so soll man mich
einfach so einscharen.

Max Reger (1873 – 1916) war dreiundzwanzig Jahre alt, als er dieses Ultimatum formulierte, und er widmete tatsächlich jeden Augenblick seines Lebens der Musik, mit fieberhafter und schließlich selbstzerstörerischer Intensität, bis er zwanzig Jahre später an einem Herzinfarkt starb. „Alles, alles verdanke ich Joh. Seb. Bach“, sagte er einmal, doch zugleich war er auch ein wahrhafter Romantiker. Innerhalb des Rahmens einer im Grunde linearen Komponierweise verbanden sich seine frei mäandernden Harmonien und wilden emotionalen Kontraste – die von ätherischer Empfindsamkeit ebenso geprägt waren wie von gigantischen Höhepunkten mit in alle Richtungen fliegenden Clustern von Noten – zu einer einzigartigen persönlichen Stimme.

In der frühen Phase seiner Laufbahn beschäftigte sich Reger fast ausschließlich mit der Klavier- und Kammermusik sowie mit dem Lied. Nach 1898 führte seine Freundschaft mit dem jungen Orgelvirtuosen Karl Straube allerdings innerhalb weniger Jahre zu einer erstaunlichen Flut von Orgelwerken. Erzürnt durch die meist negativen kritischen Reaktionen auf sein Frühwerk, doch mit unverminderter Tatkraft,

schrieb Reger im Februar 1900 innerhalb einer einzigen Woche seine Fantasie und Fuge über B-A-C-H. Indem er stolz seinen eigenen Namen mit dem des von ihm so verehrten großen Meisters verband, beabsichtigte er, ein musikalisches Monument zu schaffen, das seine Reputation als Komponist von Rang endgültig etablieren würde: „Ich bin bis an die äußerste Grenze der harmonischen und technischen Möglichkeit gegangen“, schrieb er. Er widmete das Werk voller Optimismus dem sehr konservativen Münchner Professor Josef Rheinberger; dessen angebliche Reaktion – er glaube nicht, „daß Menschenfinger Ihr Werk spielen und Menschenohren es ertragen können“ – ist allerdings wahrscheinlich erfunden.

Die improvisatorische Fantasie zeigt Reger von seiner extremsten Seite; sie beginnt *fff*, gefolgt von einem *crescendo* (!); in Takt 4 nimmt die Musik sich bis zum *ppp* zurück, doch nach jedem Spannungsabbau drängt sie wieder nach vorne wie die brechenden Wellen einer turbulenten See. Das B-A-C-H-Motiv ist immer gegenwärtig, in fast jedem Takt und jeder Zählzeit. Die Doppelfuge beginnt langsam und sanft und nimmt sodann bis zum Erscheinen eines lebhafteren zweiten Themas schrittweise an Momentum zu. Nun werden die beiden

Themen miteinander kombiniert und die Musik setzt ihre unerbittliche Steigerung fort, indem sie Anlauf nimmt zu einem wahrhaft überwältigenden Abschluss.

Karg-Elert: Passacaglia und Fuge über B-A-C-H op. 150

Wie Bach, Mendelssohn und Reger verbrachte auch Sigfrid Karg-Elert (1877 – 1933) einen Großteil seines Berufslebens in Leipzig, wo er 1919 am Konservatorium die Nachfolge Regers als Professor für Komposition antrat. In jungen Jahren hatte Karg-Elert sich einen Namen als Virtuose auf dem Kunstharmonium gemacht, und Reger hatte ihn ermutigt, sich auch an der Komposition von Musik für Orgel zu versuchen. Doch während Reger inzwischen in gewissen Kreisen als würdiger Nachfolger Bachs betrachtet wurde, zeigte sich Karg-Elert von einer eher exzentrischen und rebellischen Seite und entwickelte eine Vorliebe für solch exotische Fremde wie Debussy und Scriabin, was zu Problemen führte. „Mein Stil findet bei den Deutschen viel weniger Anklang als bei den Briten und Amerikanern“, sagte er. „Er folgt offenbar nicht der Bachschen Tradition.“ Trotzdem war auch Karg-Elert ein Anhänger Bachs:

Das B-A-C-H-Motiv kommt in
meiner Musik einfach immer wieder

vor. Wahrscheinlich habe ich diese
vier Noten mehr oder weniger im
Hinterkopf, wenn ich für die Orgel
komponiere, denn sie bedeuten für einen
Musiker mehr als jegliche anderen vier,
und sie stecken aus harmonischer Sicht
voller Möglichkeiten ...

Obwohl er nie ein professioneller Organist war, ließ Karg-Elert sich im Jahr 1932 überreden, eine Konzertreise in die USA zu unternehmen, wo man seine Kompositionen überaus schätzte. Für diese Tournee schrieb er sein letztes größeres Werk, die Passacaglia und Fuge über B-A-C-H, für die er die Fuge einer 1913 entstandenen großen Sonate für Harmonium über dasselbe Thema wiederverwendete. Er war bekanntlich fasziniert von den Klangeffekten der Kino-Orgel, die er bei den nichtkirchlichen Instrumenten in Amerika zu finden erwartete; der englische Kritiker Archibald Farmer war einer der wenigen Menschen, die das erste Manuskript von op. 150 zu sehen bekamen, und er „fand, es sei der Reputation eines Karg-Elert nicht würdig – billig und theatralisch, voller Manierismen, Effekte, Harfen, Glocken und was auch immer“. Bevor das Werk im Druck erschien (posthum, 1938), wurde es von dem Freund des Komponisten,

Johannes Piersig, gründlich gestutzt und überarbeitet – die Originalhandschrift ist inzwischen verschwunden. Trotzdem erscheint die veröffentlichte Fassung absolut charakteristisch für diesen überaus liebenswerten Komponisten – frei und in der Form unvorhersehbar, satztechnisch überaus vielseitig und mit üppigen Harmonien und Klangfarben ausgestattet. Durchaus passend ist es “Henry Willis, meinem lieben Freund” gewidmet, dem Enkel des Erbauers der Orgel von St. Paul’s Cathedral.

© 2022 David Gammie
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Interpreten

Die Vorstellung, mehr als zwei Stunden Musik darzubieten, welche auf nur vier Noten basiert, mag zunächst nicht besonders attraktiv erscheinen. Gräbt man ein wenig tiefer, entdeckt man jedoch eine musikalische Fundgrube mit einem vielseitigen Repertoire mehrerer wunderbarer Komponisten, die sich alle bemüht haben, dem Namen BACH etwas Wertvolles abzugewinnen.

Die deutsche Bach-Renaissance im neunzehnten Jahrhundert war der offensichtlichste Fokus, von dem aus sich ein kohärentes Programm entwickeln ließ,

allerdings wollte ich die Geschichte nicht an dieser Stelle beginnen oder enden lassen. Vielmehr sollte der letzte, unvollständige “Contrapunctus XIV” aus der *Kunst der Fuge* als Ausgangspunkt dienen, und dies führte zu der unausweichlichen Frage, was – wenn überhaupt – mit dem Ende des Werks zu tun sei. Ich hatte Lionel Roggs wegweisende Aufnahme von 1969 besonders überzeugend gefunden und schrieb ihm mit der Bitte um eine Kopie des von ihm komponierten Schlusses. Zu meiner Überraschung hatte er gerade eine neue Fassung geschaffen und war so großzügig, sie mir zu schicken; sie findet sich in dieser Einspielung.

Danach fand ich, dass es wichtig sei, eine Unterscheidung anzustreben zwischen den Komponisten mit eher klassischen Neigungen – Mendelssohn, Schumann und Brahms – und denen, die gerne Grenzen überschritten – Liszt, Reger und Karg-Elert. Die von Chandos getroffene Entscheidung, eine Doppel-CD herauszugeben, ließ den Plan eines aus zwei Hälften bestehenden Programms sehr attraktiv erscheinen.

Schumann besetzt im gesamten ersten Teil eine Schlüsselposition. Er studierte die *Kunst der Fuge*, widmete seinen kombinatorischen Verstand und musikalischen Instinkt den Sechs Fugen und inspirierte auch die

bemerkenswerte Fuge von Brahms, die man durchaus als Coda zu Schumanns Stücken betrachten kann und die mit ihrer kraftvollen Chromatik wiederum dem sich anschließenden zweiten Teil unseres Recitals den Weg bereitet. Mit seiner Besprechung von Mendelssohns legendärem Bach-Recital von 1840 und seiner detaillierten Beschreibung einer Improvisation von Mendelssohn über das B-A-C-H-Motiv liefert Schumann zudem den anekdotischen Kontext für das in der Bodleian Library überlieferte Fragment, und diese beiden Dokumente verknüpft Rudolf Lutz – ein Experte in der Improvisationstechnik der Zeit – auf meisterhafte Weise zu einer Mendelssohnschen Sonate.

Nach dem gigantischen “Ricercar à 6” fährt die zweite Hälfte des Programms mit drei großartigen Monolithen zu diesem Thema fort, die hier chronologisch dargeboten werden. Jedes dieser Werke ist auf seine eigene Weise bemerkenswert und offenbart die jeweilige Mentalität seines Schöpfers, während es zugleich von früheren Kompositionen in dieser Tradition eine Art kollektiver Inspiration bezieht. Am Schluss von Karg-Elerts Passacaglia und Fuge ist uns bewusst, dass wir in einer völlig neuen Klangwelt gelandet sind, zugleich aber wissen

wir, dass die hier präsentierte Individualität das Resultat einer Reise darstellt, von Bach über das Revival im neunzehnten Jahrhundert, über weitere Äußerungen kontrapunktischer Genialität, die Virtuosität Liszts und die Komplexität von Reger.

Ich hatte mir diese Musik schon lange aneignen wollen, hatte aber befürchtet, dass der Zeitdruck einer Vollzeitbeschäftigung mich daran hindern würde, die für die Bewältigung dieser großen Brocken notwendigen Stunden zu erübrigen. Die Covid-19-Pandemie war eine große Herausforderung für die Welt allgemein und für die Musikindustrie im Besonderen. Ich gehörte zu den Glücklichen, die finanziell über die Runden kamen, und hatte zudem plötzlich eine Menge unerwarteter Zeit zum Üben, in der ich mich mit der Musik etwa von Reger und Karg-Elert beschäftigen konnte.

Die Weiterentwicklung der Orgel von St. Paul’s Cathedral hat das Instrument mit einer chamäleonhaften Qualität ausgestattet, die immer wieder überrascht. Willis’ silbrige Terzmixturen sind gewiss für die Musik der deutschen Romantik hilfreich, und die Chöre, zu denen sie gehören, finden einen komplementären Partner in einigen der Ergänzungen aus den 1970er Jahren. Bei dem Versuch, eine Klangwelt zu schaffen,

die in diesem Repertoire musikalische Integrität vermittelt, setze ich die berühmten Zungenmixturen sparsamer ein als gewöhnlich. Mir war sehr daran gelegen, dass die Akustik weder die Details beeinträchtigt noch die dichteren Strukturen zu sehr verwischt, und ich bin Chandos dankbar für die große Transparenz, die sie erzielt haben.

Diese Einspielung stellt ganz andere Aspekte dieses bemerkenswerten Instruments heraus als bisherige Aufnahmen, doch wie immer ist sie inspiriert von dem Bestreben, das Wesen erhabener Kompositionen einzufangen.

© 2022 Simon Johnson

Übersetzung: Stephanie Wollny



Royal Trumpets, western gallery in nave



Simon Johnson, performing at St Paul's Cathedral

B-A-C-H: Anatomie d'un motif

Introduction

La famille Bach serait originaire de Hongrie et, d'après ce qu'on sait, tous ceux qui ont porté ce nom se seraient consacrés à la musique. Ceci est dû peut-être au fait que les lettres B-A-C-H telles qu'elles se succèdent forment une mélodie. (Cette "Remarque" relate la découverte faite par M. Bach de Leipzig).

Il s'agissait évidemment, à Leipzig, de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) et ce fut J.G. Walther qui, dans son *Musicalisches Lexicon* de 1732, fut le premier à attirer l'attention sur le potentiel musical du nom du compositeur – mais Bach aurait dit plus tard à Walther que la "Remarque" était à attribuer à un autre membre de la famille. Dans la notation musicale à ses débuts, B (si) était la première note à exiger une altération, pour distinguer le *b* dit "à panse ronde" ou *b* mou (si bémol) du *b* dur ou si bécarré (si naturel). De ce fait, en Allemagne (mais ce ne fut pas le cas en Grande-Bretagne et dans certains pays d'Europe plus au sud), les deux notes reçurent des noms différents: "b" fut réservé au *b* "à

panse ronde" ou si bémol, et le *b* ou si bécarré (naturel) devint "h". Et donc le nom de Bach forme une phrase élégante de deux paires de demi-tons descendants. (En allemand, les autres notes bémolisées étaient indiquées plus simplement par l'addition du suffixe "es" ou "s"; ainsi "E flat" ou "mi bémol" devint "Es", une autre lettre s'ajoutant – oralement, mais non visuellement. Plus tard Schumann qui adorait travailler avec des codes musicaux y accorda une valeur inestimable. Ce fut le cas aussi pour Chostakovitch qui eut sa propre signature, D-S-C-H...)

J.S. Bach: Contrapunctus XIV de "Die Kunst der Fuge", BWV 1080

On retrouve dans la musique de Bach bon nombre de thèmes et de phrases rappelant plus ou moins la succession de notes B-A-C-H. Mais ce n'est qu'à la fin de sa vie que Bach commença à "signer" certaines de ses œuvres avec ce motif personnel. Habituellement il est dissimulé dans le tissu musical, et plus apparent à l'œil que perceptible à l'oreille; Bach ne l'utilisa qu'une seule fois comme sujet indépendant

à part entière – dans le mouvement final inachevé de *Die Kunst der Fuge* (L'Art de la fugue). Cette œuvre monumentale explore de manière scientifique et exhaustive toutes les possibilités contrapuntiques qu'offre un seul thème, en une série de fugues et de canons d'une complexité croissante et parfois ahurissante. L'essentiel de l'œuvre fut écrit au début des années 1740, mais Bach continua ensuite à l'améliorer et à y ajouter certains éléments, puis il commença à la préparer pour sa publication, sans doute comme contribution au travail de la *Societät der musicalischen Wissenschaften* (Société des sciences musicales) qu'il rejoignit en 1747. Toutefois, pour une raison quelconque, le projet ne fut jamais mené à bien et ce furent ses fils qui rassemblèrent les manuscrits et publièrent l'œuvre (dans une version légèrement tronquée) en 1751, un an après le décès de leur père. Elle fut imprimée en tant que "musique pure" pour l'étude en partition "ouverte", mais tout tombe bien dans les doigts, et de nos jours elle est exécutée habituellement au clavecin, au piano ou à l'orgue.

La fugue finale nous confronte à l'un des grands mystères de l'histoire de la musique. Le premier sujet solennel est amplement développé pendant 114 mesures, puis un

deuxième sujet plus animé lui succède, qui est combiné plus tard avec le premier. Le troisième thème, B-A-C-H, apparaît dans la mesure 193. Il est développé, seul, pendant quarante mesures, puis brièvement combiné avec les deux premiers sujets. Et ici le manuscrit est interrompu, laissant la musique comme suspendue à mi-course. Le fils de Bach, Emanuel, ajouta une note explicative:

C'est en travaillant à cette fugue, dans laquelle le nom BACH est introduit comme contre-sujet, que le compositeur s'éteignit.

Comme l'indique sa notice nécrologique, Bach avait prévu une quatrième section avec un nouveau sujet qui aurait été combiné avec les trois autres. Ce n'est qu'en 1881 que le musicologue allemand Gustav Nottebohm découvrit que ce quatrième sujet aurait été (évidemment) le thème principal de *Die Kunst der Fuge*, qui n'avait pas encore fait son apparition, mais qui pouvait en fait être combiné avec les trois autres en un contrepoint renversable à quatre voix. Mais pourquoi Bach ne termina-t-il pas l'œuvre lui-même? Il avait sûrement la conclusion en tête; nous savons qu'il n'aurait jamais commencé une fugue sans avoir d'abord exploré toutes les combinaisons contrapuntiques. Et lorsqu'il écrivit le manuscrit, il n'était pas gravement

malade, et encore moins mourant. L'écriture est ferme et limpide.

Des recherches récentes ont mis à jour des indices dans la musique qui suggèrent que ce n'est peut-être pas par accident que la fin manque; Bach pourrait l'avoir voulu pour inviter d'autres musiciens à l'imaginer eux-mêmes. Sans même tenir compte de cette invitation, de nombreux compositeurs, au cours de ces cent dernières années, ont tenté de compléter l'œuvre. En 1968, l'organiste suisse Lionel Rogg écrivit sa version pour son enregistrement pionnier de *Die Kunst der Fuge* exécuté à l'orgue, mais celle enregistrée ici est une version plus récente encore qu'il acheva en 2020. Dans l'édition imprimée de *Die Kunst der Fuge*, les sept dernières mesures du manuscrit de Bach ne figurent pas, et dans cette version récente, Rogg prend la partition imprimée comme point de départ, y introduisant alors le thème principal – manquant – de l'œuvre. Ceci conduit à diverses combinaisons des deuxième, troisième et quatrième thèmes, avant que la fugue soit finalement couronnée par le retour de son premier sujet dans le registre grave.

Lutz / Mendelssohn: Sonate en ré mineur sur "O Haupt voll Blut und Wunden"
Après son décès, Bach fut oublié de tous

sauf d'un groupe d'éminents connaisseurs. L'un des grands pionniers de la "résurgence de Bach" au dix-neuvième siècle fut Felix Mendelssohn (1809 – 1847) – mais il ne vécut malheureusement pas assez longtemps pour connaître la fondation de la Bach-Gesellschaft, une société qui vit le jour en 1850 avec l'objectif de publier l'œuvre complète de Bach (Schumann en fut membre fondateur et Liszt, un souscripteur de la première heure). Mendelssohn reste particulièrement présent dans les mémoires pour deux événements importants qui contribuèrent significativement au rétablissement de la réputation de Bach: une exécution de la Passion selon saint Matthieu en 1829 et un récital d'orgue dans la propre église du compositeur à Leipzig en 1840, pour récolter des fonds destinés à la construction d'un mémorial sur la tombe jusque-là anonyme de Bach. Il termina son programme dédié à Bach par une improvisation décrite par Schumann dans une critique élogieuse:

Je voudrais pouvoir décrire en lettres
d'or ici la soirée d'hier!... Mendelssohn
termina avec une fantaisie de son cru
dans laquelle il apparut au sommet
de son art. Elle s'inspirait d'un choral
intitulé, si je ne me trompe,
O Haupt voll Blut und Wunden

(Ô tête en sang et blessée); il y introduisit après le nom B-A-C-H et un mouvement fugué, la fantaisie tout entière formant un ensemble si magistral et si limpide que la pièce aurait pu être considérée, si elle avait été imprimée, comme une œuvre d'art parfaitement parachevée.

La découverte dans la Bodleian Library, à Oxford, d'une page unique d'un manuscrit de la main de Mendelssohn contenant le début d'une œuvre fondée sur ce choral a inévitablement conduit à des spéculations sur un possible lien avec le concert. Inspiré par le compte-rendu de Schumann, Rudolf Lutz (né en 1951), autre organiste suisse, a élargi ce fragment de cinquante-huit mesures – un exploit extraordinaire d'empathie créatrice –, pour en faire une sonate substantielle en trois mouvements dont la qualité est amplement supérieure à celle d'un simple pastiche. Le fragment contient l'harmonisation introductive du choral et la moitié de la première variation. Prenant les variations chorales de la Sixième Sonate pour orgue de Mendelssohn, op. 65, comme modèle approximatif, Lutz poursuit avec une seconde variation de plus en plus animée, introduisant les premières allusions au motif B-A-C-H. Le sujet du deuxième "mouvement fugué" combine élégamment

des éléments des deux thèmes; la mélodie chorale y est énoncée entièrement, puis le tout culmine en une tonitruante déclamation du motif B-A-C-H. Comme la Sixième Sonate (qu'elle cite brièvement), l'œuvre se termine par un *Andante* en majeur, dans un climat de douce tranquillité mendelssohnienne.

Schumann: Sechs Fugen über den Namen "Bach", op. 60

Plus que tout, le *Clavier bien tempéré* de Sebastian Bach est ma grammaire, la meilleure qui soit. J'ai analysé les fugues une à une dans les moindres détails; la valeur en est inestimable et cela semble avoir pour effet de remonter le moral de l'humanité tout entière.

La carrière de composition de Robert Schumann (1810–1856) – qui était en grande partie autodidacte – fut ponctuée de fréquents interludes de "Fugenpassion", comme il les appelait. À la suite de ses premières études consacrées à Bach, en 1832, Schumann copia, en 1837, l'entièreté de *Die Kunst der Fuge*. Il se maria en 1840 avec la pianiste Clara Wieck, et le jeune couple consacra sa lune de miel à une analyse plus approfondie des "48". La santé mentale fragile de Schumann commença à se détériorer de plus en plus, et cette focalisation sur le

processus abstrait de composition de Bach eut pour effet de le régénérer et de stimuler son imagination créatrice. En 1842, Clara partit en tournée pendant une longue période; Schumann sombra dans une profonde dépression, se noya dans bière, le champagne et le contrepoint, puis se mit à composer une série d'œuvres de musique de chambre superbes...

Deux ans plus tard, Schumann connut encore un grave épisode de dépression nerveuse. En 1845, la famille déménagea de Leipzig à Dresde pour prendre un nouveau départ et d'autres fugues virent alors le jour. Clara et son époux louèrent un piano pédalier pour leur faciliter l'étude de la musique d'orgue de Bach, et Schumann projeta de composer lui-même une grande œuvre pour orgue qui serait un hommage au compositeur de *Die Kunst der Fuge*: une série de six fugues sur le motif B-A-C-H. Les deux premières furent écrites en avril – puis Schumann eut l'idée de mettre la dernière main à son concerto pour piano qu'il avait abandonné quelques années auparavant. La dernière des six fugues fut finalement achevée en novembre. À ce moment déjà, la tête du compositeur était emplie des sonorités des "tambours et trompettes", et l'ébauche de sa Symphonie en ut majeur (no 2) fut prête avant

Noël. Mais aux yeux de Schumann, les fugues sur le motif de B-A-C-H représentaient sa réalisation la plus magistrale:

C'est une œuvre à laquelle j'ai travaillé pendant toute l'année écoulée, m'efforçant de la rendre digne du grand nom qu'elle porte, une œuvre qui, je pense, survivra plus longtemps qu'aucune autre de mes compositions.

Conçue comme une série de pièces de caractère contrastées, les six mouvements ensemble forment une sorte de symphonie fuguée, une épopée au travers d'émotions et de paysages variés, tantôt sombres tantôt lumineux. Pour éviter la monotonie de six pièces dans la même tonalité de si bémol, le paisible mouvement lent (no 3) est en sol mineur et le scherzo (no 5) en fa. Le thème B-A-C-H apparaît dans sa forme basique – en notes longues de même durée – uniquement dans la majestueuse fugue introductive, dans le no 3 et dans le grand finale. Dans le no 2, Schumann compresse le motif de quatre notes et crée un sujet plus long en ajoutant des figures de demi-tons baroques typiques, avec des rythmes pointés propulsifs et des passages d'une virtuosité extraordinaire tant pour les mains que pour les pieds. C'est dans le no 4 que se trouve le contrepoint le plus complexe de toute l'œuvre; il fait appel à des

procédés typiques de Bach: le mouvement rétrograde et la strette. Ici, Schumann modifie le profil mélodique du sujet en transposant le C (ut) et le H (si bécarré) une octave plus bas. Dans le no 5, le thème chromatique grave est transformé en un scherzo élégamment dansant. Comme le dit Schumann (dans une critique de quelques fugues de Mendelssohn):

La meilleure fugue sera toujours celle
que le public prendra... pour une valse
de Strauss; en d'autres mots, quand
les racines artistiques sont recouvertes
comme celles d'une fleur, de telle sorte
qu'on n'aperçoive que la fleur...

Le finale est une splendide double fugue; animée tout du long par un déferlement de triolets, elle s'accélère et gagne en ampleur jusqu'à un climax héroïque incluant quelques mesures du finale tout aussi héroïque de la Symphonie orchestrale que Schumann composa quelques semaines plus tard.

Brahms: Fugue en la bémol mineur, WoO 8
"Tout spécialement pour ma Clara", écrit Brahms en tête du manuscrit de cette fugue élégiaque qui est comme un post-scriptum poignant au chef-d'œuvre de Schumann. Dès le moment où ils se sont rencontrés à l'automne de 1853, des liens étroits à la fois musicaux et personnels se sont tissés entre

Johannes Brahms (1833 – 1897) et le couple Schumann. Mais quelques mois plus tard, Schumann qui était de plus en plus fragile fit une tentative de suicide. Il passa le restant de sa vie dans un asile psychiatrique, et Brahms tomba amoureux de Clara – une relation intense, mais souvent précaire, qui se poursuivit pendant près de quarante ans. En 1856, Brahms et Clara Schumann se consacrèrent à une distraction palpitante, l'étude du canon et de la fugue. En juin, Brahms envoya à Clara une copie de la Fugue en la bémol mineur comme cadeau pour l'anniversaire de Robert. Et en juillet, Schumann mourut.

Brahms partageait avec Schumann l'amour des codes et des chiffres en musique, et les quatre premières notes du sujet de la fugue sont les quatre lettres musicales de son nom, H, B, S et A. S'il n'y a pas de référence spécifique à B-A-C-H, son ombre plane néanmoins au-dessus de ces demi-tons descendants, et le motif apparaît effectivement (dans la mauvaise tonalité) dans l'un des contre-sujets. Brahms utilise le sujet sous deux formes différentes: dans sa forme première, le mouvement descendant toujours plus accentué de chacune des phrases semble symboliser le désespoir tandis que dans sa forme inverse, chacune des phrases

dans leur ascension toujours plus marquée suggère l'espoir, l'aspiration. Le compositeur dit à son ami Joachim qu'il était effrayé par ce qu'il avait écrit, par sa tonalité exceptionnelle, sombre (sept bémols), son atmosphère "morbide" et sa complexité contrapuntique. Mais la réaction de Joachim fut absolument différente; pour lui la musique évoquait "l'unité, la beauté et une sérénité bénie..."

Bach: Ricercar à 6 de "Musikalisches Opfer", BWV 1079

En mai 1747, Bach fut présenté à Frédéric le Grand à Potsdam où il improvisa (sur le nouveau *fortepiano*) une fugue à trois voix sur un thème proposé par le roi. À son retour à Leipzig, il composa un choix d'œuvres explorant toutes les possibilités expressives et contrapuntiques du "thème royal" et il envoya la *Musikalisches Opfer* (Offrande royale) au roi en juillet, accompagnée d'un acrostiche latin: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*. La partition "ouverte" de *Ricercar*, une pièce à six voix, ne précise pas sur quel instrument elle doit être jouée, mais il est difficile de croire que Bach ne fût jamais tenté de la jouer à l'orgue. La première partie de la pièce consiste en une exposition strictement fuguée, commençant avec une seule voix et s'amplifiant graduellement jusqu'à l'ensemble

des six voix. La seconde partie est structurée de manière moins rigide; le sujet complet n'apparaît que six fois encore, une fois dans chaque voix, parmi une variété d'épisodes inspirés de fragments du thème. L'œuvre tout entière est couronnée par l'entrée finale, paroxystique du "thème royal" dans le registre grave, et la signature de Bach domine le tout, les deux sopranos se la partageant dans l'épisode amenant à la cadence finale.

Liszt: Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H, S 260

Quand j'ai eu mon compte de triades de Haendel, je suis attiré par les dissonances exceptionnelles des Passions et de la Messe en si mineur, et autres piments polyphoniques de Bach.

Franz Liszt (1811 – 1886) fut un autre grand compositeur romantique et fidèle admirateur de la musique de Bach. Au cours de ses premières années comme pianiste de concert, la Fantaisie chromatique de Bach fut un pilier de son répertoire et il joua aussi ses propres arrangements pour piano des œuvres pour orgue de Bach. Il composa le Prélude et fugue sur le nom de B-A-C-H en 1855, après s'être retiré à Weimar, mais ce n'est qu'en 1870, après des révisions mineures, que la version définitive habituellement jouée aujourd'hui vit le jour.

Saint-Saëns trouva une expression mémorable pour décrire la musique de Liszt pendant la période qu'il passa à Weimar: "musique d'un monde nouveau". C'est là une description parfaite de cette œuvre extraordinairement dramatique composée dix ans seulement après les fugues de Schumann, mais qui ouvre des horizons entièrement neufs du point de vue émotionnel et technique. Liszt explore audacieusement toutes les implications chromatiques du motif B-A-C-H, amenant un grand spécialiste de Liszt, Humphrey Searle, à décrire le début de la fugue comme "un lien plus ou moins direct entre Bach et Schoenberg". Après le bref prélude de caractère improvisé, la "fugue" est non conventionnelle à l'extrême. Commençant comme un mystérieux interlude d'une intensité sombre, profonde et de tonalité incertaine, elle gagne progressivement en volume et en vitalité, puis s'accélère devenant "une ruée mahlérienne vers les abysses" (John Ogdon) dans sa progression vers son climax grandiose – nous offrant une dernière surprise harmonique dans les mesures conclusives.

Reger: Fantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46

Je ne perdrai pas courage. Je vivrai et mourrai pour mon art sacro-saint – et

si je ne connais pas la reconnaissance, laissez-les alors simplement me mettre en terre.

Max Reger (1873 – 1916) avait vingt-trois ans quand il lança cet ultimatum, et il continua de consacrer chaque moment de sa vie à l'art de la musique avec une intensité fiévreuse et finalement autodestructrice, puisqu'il mourut à Leipzig d'une crise cardiaque vingt ans plus tard. "Je dois tout, absolument tout à Johann Sebastian Bach", dit-il, mais Reger était fondamentalement un véritable romantique aussi. Dans un cadre d'écriture essentiellement linéaire, son harmonie libre et ses contrastes émotionnels débridés – allant d'une délicatesse éthérée à des épisodes d'apothéose rehaussés de bouquets de notes s'envolant dans tous les sens – se combinent pour créer une voix individuelle unique.

Reger consacra le début de sa carrière presque exclusivement au piano, à la musique de chambre et à des mélodies. Mais dès 1898, son amitié avec le jeune organiste virtuose Karl Straube l'amena à composer aussi, au cours des quelques années qui suivirent, un nombre étonnant d'œuvres pour orgue. Exaspéré et ne se laissant pas décourager par les critiques négatives de ses premières œuvres, Reger écrivit sa Fantaisie et fugue sur B-A-C-H en une semaine seulement, en

février 1900. Alliant fièrement son propre nom à celui du grand maître dont il vénérât l'œuvre, il eut l'intention de composer une pièce qui serait un monument musical et établirait définitivement sa propre réputation de compositeur de réelle envergure: "J'ai été aux limites extrêmes du possible harmonique et technique", dit-il. Il dédia l'œuvre, avec beaucoup d'optimisme, à Josef Rheinberger, professeur à Munich, très conservateur. La réponse qu'aurait faite Rheinberger – que des doigts humains ne pourraient la jouer, ni des oreilles humaines tolérer de l'entendre – est probablement apocryphe.

La Fantaisie de caractère improvisé représente Reger dans ses extrêmes: le début *fff* est suivi d'un *crescendo* (!); dans la quatrième mesure, la musique revient au *ppp*, mais après chaque diminution de la tension, elle déferle de nouveau comme les vagues d'une mer en furie. Le motif B-A-C-H est sans cesse présent, dans chaque battement de chaque mesure presque. La double fugue commence lentement, en douceur, s'amplifiant graduellement jusqu'à l'apparition d'un second sujet plus animé. Puis les deux sujets sont combinés et la musique poursuit son implacable ascension, s'accélégrant jusqu'à une conclusion véritablement remarquable.

Karg-Elert: Passacaille et Fugue sur B-A-C-H, op. 150

Comme Bach, Mendelssohn et Reger, Sigfrid Karg-Elert (1877 – 1933) passa une grande partie de sa carrière à Leipzig où il succéda à Reger comme professeur de composition au conservatoire en 1919. Dans ses jeunes années, Karg-Elert était réputé comme virtuose de l'harmonium d'art, et c'est Reger qui l'encouragea à commencer à écrire aussi de la musique pour orgue. Mais alors que Reger était considéré à cette époque, dans certains cercles, comme un digne successeur de Bach, Karg-Elert se montrait assez excentrique et rebelle, appréciant aussi les compositeurs étrangers comme Debussy et Scriabine, ce qui fut à l'origine de quelques problèmes. "Mon style plaît bien moins aux Allemands qu'aux Anglais et aux Américains", dit-il. "Il n'est pas ressenti comme s'inscrivant dans la tradition de Bach." Néanmoins, Karg-Elert était un grand admirateur de Bach aussi:

Le motif B-A-C-H ne cesse tout simplement de se faire entendre dans ma musique. Ces quatre notes sont sans doute en toile de fond de ma réflexion lorsque je compose pour orgue, car pour un musicien elles ont plus de signification que tout autre assemblage

de quatre notes. Et elles offrent plein de possibilités sur le plan harmonique... Karg-Elert ne fut jamais organiste professionnel, néanmoins il se laissa persuader en 1932 de partir en tournée aux États-Unis où ses compositions étaient très admirées. C'est pour cette série de concerts qu'il écrivit sa dernière œuvre majeure, la Passacaille et fugue sur le thème B-A-C-H, reprenant la fugue d'une grande Sonate pour harmonium sur le même thème datant de 1913. Karg-Elert était fasciné par les effets de l'orgue de cinéma qu'il était conscient de retrouver sur les instruments américains non destinés au culte. Le critique anglais Archibald Farmer fut l'une des rares personnes à avoir vu le premier manuscrit de l'opus 150, et il "le trouva indigne de Karg-Elert, – médiocre et théâtral, plein de maniérismes, d'effets, d'interventions de la harpe, de sonneries de cloches et de je-ne-sais-quoi". Avant que l'œuvre soit publiée (après son décès, en 1938), elle fut sévèrement élaguée et remaniée par Johannes Piersig, un ami du compositeur, et le manuscrit original a maintenant disparu. Mais telle qu'elle est maintenant publiée, la pièce reste tout à fait caractéristique de ce compositeur si aimable: elle est de forme libre et imprévisible, pleine de diversité texturale et de coloris variés sur le plan harmonique et tonal. L'œuvre est dédiée,

comme il se doit, à "Henry Willis, mon cher ami" – le petit-fils du constructeur de l'orgue de St Paul's Cathedral.

© 2022 David Gammie

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note de l'interprète

Présenter plus de deux heures de musique basée sur quatre notes seulement n'est pas à première vue un projet très alléchant. Mais si l'on creuse un peu, c'est un trésor musical qui s'offre à nous – des œuvres variées écrites par de merveilleux compositeurs, tous soucieux de créer des pièces dignes de BACH.

La résurgence de Bach en Allemagne au dix-neuvième siècle fut sans aucun doute l'événement central à partir duquel il convenait d'élaborer un programme cohérent pour ces CD, mais je ne voulais pas que l'histoire commence ou s'achève là. La pièce finale, incomplète de *Die Kunst der Fuge* (L'Art de la fugue), dénommée "Contrapunctus XIV", devait être l'amorce, mais cela soulevait l'inévitable question de savoir comment achever l'œuvre. Je trouvais que l'enregistrement pionnier de la pièce que fit Lionel Rogg en 1969 était le plus convaincant; je lui écrivis donc pour lui en demander une copie afin de voir comment il

l'avait terminée. À ma grande surprise, il venait d'en créer une nouvelle version qu'il m'envoya généreusement. C'est celle-là qui est enregistrée ici.

Il m'a semblé important ensuite d'essayer de faire une distinction entre les compositeurs instinctivement plus classiques – Mendelssohn, Schumann, Brahms – et ceux qui repoussaient les limites – Liszt, Reger, Karg-Elert. La décision de Chandos de sortir un double CD allait dans le sens du choix d'un programme comportant deux parties.

Schumann est la figure clé de la première partie. Il étudia *Die Kunst der Fuge*, concentra son esprit coalescent et son intuitivité musicale sur les *Sechs Fugen*, et inspira la remarquable Fugue de Brahms qui est réellement la coda des pièces de Schumann et ouvre la porte, avec son chromatisme sinueux, de la seconde partie du programme. En se livrant à une critique du récital légendaire d'œuvres de Bach par Mendelssohn en 1840, et en entrant dans le détail d'une improvisation par Mendelssohn sur le thème B-A-C-H, Schumann fournit l'étoffe anecdotique du fragment qui se trouve à la Bodleian Library, le tout étant magistralement fondu en une Sonate mendelssohnienne par Rudolf Lutz, un expert des techniques d'improvisation de cette époque.

Après "Ricercar à 6", une œuvre prodigieuse, la seconde partie se poursuit avec trois grands monolithes sur le sujet, présentés chronologiquement. Tous sont remarquables à leur manière, révélant l'état d'esprit de leur créateur, mais s'inspirant aussi collectivement d'œuvres antérieures dans la tradition. À la fin de la Passacaille et fugue de Karg-Elert, nous sommes conscients d'être entré dans un univers sonore entièrement nouveau. Mais en même temps nous savons que l'individualité qui marque l'œuvre est le résultat d'un voyage qui l'a fait passer par Bach d'abord au travers de sa résurgence au dix-neuvième siècle, puis par d'autres expressions de génie contrapuntique, et ensuite par la virtuosité de Liszt et la complexité de Reger.

J'avais depuis longtemps l'envie d'apprendre cette musique, mais je craignais que les contraintes d'un emploi à plein temps ne me laissent pas les heures nécessaires à l'assimilation de ces œuvres d'envergure. La pandémie du Covid-19 fut une période éprouvante pour le monde entier, et pour l'industrie musicale en particulier. Je fus un des heureux musiciens à pouvoir survivre financièrement, et l'un de ceux à se retrouver, de manière inattendue, avec plein de temps disponible pour travailler des œuvres telles celles de Reger et de Karg-Elert.

L'évolution de l'orgue de St Paul's Cathedral l'a parée de coloris changeants, à chaque fois surprenants. Les mélanges à l'orgue de tierces aux reflets d'argent de Willis sont certes bénéfiques à la musique romantique allemande, et les chœurs d'orgue dont ils font partie trouvent des complémentarités dans les additions des années 1970. Pour tenter de créer dans ce répertoire un paysage sonore qui ait une intégrité musicale, j'ai utilisé les fameuses anches plus parcimonieusement que d'habitude. J'étais déterminé à ce que

l'acoustique ne compromette pas le détail et préserve la netteté du tissu plus dense de certains épisodes, et je suis reconnaissant à Chandos d'avoir réussi à sauvegarder cette clarté. Cet enregistrement révèle différents aspects de ce remarquable instrument, des facettes qu'aucun enregistrement n'a jamais éclairées jusqu'ici, le souhait demeurant de capturer l'essence d'une musique sublime.

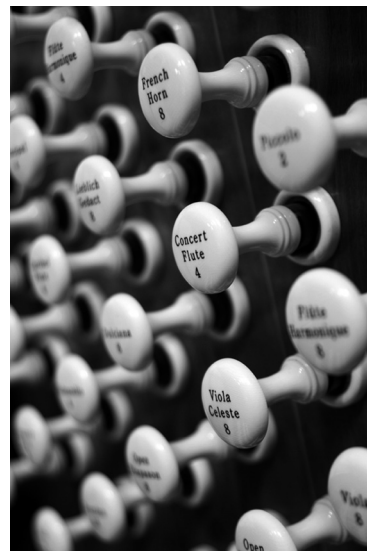
© 2022 Simon Johnson

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs



Peter Smith

Organ manuals



Peter Smith

Organ stops

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thureson: CM 402 (main sound)
Sennheiser: MKH 120 (ambient pickup)
Neumann: KM 84 (case on north side of the choir)
Schoeps: MK 22 (case on south side of the choir)
Schoeps: MK 2H (pedal case on north side of the choir)
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.



Recorded in St Paul's Cathedral by kind permission of the Dean and Chapter

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Patrick Friend

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue St Paul's Cathedral, London; 31 May – 4 June 2021

Front cover The organ, dome, and ceiling of St Paul's Cathedral; photograph by Matt Prince

Back cover Photograph of Simon Johnson by Malcolm Crowthers

Inner inlay card Simon Johnson performing at St Paul's Cathedral; photograph by Graham Laddao

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Carus-Verlag, Stuttgart (Mendelssohn / Lutz)

© 2022 Chandos Records Ltd

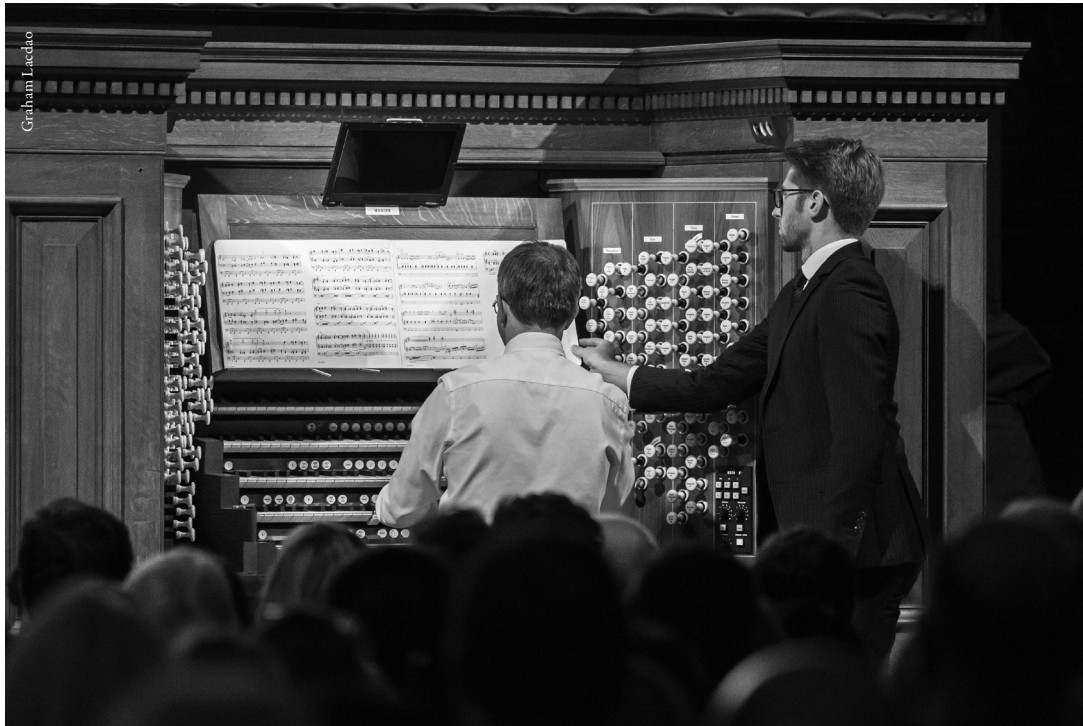
© 2022 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Simon Johnson, performing at St Paul's Cathedral



Simon Johnson, performing at St Paul's Cathedral

CHANDOS

Johnson

CHSA 5285(2)

CHANDOS DIGITAL

2-disc set **CHSA 5285(2)****B-A-C-H: ANATOMY OF A MOTIF**

COMPACT DISC ONE

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

1 Contrapunctus XIV à 4 ('Unfinished Fugue') 11:35

FELIX MENDELSSOHN (1809–1847)/**RUDOLF LUTZ** (b. 1951)

2-4 Sonata on the Chorale 'O Haupt voll Blut und Wunden' 16:50

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

5-10 Sechs Fugen über den Namen 'Bach', Op. 60 (1845) 33:27

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

11 Fugue, WoO 8 (1856) 7:25

TT 69:39

COMPACT DISC TWO

JOHANN SEBASTIAN BACH

1 Ricercar à 6 9:55

FRANZ LISZT (1811–1886)2-5 Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H, S 260
(1855–56, revised 1869–70) 13:28**MAX REGER** (1873–1916)

6-7 Fantasie und Fuge über B-A-C-H, Op. 46 (1900) 20:17

SIGFRID KARG-ELERT (1877–1933)

8-13 Passacaglia and Fugue on B-A-C-H, Op. 150 (1932) 21:29

TT 65:27

SIMON JOHNSON ORGAN, ST PAUL'S CATHEDRAL**St PAUL'S**
CATHEDRAL

SUPER AUDIO CD

SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.All tracks available
in stereo and
multi-channelThis Hybrid SA-CD can
be played on most
standard CD players.

Recorded in St Paul's Cathedral by kind permission of the Dean and Chapter

© 2022 Chandos Records Ltd © 2022 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS

BACH: ANATOMY OF A MOTIF

CHSA 5285(2)