



ORGAN WORKS · ORGELWERKE · ŒUVRES POUR ORGUE · OBRAS PARA ÓRGANO



**[2] LATE WORKS FROM THE LEIPZIG PERIOD**

*Organ Works / Orgelwerke / Œuvres pour Orgue / Obras para Órgano*

**Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision an digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:**

Wolfgang Mittermaier

**Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:**

18.–19.9.1998

**Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:**

Katharinenkirche Frankfurt am Main, Germany

**Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:**

Elsie Pfitzer

**Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:**

Dr. Andreas Bomba

**English translation:** Alison Dobson-Ottmes

**Traduction française:** Sylvie Roy

**Traducción al español:** Dr. Miguel Carazo

© 1998 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1998 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian



**Bach**  
(1685–1750)

**Leipziger Spätwerke**

**Late works from the Leipzig Period**

**Dernières œuvres, époque de Leipzig**

**Obras tardías de Leipzig**

**Martin Lücker**

Rieger-Orgel/Organ/Orgue/Órgano

Katharinenkirche, Frankfurt am Main, Germany

**Leipziger Spätwerke / Late works from the Leipzig Period /  
Dernières œuvres, époque de Leipzig / Obras tradías de Leipzig**

---

**Präludium und Fuge in h-Moll, BWV 544**

Prelude and Fugue in B Minor / Prélude et fugue en si mineur / Preludio y fuga en si menor

Präludium **1** 7:23

Fuge **2** 8:01

---

**Fantasie und Fuge (Fragment) in c-Moll, BWV 562**

Fantasia and Fugue (fragment) in C Minor / Fantaisie et fugue (fragment) en ut mineur /

Fantasia y fuga (fragmento) en do menor

Fantasia **3** 6:35

Fuge **4** 2:18

---

**Präludium und Fuge in e-Moll, BWV 548**

Prelude and Fugue in E Minor / Prélude et fugue en mi mineur / Preludio y fuga en mi menor

Präludium **5** 8:26

Fuge **6** 8:40

---

**Ricercar a 6 aus / from / tiré de / de**

*Musicalisches Opfer*, BWV 1079,5 **7** 14:39

---

---

**Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied**

Canonic variations on the chorale / Quelques variations canoniques sur le chant de Noël /

Algunas variaciones canónicas acerca del villancico

*Vom Himmel hoch, da komm ich her*, BWV 769a

(Variatio 1) Canon all' Ottava. Pedal. Canto fermo **8** 1:59

(Variatio 2) Canon alla Quinta. Canto fermo in Pedal **9** 1:45

(Variatio 3) Canto fermo in Canone alla Sesta è all' rovescio **10** 3:48

(Variatio 4) Canon alla Settima **11** 3:00

(Variatio 5) a 2 clav e Ped. Canon per augmentationem (in canone all' ottava) **12** 5:27

---

*Vor deinen Thron tret ich hiermit*, BWV 668 **13** 6:37

---

Total Time: 79:11



*Martin Lücker*

### Leipziger Spätwerke

**Präludium und Fuge h-Moll** BWV 544 zählt zweifellos zu den großen Werkpaaren der Leipziger Zeit. Die autographe Reinschrift entstand – wie die von *Präludium und Fuge e-Moll* (BWV 548) – um 1730, wenn auch die Entstehungszeit möglicher Frühfassungen umstritten ist. Ebenso wie BWV 548 stellt das vorliegende Werk einen ganz individuellen Beitrag zum Typus 'Präludium und Fuge' dar, der ohne Parallelen ist. Die Tonart und der stark ausgeprägte Affekt des *Präludiums* haben Assoziationen an die *h-Moll-Messe* (BWV 232) und die *Matthäus-Passion* (BWV 244), hier speziell an die Arie 'Erbarme dich' wachgerufen; sicher ist, daß der ausgeprägte Affekt des *Präludiums* für sich selbst spricht und wohl jeden Hörer überzeugt. Eine schmerzliche Grundhaltung überwiegt dabei trotz der originalen Registrieranweisung 'pro Organo Pleno'.

Das *Präludium* folgt, wie klar zu hören ist, der Ritornellform des Concerto grosso. Die Haupt- und Seitensätze sind zum großen Teil deutlich voneinander abgegrenzt, nur an einigen Stellen ineinander verzahnt. Die Deklamation des Hauptthemas, zunächst mit einem Orgelpunkt auf der Tonika, dann auf der Dominante, ist äußerst affektbetont durch kühne Appoggiaturen, Vorhaltsbildungen und Durchgangsnoten; demgegenüber sind die Seitensätze glatter, fließender und in kürzere Einheiten gegliedert.

Selbstverständlich kombiniert Bach im Mittelteil auch die beiden kontrastierenden Elemente zu neuen Themen, verbunden mit einer Aufhellung nach D-

Dur – wie er überhaupt ständig neue Ideen einbringt und in das gesamte chromatische Gewebe des *Präludiums* fast unmerklich zu integrieren versteht.

Dieser leidenschaftlichen Eröffnung schließt sich, wie so häufig in Bachs Orgelwerken dem Kontrastprinzip folgend, eine *Fuge* von schlichter Linienführung sowie gemäßiger Bewegung und Harmonik an. Sie ist dreiteilig angelegt, mit einem gelösten Mittelteil ähnlich der *Fuge G-Dur* BWV 541, 2. Das Thema schreitet zunächst in Sekundschritten und Achteln dahin und wird mit einem festen Kontrasubjekt durchgeführt, das thematisch in verschiedenen Zwischenspielen verarbeitet wird; derselbe Vorgang wiederholt sich mit weiteren neuen Kontrasubjekten. Die zwingende Abfolge der Tonschritte des Hauptthemas wird im Mittelteil (T. 37 ff.) aufgelockert, der manualiter zu spielen ist, bevor das Pedal mit einem neuen beibehaltenen Kontrasubjekt (T. 61 ff.) einsetzt. Dieses drängt durch seine rhythmische Prägnanz (mit Pausen und vorwärtsdrängenden Sechzehnteln) die gesamte Entwicklung zur Schlußsteigerung hin, die wieder zur affektbetonten Leidenschaft des *Präludiums* zurückführt. Neben der kunstvollen und ganz individuellen Ausgestaltung des Affekts im *Präludium* besticht an diesem Werkpaar vor allem die Gestaltung einer großen *Fuge* aus kleinen Elementen: Tonskalen in Achtel- und Sechzehntelbewegung, wenigen Intervallen und auftaktigen Motiven.

Das Werkpaar **Fantasie und Fuge c-Moll** BWV 562 ist mit einer unvollständigen *Fuge* überliefert, was Anlaß für die unterschiedlichsten Hypothesen bot. In einer Quelle ist die *Fantasie* zusammen mit der *Fuge c-Moll* BWV 546, 2 überliefert; andererseits bestätigen die Quellen zu BWV 546 die Zusammengehörigkeit dieses Werkpaars. Möglicherweise schrieb Bach in Leipzig für die *Fuge* BWV 546, 2 eine neue Einleitung, eben das große *Präludium c-Moll* BWV 546, 1. Mit Sicherheit ist nur zu sagen, daß verschiedene Zeichen der Reife darauf deuten, daß Bach die *Fantasie* in Leipzig überarbeitet hat. Ihre erste Fassung jedoch war vermutlich früher entstanden, wie der offenkundige Einfluß des französischen Stils zeigt. Die Fünfstimmigkeit, die Verzierungen – insbesondere die Appoggiaturen (Vorhaltsbildungen in aufsteigender Linie) – und die nahezu monothematische Anlage weisen auf Nicolas de Grigny und andere französische Komponisten hin. Man weiß, daß Bach sich Stücke aus Grignys 'Livre d'Orgue' abgeschrieben hatte, und das Thema der *Fantasie* ist in seiner expressiven Deklamation eng verwandt mit einer 'Gloria-Fuge' dieses Komponisten. Die Aufteilung der fünf Stimmen ist allerdings in der *Fantasie c-Moll* nicht durchgängig so möglich wie bei jenem, nämlich mit je zwei Stimmen in den Händen auf zwei Manualen und der Baß-Stimme im Pedal. Die Appoggiaturen andererseits sind bei Bach ebenso wie bei den französischen Komponisten nicht nur melodische Ausschmückungen, sondern stellen interessante Verschärfungen der harmonischen Beziehungen dar. Mit diesen Elementen des

französischen Stils verbindet Bach aber auch solche der süddeutschen Tradition, indem er aus dieser die 'Orgelpunkt-Toccata' aufgreift, mit der fugierten Themendurchführung über Orgelpunkten auf der Tonika und der Dominante.

Die fragmentarisch erhaltene fünfstimmige *Fuge* folgt – kontrastierend zur skizzierten Mischung der Stile in der *Fantasie* – dem streng kontrapunktischen Stil. Ihr Thema zeigt sich mit seiner prägnanten Kürze und einer charakteristischen Hemiole (einer Überlagerung des Dreiertaktes durch Zweiergruppen) ebenfalls vom französischen Stil beeinflusst. Ein Gegen Thema in Achtelbewegung erlangt in den erhaltenen 27 Takten zunehmendes Gewicht. Da weder das kurze Thema selbst, noch dieser Kontrapunkt ein großes Potential melodischer Entwicklung in sich bergen, setzt die Engführung schon in Takt 22 ein. So erscheint die Vermutung, daß Bach die *Fuge* deshalb nie vollendete, weil die Themenkonzeption seiner Kreativität zu enge Grenzen gesetzt hatte, ebenso plausibel wie die Annahme mancher Bach-Forscher, daß er die Absicht hatte, ein zweites Thema einzuführen und das Werkpaar BWV 562 mit einer großen fünfstimmigen Doppel-fuge zu vollenden.

Das – allein schon von seiner zeitlichen Dimension, insbesondere aber von seinem geistigen Anspruch her – gewaltige Werkpaar **Präludium und Fuge e-Moll** (BWV 548) zählt zu den späten großen Orgelwerken Bachs. Die letzte, teilweise in Bachs Handschrift überlieferte Fassung ist nach Christoph Wolff in die Leipziger Jahre um 1730 zu datieren, d.

h. Bachs Orgelstil war zur höchsten Vollendung und Reife gelangt. Dies wird unter anderem in seinem souveränen Umgang mit dem gesamten Repertoire der im Barock bestimmenden Gattungen deutlich: Er vereint die unterschiedlichen Formen zu einer vollendeten Synthese ganz neuer Art, wie schon sein Biograph Philipp Spitta erkannte, der davon sprach, 'daß die hergebrachten Bezeichnungen nicht mehr ausreichen', sodaß man das Werkpaar 'eine zweisätzig Orgelsymphonie nennen müßte, um unsrer Zeit (Anm.: Die Bach-Biographie Spittas erschien in zwei Bänden 1873 und 1880) eine richtige Vorstellung von ihrer Größe und Gewalt nahe zu legen.'

Als feierliche Eröffnung dieser 'zweisätzig Orgelsymphonie' wählte Bach ein 'Preludio concertato' im Stil der Concerti Antonio Vivaldis und im Charakter einer Sarabande. Auf diesen majestätisch einherschreitenden Tanzrhythmus im *Präludium e-Moll* pflegte der Lübecker Organist Johann Brenneke seine Schüler einzustimmen mit den Worten: 'Achtung! Herzog Alba kommt!' Im Grunde kontrastiert das Concerto grosso ja Haupt- und Seitenthema miteinander; Bach aber unterschied hier zwar die Themen der Haupt- und Seitensätze durch rhythmische Varianten, Umkehrungen und Umspielungen, verlieh ihnen dabei jedoch eine so enge innere Verwandtschaft, daß über dem Konzertieren eine Geschlossenheit deutlich wird, die ihresgleichen sucht.

Die einzelnen Abschnitte des *Präludiums* – Haupt- und Seitensatz mit Umkehrungen und Zwischenspielen, teils homophon, teils polyphon –

folgen einander in einer subtil verzweigten Ritornellform, mitunter ineinander verzahnt. Das zunächst homophone Hauptsatz-Thema ist an der für die Sarabande typischen Nebenbetonung der zweiten Zählzeit stets klar erkennbar, der erste Seitensatz an seiner durchlaufenden Sechzehntelbewegung. Als zweites Seitensatz-Thema schließlich führt Bach ein punktiertes Motiv ein, zunächst in aufsteigender Bewegung, später auch in der Umkehrung. Der zweite Seitensatz ist außerdem dadurch hervor gehoben, daß er manualiter zu spielen ist. Einheit in der Vielfalt dieser mehrmals variiert wiederkehrenden Abschnitte stiftet vor allem das Prinzip der – allgegenwärtigen – Sequenzen sowie die wellenförmig fließende Sechzehntelbewegung. Im letzten Teil des *Präludiums* greift Bach die Thematik des Beginns wieder auf.

Eine einzigartige Synthese verschiedener Gattungen und Stile stellt auch die *Fuge e-Moll* dar, formal die vielleicht kühnste, technisch die wohl anspruchsvollste unter allen Fugen Bachs – und dies will ja bekanntlich etwas heißen! Sie ist dreiteilig angelegt, mit einer vollständigen Reprise der Exposition, ähnlich wie in der Da-capo-Arie üblich. Diese Anlage teilt sie mit dem *Präludium c-Moll* BWV 546, 1, stellt aber als große, geschlossene dreiteilige *Fuge* wiederum etwas Neues dar im Bachschen Erproben und Gestalten der musikalischen Form. Das Thema der *Fuge*, von Spitta bereits als 'äußerst kühn' charakterisiert, ist von Chromatik und keilförmig auseinanderspringenden Tonschritten geprägt. Im angelsächsischen Raum ist die *Fuge* daher als 'the wedge-Fugue' = 'die Keil-Fuge' bekannt. Derartige

Material war in Verbindung mit der Tonart e (wie auch mit h und d) durchaus gebräuchlich, wie Vergleiche mit Themen Muffats oder Vivaldis zeigen. Einzigartig jedoch ist, wie Bach dieses Ausgangsmaterial zusammenfügt zu einer Großform, die eine Synthese von Fuge, Toccata, Da-capo-Arie und Konzert darstellt. Das Prinzip der Fuge ist in den Expositionen sowie in der Geschlossenheit der gesamten Entwicklung vertreten, die Toccata setzt sich in den glitzernden Skalen der Zwischenspiele des Mittelteils durch (allerdings ohne die konsequente Form der Fuge auflösen zu können), auf die Da-capo-Arie weist die dreiteilige Anlage hin, und das konzertierende Prinzip ist allgegenwärtig im Kontrast zwischen den beiden Hauptelementen, also zwischen Fugenthema und virtuos-konzertantem Laufwerk. Themeneinsätze und Zwischenspiele bleiben stets deutlich unterschieden. Mit der Reprise der Exposition strebte Bach offenkundig wie in zahlreichen anderen Spätwerken nach Einheit und Geschlossenheit. Seine nie erlahmende Inspirationskraft ließ ihn dabei jedoch ständig neue Motive einfügen, sodaß in dem gesamten Monumentalbau niemals der Eindruck von Länge entsteht; die Spannung bleibt bis zuletzt erhalten.

Neu an diesem Werkpaar ist auch der virtuose, clavieristische Orgelstil Bachs. Im Grunde erübrigt sich bei ihm als dem wohl größten Fugenkomponisten aller Zeiten die ergänzende Anmerkung, daß die lebhaften, glitzernden Skalen keineswegs leeres 'Geklingel' sind, sondern sinnvolle Erfüllung der Sequenzen und Motor der kontinuierlichen Entwicklung. Man kann Philipp Spittas Faszination durch die 'Lebens-

energie' dieses Werkes sehr gut nachfühlen! Wie bei anderen Gattungen auch – so zum Beispiel bei der Passacaglia BWV 582 – schuf Bach hier am Ende der Blütezeit des Werktypus 'Präludium und Fuge' noch einmal ein herausragendes, exemplarisches Werk von zeitloser Bedeutung.

Das *Musicalische Opfer* (BWV 1079) geht zurück auf die Begegnung Bachs mit Friedrich dem Großen in Potsdam. Am 7. Mai 1747 besuchte Bach seinen zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel, der am Hofe des preußischen Königs als Kammercembalist tätig war, und wurde von Friedrich dem Großen zur 'musikalischen' Audienz empfangen. Der Monarch interessierte sich sehr für die Musik; er hatte schon als Kronprinz in Rheinsberg eine Kapelle begründet, in die er bedeutende Musiker wie Carl Heinrich Graun und Friedrich Benda berief. Friedrich der Große spielte selbst Querflöte, unterrichtet von Johann Joachim Quantz, und komponierte zahlreiche Werke für Flöte, ferner Bühnenwerke und Armeemärsche. 'Höchst dieselben (...) geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigener höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschah dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeugen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausübend schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will.' Dieser zeitgenössische Pressebericht zeichnet die

Entstehung des *Musicalischen Opfers* nach: Bach improvisierte in Potsdam eine sechsstimmige Fuge über das königliche Thema ('Thema regium') und schrieb nach seiner Rückkehr in Leipzig mehrere Fugen und Kanons dazu nieder, die er dem 'Allergnädigsten König' in mehreren Folgen als 'Musicalisches Opfer' zusandte, weil bei der Audienz 'wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte', wie in seiner Widmung vom 7. Juli 1747 nachzulesen ist.

Das *Ricercar a 6* ist eine sechsstimmige Fuge. Der altehrwürdige Titel 'Ricercar' greift zum einen auf die Urform der imitierenden Gattung zurück, ist zum andern aber zugleich ein Akrostichon auf den Ursprung der Komposition: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta: 'Das auf Befehl des Königs ausgearbeitete Thema und das übrige nach kanonischer Kunst aufgelöst!' Auch hier legt Bach in einer im Grunde längst untergegangenen Gattung ihren bislang nie erreichten Kulminationspunkt vor. Im sechsstimmigen Satz des *Ricercar* ist das königliche Thema stets präsent; es wird nach allen Regeln der Fugenkunst durchgeführt und kontrapunktiert: Zunächst erklingt eine Themendurchführung, dann tritt das Thema in einem längeren Abschnitt sechsmal auf, jeweils mit einem neuen Kontrapunkt, der aber wiederum aus ihm, dem Thema selbst gewonnen ist. Hier fühlt man sich an die norddeutsche Cantus-firmus-Fantasie erinnert. Die Kantabilität der Stimmführung andererseits weist wie der Titel des Werks auf die vom italienischen Stil beeinflusste süddeutsche Tradition hin.

Wie die übrigen spekulativen Spätzyklen Bachs ist auch das *Musicalische Opfer* ein abstraktes Werk, das zum großen Teil nicht mit einer Instrumentierung versehen ist. Die Orgel ist jedoch sicherlich – neben dem Cembalo – das adäquate Instrument für die Wiedergabe des *Ricercar a 6*, sofern diese die vom Komponisten durch die monothematische Anlage vorgegebene Einheit des Klangs wahrt.

In dieser Aufnahme wird das Stück nicht mit selbständigem Pedal gespielt, sondern manualiter. Wenn nach der Exposition das Thema – wie in den *Ricercar* der alten Meister, z.B. Sweelincks – gleich einem cantus firmus in den Satz hineingewoben ist, unterstützt Martin Lückert diesen, indem er ihn im Pedal colla parte mitspielt, je nach Höhe in Acht- oder Vierfußlage.

Im selben Jahr wie das *Musikalische Opfer* – 1747 – entstanden auch **Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'** (BWV 769 a). Bach komponierte diesen Zyklus sublimster Variationskunst, um ihn – neben einem kunstvollen dreifachen Kanon zu sechs Stimmen – bei der Leipziger 'Societät der musicalischen Wissenschaften' des Lorenz Christoph Mizler als Beweis für sein Können vorzulegen und damit die Mitgliedschaft zu erlangen. Das Ziel der 1738 gegründeten Gesellschaft war, die rationalen Grundlagen der Musik zu erforschen, zu verbessern und zu heben. Bach war schon einige Jahre zuvor – nach Telemann und Händel – zur Mitgliedschaft aufgefordert worden; er wartete aber offenkundig ganz bewußt das Jahr 1747 dafür ab, weil er das 14. Mit-

glied werden wollte (Diese Zahl entspricht im Zahlenalphabet seinem Namen: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, = 14).

Der Zyklus erschien ein Jahr später im Druck, Bach nahm aber in seinen letzten Lebensjahren noch zweimal handschriftliche Änderungen vor. Die letzte Fassung (BWV 769 a) ist wie die sogenannten *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* (s. CD 'Leipzig I') in der 'Leipziger Originalhandschrift' enthalten, über deren endgültiger Redaktion Bach verstarb. Neben zahlreichen kleineren Eingriffen ist die gravierendste Änderung gegenüber der Fassung von 1748 hier die andere Anordnung: Indem Bach die ursprünglich fünfte und letzte Variation, 'Canto fermo in Canone' in die Mitte des Zyklus stellt, erzielt er eine ausgewogen symmetrische Gesamtform mit dem Kulminationspunkt im Zentrum und seiner Unterschrift, den Tönen B-A-C-H, am Ende.

Die Originalausgabe war überschrieben wie folgt:

*Einige canonische Veraenderungen,  
über das / Weynacht-Lied:*

*Vom Himmel hoch da / komm ich her.*

*vor die Orgel mit 2. Clavieren / und dem Pedal  
von / Johann Sebastian Bach*

*Königl: Pohl: und Chur-Saechs:  
Hoff-Compositeur*

*Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips.  
Nürnberg in Verlegung Balh: Schmidts.  
N. XXXVIII.*

Die erste Strophe des bekannten Weihnachtsliedes von Martin Luther (1535) lautet:

Vom Himmel hoch, da komm ich her,  
ich bring euch gute, neue Mär;  
der guten Mär bring ich so viel,  
davon ich singn und sagen will.

Die *Canonischen Veränderungen* sind – als Kunstbeweis – in ihrer Tonsprache ähnlich abstrakt wie die beiden anderen Spätzyklen, das *Musikalische Opfer* und die *Kunst der Fuge*. Sie sind sicherlich auch keine typischen Orgelstücke; ihre Zuweisung an dieses Instrument erscheint eher zufällig: Im Original waren die Kanons teilweise nicht ganz ausgeschrieben, ein Organist hätte es also nicht als Spielpartitur verwenden können. Die *Canonischen Veränderungen* sind jedoch auf der Orgel sehr gut darzustellen. Sie zeigen Bachs vollendeten subjektiven und ausdrucksbetonten Spätstil auf unnachahmliche Weise, wie schon Spitta anmerkte: 'Die kompliziertesten Formen, denen er sich in den letzten Lebensjahren mit Vorliebe ergab, reizten ihn nicht nur um der Technik willen (...), sondern seine immer profunder gewordene musikalische Empfindung zog ihn zu jenen Formen. Währlich eines urkräftigen Lebens sind diese Partiten voll. Wieder schweben die himmlischen Heerscharen auf und nieder, tönt holder Gesang über der Wiege des Jesuskinds, springt in Fröhlichkeit die erlöste Christenschar und singt »mit Herzenslust den süßen Ton« '. Die Folge der revidierten, autographen Fassung BWV 769 a lautet:

#### I *Canon all' Ottava*

Der Cantus firmus erklingt in Tenorlage im Pedal; hinzu treten zwei im Oktavkanon geführte freie Begleitstimmen. Die einzelnen Zeilen des Cantus sind durch große Pausen voneinander getrennt.

#### II *Canon alla Quinta*

Der Cantus firmus erklingt nun im Baß; die Choralzeilen folgen rascher aufeinander, sodaß der Zusammenhang deutlicher zu vernehmen ist als in Variation I. Die beiden freien Begleitstimmen bilden einen Unterquintkanon, der bereits ansehnliches kompositorisches Können erfordert.

#### III *Canto fermo in Canone alla Sesta è all' rovescio*

In dieser – ursprünglich den Abschluß bildenden – Variation ist der Cantus firmus selbst kanonisch geführt, und zwar in vier verschiedenen Durchführungen, im Abstand der Sext, der Terz, der Sekunde und der None. Die Beantwortung erfolgt jeweils in der Umkehrung ('al rovescio'); die Stimmzahl wird größer, die thematische Bindung der kanonischen Stimmen enger. Damit faßt die nunmehr zentrale Variation, die im Originalstich die abschließende war, die Entwicklungstendenzen der Kanons I und II (zu drei Stimmen) und IV und V (zu vier Stimmen) zusammen. In den beiden letzten Kanons der Nummer III wird der Cantus von lebhaftem Laufwerk umspielt. Nach einem Abschnitt der Verkleinerung

(Diminutione), der den Cantus in kleinen Notenwerten erklingen läßt, folgt die großartige Schluß-Steigerung in der 'Stretta', die alle vier Choralzeilen miteinander kombiniert.

#### IV *Canon alla Settima*

Die Stimmenzahl ist gegenüber den ersten beiden Variationen zur Vierstimmigkeit gesteigert; der Septimkanon zwischen Baß und Tenor ist äußerst diffizil. Der Cantus firmus erklingt im Sopran; die expressiv gestaltete Altstimme verleiht dem ganzen Satz den Charakter einer Aria.

#### V *Canon per augmentationem (in canone all' ottava)*

Baß und Sopran sind hier im Oktavkanon geführt, der Baß jedoch in der Vergrößerung, das heißt mit doppelten Notenwerten. Der Cantus firmus erklingt zeilenweise in Tenorlage im Pedal. Aufgrund der Vergrößerung ist die Sopranstimme nur bis zur Hälfte des Cantus im Baß durch die kanonische Führung gebunden; danach schwingt sie sich – wie los-gelöst – zu freier Bewegung auf, greift aber auch einmal auf die erste Zeile des Cantus zurück. Mit einem deutlichen vernehmbaren B-A-C-H-Zitat im ersten Tenor beschließt Bach sein letztes Orgelwerk in der am Lebensende überarbeiteten Fassung.

**Die Choralbearbeitung *Vor deinen Thron tret ich hiermit*** BWV 668 gilt als der 'Schwanengesang Bachs'. Sie ist eine traditionell gearbeitete, jedoch höchst kunstvolle Chormotette in Pachelbelscher Manier, das heißt mit Vorimitation der einzelnen Choralzeilen und anschließendem vierstimmigem Cantus firmus-Satz, der die nur wenig melismatisch ausgezierte Choralweise im Sopran erklingen läßt.

Vor deinen Thron tret ich hiermit,  
o Gott, mit inniglicher Bitt:  
ach, kehre dein lieblich Angesicht  
von mir blutarmen Sünder nicht.

(Bodo von Hodenberg, 1604-1650)

Die fugierte Choralbearbeitung geht auf den Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* aus dem *Orgelbüchlein* BWV 641 zurück. Bach diktierte sie, bereits nahezu erblindet, mit der Erweiterung durch die Vorimitation der Zeilen seinem Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol, da er sie selbst nicht mehr niederschreiben konnte. Später fügte er sie, mit verändertem Text, als persönliches Gebet zu der Reinschrift der somit *Achtzehn Choräle* der Leipziger Originalhandschrift hinzu. Die diktierte Niederschrift bricht nach 26 Takten ab; erhalten ist jedoch der gesamte Choral in einer Abschrift aus dem Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs, die dieser 1752 dem Erstdruck der *Kunst der Fuge* beigab, um 'die Freunde seiner (Bachs) Muse schadlos' (so Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner Vorrede) dafür zu halten, daß sein Vater ja die große Quadrupelfuge nicht fertigstellen konnte.

Die Vollendung der Bachschen Kunst zeigt sich hier gerade in der äußeren Schlichtheit der Pachelbelschen Orgelmotette, denn die Begleitstimmen einer jeden Choralzeile sind aus ihrer Verkleinerung und deren Umkehrung gebildet, und die Zahlensymbolik versteckt den Namen BACH sowohl in der Notenzahl der ersten Liedzeile als auch in jener des gesamten Cantus firmus. So ist diese äußerlich ganz unspektakuläre Choralbearbeitung eine würdige Signatur unter das gesamte Bachsche Lebenswerk.

### **Martin Lücker**

1953 in Pr. Oldendorf/Nordrhein-Westfalen geboren, war bereits im Alter von 11 Jahren Organist in seiner Heimatstadt.

Nach dem Abitur studierte er vom 17. Lebensjahr an Kirchenmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in Hannover, Klavier bei Karl-Heinz Kämmerling, Orgel bei Volker Gwinner. Weitere Orgelstudien führten ihn nach Wien zu Anton Heiller, nach Paris zu Jean Boyer, nach Amsterdam zu Gustav Leonhardt; außerdem studierte er Cembalo bei Mireille Lagacé in Boston. In den frühen 70er Jahren errang er bedeutsame Auszeichnungen als Organist bei den Wettbewerben in Brügge und Nürnberg, sowie beim ARD-Wettbewerb; zudem ist er Träger des Mendelssohn-Preises für Orgel.

1976 wandte er sich dem Dirigierstudium bei Martin Stephani an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold zu. Einer Lehrtätigkeit an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford folgten drei Jahre als Korrepetitor und Kapellmeister an den Opernhäusern Detmold und Frankfurt, in denen er über vierzig Vorstellungen dirigierte.

Als Martin Lücker im Alter von 29 Jahren für das Amt des Kantors und Organisten an St. Katharinen zu Frankfurt am Main gewonnen wurde, hatte er sich bereits einen in dieser Breite seltenen Fundus musikalischer Erfahrung angeeignet. »Der Fall, daß der Kantor einer Hauptkirche vom Theater zur Orgelempore wechselt, erinnert eher an die Biographien der Bachzeit als

an heute übliche Musikerkarrieren», schrieb Prof. Peter Cahn.

Seitdem hat Martin Lücker wichtige Akzente im musikalischen Leben der Stadt gesetzt. Zahlreiche Konzerte führten ihn in viele Länder Europas, die USA und Kanada. Neben vielen Rundfunk- und einigen Schallplattenaufnahmen konzertierte er mit einer ganzen Reihe von Orchestern.

Das von Martin Lücker im Musikverlag Peters herausgegebene »Frankfurter Orgelbuch« erhielt den Musikeditionspreis 1994 des Deutschen Musikverlegerverbandes.

Für 1997 ist Martin Lücker als Juror zum Internationalen Orgelwettbewerb Brügge im Rahmen des Festivals van Vlaanderen eingeladen worden, für 1998 zum Johann-Pachelbel-Wettbewerb der Internationalen Orgelwoche Nürnberg.

Zum 1. Oktober 1998 wurde Martin Lücker auf eine Professur für Orgel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main berufen.



## Late works from the Leipzig period

**Prelude and Fugue in B Minor** (BWV 544) is definitely one of the major dual compositions of Bach's Leipzig period. The final autograph version was written – like *Prelude and Fugue in E Minor* (BWV 548) – around 1730, although the dating of possible earlier versions is controversial. Just like BWV 548 this work is a completely individual and unparalleled contribution to the genre 'Prelude and Fugue'. The key and the strongly marked *affekt* of the *Prelude* evoke associations with the *Mass in B Minor* (BWV 232) and the *St. Matthew Passion* (BWV 244), especially the aria 'Erbarme dich'. Certainly the strong *affekt* of the *Prelude* speaks for itself and probably convinces every listener. A sad basic mood predominates despite the original registration note 'pro organo pleno'.

The *Prelude* is composed, as can be clearly heard, in the ritornello form of the concerto grosso. The main and ancillary settings are for the most part clearly separated, and only interwoven in a few places. The declamation of the main theme, first with a pedal point on the tonic, then on the dominant strongly emphasises the *affekt* with bold appoggiaturas, suspension and passing notes; in contrast the ancillary settings are smoother, more flowing and divided in shorter units.

Of course, Bach also fuses the two contrasting elements in new themes in the middle section, combined with a transposition to a lighter D major key, and he constantly introduces new ideas, which he almost imperceptibly integrates in the overall chromatic texture of the *Prelude*.

This passionate opening is followed, for better contrast as is often the case in Bach's organ works, by a *Fugue* with simple lines, moderate movement and harmony. Written in three parts, it features a separate middle section similar to the *Fugue in G Major* BWV 541, 2. The theme first strides along in second steps and quaver notes developed with a fixed countersubject, thematically anticipated in various intermezzi; the same process is repeated with further new countersubjects. The imperative tonal sequence of the main theme relaxes in the middle section (T. 37 ff.), which is performed manualiter, before the pedal sets in with a new retained countersubject (T. 61 ff.). Through its rhythmic force (with pauses and fast-moving semi-quavers) it drives the entire development up to the final crescendo, which again shows the strong *affekt* and passion of the *Prelude*. The most striking features of this dual composition are the elaborate and highly individual representation of the *affekt* in the *Prelude* and the composition of a major *Fugue* out of just a few small elements: Tonal scales in quaver and semi-quaver motion, a few intervals and anacrusic motifs.

The dual composition **Fantasia and Fugue in C Minor** (BWV 562) is only preserved with an incomplete *Fugue*, which has given rise to various conjectures. In one source we find the *Fantasia* together with the *Fugue in C Minor* BWV 546, 2 while the sources on BWV 546 confirm that the two works belong together. Bach may have written a new introduction to *Fugue* BWV 546, 2 in Leipzig, the grand *Prelude in C Minor* BWV 546, 1. All we know for certain is that Bach must have revised his *fantasia* in

Leipzig, as various signs of his maturity go to show. Presumably, the first version was created at an earlier date, as the obvious influence of the French style goes to show. The five voices, its ornamentation – in particular the appoggiaturas (embellishing notes preceding other notes and taking a portion of their time) – and its virtually monothematic structure point to Nicolas de Grigny and other French composers. It is well known that Bach had copied pieces from Grigny's *Livre d'Orgue*, and, in its expressive declamation, the theme of the *Fantasia* is closely related to a *Gloria Fugue* by this composer. However, the division of the five voices in the *Fantasia in C Minor* cannot be maintained like in the latter's work, with two voices each on two manuals and the bass voice on the pedal. On the other hand, Bach's appoggiaturas are like those of the French composer in that they are not just melodic embellishments but interesting intensifications of the harmonic relationships. However, Bach blends these French style elements with those of the southern German tradition, from which he takes the *Pedal Point Toccatina*, with its fugue theme via pedal points on the tonic and dominant.

The five-voice *Fugue*, of which only a fragment is preserved, adheres – in contrast to the described blend of styles in the *Fantasia* – to the strict contrapuntal style. Its theme is short and concise and features a characteristic hemiola (a rhythmic pattern with two beats in the time of three) also influenced by the French style. A quaver counterpoint comes increasingly to the fore over the preserved bars. As neither the short theme nor this counterpoint have

great melodic potential, the *stretto* already starts in bar 22. Thus the suggestion that Bach never completed the *fugue*, because the theme conception would have been too limiting to his creativity, seems just as plausible as the assumption of some Bach researchers that he intended to introduce a second theme and to round off BWV 562 with a large double fugue for five voices.

The, if only for its magnitude and definitely for its finesse, immense dual composition **Prelude and Fugue in E Minor** (BWV 548) is one of Bach's major late organ works. According to Christoph Wolff, the last version, partly written in Bach's own hand, can be dated back to the Leipzig period around 1730, a time when Bach's organ style had reached the peak of its perfection and maturity. This is demonstrated by his confident handling of the entire repertoire of Baroque genres, uniting different forms in a perfect and completely novel synthesis, as biographer Philipp Spitta already recognised. He pointed out that 'traditional terms no longer suffice' and that 'one should call the dual work an organ symphony in two movements, to give our contemporaries (note: Spitta's Bach biography was published in two volumes in 1873 and 1880) a correct impression of their magnitude and impact.'

For the solemn opening of this 'organ symphony in two movements' Bach composed a *preludio concertato* in the style of Antonio Vivaldi's concerti and form of a sarabande. Lübeck-based organist Johann Brenneke used to get his pupils in the right mood for the majestic dance rhythm of the *Prelude*

in *E Minor* by saying: 'Attention! The Duke of Alba is coming!' In general, the concerto grosso contrasts a first theme with a second theme; Bach, however, while distinguishing the themes of the main and ancillary settings by rhythmic variation, inversion and paraphrasing, intertwined the two so closely that an unequalled unity shines through in every performance.

The individual sections of the *Prelude* – main and ancillary settings with inversions and intermezzi, some homophonic, some polyphonic – follow each other in a subtly ramified, partly interconnected ritornello form. The initially homophonic first theme is clearly distinguishable by the subsidiary accent on the second beat, the hallmark of a sarabande, the first ancillary setting by its continuous semi-quaver movement. Finally, Bach introduces a dotted motif as the second ancillary theme, initially in an ascending motion, and later in an inversion. The second ancillary setting is stressed additionally by its manualiter performance. This variety of settings, repeated in several variations, is united by the principle of – ubiquitous – sequences and the undulating semi-quaver motif. In the last part of the *Prelude* Bach repeats the opening theme.

The *Fugue in E Minor* is also a unique synthesis of different genres and styles, formally perhaps the boldest, and technically probably the most demanding of all Bach's fugues – and that is, of course, quite a feat! Composed in three parts, with a complete recapitulation of the exposition, similar to a da capo aria. Although it shares this form with the *Prelude in C Minor* BWV 546, this large, rounded three-part

*fugue* is a novelty in Bach's experimentation with musical form. The theme of the *fugue*, which Spitta already deemed »extremely bold« is chromatic and striking for its wedge-like tone steps. That why it is also known as 'the Wedge Fugue' in the English-speaking world. It was quite a common practice at the time to use such material in combination with the key of E (and with that of B and D for that matter), as comparisons with themes of Muffat or Vivaldi show. But Bach's work is unique for its blending of this source material in a large-scale composition that synthesises the fugue, toccata, da capo aria and concerto. The fugue principle shines through in the expositions and in the rounded form of the entire development, while the toccata predominates in the glittering scales of the intermezzi of the central part (albeit without being able to disperse the consistent form of the *fugue*), the tripartite structure suggests a da capo aria, and the concerto principle is ubiquitous in the contrast between the two main elements, i.e. between the fugue theme and the virtuoso concerto-like flute work. The theme expositions and intermezzi are always clearly demarcated. By repeating the exposition Bach obviously wanted to give his work unity and homogeneity, like many of his other late works. Thanks to his inexhaustible imagination, he was able to successively introduce an array of new motifs, so that this monumental composition never bores the listener and remains exciting until the very end. Another novelty of this dual composition is Bach's virtuoso clavier-like organ style. Needless to add that the vivacious glittering scales by this the probably greatest fugue composer of all times were by no me-

ans just a hollow 'ringing', but a sensible culmination of the sequences and motor of continuous development. It's easy to understand how fascinated Philipp Spitta must have been with the 'vital energy' of this work! As in other genres – for example, the pasacaglia – Bach wrote one of the last great exemplary works of timeless significance when the heyday of the genre 'Prelude and Fugue' was nearing its end.

The *Musical Offering* (BWV 1079) dates back to Bach's encounter with Frederick the Great in Potsdam. On 7 May 1747 Bach visited his second-eldest son Carl Philipp Emanuel, who worked at the court of the Prussian king as a chamber harpsichordist, and was granted a 'musical audience' with Frederick the Great. The monarch was a great music lover; as a crown prince in Rheinsberg he had already founded an ensemble, for which he appointed major musicians such as Carl Heinrich Graun and Friedrich Benda. Frederick the Great himself played the flute – his teacher was Johann Joachim Quantz – and composed numerous works for the flute along with stage works and military marches. 'His Majesty (...), without great preparation on his own royal part, most graciously played a theme to musical director Bach, which he was to develop in a fugue. This the musical director did so advantageously that not only did His Majesty deign to express his most gracious pleasure, but also the entire audience showed the greatest astonishment. Mr. Bach found the theme assigned to him so wondrously beautiful that he wants to put it to paper in the form of a fugue and then have it engraved in copper.' This contem-

porary press report describes the events leading to the composition of the *Musical Offering*: Bach improvised a six-voice fugue on the royal theme ('*thema regium*') in Potsdam and wrote several fugues and canons on the topic after his return to Leipzig, which he sent to 'His Most Gracious Majesty' in several parts as a 'Musical Offering', because at the audience 'due to lack of necessary preparation, the development was not of the standard befitting to such an excellent *theme*', as can be read in his dedication of 7 July 1747.

The *Ricercar a 6* is a six-voice fugue. For one part, the venerable title 'ricercar' resorts to the oldest form of musical imitation and, for the other, it acrostically hints at the origin of the composition: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*: 'The theme issued by the king and the remainder elaborated in canonic art'. Again Bach leads a basically long obsolete genre to its hitherto never achieved consummation. In the six-voice setting of the *Ricercare* the royal theme is always present; Bach develops and counterpoints it in perfect fugue style: First we hear an exposition of the theme, then the theme is repeated six times over a longer sequence, each time with a new counterpoint each in turn derived from the theme itself. This reminds us of the northern German cantus firmus fantasia. On the other hand, both the cantabile setting and the title of the work point to southern German tradition influenced by Italian style. Like Bach's other late speculative cycles, the *Musical Offering* is an abstract work, mostly without instrumentation. But, alongside the harpsichord, the

organ is definitely the adequate instrument for the performance of the *Ricercar a 6*, as long as it maintains the tonal unity prescribed by the monothematic structure of the composition.

In this recording the piece is not performed on a free pedal but on the manuals only. If, after the exposition, the theme is interwoven with the movement like a cantus firmus – as in the *ricercari* of old masters such as Sweelinck – Martin Lückert reinforces it by a *colla parte* pedal accompaniment, either in the eight or four-foot register, depending on pitch level.

In 1747 – the year of composition of the *Musical Offering* – Bach also composed his **Canonic Variations on the Chorale ‘Vom Himmel hoch, da komm ich her’** (BWV 769 a). Bach composed this cycle of sublime variations for his application to the Leipzig Society of Musical Sciences chaired by Lorenz Christoph Mizler as proof of his skills – along with an elaborate triple canon for six voices. The aim of the society founded in 1738 was to investigate, improve and raise the rational foundations of music. A few years earlier Bach had already been invited – after Telemann and Händel – to apply for membership; he obviously waited deliberately until 1747, because he wanted to become the **14th member** (in numerology, this figure corresponded to his name: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, = 14).

The cycle was published in print a year later, but Bach added some hand-written changes twice in his later years. Like the so-called *Eighteen Chorales of Different Kinds*, the last version (BWV 769 a) is contained in the ‘Original Leipzig Autograph’, during

the final editing of which Bach died. Besides numerous minor modifications, the most drastic change to the version of 1748 is that of the order: By placing the former fifth and last variation ‘*Canto fermo in Canone*’ in the centre of the cycle, Bach created a well-balanced symmetric whole with the climax at the centre and his signature with the notes B-A-C-H at the end.

The original edition featured the following heading:

*Some canonic variations,  
on the 1 Christmas hymn:  
»Vom Himmel hoch da / komm ich her«  
for the organ with 2 claviers / and the pedal  
by / Johann Sebastian Bach  
Court Composer to the Elector of Saxony  
Music. and Choir Direct. Mus. Lips.  
Nuremberg published by Balh: Schmidts.  
N. XXVIII.*

The first verse of the well-known carol by Martin Luther (1535) goes as follows:

Vom Himmel hoch, da komm ich her,  
ich bring euch gute, neue Mär;  
der guten Mär bring ich so viel,  
davon ich singen und sagen will.

The *Canonic Variations* are – as an art form – similarly abstract in their tonal language as the two other late cycles, the *Musical Offering* and the *Art of the Fugue*. They are certainly no typical organ works either; and their assignment to this instrument would seem more a matter of chance: In the original, some of the canons weren’t composed right through to the

end, so an organist wouldn’t have been able to use them as a score either. However, the *Canonic Variations* can be well performed on the organ. They show Bach’s sublime subjective and expressive late style in a unique way, as Spitta already remarked: ‘The most complicated forms, which he preferred in the last years of his life, appealed to him not just from the technical aspect (...), but his ever more profound musical sensitivity attracted him to these forms. These *partitas* are truly full of energetic life. The heavenly host hover up and down, divine singing re-sounds over the cradle of the Holy Infant, the redeemed Christians merrily arise singing »with heart-filled joy the sweet sound«’.

The order of the revised autograph version BWV 769 a is as follows:

- I *Canon all’ Ottava*  
The cantus firmus is in the tenor performed by the pedal; supported by two free accompanying voices in an octave canon. The individual lines of the cantus are separated from each other by large pauses.
- II *Canon alla Quinta*  
Here the cantus firmus is in the bass; the chorale lines follow each other more rapidly, so that we have a closer interrelationship than in Variation I. The two free accompanying voices form a lower fifth canon, which calls for excellent composition skills.
- III *Canto fermo in Canone alla Sesta*  
*è all’ rovescio*

In this – originally final – variation the cantus firmus itself is a canon, composed in four different developments, with sixth, third, second and ninth intervals. Each reply is in the inversion (‘al rovescio’); the number of voices increases, and the thematic ties between the canonic voices intertwine more and more. Thus the central variation – or final one of the original engraving – recaps the development tendencies of canons I and II (for three voices) and IV and V (for four voices). In the last two canons of number III, the cantus is accompanied by a vivacious flutework. After a diminution sequence (*diminutione*) with the cantus composed in short notes, comes the magnificent final crescendo in the *stretta*, combining all four chorale lines with each other.

- IV *Canon alla Settima*  
Increased to four voices, as compared to the number of the first two variations; the seventh canon between bass and tenor is extremely difficult. The cantus firmus is in the soprano voice; while the expressive alto voice gives the whole movement the sound of an aria.
- V *Canon per augmentationem*  
*(in canone all’ ottava)*  
The bass and soprano voices sing an eighth canon here, although the theme is augmented in the bass voice to double note values. Line by line, the cantus firmus is played by the pedal in the tenor voice. Due to the augmentation, the soprano voice is only bound to the canon up to the middle of the cantus in the bass; then it soars – liberated – into a free movement, only to

return once to the first line of the cantus. With a clearly distinguishable B-A-C-H theme in the first tenor Bach concludes his last organ work in the version revised in his final years.

The chorale adaptation *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (BWV 668) is seen as 'Bach's swan song'. It is a traditional but highly intricate chorale motet in the style of Pachelbel, in other words with anticipatory imitation of the individual chorale lines and a subsequent cantus firmus setting for four voices, which puts the chorale melody with its few melismatic embellishments in the soprano voice.

Vor deinen Thron tret ich hiermit,  
o Gott, mit inniglicher Bitt:  
ach, kehre dein lieblich Angesicht  
von mir blutarmen Sünder nicht.  
(Bodo von Hodenberg, 1604-1650)

The fugal chorale adaptation is based on the chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein* from the *Orgelbüchlein* BWV 641. As his poor eyesight made it impossible for Bach to put the work to paper, he dictated it to his son-in-law Johann Christoph Altnikol, including anticipatory imitations. Later he added it, with a new text, as a personal prayer to the final copy of the then *Eighteen Chorales* of the original Leipzig autograph. The dictated record breaks off after 26 bars; but the entire chorale is preserved in a copy owned by Carl Philipp Emanuel Bach, who added it to the first print edition of the *Art of the Fugue* in 1752, to 'compensate the friends of his (Bach's) muse' (quoted from Friedrich Wilhelm Marburg's preface) for the fact that his father had been unable to complete his grand quadruple fugue.

The perfection of Bach's art pervades the apparent simplicity of the Pachelbel-style organ motet, with accompanying voices derived from the diminution and inversion of each chorale line, and the name BACH symbolically represented in the number of notes of the chorale's first line and in that of the entire cantus firmus.

Thus, this – on the face of it – unspectacular chorale adaptation is a worthy signature conclusion to his life's work.

### **Martin Lücker**

*Born in 1953 in Pr. Oldendorf / North-Rhine Westphalia. Already performed as an organist in his home town at the age of eleven.*

*Studied church music in Hanover, Vienna, Paris, Amsterdam, and Boston from the age of 17; his teachers included Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiller, Gustav Leonhardt and Mireille Lagacé. He won awards at competitions in Bruges and Nuremberg, among others, and at the ARD competition in Munich.*

*From 1976 he studied conducting in Detmold and then worked at the Westphalian Church Music School and as a répétiteur and musical director in Detmold and Frankfurt.*

*Aged 29, he accepted the post of cantor at the head Protestant church, St. Katharinen in Frankfurt/Main. Since then Martin Lücker has set key accents in the city's musical life. Alongside commitments as an organist at home and abroad, he is in charge of a concert series in Frankfurt (for which he has already performed Bach's complete organ compositions twice), regularly records for broadcasting and CD and has been a lecturer at Frankfurt's college of music since 1988.*

*In 1998 the college appointed him professor of organ music. »Frankfurter Orgelbuch«, which was initiated by Martin Lücker and is published by C.F. Peters, received the Music Edition Award of the German Music Publishing Association in 1994.  
In 1997 Martin Lücker sat on the jury of the interna-*

*tional Organ Competition in Bruges, which is part of the Festival van Vlaanderen, and in 1998 on that of the Johann Pachelbel Competition, held at Nuremberg's International Organ Week.*

*On 1 October 1998 Martin Lücker was appointed professor of the organ department at the College of Music and Dramatic Art in Frankfurt/Main.*

## Dernières œuvres époque de Leipzig

**Le Prélude et la Fugue en si mineur** (BWV 544) comptent sans aucun doute parmi les couples d'œuvre les plus importants de l'époque de Leipzig. La copie autographe au propre date de 1730 – comme pour le *Prélude et la Fugue en mi mineur* (BWV 548) – même si la date de création des premières versions éventuelles est discutée. Tout comme BWV 548, l'œuvre présente représente une contribution toute individuelle du type 'Prélude et Fugue' qui n'a pas de parallèles. La tonalité et l'émotion fortement marquée du *Prélude* suscitent des associations à la *Messe en si mineur* (BWV 232) et à la *Passion selon saint Matthieu* (BWV 244), ici spécialement à l'Aria 'Erbarme dich'; il est sûr que l'émotion marquée du *Prélude* est significative et convainc chaque auditeur. Une attitude fondamentale douloureuse l'emporte malgré l'instruction originale 'pro organo pleno'.

Le *Prélude* suit la forme de la ritournelle du concerto grosso, ce qui est nettement perceptible. Les mouvements principaux et secondaires sont en grande partie nettement séparés l'un de l'autre, et ne sont qu'à quelques endroits étroitement associés. La déclamation du sujet principal, tout d'abord avec un point d'orgue sur la tonique, ensuite sur la dominante, est particulièrement émotionnelle, émotion reproduite par d'audacieuses appoggiatures, des notes appuyées et des notes de passages, en face de cela les mouvements secondaires sont plus lisses, plus coulants et divisés en de plus courtes unités.

Dans la partie centrale, Bach combine tout naturellement les deux éléments contrastant en de

nouveaux sujets, reliés par un éclaircissement en ré majeur – de la manière avec laquelle il apporte de nouvelles idées qu'il sait intégrer presque imperceptiblement dans le tissu chromatique global du *Prélude*.

À cette ouverture passionnée vient s'ajouter, comme souvent dans les œuvres pour orgue de Bach, se conformant au principe du contraste, une *Fugue* d'un tracé simple et d'un mouvement et d'une harmonie modérés. Elle est composée de trois parties, avec une partie médiane détendue comme celle de la *Fugue en sol majeur* BWV 541, 2. Le sujet avance tout d'abord en pas de seconde et en croches et est exécuté avec un contre-sujet fixe, qui est traité thématiquement en différents intermédiaires; le même processus se répète avec d'autres nouveaux contre-sujets. La suite obligée de tons du sujet principal est égayée dans la partie médiane (mesure 37 et suivantes), sujet qui doit être joué sur clavier avant que la pédale ne commence avec un nouveau contre-sujet maintenu (mesures 61 et suivantes). Celui-ci pousse durant tout le développement à une augmentation finale de par sa vigueur rythmique (avec des silences et des doubles croches allant de l'avant), augmentation qui ramène vers une passion pleine d'émotions du *Prélude*. Au-delà de la forme faite avec art et tout à fait individuelle de l'émotion dans le *Prélude*, c'est surtout l'organisation d'une grande *Fugue* en de petits éléments qui séduit ici : gammes en mouvement de croche et de doubles croches, peu d'intervalles et des motifs préludés.

Le couple d'œuvre **Fantaisie et Fugue en ut mineur** (BWV 562) est retransmise accompagnée d'une *Fugue* non terminée, ce qui fut l'occasion pour beaucoup d'émettre les hypothèses les plus diverses. Dans l'une des sources, on parle de la *Fantaisie* accompagnée de la *Fugue en ut mineur* BWV 546, 2, d'autre part les sources utilisées pour le BWV 546 confirment l'affinité de ce couple d'œuvre. Bach a probablement écrit à Leipzig une nouvelle introduction à la *Fugue* BWV 546, 2, introduction qui était justement le grand *Prélude en ut mineur* BWV 546, 1. On en peut affirmer avec toute assurance que différents signes de maturité tendent à prouver que Bach avait remanié la *Fantaisie* à Leipzig. La première version de cette fantaisie datait probablement d'avant, comme l'influence manifeste du style français le montre. La structure à cinq voix, les enjoliments – surtout les appoggiatures (notes appuyées en ligne ascendante) – et la disposition presque monothématique renvoient à Nicolas de Grigny et à d'autres compositeurs français. On sait que Bach avait recopié des morceaux du 'Livre d'Orgue' de Grigny, et que le thème de la *Fantaisie* est très proche du thème d'une 'Fugue Gloria' de ce compositeur du fait de sa déclamation expressive. Dans la *Fantaisie en ut mineur*, la répartition des cinq voix n'est cependant pas aussi constante que celle de la *Fugue*, c'est-à-dire avec deux voix chacune pour les mains sur deux claviers et la voix basse sur la pédale. D'autre part, les appoggiatures ne sont pas chez Bach comme chez le compositeur français que des enjoliments mélodiques mais représentent d'intéressants renforcements des relations harmoni-

ques. Bach relie ces éléments du style français à ceux appartenant à la tradition de l'Allemagne du Sud en reprenant à cette dernière la 'toccata de point d'orgue' avec l'exécution du thème fugé par des points d'orgue sur la tonique et la dominante.

La *Fugue* à cinq voix conservée par fragments suit, – contrastant avec le mélange esquissé des styles dans la *Fantaisie* – le style rigoureux du contrepoint. Son thème se présente par une forte brièveté et une hémiole caractéristique (une insertion d'un rythme ternaire dans un binaire) également influencée par le style français. Un contre-sujet en croches gagne de plus en plus de poids dans les 27 mesures conservées. Puisque ni le sujet court ni le contrepoint lui-même ne cachent de grand potentiel de progression mélodique, le rétrécissement commence déjà à la mesure 22. Ceci permet de supposer que Bach n'a jamais achevé la *Fugue* pour cette raison, car la conception du sujet avait trop limité sa créativité. Ceci est tout aussi possible que la supposition qu'émettent certains experts de Bach, prétendant que ce dernier avait l'intention d'introduire un deuxième sujet et d'achever le couple d'œuvre BWV 562 par une grande fugue double à cinq voix.

Le couple d'œuvres **Prélude et fugue en mi mineur** (BWV 548) qui – déjà du fait de sa dimension temporelle mais surtout du fait de ses prétentions spirituelles – est gigantesque, compte parmi les grandes œuvres pour orgue des dernières années de Bach. Selon Christoph Wolff, la dernière version transmise en partie écrite de la main de Bach date de 1730, donc de sa période à Leipzig, ce qui veut dire

que le style de l'orgue de Bach était parvenu à son plus haut degré de perfection et de maturité. Ceci se distingue nettement entre autres dans sa manière de manier avec maestria tout le répertoire des genres qui déterminèrent l'époque baroque. Il réunit les différentes formes en une parfaite synthèse et créa un tout nouveau genre, c'est bien ce qu'avait déjà perçu son biographe Philipp Spitta alors qu'il rapporte que 'les descriptions traditionnelles ne suffisent plus', pour désigner le couple d'œuvre et 'qu'il fallait l'appeler une symphonie d'orgue à deux mouvements afin de suggérer à notre temps (*Remarque* : la biographie de Bach par Spitta a paru en deux volumes en 1873 et en 1880) une image exacte de son ampleur et de sa force.'

Comme ouverture solennelle de cette 'symphonie d'orgue à deux mouvements', Bach choisit un 'preludio concertato' dans le style des concerti d'Antonio Vivaldi, ayant le caractère d'une sarabande. L'organiste de Lübeck Johann Brenneke avait l'habitude de préparer ses élèves à ce rythme de danse balançant majestueusement dans le *Prélude en mi mineur* par les mots : 'Attention ! Le duc d'Albe arrive !'.

Au fond, le sujet principal et le sujet secondaire du concerto grosso font contraste l'un avec l'autre, mais Bach fit ici la différence entre les sujets du mouvement principal et du mouvement secondaire par des variations de rythme, des renversements et des enjoliments tout en leur donnant une telle ressemblance interne que la concertation rend nettement une cohérence qui cherche sa pareille. Les différentes phases des mouvements principal et secondaire du *Prélude* avec ses renversements et in-

termèdes, en partie homophones, en partie polyphones se suivent sous forme d'une ritournelle subtilement ramifiée, sont ainsi étroitement associées l'une à l'autre. Le thème homophone du mouvement principal est toujours nettement perceptible dans l'accentuation subordonnée de la deuxième mesure, ce qui est typique de la sarabande, la premier mouvement secondaire dans son mouvement en double croches. Enfin en guise de deuxième thème du mouvement secondaire, Bach introduit un motif ponctué, tout d'abord en un mouvement ascendant et plus tard dans le renversement. Le deuxième mouvement secondaire est, en plus, accentué par le fait qu'il doit être joué sur le clavier. L'unité dans la diversité de ces sections répétées et variées à plusieurs reprises est suscitée avant tout par le principe des séquences – omniprésentes – ainsi que par les mouvements de double croches coulant en ondes. Dans la dernière partie du *Prélude*, Bach reprend le thème du début.

La *Fugue en mi mineur*, la fugue peut-être la plus audacieuse du point de vue de la forme, la plus ambitieuse d'entre toutes les fugues de Bach du point de vue technique, représente également une synthèse unique en son genre de différents genres et styles – et ceci signifie beaucoup, comme on le sait ! Elle est composée de trois parties et d'une reprise complète de l'exposition, comme cela est usuel dans l'air da capo. Elle partage cette disposition avec le *Prélude en ut mineur* BWV 546, 1, représente cependant quelque chose de tout nouveau sous la forme de grande *fugue* fermée en trois parties dans l'élan expérimental et la construction de la forme musicale

de Bach. Le thème de la fugue, caractérisé par Spitta de 'particulièrement audacieux', est marqué par le chromatisme et les suites de tons se rompant en forme de cale. Dans les pays anglo-saxons, la Fugue est connue pour cette raison sous le nom de 'the wedge-Fugue' = 'la fugue-cale'. Un tel matériel était tout à fait usuel en liaison avec la tonalité en mi (comme avec celle en si et ré), comme des comparaisons avec les thèmes de Muffat ou de Vivaldi le montrent. Cependant la manière dont Bach rassemble ce matériel de départ pour en faire une grande forme qui est une synthèse des éléments de la fugue, de la toccata, de l'air da capo et du concerto, est unique en son genre. Le principe de la fugue est présent dans les expositions et dans l'homogénéité de tout le développement, la toccata s'impose dans les brillantes gammes des intermèdes de la partie centrale (sans pour autant dissoudre la forme consécutive de la fugue), la composition en trois parties renvoie à la forme de l'air da capo, et le principe concertant est partout présent dans le contraste entre les deux éléments principaux, donc entre le thème de la fugue et le brillant mécanisme concertant. Les attaques du thème et les intermèdes restent toujours nettement distincts les uns des autres. En reprenant l'exposition, Bach aspirait manifestement à sauvegarder l'unité et l'homogénéité comme dans de nombreuses autres œuvres des dernières années. Poussé par sa forte inspiration, il n'a cependant pas pu s'empêcher d'introduire de nouveaux motifs de sorte que dans la construction monumentale globale, on n'a jamais l'impression d'avoir des longueurs, la l'intensité dramatique est maintenue jusqu'au bout. Ce qui est nouveau dans ce couple d'œuvres, c'est

également le style débordant de virtuosité dans le maniement du clavier de l'orgue dont fait preuve Bach. Au fond, il n'est pas nécessaire d'ajouter, quand on parle du plus grand compositeur de fugue de tous les temps, que les gammes brillantes et pleines de vitalité ne sont que du 'tintement' sans aucun sens, mais bien mieux qu'elles sont une exécution judicieuse des séquences et le moteur de la continuité du développement. On peut très bien comprendre la fascination que ressentit Philipp Spitta dans 'l'énergie vitale' de cette œuvre ! Comme pour d'autres genres – par exemple pour la Passacaille BWV 582 –, Bach créa là encore à la fin de l'apogée de ce type d'œuvre 'Prélude et Fugue' une fois encore une excellente œuvre, d'une importance hors du temps et exemplaire

L'*Offrande musicale* (BWV 1079) remonte à la rencontre de Bach avec Frédéric le Grand à Postdam. Le 7 mai 1747, Bach rend visite à son second fils Carl Philipp Emanuel qui remplissait les fonctions de claveciniste de chambre à la cour du roi de Prusse, et il fut reçu par Frédéric le Grand pour une audience 'musicale'. Le monarque s'intéressait beaucoup à la musique, il avait déjà fondé un orchestre à Rheinsberg alors qu'il n'était que prince héritier, orchestre dans lequel il fit appel au service de remarquables musiciens comme Carl Heinrich Graun et Friedrich Benda. Frédéric le Grand, lui-même élève de Johann Joachim Quantz, jouait même de la flûte traversière et avait composé de nombreuses œuvres pour flûte, en plus d'œuvres dramatiques et de marches militaires. 'Sa Majesté (...) eut la bonté de jouer en propre personne sans aucune préparation un thème sur le-

quel le maître de chapelle Bach dut improviser une fugue. Le dit maître de chapelle y parvint de manière si heureuse que non seulement Sa Majesté eut la bonté d'exprimer sa satisfaction, mais encore toutes les personnes présentes furent plongées dans l'étonnement. Monsieur Bach trouva si dense et si beau le thème qui lui avait été donné qu'il veut le coucher sur papier en une véritable fugue et le faire ensuite graver sur cuivre.' Ce communiqué de la presse contemporaine retrace l'histoire de la création de *l'Offrande musicale* : Bach improvisa à Potsdam une fugue à trois voix sur le fameux thème que le roi donna à Bach ('Thema Regium') et écrivit à son retour à Leipzig plusieurs fugues et canons qu'il envoya comme 'Offrande musicale' au 'Très-Gracieux Roi' parce que lors de l'audience 'en raison d'une préparation insuffisante, l'exécution ne pouvait être aussi réussie qu'un sujet aussi excellent le méritait', telle était la dédicace qui accompagnait le morceau, le 7 juillet 1747.

Le **Ricercar à 6** est une fugue à six voix. Le vénérable titre de 'Ricercar' reprend d'une part la forme primitive du genre imitant mais d'autre part est en même temps un acrostiche sur l'origine de la composition : Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta : 'Le thème élaboré sur ordre du Roi et le reste résolu dans l'art du canon'. Là aussi, Bach fait passer un genre qui, au fond, avait disparu depuis longtemps à un point de culmination qu'il n'avait jamais atteint jusque-là. Le thème royal est toujours présent dans le mouvement à six voix du *Ricercare* ; il est réalisé selon les règles de l'art de la fugue et suit le développement contrapuntique : il commence

par l'exécution du thème, ensuite ce thème réapparaît à six reprises au cours d'une phase assez longue, à chaque fois avec un nouveau contrepoint qui sera obtenu à partir de ce dernier, du thème lui-même. Ceci rappelle le genre de la fantaisie du cantus firmus d'Allemagne du Nord. Le mouvement cantabile des voix renvoie d'autre part, comme le titre de l'œuvre l'indique, à la tradition d'Allemagne du Sud influencée par le style italien.

Comme les autres cycles spéculatifs des derniers temps de Bach, *l'Offrande musicale* est une œuvre abstraite qui, en grande partie, n'a pas été pourvu d'instrumentation. Néanmoins, l'orgue – à côté du clavecin – est certainement l'instrument le plus adapté pour reproduire le *Ricercare à 6*, dans la mesure où cette exécution conserve l'unité du son, imposé par le compositeur du fait de la composition monothématique.

Dans cet enregistrement, le morceau n'est pas joué avec le pédalier indépendant mais avec le clavier manuel. Quand, après l'exposition du thème – comme dans le *Ricercare* des vieux maîtres, comme Sweelinck –, un cantus firmus est intégré dans le mouvement, Martin Lückner accentue celui-ci en l'accompagnant à la pédale colla parte en jeux de huit ou de quatre pieds selon la hauteur.

La même année que *l'Offrande musicale* – 1747 – furent également créées **Quelques variations canoniques sur le cantique de Noël 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'** (BWV 769 a). Bach composa ce cycle qui représente un des aspects les plus sublimes de l'art des variations, pour le présenter –

en plus d'un canon triple à six voix réalisé avec beaucoup d'art – auprès de la 'Société des sciences musicales' de Lorenz Christoph Mizler à Leipzig comme preuve de son talent et pour obtenir ainsi l'affiliation à cette société. L'objectif poursuivi par cette société fondée en 1738, était d'étudier, d'améliorer et d'élever les bases rationnelles de la musique. Quelques années auparavant, Bach avait déjà été sollicité – après Telemann et Händel – à l'affiliation à la société ; il a, semble-t-il, attendu délibérément l'année 1747 pour ce faire, car il voulait devenir le membre numéro 14 (ce chiffre correspond au classement des lettres de son nom dans l'alphabet: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, = 14).

Le cycle fut imprimé une année plus tard, mais Bach y fit, deux fois encore, des modifications manuscrites dans les dernières années de sa vie. La dernière version (BWV 769 a) est contenue dans le 'Manuscrit original de Leipzig' comme les dites *Dix-huit chorals de sortes différentes*. Bach mourut au cours de la rédaction de ce manuscrit. Au-delà de nombreuses petites interventions, la modification la plus importante par rapport à la version de 1748 est l'autre disposition : en plaçant la cinquième et dernière Variation, 'canto fermo in canone' au milieu du cycle, il obtient une forme globale symétrique et équilibrée avec un point de culmination au centre et sa signature, les tons B-A-C-H (notation allemande correspondant à la notation : si bémol-la-do-si naturel).

La version originale portait le titre suivant :  
*Quelques Variations en canon,*

*Sur le / Cantique de Noël :*  
*Vom Himmel hoch da / komm ich her.*  
*Pour l'orgue à deux claviers / Et pédalier*  
*De / Johann Sebastian Bach*  
*Compositeur de la Cour du Roi de Pologne et Prince Électeur de Saxe*  
*Maître de Chapelle et Directeur de la Musique à Leipzig.*  
*Édité à Nuremberg chez Balthasar Schmid*  
*N. XXVIII.*

La première strophe du cantique de Noël connu de Martin Luther (1535) s'énonce :

Vom Himmel hoch, da komm ich her,  
ich bring euch gute, neue Mår;  
der guten Mår bring ich so viel,  
davon ich singen und sagen will.

Les *Variations canoniques* sont – comme preuve de son art – aussi abstraites dans leur tonalité que les deux autres cycles des dernières années, *l'Offrande musicale* et *L'Art de la Fugue*. Elles ne sont certainement pas des morceaux pour orgues typiques ; leur attribution à cet instrument semble plutôt être de nature fortuite : dans la version originale, les canons étaient en partie pas entièrement écrits, un organiste n'aurait donc pas pu les utiliser comme partition de jeu. Dependamment les *Variations canoniques* peuvent très bien être joués sur l'orgue. Elles illustrent la preuve du style des dernières années de Bach, subjectivement parfaites et très expressives, inimitables, comme le remarquait déjà Spitta : 'Les formes les plus compliquées auxquelles il s'adonna de préférence au cours des dernières années de sa vie, le

taient non seulement pour la technique (...) mais c'est sa sensibilité musicale devenue de plus en plus profonde qui l'attirait vers ces formes. Ces parties sont véritablement remplies d'une vie extrêmement puissante. À nouveau les armées célestes montent et descendent, leur gracieux chant retentit au-dessus du berceau de l'Enfant Jésus, la foule des chrétiens saute de joie et chante « de tout cœur le doux chant ».

La suite des Variations contenue dans la version revue, autographe BWV 769 a s'énonce :

#### I *Canon all' Ottava*

Le cantus firmus s'élève en ténor dans la pédale ; viennent s'y ajouter deux voix d'accompagnement libres menées en canon à l'octave. Les différents vers du cantus sont séparés l'un de l'autre par de grandes pauses.

#### II *Canone alla Quinta*

Le cantus firmus est à présent chanté en basse, les vers chorals se suivent à grande vitesse de sorte que le contexte est plus net que dans la Variation I. Les deux voix d'accompagnement libres forment un canon à la sous-quinte qui exige un talent de composition considérable.

#### III *Canto fermo in Canone alla Sesta* à all' rovescio

Dans cette variation – qui était à l'origine la Variation finale –, le cantus firmus est lui-même mené en canon et ceci en quatre exécutions différentes, dans l'intervalle de la sixte, de la tierce, de la seconde et de la neuvième. La réponse se

fait à chaque fois dans le renversement ('al rovescio') ; le nombre de voix augmente, le lien thématique des voix du canon se resserre. Ainsi la variation qui est à présent centrale et qui formait la clôture dans la gravure originale, résume les progressions vers lesquelles tendent les canons I et II (à trois voix) et IV et V (à quatre voix). Dans les deux derniers canons du numéro III, le cantus est enveloppé d'un mécanisme plein de vivacité. Après une phase de diminution (Diminutione) qui fait s'élever le cantus en de petites notes, suit la merveilleuse augmentation finale en 'stretta' qui combine entre eux tous les quatre vers chorals.

#### IV *Canone alla Settima*

Le nombre de voix a augmenté à quatre par rapport aux deux premières variations ; le canon à la septième entre la basse et le ténor est particulièrement difficile. Le cantus firmus se fait entendre en soprano ; la voix du contralto arrangée de manière expressive donne à tout le mouvement le caractère d'une aria.

#### V *Canon per augmentationem* (in *Canon all' Ottava*)

La basse et le soprano sont menés ici en canon à l'octave, la basse néanmoins dans l'augmentation, ce qui veut dire avec des notes doubles. Le cantus firmus se fait entendre par la pédale dans certains vers dans la tonalité du ténor. En raison de l'augmentation, la voix soprano n'est liée que jusqu'à la moitié du cantus en basse par la conduite en canon ; ensuite elle s'élève – comme se

détachant – en mouvement libre, mais tout en reprenant une fois le premier vers du cantus.

Dans la version remaniée à la fin de sa vie, Bach clôture son œuvre pour orgue par une citation nettement perceptible, la suite B-A-C-H- (= si bémol-la-do-si naturel) dans le premier ténor.

L'arrangement choral *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (BWV 668) est considéré comme le 'chant du cygne de Bach'. Il est un motet choral travaillé traditionnellement, faisant pourtant preuve de beaucoup d'art à la manière de Pachelbel, c'est-à-dire avec une préimitation des différents vers du choral et à la fin un mouvement cantus firmus à quatre voix qui fait chanter le choral très peu décoré de mélismes par le soprano.

Vor deinen Thron tret ich hiermit,  
o Gott, mit inniglicher Bitt:  
ach, keh'r dein liebreich Angesicht  
von mir blutarmen Sünder nicht.

(Bodo von Hodenberg, 1604-1650)

L'arrangement choral fugé renvoie au choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* tiré du *Petit Livre d'orgue* BWV 641, *Orgelbüchlein*). Bach le dicta, alors qu'il avait presque complètement perdu la vue, à son gendre Johann Christoph Altnikol avec l'extension par la préimitation des vers, car il ne pouvait plus le rédiger lui-même. Il l'ajouta plus tard, en modifiant le texte, à la mise au propre de l'écriture original des *Achtzehn Choräle* (Dix huit chorals) *chorals* de Leipzig, comme prière personnel-

le. La rédaction dictée s'interrompt après 26 mesures ; cependant le choral total a été conservé dans une copie qui était en possession de Carl Philipp Emanuel Bach et qui est adjointe à la première impression de *L'Art de la Fugue* en 1752, pour 'dédommager les amis de Sa Muse (de Bach)' (voir Friedrich Wilhelm Marburg dans sa préface) du fait que son père n'avait pu achever la grande fugue quadruple.

La perfection que l'on trouve dans l'art de Bach se montre ici dans l'énorme simplicité du motet pour orgue à la Pachelbel, car les voix d'accompagnement de chaque vers de choral sont formées de leur diminution et de leur inversion, et le symbole des chiffres cache le nom de BACH aussi bien dans la notation qui se cache derrière les notes du premier vers du chant que dans celle du cantus firmus en entier. C'est ainsi que cet arrangement choral apparemment tout à fait banal est une digne signature sous l'œuvre entière de toute la vie de Bach.



**Martin Lücker**

Né en 1953 à Pr. Oldendorf/Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Dès l'âge de onze ans, il était organiste dans sa ville natale. Il étudia depuis l'âge de dix-sept ans la musique d'église à Hanovre, à Vienne en Autriche, à Paris, à Amsterdam et à Boston ; ses professeurs étaient entre autres Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiler, Gustav Leonhardt et Mireille Lagacé.

Il remporta des prix entre autres lors de concours à Bruges et à Nuremberg ainsi que lors de concours organisés par la ARD (la première chaîne de télé-vision allemande) à Munich. À partir de 1976, il étudia la conduite d'orchestre à Detmold et exerça ensuite les fonctions de répétiteur et de maître de chapelle à Detmold et à Francfort à l'École de Musique d'église du Land de Westphalie.

À l'âge de 29 ans, il prit le poste d'organiste et de chef de la chorale de l'Église protestante centrale à Francfort sur le Main, l'Église Sainte Catherine. Depuis, Martin Lücker a considérablement influencé la vie musicale de la ville.

Au-delà de ses engagements en tant qu'organiste à l'étranger et à l'intérieur du pays, il encadre une série de concert à Francfort (au cours de laquelle il joua à deux reprises déjà l'œuvre pour orgue complète de Bach), il enregistre régulièrement pour la radio et sur disques et enseigne depuis 1988 au Conservatoire de Musique de Francfort. Il y occupe une chaire de professeur d'orgue.

Le Frankfurter Orgelbuch qui fut créé sur l'initiative

de Martin Lücker et qui fut édité par la Maison d'édition musicale C.F. Peters, obtint en 1994 le prix d'édition de musique de l'Association allemande des éditeurs de musique.

Martin Lücker a été invité à participer en tant que membre du jury au Concours International d'orgue à Bruges en 1997 dans le cadre du Festival van Vlaanderen, en 1998 au Concours Johann Pachelbel à l'occasion de la Semaine Internationale d'orgue à Nuremberg.

Le 1 octobre 1998, Martin Lücker a été nommé Professeur pour orgue au Conservatoire de Musique et d'Arts Plastiques de Francfort sur le Main.

**Obras tardías de Leipzig**

**Preludio y Fuga en si menor** (BWV 544). Sin lugar a dudas cuenta ésta entre las grandes parejas de composiciones de la época de Leipzig. La copia en limpio autógrafa se realiza, como el *Preludio y Fuga en mi menor* (BWV 548), en torno a 1730, si bien cabe añadir que la cuestión de las posibles versiones tempranas es muy discutida. Igual que la BWV 548 supone la presente obra una aportación completamente individual y sin parangón al género 'Preludio y fuga'. La tonalidad y el afecto tan característico del *Preludio* han evocado ciertas asociaciones con la *Misa en si menor* (BWV 232) y la *pasión según San Mateo* (BWV 244), especialmente con el aria 'Ten piedad'. Indudable a estos respectos, por otra parte, es el característico afecto del *Preludio*, que habla por sí mismo y convence definitivamente a todo oyente. Un ánimo dolorido destaca sobre todo lo demás, a pesar de la original indicación respecto de los registros: 'pro organo pleno'. El *Preludio*, como bien se puede oír, sigue la forma del *ritornello* del *concerto grosso*. Los movimientos principal y colaterales se encuentran mayormente bien delimitados uno del otro y solamente se concatan en algunos momentos. La declamación del tema principal – primero con un punto de órgano sobre la tónica y luego sobre la dominante – es de un afecto cabalmente acentuado gracias a las atrevidas *appoggiature*, formación de retardos y notas de transición; los movimientos colaterales son, por el contrario, más sencillos, fluidos y estructurados en unidades más breves.

Por supuesto que también combina Bach en la parte

central ambos elementos contrastantes en nuevos temas y enlazados por una clarificación hacia Re mayor (al avezado modo del que se sirve constantemente el compositor, integrado nuevos pensamientos en la textura cromática completa del *Preludio* de modo casi imperceptible).

A esta apasionada obertura – siguiendo el principio del contraste tan habitual en las obras para órgano de Bach – se le adhiere una sencilla *Fuga* de comedidas agitación y armonía. Su organización muestra tres partes, con una parte central despreñada de modo semejante a la *Fuga en Sol mayor* (BWV 541,2). El tema avanza primero en pasos de segunda y fusas y se ejecuta con un contrasujeto fijo que se reelaborará temáticamente en diferentes interludios; el mismo proceso se repite con otros nuevos contrasujetos. La imperiosa sucesión de los pasos tonales del tema principal se alivia algo en la parte central (compás 37 y ss.), que ha de ejecutarse *manualiter*, antes de que el pedal inicie un nuevo contra-sujeto mantenido (compás 61 y ss.). Éste apremia con su característico ritmo (con silencios y apresuradas semifusas) el desarrollo completo hacia la ascensión final, la cual regresa al acentuado, apasionado afecto del *Preludio*. Junto a las artísticas y muy individuales configuraciones del afecto del *Preludio*, destaca sobre todo en esta pareja de composiciones la configuración de una gran *Fuga* a partir de pequeños elementos: escalas en movimiento de fusas y semifusas, pocos intervalos y antecompasados motivos.

La pareja de composiciones **Fantasia y Fuga en do menor** (BWV 562) nos ha llegado con una *Fuga* inconclusa, lo cual ha sido motivo de las más diversas hipótesis. En una de las fuentes nos ha llegado la *Fantasia* junto con la *Fuga en do menor* BWV 546, 2; por otra parte confirman las fuentes de BWV 546 el parentesco de ambas composiciones. Posiblemente escribiera Bach en Leipzig para la *Fuga* BWV 546, 2 una nueva introducción que no sería sino el gran *Preludio en do menor* BWV 546, 1. Con seguridad solamente cabe afirmar que los diferentes niveles de madurez son un indicio según el cual parece ser que Bach retocara la *Fantasia* en Leipzig. Su primera redacción, probablemente, sea anterior, según muestra la evidente influencia del estilo francés. Las cinco voces, los adornos – en especial cabe mencionar las *appoggiature* (formación de retardos en línea ascendente) – y la disposición prácticamente monométrica evocan la figura de Nicolas de Grigny y otros compositores franceses. Es conocido que Bach copió para sí mismo piezas del 'Livre d'Orgue' de Grigny así como que el tema de la *Fantasia*, en su expresiva declamación, se emparenta estrechamente con una 'Fuga de gloria' de este compositor. El reparto de las cinco voces, como quiera que sea, no pudo ser continuo en la *Fantasia en do menor* al contrario que en aquella, a saber, con dos voces en cada mano y dos manuales y la voz de bajo en el pedal. Las *appoggiature*, por otra parte, no son en Bach (como tampoco en los compositores franceses) meros adornos melódicos, antes bien vienen a ser unas interesantes intensificaciones de las relaciones armónicas. A estos elementos tomados del estilo francés en Bach

aquellos otros tomados de la tradición del sur alemán: la 'Orgelpunkt-*Toccata*' con una ejecución fugada de temas por puntos de órgano sobre tónicas y dominante.

La *Fuga* a cinco voces conservada fragmentariamente sigue – contrastando con la mixtura en esbozo de los estilos de la *Fantasia* – el riguroso estilo contrapuntístico. Su tema, con su marcada brevedad y característicos hemiolos (una trasposición del compás de tres por grupos de dos), se percibe igualmente influido por el estilo francés. Un contra-tema en movimientos de fusas se hace más y más grave en los 27 compases que conservamos. Puesto que ni este breve tema mismo ni este contrapunto albergan en sí un gran potencial de desarrollo melódico, comienza la dirección en sentido estricto ya en el compás 22. Así pues se tiene la sospecha de que Bach no concluyera nunca la *Fuga* por el hecho de que la concepción temática ponía unos límites en excesos estrechos a su creatividad, lo cual es tan plausible como la suposición de ciertos investigadores de Bach de que el compositor abrigaba la intención de introducir un segundo tema y concluir la pareja de composiciones BWV 562 con una gran fuga doble a cinco voces.

Ya sólo por su dimensión temporal, mas especialmente por su carácter espiritual, el imponente par de composiciones **Preludio y fuga en mi menor** (BWV 548) cuenta entre las grandes obras tardías para órgano de Bach. La última versión, parcialmente conservada del puño y letra del mismo Bach, habría de fecharse según opinión de Christoph Wolff en los

posteriores años de Leipzig, en torno a 1730, esto es, en una época en la que el estilo organístico de Bach había llegado ya a la cima de la perfección y madurez artísticas. Se constata lo recién dicho, entre otros indicios, por su magistral alarde del repertorio completo de los géneros musicales dominantes en el Barroco. Así pues, aunaba Bach las diversas formas en una síntesis perfecta de novísimo cuño, como ya percibía su biógrafo Philipp Spitta, quien decía, 'que las denominaciones convencionales son [a estos respectos] insuficientes', de modo que esta pareja de obras 'habría de denominarse *sinfonía para órgano en dos movimientos* a fin de que nuestros contemporáneos (considérese que la biografía sobre Bach de Spitta se publicó en dos volúmenes en los años 1873 y 1880) puedan hacerse una idea correcta de su grandeza y majestuosidad'.

Como festiva obertura de esta 'sinfonía para órgano en dos movimientos' eligió Bach un *preludio concertato* al estilo de los *concerti* de Antonio Vivaldi con carácter de zarabanda. El organista Johann Brenneke acostumbraba *poner a tono* a sus alumnos con este ritmo de danza majestuosamente acompasado del *Preludio en mi menor* exclamando: '¡Atención, el Duque de Alba!'

Básicamente en el *concerto grosso* contrastan los temas principal y colateral entre sí; Bach, como quiera que sea, diferenciaba aquí los temas de los movimientos principal y secundarios sirviéndose de variantes rítmicas, inversiones y *perfrasis* confiriéndoles al mismo tiempo un parentesco íntimo hasta tal punto acusado que este concertar viene a ser de un hermetismo sin parangón.

Los pasajes concretos de los movimientos principal y secundario del *Preludio* con inversiones e interludios, en parte homófona y en parte polífonamente, se suceden unos a otros en una sutil ramificación de formas de *riornello* encadenadas entre sí de vez en cuando. El tema del movimiento principal, primeramente homófono, se reconoce constante y claramente en la entonación colateral típica de la zarabanda del segundo tiempo, mientras que el primer movimiento colateral se reconoce por el movimiento de semifusas. Como segundo tema de movimiento colateral hace intervenir Bach finalmente un motivo punteado, primeramente en movimiento ascendente, después también a la inversa. El segundo tema colateral se realiza además por el hecho de que se ejecuta en *manualiter*. La unidad dentro de la diversidad de estos pasajes que regresan, veces, modificados, se debe, sobre todo, al principio de las secuencias omnipresentes así como a los movimientos ondulados y fluyentes de semifusas. En la parte final del *Preludio* ataca Bach la temática del principio nuevamente.

Una síntesis única de diferentes géneros y estilos viene a ser igualmente la *Fuga en mi menor*. Formalmente trátase ésta acaso de la fuga más atrevida y más exigente desde el punto de vista técnico de cuantas compusiera Bach – nada menudo, pues. Se encuentra estructurada en tres partes con una *reprise* de exposición completa, al modo de la *aria da capo*. Comparte esta disposición con el *Preludio en do menor* BWV 546 mas, por otra parte, en tanto *Fuga* extensa, hermética, tripartita, supone a su vez una novedad en el modo de Bach de probar y configurar la forma musical. El tema de la *Fuga*, ya caracterizada

por Spitta de 'extraordinariamente atrevida', destaca por los tonos de divergencia cromática y cuñeiforme. Por este motivo, en los territorios anglosajones es conocida la *Fuga* como 'the wedge-Fugue', es decir 'la Fuga en cuña'. Semejante proceder no dejaba de ser habitual en unión con la gama tonal en mi (también en si y do), lo cual puede comprobarse en la comparación con temas de Muffat o del Vivaldi. Algo singularísimo, en todo caso, es el modo en que Bach organiza estos materiales de partida convirtiéndolos en una gran composición, en una síntesis de fuga, *tocata*, *aria da capo* y concierto. El principio de la fuga se encuentra tanto en las exposiciones como en el hermetismo del desarrollo completo, la *tocata* se extiende por las brillantes escalas de los interludios de la parte central (en todo caso sin llegar a afectar a la prieta forma), la disposición tripartita se relaciona a la *aria da capo*, mientras que el principio concertante se encuentra omnipresente en contraste entre ambos elementos principales, esto es, entre el tema de la fuga y el virtuosista aparato concertante. Las entradas temáticas y los interludios permanecen en todo momento bien diferenciados. Con la *reprise* de exposición se proponía Bach a todas luces – como en el caso de otras muchas obras tardías – conferir unidad y hermetismo a la composición. Su inspiración nunca agotada, por otra parte, le permitía añadir constantemente nuevos motivos, de modo que en la monumental construcción nunca se tiene la impresión de hallarse ante una obra en exceso extensa, antes bien la tensión se mantiene hasta el mismo final.

Nuevo en este par de composiciones es también el virtuosista, *pianístico* estilo de órgano de nuestro

compositor. En su caso, el caso del más grande compositor de fugas de todos los tiempos, es innecesario constatar que las vivas y brillantes escalas en absoluto trátanse de soniquetes *de relleño*, antes bien vienen a ser estas escalas el cumplimiento de las secuencias y el motor mismo del continuo desarrollo. ¡Cómo no sentir, pues, con Philipp Spitta la fascinación por la 'vital energía' de esta singular composición! Como también en el caso de otros géneros – como, por ejemplo, en el pasacalles (véase el CD 'Weimar III', BWV 582) – asistimos aquí a la creación de Bach de una obra magistral de intemporal carácter que surge justo al final de la época dorada del género 'preludio y fuga'.

La *Ofrenda musical* (*Musikalische Opfer*, BWV 1079) se remonta al encuentro de Bach con Federico el Grande, que tuvo lugar en la localidad de Potsdam. El día 7 de mayo de 1747 visitó Bach a su segundo mayor hijo, Carl Philipp Emanuel (que rendía sus servicios en la corte del rey prusiano en tanto cimbalista de cámara) y le fue concedida una audiencia 'musical' por Federico el Grande. El monarca interesábase vivamente por la música; ya siendo príncipe fundó en Rheinsberg un grupo de música al que fueron llamados músicos tan célebres como Carl Heinrich Graun y Friedrich Benda. Federico el Grande mismo tocaba la flauta travesera, fue instruido por Johann Joachim Quantz y compuso numerosas obras para flauta, incluso obras para la escena y marchas militares. 'Su misma persona (...) tuvo a bien interpretar él mismo sin demás preparaciones un tema para el maestro de capilla Bach, el cual había de verter el tema mismo en una fuga. Y eso

mismo fue lo que hizo el maestro de capilla y, a saber, de modo tan feliz que no solamente Su Majestad alababa el hecho sobremanera, sino que todos los presentes quedaron profundamente impresionados. El Señor Bach consideró el tema que se le proponía tan hermoso, tan bello, que se propuso ponerlo por escrito en una auténtica fuga y luego hacer que la imprimieran.' Este relato de prensa contemporáneo caracteriza ya la génesis de la *Ofrenda musical*: Bach improvisó en Potsdam una fuga a seis voces en torno al tema del monarca ("Thema regium") y escribió tras su regreso a Leipzig varias fugas y cánones sobre el mismo tema que envió a su 'Graciosísima Majestad' en cuento 'Ofrenda musical' en varias partes, ya que durante aquella audiencia 'por falta de la necesaria preparación, la ejecución no fue tan lograda a decir de semejante tema' (dedicatoria del día 7 de julio de 1747).

El *Ricercar a 6* es una fuga a seis voces. El añejo título de 'ricercar' se relaciona, por una parte, a la primigenia forma del género de imitación, mientras que por otra parte, viene a ser simultáneamente un acróstico sobre el origen mismo de la composición: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta: 'el tema elaborado por orden del rey y el resto en arte canónico'. También en este caso lleva Bach un género ya del pasado a un punto culminante nunca anteriormente alcanzado. En el movimiento del *ricercare* se encuentra constantemente presente el tema real; se ejecuta y contrapuntea según todas las regla del arte de la fuga: primeramente escuchamos la ejecución propiamente dicha del tema, luego aparece el mismo tema seis veces en un largo pasaje, cada vez

con unos nuevos contrapuntos partiendo de los cuales se retoma el mismo tema. Se hace memoria aquí de la fantasía de *cantus firmus* del norte alemán. El que las voces sean cantables se relaciona, por otra parte, como el título de la obra, a la tradición sudalemana influida por el estilo italiano.

Como el resto de los ciclos tardíos especulativos de Bach, también la *Ofrenda musical* es obra abstracta, para la que *grosso modo* no se requiere instrumentación. No obstante el órgano – además del cémbalo – es con seguridad el instrumento más adecuado para la interpretación del *Ricercar a 6*, toda vez que éste mantiene la unidad conferida por el compositor por medio de la disposición monotemática. En esta grabación no se ejecuta la composición con pedal autónomo sino en manualiter. Cuando inmediatamente tras la exposición del tema se trama en el movimiento un *cantus firmus* – como en el caso del *ricercare* de los antiguos maestros como, por ejemplo, Sweelinck –, es apoyado éste por Martin Lückner con el pedal *colla parte* juntamente dependiendo de la altura – en registro de ocho o de cuatro pies.

El mismo año en que surge la *Ofrenda musical*, 1747, se crea también **Algunas variaciones canónicas acerca del villancico 'Del cielo excelso vengo'** (*Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'*, BWV 769 a). Compuso Bach este ciclo del más sublime arte de la variación para presentarlo a la 'Sociedad de las Ciencias Musicales' ('Societät der musicalischen Wissenschaften') de Lorenz Christoph

Mizler de la ciudad de Leipzig junto con un artístico canon triple a seis voces. Proponíase Bach con ello mostrar su talento y, por ende, ser aceptado como miembro de la institución. El fin de ésta sociedad fundada el año de 1738 consistía en la investigación de las bases racionales de la música, mejorarlas y sublimarlas. Bach fue ya propuesto como miembro algunos años antes – después de Telemann y Händel; mas a todas luces esperaba conscientemente al año de 1747 por el hecho de que deseaba convertirse en el **décimo cuarto** miembro (he aquí que este número – 14 – se correspondía con la cifra alfabética de su nombre). El ciclo apareció un año después impreso. Como quiera que sea, realizó Bach algunas modificaciones a mano en sus últimos años. La última versión (BWV 769 a) se conserva, como las llamadas *Dieciocho corales de diverso tipo*, en al ‘Manuscrito original de Leipzig’ (durante su redacción definitiva falleció Bach). Además de una gran cantidad de pequeñas anotaciones, la modificación de más largo alcance respecto de la versión del año 1748 afecta a la disposición: coloca Bach la originaria quinta y última variación, ‘Canto fermo in canone’, en el centro del ciclo consiguiendo así una forma de conjunto de equilibrada simetría con el punto culminante en el centro y su firma al final (los tonos Si bemol mayor-la sostenido menor-Do mayor-Si mayor – en alemán: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8, = 14).

La edición original se titulaba así:

*Einige canonische Veraenderungen,  
über das / Weynacht-Lied:*

*Vom Himmel hoch da / komm ich her.*

*vor die Orgel mit 2. Clavieren / und dem Pedal  
von / Johann Sebastian Bach  
Königl. Pohl: und Chur-Saechs: Hoff-Compositure  
Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips.  
Nürnberg in Verlegung Baltb: Schmidts.  
N. XXVIII. 1*

La primera estrofa del conocido villancico de Martin Luther (1535) dice:

Vom Himmel hoch, da komm ich her,  
ich bring euch gute, neue Mär;  
der guten Mär bring ich so viel,  
davon ich singen und sagen will.

Las *Modificaciones canónicas* en tanto documento artístico son en su expresividad tonal de un carácter semejantemente abstracto al de ambos anteriores ciclos tardíos, la *Ofrenda musical* y el *Arte de la fuga*. Claro está que no se tratan de unas composiciones para órgano típicas; su asignación a este instrumento antójasese cosa de casualidad. En el original, parcialmente, no se hallaban los cánones completamente transcritos, conque un organista no hubiera podido emplearlos como partitura para la ejecución. Las *Modificaciones canónicas*, en todo caso, pueden interpretarse muy bien al órgano. Muestran de modo incomparable el estilo tardío madurado, subjetivo y expresivo de Bach, como ya Spitta constataba: ‘Las más complicadas formas a las que él con predilección se entregaba en sus últimos años no solamente le fascinaban por motivos técnicos (...), sino que su sensibilidad musical hacíase más y más profunda atrayéndolo a estas formas. En verdad que

estas partitas están plenas de primigenia fuerza vital. Una y otra vez levitan los ejércitos celestiales subiendo y bajando, suena el propicio canto sobre la cuna del Niño Jesús, saltan de alegría los cristianos salvados y cantan »con gozo del corazón los dulces tonos

La sucesión de la versión autógrafa revisada BWV 769 es ésta:

#### I *Canon all' Ottava*

El *cantus firmus* suena en posición de tenor en el pedal; se añaden dos voces de acompañamiento libre en el canon de octava. Las frases del *cantus* se encuentran separadas entre sí por grandes silencios.

#### II *Canon alla Quinta*

El *cantus firmus* suena en bajo; las frases de coral se suceden rápidamente unas a otras, de modo que la coherencia se advierte más claramente que en la variación I. Ambas voces acompañantes libres conforman un canon de subquinta que requiere ya un considerable talento para la composición.

#### III *Canto fermo in Canone alla Sesta è all' rovescio*

En esta variación – originariamente el final – el mismo *cantus firmus* se ejecuta al modo del canon y ello, a saber, en cuatro diferentes ejecuciones en intervalos de sexta, tercera, segunda y nona. La respuesta tiene lugar en cada caso en la

inversión (‘al rovescio’); la cantidad de voces aumenta, el vínculo temático de las voces canónicas se va estrechando. Con ello la que en adelante será variación central, aquella que en la impresión original era la concluyente, resume las tendencias del desarrollo de los cánones I y II (a tres voces) así como IV y V (a cuatro voces). En los dos últimos cánones del número III se recrea el *cantus* con vivo aparato. A un pasaje de la disminución (*diminutione*) cuyo canto suena en pequeños valores tonales, sigue el magnífico aumento final en la ‘stretta’ que combina entre sí las cuatro frases de coral.

#### IV *Canon alla Settima*

La cantidad de voces ha aumentado (cuatro voces) en comparación con las dos primeras variaciones; el canon de séptima entre bajo y tenor es extremadamente difícil. El *cantus firmus* suena en soprano; la voz de alto, expresivamente configurada, confiere al movimiento completo el carácter de una aria.

#### V *Canon per augmentationem (in canone all' ottava)*

Bajo y soprano se ejecutan aquí en canon de octava, en bajo, en todo caso, en aumento, esto es, con valores de notas dobles. El *cantus firmus* suena en ciertas frases en la posición de tenor del pedal. A causa del aumento, la voz de soprano se vincula solamente hasta la mitad del *cantus* al bajo por medio del principio canónico; después de ello vibra, como liberada, en libre movimiento, si bien retoma una vez más la primera frase del *cantus*. Con una cita claramente reconocible

del nombre B-A-C-H (los tonos Si bemol mayor-la sostenido menor-Do mayor-Si mayor) en primer tenor concluye nuestro compositor su última obra para órgano en esta versión revisada al final de su vida.

La recomposición coral *Ante tu trono compadezco* (BWV 668) es considerada como el 'canto del cisne de Bach'. Se trata de un motete de coral tradicionalmente compuesto y, sin embargo, altamente artístico, a la manera del Pachelbel, esto es, con precipitaciones de cada frase coral y subsiguiente movimiento de *cantus firmus* a cuatro voces, el cual deja escuchar en soprano el modo coral de comedido carácter melismático.

Vor deinen Thron tret ich hiermit,  
o Gott, mit inniglicher Bitt:  
ach, kehre dein liebeich Angesicht  
von mir blutarmen Sünder nicht.<sup>3</sup>  
(Bodo von Hodenberg, 1604-1650)

La adaptación coral *fugada* se remonta a la coral *Cuando en extrema necesidad estemos de El librito del órgano* BWV 641. Bach, por hallarse poco menos que ciego, esto es, impedido de escribir él mismo, dicta la composición con la ampliación por medio de las preimitaciones de las frases a su yerno Johann Christoph Altnikol. Después la añade con texto modificado en tanto rezo personal a la copia en limpio de las (entonces pues) *Dieciocho Corales* del manuscrito original de Leipzig. El escrito dictado se interrumpe tras 26 compases; se conserva en todo caso la coral completa en una copia otrora pertene-

ciente por Carl Philipp Emanuel Bach, quien la entregó en 1752 para que formase parte de la primera impresión del *Arte de la fuga*, a fin de mantener 'a los aficionados a su musa (de Bach) indemnes' (citando a Friedrich Wilhelm Marpurgh en su prólogo) del daño que supondría el que su padre no hubiera podido concluir la gran fuga cuádruple. La perfección del arte de Bach se muestra aquí justo en la extrema sencillez del motete de órgano de Pachelbel; las voces acompañantes de cada frase de coral se han conformado partiendo de su disminución e inversión y el simbolismo numérico oculta el nombre de BACH tanto en el número de notas de la primera frase de *Lied* como también en aquellas del *cantus firmus* completo. Así pues, esta adaptación o recomposición de coral en nada espectacular no es otra cosa que la digna firma de Bach a la obra de toda su vida.

### Martin Lücker

Nació en 1953, en Pr. Oldendorf, localidad de Renania del Norte-Westfalia. Desempeñó funciones de organista en su ciudad natal ya a la edad de once años. A partir de la edad de diez y siete años estudió música sacra en Hanóver, Viena, París, Amsterdam y Boston. Sus maestros fueron, entre otros, Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwinner, Anton Heiller, Gustav Leonhardt y Mireille Lagacé.

Entre los premios por él obtenidos cuentan los de las competiciones de Brügge y Nuremberg así como el de la competición de la ARD de Munich.

A partir de 1976 estudió dirección en Detmold y desarrolló después sus actividades en la Escuela Territorial de Música Sacra de Westfalia (Westfälischen Landeskirchenmusikschule) así como de concertista y maestro de capilla en Detmold y Francfort.

A la edad de 29 años se hizo cargo del puesto de chantre de la iglesia principal evangélica, la iglesia de Santa Catalina (St. Katharinenkirche) de Francfort del Meno. Desde entonces ha influido Martin Lücker considerablemente en la vida musical de la ciudad.

Además de sus obligaciones en tanto organista en el territorio nacional y en el extranjero se hace cargo en Francfort de una serie de conciertos (con ocasión de estas celebraciones ha ejecutado ya dos veces la obra organística completa de Bach), realiza regularmente grabaciones de discos y para la radio y enseña desde el año

1988 en la Alta Escuela de Música (Musikhochschule) de Francfort. Desde 1998 desempeña aquí funciones de profesor de órgano.

El libro iniciado por Martin Lücker y publicado por la editorial musical C.F. Peters «Frankfurter Orgelbuch» («El libro del órgano de Francfort») obtuvo el año 1994 el premio de las ediciones musicales del gremio de editores musicales alemanes.

En 1997 fue invitado Martin Lücker a participar como miembro del jurado del concurso internacional de órgano de Brügge con motivo del Festival van Vlaanderen y en 1998 en el concurso internacional Johann-Pachelbel de la Semana del Órgano de Nuremberg.

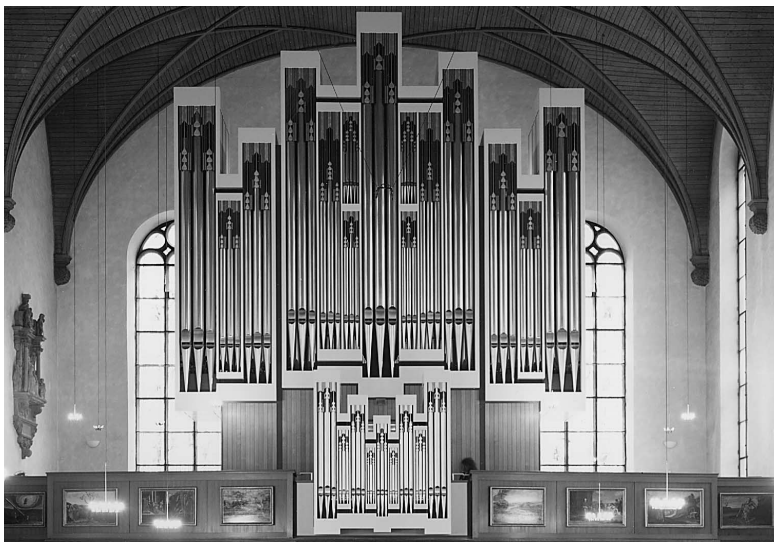
El primero de octubre de 1998 fue solicitado Martin Lücker para una cátedra de órgano en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort del Meno.

## Disposition / Specification / Disposición

Rieger-Orgel der St. Katharinenkirche, Frankfurt am Main, erbaut 1990,

Disposition: Prof. Dr. Reinhardt Menger

Mechanische Spieltraktur, mechanische Registratur mit eingreifender 2. elektrischer Steuerung,  
192 Setzerkombinationen, Sequenzschaltung



Orgel in der Katharinenkirche Frankfurt am Main

### Pedal; C – f'

- 1) Bourdon 32'
- 2) Subbaß 16'
- 3) Flöte 8'
- 4) Gemshorn 4'
- 5) Nachthorn 2'
- 6) Schwellwerk/Pedal
- 7) Hauptwerk/Pedal
- 8) Rückpositiv/Pedal
- 9) Prinzipal 16'
- 10) Oktave 8'
- 11) Oktave 4'
- 12) Mixtur 4fach
- 13) Posaune 16'
- 14) Trompete 8'
- 15) Clarine 4'

### Hauptwerk; C – g'''

- 16) Flüte harmonique 8'
- 17) Rohrflöte 8'
- 18) Flöte 4'
- 19) Quinte 2 2/3'
- 20) Terz 1 3/5'
- 21) Cornett 5f.
- 22) Schwellwerk/Hauptwerk
- 23) Rückpositiv/Hauptwerk
- 24) Prinzipal 16'
- 25) Oktave 8'
- 26) Oktave 4'
- 27) Oktave 2'
- 28) Mixtur 5fach
- 29) Zimbel 2fach
- 30) Trompete 16'
- 31) Trompete 8'
- 32) Trompete 4'

### Schwellwerk; C – g'''

- 33) Bourdon 16'
- 34) Geigenprinzipal 8'
- 35) Oktave 4'
- 36) Progression 3-5fach
- 37) Bombarde 16'
- 38) Trompete 8'
- 39) Clairon 4'
- 40) Oboe 8'
- 41) Voix humaine 8'
- 42) Voix céleste 8'
- 43) Gambe 8'
- 44) Bourdon 8'
- 45) Traversflöte 4'
- 46) Nazard 2 2/3'
- 47) Octavin 2'
- 48) Tierce 1 3/5'
- 49) Tremulant

### Rückpositiv; C – g'''

- 50) Prinzipal 8'
- 51) Oktave 4'
- 52) Quarte de Nazard 2'
- 53) Mixtur 4fach
- 54) Cromorne 8'
- 55) Tremulant
- 56) Salicional 8'
- 57) Gedackt 8'
- 58) Rohrflöte 4'
- 59) Nazard 2 2/3'
- 60) Tierce 1 3/5'
- 61) Larigot 1 1/3'
- 62) Schwellwerk/Rückpositiv

## Registrierungen / Registrations / Registros

### Präludium und Fuge h-moll BWV 544

#### 1 Präludium

HW 17, 19, 20, 24/28, 30  
SW 33, 36, 39, 41, 46/48  
Ped 1, 9/11, 13

#### 2 Fuge

Takt 1  
HW 17, 18, 24  
Ped 1, 3, 9

Takt 28  
RP 51, 57

Takt 35  
SW 44, 45, 47

Takt 40 l. H.  
HW 17, 18, 25

Takt 48 r. H.  
RP 51/53, 57

Takt 53 l. H. RP

Takt 59  
HW 17, 23/28  
RP 51/53, 57

Takt 61  
Ped 1, 7, 9/11

Takt 71 l. H.  
RP 51/53, 57, 62  
SW 35/40

Takt 73 r. H. RP

Takt 75  
Ped 1, 9/11, 14

Takt 79  
HW 17, 19, 20, 23/28, 31  
RP 51/53, 57, 62  
SW 35/40  
Ped 1, 6, 9/11, 14

Takt 84/85  
HW + 29, 30, 32  
Ped + 12, 13, 15

### Fantasie und Fuge c-Moll BWV 562

#### 3 Fantasie

HW 22, 24/26  
SW 35, 43, 46  
Ped 2/4, 9/11

#### 4 Fuge

HW + 28, 29, 31  
Ped + 12, 13

### Präludium und Fuge e-Moll BWV 548

#### 5 Präludium

Takt 1 – 18, 33 – 50, 81 – 89, 125 – 137  
HW 17, 19, 20, 24/29  
Ped 1, 2, 10/13

Takt 19 – 32, 55 – 58, 65 – 68, 94 – 113, 120 – 124  
SW 33, 35, 36, 43, 46, 47  
Ped 1, 2, 10, 11

Takt 59 – 60, 69 – 80  
HW 17, 19, 20, 24/28  
Ped 1, 2, 10/12

Takt 103 – 110, r. H.  
HW 17, 19, 20, 24/28

Takt 51 – 54, 61– 64, 114 – 119  
RP 52, 57, 59

#### 6 Fuge

Takt 1 – 60, 68 – 72, 80 – 83, 174 (l. H.), 178 – 231  
HW 17, 19, 20, 25/32  
Ped 1, 5, 9/14

Takt 61 – 67, 73 – 79  
RP 53, 55, 57, 60, 61

Takt 84 – 115  
RP 53, 55, 57, 60, 61  
SW 36, 41, 43, 47  
Ped 9, 12

Takt 116 – 118  
HW 17, 29, 30  
Ped 9, 12

Takt 120 – 139  
RP 53, 55, 57, 60, 61  
SW 43, 46, 49  
Ped 9, 12

Takt 137 – 141  
SW 46, 49  
Ped 3, 9, 12

Takt 142 – 150

SW 49  
Ped 3, 9  
Takt 151 – 156  
RP 55, 57, 60, 61  
Ped 3, 9

Takt 156 – 173  
SW 36, 41, 43, 47  
Ped 3, 9

Takt 160  
Ped 3, 5, 9

#### **Ricerar a 6 aus BWV 1079**

Takt 1  
HW 23/25, 27  
RP 51, 56/59

Takt 39  
SW 35, 43  
RP 57  
Ped 3, 8

Takt 52  
RP 57  
Ped 4

Takt 62  
SW 34

Takt 66 Oberstimme  
RP 59, 62  
SW 34

Takt 70 zwei Oberstimmen  
HW 18, 22  
SW 34

Takt 72 alle Stimmen  
HW 18, 22  
SW 34

Takt 73  
Ped 8  
RP 52, 58

Takt 83  
RP 51, 56/59

Takt 86  
Ped 6  
SW 39, 47

Takt 90  
HW 23/25, 27  
RP 51, 56/59

Takt 99  
Ped 6/8  
SW 38

#### **»Vom Himmel hoch« BWV 769a**

RP 57, 58 (r. H.)  
HW 17, 18 (l. H.)  
Ped 6  
SW 41

RP + 59  
HW + 19  
Ped + 9

RP + 52, 61  
HW + 27  
SW + 33, 46

Takt 27  
SW + 37, 40  
RP + 53, 60

Takt 28  
HW + 31 – 17, 27

Takt 40  
HW + 17, 27

Takt 54  
HW + 23, 25, 26, 28 – 18

SW 41, 49 (r. H.)  
RP 57, 58 (l. H.)  
Ped 2, 7  
HW 17, 24

RP 52, 55, 58, 60 (r. H.)  
HW 17, 18  
Ped 6  
SW 41

#### **»Vor deinen Thron« BWV 668**

SW 34  
RP 55, 56, 59  
Ped 2, 3