



Guild

Johann Sebastian Bach.

Goldberg Variations

**Fantasia in G Major
Prelude and Fugue in D Minor
Passacaglia and Fugue
in C Minor**

MARTIN HEINI, organ

In considering the keyboard music of great composers, it is that by Johann Sebastian Bach which has been performed on virtually every instrument, both during the composer's lifetime and in the 300 years and more since his works first began to appear. Such wide-ranging transcriptions of his keyboard music have much to do with the inherent qualities of the individual compositions, but equally stem from the fact that he was an inveterate transcriber of his own music – as well as music by other composers. Today, of course, few objections are raised in hearing performances of Bach's harpsichord and clavichord music played on a modern concert grand piano, as well as transcriptions of his organ works, such transcriptions being almost always accepted as repertoire pieces. However, this is not to gainsay the claims of those for whom the actual timbral qualities of instruments Bach himself knew and played should form an integral part of our listening experience; yet we know from the evidence of his sons and of his contemporaries that Bach would have no compunction in playing music he had originally conceived for the clavichord or harpsichord on the organ – even, in his final years, playing such music on the early pianoforte he possessed. Throughout his life, Bach was fascinated by the development of new musical instruments. His many transcriptions of his own and of other composers' music demonstrate his acceptance of the practice. Yet despite the frequency we experience of hearing Bach's music in instrumental guises with which he himself was unfamiliar, it is – even today – a rare occurrence to hear his 'Aria with 30 Variations' (the 'Goldberg' Variations) – originally published in 1741 for a two-manual harpsichord – played on an organ.

This is not to say Bach himself never played the Variations – or selections from them – on the organ, or that he would have objected had he known. The original harpsichord layout, for some players, lends itself to transference rather more readily to the organ than it does to the modern pianoforte, simply because of the initial two-manual conception. In practical terms, thereby, Bach's part-writing remains unchanged, and it is certainly true that the greater degree of colouration organ registration provides can add to the expressive nature of the music itself. None the less, it is that expressive nature which has established the work as one of the two greatest and most profound sets of variations in the world, the other being Beethoven's Diabelli Variations – the latter of course conceived wholly in terms of a single piano keyboard: arrangements of Beethoven's masterpiece are unheard of. The fascination of the Goldberg Variations lies in its many-layered appeal, and – indeed – unique construction. The thirty variations are grouped in sequence, almost at one level as a set of technical exercises, not wholly implied in Bach's use of the phrase *Klavierübung* (Keyboard Practice – a title he had employed in earlier groupings of works). In that regard, the technical demands of the player are considerable (although one could hardly describe it as a virtuoso work); rather it is the facility needed to convey the intellectual mastery of – as just one example – every third variation, cast in the form of a canon, each of which ascends. Thus it is that variation 3 (first canon) is at the octave; the sixth is at the second, the ninth at the third – and so on, until we reach variation 27 (at the ninth), the final canon. For the thirtieth and concluding variation, Bach offers a *quodlibet* – a term applied to music (of whatever length) in

which a composer displays mastery of various compositional styles, usually contrapuntal.

As with Bach's music throughout his career, the implications contained within such a choice of final structure, the culmination of the work, suggest a concluding variation of masterful finality; yet Bach, in a sense, trumps his own ace by indicating a return, after his astonishing outpouring of prowess in the quodlibet, to the expressive emotional simplicity of the opening Aria – the work having now come full circle, winding the music down into silence.

Bach's compositional genius as exemplified in the Goldberg Variations is not confined technically to the nine canons as they appear; in between, and joining these individual masterpieces, are – as it were – subtle variations on the preceding canon, achieved with such apparently effortless fluency as to appear as natural extensions during the outpouring of continuous inspiration. Such may be examples of Bach's technical command, but against these have to be aligned the emotional expression of the work overall, combining as it does a lightness of manner set against – as just one example – the deep emotion of Variation 25, a wonderful elegy, the emotion never over-reaching itself, yet at the same time expanding, and in so doing covering the widest range of feeling.

It is the consummate combination of emotion and intellect that has made Bach's Goldberg Variations one of the pinnacles of musical achievement of the last half-millennium, as capable of moving the human mind today as it surely did almost 300 years ago – proof that music remains a living organism in time, capable of expression through whichever instrumental timbre is chosen on which to perform it. In complete contrast, the three other works in our

collection demonstrate individually and together something of the range of Bach's genius as a composer for the organ. The three-movement *Pièce d'Orgue* (Bach's title in French, often referred to as *Fantasia*) in G major BWV 572, is widely believed to date from the later years of his period at Weimar (1708-1717). Its three movements constitute a remarkable juxtaposition of keyboard styles, beginning with a brilliant toccata-style movement for keyboard alone (without pedals), music very probably suggested by the North German toccata styles of Buxtehude and Reincken, although the authentic French title indicates a Gallic influence: the opening piece of Jacques Boyvin's 1689 *Premier Livre d'Orgue* has been cited – in which the connexions are striking. The opening movement, *Très vivement*, of Bach's *Pièce* is of a highly fluent, improvisatory single line passing between the hands. In complete contrast, the central *Gravement* has solemn, almost portentous, five-part chordal writing throughout, with rich harmony, predicated upon a rising scalic figure first heard in the pedals; at last, the imposing music leads to a close ushering in the final *Lentement*. This is another toccata-style movement based on the *arpège figuré* before finally arriving at a powerful G major close.

The *Prelude and Fugue in D minor BWV 539* is believed to date from soon after Bach left Weimar to take up his position as chapel master at Cöthen (where he served from 1717-23); it is one of the most famous examples of his genius at transcribing music for one very different instrument for another.

The music in question is the *Fugue*, which is a transcription of the second movement of his G minor *Sonata for unaccompanied violin* (BWV

1001). The Fugue has a short 9-note subject with much inner momentum, a sense of movement informing the music throughout before a brief cadenza-like toccata passage ushers in the final section. The Prelude, in great contrast, is relatively simple, in comparison with the Fugue's extended counterpoint.

Finally, the great Passacaglia and Fugue in C minor BWV 582. This returns us to Bach's early period, probably before his initial years at Weimar. The work is often believed to exhibit certain influences – perhaps French, according to some scholars, or of North German characteristics as exemplified once more in the work of Buxtehude and his followers.

But no matter how it came into being, the C minor Passacaglia and Fugue is one of Bach's greatest masterpieces for the organ. The passacaglia theme is eight bars in length (unusually so, but by no means uncommon at the time) and is in 3/4 time, which gives the great work a sense of forward movement. The Passacaglia underpins twenty variations of increasing depth and profundity before the double fugue begins without a break, the subject of which is closely related to the Passacaglia theme. The fugue continues on its remarkable journey until, at length reaching the dominant pedal, the Passacaglia itself is recalled for eight bars, bringing this profound masterpiece to its mighty conclusion.

Robert Matthew-Walker © 2017

Martin Heini was born in Lucerne in 1968 and studied at the Music College Lucerne (Switzerland) and Århus (Denmark). In addition to the teaching diplomas for organ and piano as well as the church music diploma A, he received the concert repertoire of organ with distinction.



In 1992 he was a prizewinner at the International Organ Competition, 'Johann Sebastian Bach' in Lucerne. Martin Heini is a professor of piano at the University of Teacher Education and an accredited lecturer for organ at the Kalaidos Music University. Previously, he was a lecturer for organ at the Lucerne Music College in 1999-2015, where he also conducted church music C for eight years. Since 1995, he has been the main church musician at the St. Katharina Horw parish church and artistic director of the concert series, St. Katharina Horw Music. Martin Heini regularly performs as a sought-after soloist and accompanist on major organs throughout Europe and follows numerous invitations to international organ festivals. His broad repertoire ranges from the 17th century to the present. He has premiered several works by Swiss composers. The collaboration with numerous well-known soloists and ensembles documents his versatile musical work. Martin Heini was awarded the 2010 Cultural Prize of Horw and is the recipient of the 2012 Goll Medal of the company Orgelbau Goll AG. www.martinheini.ch

Lorsque nous contemplons la musique de clavier des plus grands compositeurs, l'ouvrage de Johann Sebastian Bach est reconnu comme étant transcrit sur quasiment tous les instruments, à la fois pendant son vivant et depuis le début de l'apparition de ses œuvres, il y a plus de 300 ans. Les transcriptions aussi larges de sa musique de clavier sont attribuables en grande partie aux qualités inhérentes des compositions individuelles, mais encore au fait que Bach fut un transcritteur invétéré de sa propre musique, aussi bien que de la musique d'autres compositeurs. Aujourd'hui, bien sûr, peu d'objections sont soulevées lors de la reproduction de ses œuvres de clavecin et de clavicorde sur un piano à queue de concert moderne, de même que les transcriptions de ses œuvres d'orgue, de telles transcriptions étant presque toujours acceptées comme pièces de répertoire. Cependant, ce n'est pas pour contester les revendications de ceux pour qui les qualités timbrales propres aux instruments que Bach lui-même connaissait et jouaient devraient faire partie intégrante de notre expérience d'écoute ; pourtant, nous savons, grâce à ses fils et à ses contemporains, que Bach n'aurait aucune difficulté à jouer de la musique qu'il avait conçue pour le clavecin et la clavicorde sur l'orgue, jouant même, dans ses dernières années, de la musique sur le pianoforte qu'il possédait.

Tout au long de sa vie, Bach a été fasciné par le développement de nouveaux instruments de musique. Ses nombreuses transcriptions de sa propre musique et celle d'autres compositeurs démontrent son acceptation de la pratique. Pourtant, malgré les nombreuses reprises que nous pouvons entendre de la musique de Bach dans des formes instrumentales avec lesquelles lui n'était pas familier, il est encore aujourd'hui rare d'entendre son « Aria avec 30 Variations » (les « Variations de

Goldberg »), publié à l'origine en 1741 pour un clavecin à deux manuels, joué sur un orgue. Ce n'est pas pour dire que Bach lui-même n'a jamais joué les Variations, ou des extraits, sur l'orgue, ou qu'il aurait objecté s'il l'avait su. La disposition originale du clavecin, pour certains joueurs, se prête davantage à la reproduction sur l'orgue plutôt que le piano moderne, simplement à cause de la conception initiale à deux manuels. Par conséquent, l'écriture de Bach reste inchangée et il est certain que la registration à l'orgue apporte davantage d'intensité et accentue la nature expressive de la musique elle-même.

Néanmoins, c'est cette nature expressive qui permet de qualifier l'ouvrage comme l'une des deux plus grandes et plus marquantes séries de variations dans le monde, l'autre étant les Variations Diabelli de Beethoven, entièrement conçu sur un clavier de piano unique : en effet, des arrangements du chef-d'œuvre de Beethoven sont innombrables.

La fascination pour les variations de Goldberg s'explique par l'attrait pour la formule multidimensionnel, en bref, sa construction unique. Les trente variations sont regroupées en séquences, presque qualifiables par moment comme un ensemble d'exercices techniques, en partie en rapport avec l'utilisation de l'expression *Klavierübung* par Bach (Keyboard Practice - un titre qu'il avait employé dans des groupements antérieurs). À cet égard, les exigences techniques du joueur sont considérables (bien que l'on puisse difficilement décrire ses œuvres comme étant virtuoses) ; plutôt il s'agit de la faculté et maîtrise intellectuelle nécessaires, par exemple, à chaque troisième variation, sous la forme d'un canon, dont chacune monte dans les aigus.

Ainsi, la variation 3 (premier canon) est à l'octave ; le sixième est au deuxième, le neuvième au troisième - et ainsi de suite, jusqu'à ce que nous

atteignons la variation 27 (à la neuvième), le canon final. Pour la trentième et dernière variation, Bach offre un quodlibet - un terme utilisé pour décrire une musique (quelle que soit la longueur) dans laquelle un compositeur affiche la maîtrise de différents styles de composition, généralement en contrepoint.

Ainsi illustré par la musique de Bach tout au long de sa carrière, les implications d'un tel choix de structure finale et l'aboutissement de l'ouvrage, suggèrent une variation finale magistrale ; pourtant, Bach, dans un sens, surenchérit son propre atout en indiquant le retour, après son étonnante effusion de prouesse dans le quodlibet, à la simplicité émotionnelle et expressive de l'ouverture d'Aria – l'œuvre ayant fait un tour complet, tombe doucement dans le silence.

Le génie de composition de Bach, tel qu'illustré dans les Variations de Goldberg, ne se limite pas à la technique des neuf canons lorsqu'ils apparaissent ; entre, et se joignant à ces chefs-d'œuvre individuels, remarquons également les variations subtiles du canon précédent, accomplies avec une fluidité apparemment sans effort, afin de paraître comme des extensions naturelles au milieu du déversement continu de l'inspiration.

Tels peuvent être des exemples du commandement technique de Bach, néanmoins il ne faut pas omettre la nature expressive et émotionnelle de l'ouvrage en général, par exemple, en combinant une apparente légèreté avec l'émotion profonde de la Variation 25, une élégie merveilleuse, l'émotion ne se dépassant jamais, tout en grandissant et couvrant ainsi le plus large éventail de sentiments. C'est la combinaison consommée d'émotion et d'intellect qui a rendu les variations de Goldberg de Bach l'une des pinacles de l'accomplissement musical du dernier demi-millénaire, capable de déplacer l'esprit humain aujourd'hui comme il l'a

fait il y a presque 300 ans, preuve que la musique reste un organisme vivant dans le temps, capable de s'exprimer à travers n'importe lequel timbre instrumental choisi pour l'exécuter.

En contraste absolu, les trois autres œuvres de notre collection démontrent individuellement et ensemble l'éventail du génie de Bach en tant que compositeur d'orgue. La Pièce d'Orgue à trois mouvements (le titre de Bach en français, souvent appelé Fantasia) en G majeur BWV 572, est largement considéré comme datant des dernières années de sa période à Weimar (1708-1717). Ses trois mouvements constituent une juxtaposition remarquable de styles de clavier, en commençant par un mouvement brillant de style toccata pour le clavier seul (sans pédales), inspiré très probablement par les styles de toccata nord-allemands de Buxtehude et Reincken, bien que le titre français authentique indique une influence gauloise : la première partie du Premier Livre d'Orgue paru en 1689 de Jacques Boyvin a été citée, dans laquelle les alliances sont frappantes. Le mouvement d'ouverture, Très virement, de la Pièce de Bach est une ligne unique très fluide et improvisée. En contraste complet, le Gravement central offre une écriture cordiale, presque bourgeoise, en cinq parties, avec une harmonie riche, fondée sur une mélodie scalic entendu en premier lieu depuis les pédales ; enfin, la musique imposante mène à sa fin inaugurant le dernier passage Lentement. Il s'agit d'un autre mouvement de type toccata basé sur l'arpège figuré avant d'arriver finalement à une grande finale en G majeur.

Le Prélude et Fugue en D mineur BWV 539 est largement présumé être apparu peu de temps après que Bach ait quitté Weimar pour occuper son poste de maître de chapelle à Cöthen (où il a servi de 1717 à 23) ; c'est l'un des exemples les plus

célèbres de son génie à transcrire de la musique d'un instrument à un autre, même très différent. La musique en question est la Fugue, qui est une transcription du deuxième mouvement de sa sonate en mineure G pour le violon non accompagné (BWV 1001). La Fugue est une composition courte de 9 notes exhibant beaucoup d'élan interne, puis une sensation de mouvement annonçant la musique tout au long avant qu'un bref passage de type cadenza de la toccata inaugure la dernière section. Le Prélude, en grand contraste, est relativement simple, par rapport au contrepoint étendu de la Fugue.

Enfin, le grand Passacaglia et Fugue en C mineur BWV 582. Cela nous ramène à la première période de Bach, probablement avant ses premières années à Weimar. On croit souvent que l'ouvrage présente certaines influences, peut-être français, selon certains savants, ou bien des caractéristiques de l'Allemagne du Nord, comme illustré encore une fois par le travail de Buxtehude et de ses adeptes. Peu importe la façon dont il est né, le Passacaglia et Fugue en C mineur est l'un des plus grands chefs-d'œuvre de Bach sur l'orgue. Le Passacaglia a une longueur de huit barres (exceptionnellement, mais en aucun cas rare pour l'époque) et est en 3/4 de temps, ce qui donne à l'œuvre grandiose une sensation de mouvement vers l'avant. Le Passacaglia sous-tend vingt variations d'intensité et de profondeur avant que la double fugue commence sans interruption, dont le sujet est étroitement lié au thème de la Passacaglia. La fugue continue son voyage remarquable jusqu'à ce que, enfin, elle atteigne la pédale dominante, le Passacaglia lui-même est rappelé pendant huit barres, ce qui mène à la conclusion de ce puissant chef-d'œuvre.

Martin Heini est né à Lucerne en 1968 et a étudié à l'Haute École de de Musique de Lucerne (en Suisse), et à l'Académie Royal de Musique de Århus (en Danemark). En plus des diplômés d'enseignement de l'orgue et du piano, ainsi que son diplôme de musique d'église A, il a reçu le répertoire d'orgue avec distinction. En 1992, il a remporté un prix au Concours International d'Orgue, 'Johann Sebastian Bach' à Lucerne. Martin Heini est professeur de piano à l'Haute École Pédagogique de Lucerne et professeur d'orgue accrédité à la Kalaidos Haute École de Musique. Précédemment, il a été professeur d'orgue à l'Haute de École de Musique de Lucerne (1999 à 2015), où il a également été chef de musique d'église C pendant huit ans. Depuis 1995, il est le principal musicien à l'Église Paroissiale de St. Katharina Horw et directeur artistique de la série des concerts, St. Katharina Horw Music. Martin Heini joue régulièrement comme soliste recherché et accompagnateur sur les plus célèbres orgues d'Europe et reçoit de nombreuses invitations aux festivals internationaux d'orgue. Son vaste répertoire s'étend du début du XVIIe siècle jusqu'à aujourd'hui. Il a créé de nombreux œuvres de compositeurs suisses. Sa collaboration avec de nombreux solistes et ensembles musicaux bien-connus témoignent de son style polyvalent. Martin Heini a reçu le Prix Culturel de Horw en 2010 et a reçu la Médaille Goll en 2012 de la société Orgelbau Goll AG. www.martinheini.ch

Wirft man einen Blick auf die Musik für Tasteninstrumente grosser Meister, so sind Bachs Werke diejenigen, die praktisch auf jedes Instrument übertragen worden sind, und dies schon zu seinen Lebzeiten und dann in den 300 Jahren, seit Bachs Werke veröffentlicht werden. Eine solche Fülle von allen möglichen Transkriptionen hat viel mit der ganz besonderen Qualität der Werke des Komponisten zu tun, ist

aber auch darin begründet, dass Bach selber ein eingefleischter Bearbeiter seiner eigenen Werke und derjenigen anderer Komponisten war. Heutzutage hat man kaum Bedenken, Bachs Kompositionen für Cembalo oder Clavichord auf dem modernen Konzertflügel zu spielen. Und viele seiner Orgelwerke finden sich in entsprechenden Bearbeitungen im Repertoire von Musikern, welche die unterschiedlichsten Instrumente spielen. Dies steht keineswegs im Widerspruch zur Forderung jener, die davon ausgehen, dass das Spiel von Bachs Werken auf Instrumenten, die er selber kannte und spielte, für die Bildung einer musikalischen Vorstellung unabdingbar ist. Wir wissen aber von Bach selber, von seinen Söhnen und von zeitgenössischen Komponisten, dass Bach keinerlei Bedenken hatte, ursprünglich für Cembalo oder Clavichord komponierte Stücke auf der Orgel zu spielen – ja in späteren Jahren gar auf dem Hammerklavier, das in seinem persönlichen Besitz war. Während seines ganzen Lebens faszinierten Bach die Entwicklungen im Instrumentenbau. Die vielen Transkriptionen eigener und fremder Werke bestätigen diese Praxis. Aber auch wenn wir Bachs Musik häufig in einem Gewand hören, von dem Bach sich keine Vorstellung machen konnte, ist es auch heutzutage ein seltenes Ereignis, seine „Aria mit 30 Variationen“ (Die Goldberg-Variationen), die 1741 ursprünglich für ein zweimanualiges Cembalo veröffentlicht wurden, auf der Orgel zu hören.

Damit soll nicht gesagt sein, dass Bach selber die Variationen – oder Teile davon – nie auf der Orgel gespielt hat oder dass er gegenüber einer Interpretation auf der Orgel Bedenken geäußert hätte. Der originale Cembalosatz bietet sich auf jeden Fall für viele Interpreten eher zur Übertragung auf die Orgel als auf den modernen Konzertflügel an – aus dem einfachen Grund, weil

er von Anfang an für zwei Manuale konzipiert worden ist. Für die Umsetzung bedeutet dies, dass Bachs Stimmenverteilung unangetastet bleibt; und es liegt in der Natur der Sache, dass durch das vielgestaltige Klangspektrum einer Orgel die musikalischen Eindrücke verstärkt werden. Schliesslich ist es ja gerade die eindringliche Ausdrucksstärke, die diese Komposition neben Beethovens Diabelli-Variationen zu einem der beiden grössten und tiefgründigsten Variationenwerke der Geschichte macht, wobei Beethovens Werk von allem Anfang für die eine Klaviatur eines Pianofortes konzipiert ist und deshalb keine Bearbeitungen für andere Instrumente bekannt sind. Die Faszination, die von den Goldberg-Variationen ausgeht, beruht auf den übereinander geschichteten Sinnebenen und in der einmaligen Art des musikalischen Gesamtbaus. Die 30 Variationen sind in Folgen angeordnet, fast so wie technische Übungen nach Schwierigkeitsgraden gruppiert sind, wobei Bach den Ausdruck Klavierübung allerdings in einem sehr speziellen Sinne braucht und ihn über Sammlungen von Stücken von ganz verschiedener Art setzt. Die Goldberg-Variationen stellen an die Interpreten beträchtliche technische Anforderungen (auch wenn man das Werk kaum als Virtuosenstück bezeichnen kann); vor allem aber ist Vorstellungskraft gefragt, etwa wenn man bedenkt, dass jede dritte Variation ein Kanon ist, wobei die imitierenden Stimmen immer weiter entfernt von der ersten Stimme einsetzen. So folgt in Variatio 3 (Canone all Unisono) die zweite Stimme des Kanons der ersten mit den gleichen Tönen; in Variatio 6 folgt die zweite Stimme in der Sekunde, in Variatio 9 in der Terz usw., bis zu Variatio 27, wo die Stimmen eine None weit auseinanderliegen.

Die abschliessende Variatio 30 gestaltet Bach als Quodlibet. Mit diesem Begriff bezeichnet man Musik (von beliebiger Länge), in der ein Künstler seine Meisterschaft dadurch zeigt, dass er verschiedene Stile – normalerweise in kontrapunktischer Manier – verbindet. Bach hat in seiner ganzen Schaffenszeit grossen Wert auf eine den Höhepunkten entsprechende musikalische Struktur gelegt. So ist auch Variatio 30 als grandioser Schluss- und Höhepunkt angelegt. Aber in einem gewissen Sinne übertrumpft er sein Ass – die letzte mit grossartiger Schlusswirkung ausgestattete Variatio (30 - Quodlibet) – indem er zur schlichten ausdrucksstarken Aria zurückkehrt. Und so wird das ganze Variationenwerk zum vollendeten Kranz, der sich aus der Stille entfaltet und wiederum in die Stille mündet.

Bachs künstlerische Meisterschaft, wie sie sich in den Goldbergvariationen zeigt, ist nicht auf die neun Kanons beschränkt. Dazwischen und diese einmaligen Meisterstücke miteinander verknüpfend stehen ausgeklügelte Variationen, die aus dem jeweils vorangegangenen Canon entwickelt werden. Sie scheinen mit einer solch mühelosen Leichtigkeit gesetzt, dass sie wie natürliche Ergänzungen, die eine inspiratorische Kraft sondergleichen verraten, erscheinen. Dies sind Beispiele von Bachs überragender Kompositionstechnik, aber es muss ebenso unterstrichen werden, dass das ganze Werk von enormer emotionaler Ausdruckskraft durchdrungen ist. In Variatio 25, einem seltsam elegischen Stück ist die Leichtigkeit des Tonsatzes mit tiefer Emotionalität beispielhaft verbunden – die Gefühlintensität wird stetig gesteigert, kippt aber nie ins Übertriebene und umfasst auf diese Weise praktisch das ganze Spektrum menschlicher Emotionalität.

Dieses grossartige Kombinieren von Fühlen und rationalem Denken hat Bachs Goldberg-Variationen zu einem überragenden Höhepunkt des musikalischen Schaffens der letzten 500 Jahre gemacht. Und immer noch vermag dieses Werk die Menschen zu begeistern, so wie es schon vor 300 Jahren der Fall war – ein Beweis dafür, dass Musik ein lebendiger Organismus in ihrer Zeit ist und dass sie – mit welchen Instrumenten auch immer sie gespielt wird – in Ausübenden und Zuhörenden auch heute noch Bewegung auslösen kann.

Im Gegensatz zu den Variationen zeigen die drei andern Kompositionen als Einzelwerke und als Werkgruppen die Bedeutung Bachs als Orgelkomponist. Die dreisätziige Pièce d'Orgue (der französische Titel stammt von Bach, das Stück ist auch als Fantasia bekannt) in G-Dur (BWV 572) wird üblicherweise in die späte Weimarer Zeit (1708-1717) datiert. In den drei Sätzen werden drei verschiedene Techniken, wie man für Tasteninstrumente komponieren kann, nebeneinander gestellt. Eröffnet wird das Werk mit einem brillanten Satz im „Tokkatenstil“ (ohne Pedal), eine Technik die vermutlich auf die norddeutsche Tradition von Buxtehude und Reinken zurückgeht, obwohl der Titel des Werks auf französische Einflüsse deutet. Es wurde schon auf Jacques Boyvins Eröffnungsstück des Premier Livre d'Orgue (1689) hingewiesen und die Gemeinsamkeiten sind tatsächlich frappierend. Der Einleitungssatz „Très vitement“ besteht aus einer äusserst bewegten, improvisatorischen einstimmigen Linie, die auf beide Hände verteilt ist. Im Gegensatz dazu ist der mittlere fünfstimmige – Gravement überschriebene – Satz von feierlicher, ja unter die Haut gehender Art durchwegs fünfstimmig und akkordisch gesetzt. In kühner Harmonik – fussend auf einer

Tonleiter, die zuerst im Pedal erklingt – führt die Musik über eine kurze Überleitung ins abschliessende „Lentement“. Dabei handelt es sich wieder um einen Satz im „Tokkatentil“, diesmal auf einer Arpeggienfigur beruhend. Mit einer imposanten G-Dur-Kadenz schliesst das Werk.

Das Präludium und die Fuge in D-Moll (BWV 539) sind vermutlich kurz nach dem Wegzug aus Weimar entstanden. Von 1717 bis 1723 wirkte Bach als Kapellmeister in Köthen. Das Stück zeugt in eindrücklicher Weise, mit welcher Meisterschaft Bach Musik, die für ein spezielles Instrument geschrieben ist, so bearbeitet, dass sie massgeschneidert auf das neue passt. Es handelt sich um die Fuge, eine Umarbeitung des zweiten Satzes seiner G-Moll Sonate für Violine solo (BWV 1001). Sie beruht auf einem neun Töne umfassenden Thema mit grosser innerer Spannkraft. Daraus wird der ganze Satz entwickelt, bevor eine kurze toccatenhafte „Kadenz“ in die Coda überleitet. Das Präludium stellt in seiner Einfachheit einen Gegensatz zur ausgefeilten kontrapunktischen Fuge dar. Am Schluss stehen die gewaltige Passacaglia und die Fuge in C-Moll (BWV 582). Das Werk führt uns in Bachs frühe Jahre, wahrscheinlich in die Zeit vor Weimar. Man glaube in diesem Stück französische und norddeutsche Einflüsse festzustellen zu können. Wie auch immer – die C-Moll-Passacaglia-und-Fuge ist eines der grössten Meisterwerke Bachs für Orgel. Das Thema umfasst acht Takte, was nicht unüblich, aber selten ist, und es steht im Dreivierteltakt. Die Passacaglia besteht aus zwanzig Variationen, die sich in ihrer Intensität steigern, bis sie nahtlos und zwingend in die Doppelfuge führen. Dabei ist das Fugenthema eine Art Quintessenz des Themas der Passacaglia. Die Fuge geht ihre

bemerkenswerte Reise durch die Tonarten, bis gegen Schluss das Passacagliathema während acht Takten nochmals aufgenommen wird und das gewaltige Kunstwerk zu seinem grandiosen Abschluss bringt.

Martin Heini wurde 1968 in Luzern geboren und studierte an den Musikhochschulen Luzern (Schweiz) und Århus (Dänemark). Neben den Lehrdiplomen für Orgel und Klavier sowie dem Kirchenmusikdiplom A erlangte er das Konzertreifeidiplom Orgel mit Auszeichnung. 1992 war er Preisträger am Internationalen Orgelwettbewerb, 'Johann Sebastian Bach' in Luzern. Martin Heini ist Professor für Klavier an der Pädagogischen Hochschule Luzern und akkreditierter Dozent an der Kalaidos Musikhochschule für das Hauptfach Orgel. Zuvor war er 1999-2015 Dozent für Orgel an der Musikhochschule Luzern, wo er während acht Jahren zudem die Ausbildung Kirchenmusik C leitete. Seit 1995 ist er hauptverantwortlicher Kirchenmusiker an der Pfarrkirche St. Katharina Horw und künstlerischer Leiter der Konzertreihe „Musik zu St. Katharina Horw“. Martin Heini konzertiert als gefragter Solist und Begleiter regelmäßig auf bedeutenden Organen in ganz Europa und folgt zahlreichen Einladungen an internationale Orgelfestivals. Sein breites Repertoire reicht vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Er hat mehrere Werke von Schweizer Komponisten uraufgeführt. Die Zusammenarbeit mit zahlreichen namhaften Solisten und Ensembles dokumentiert sein vielseitiges musikalisches Schaffen. Martin Heini wurde mit dem Horwer Kulturpreis 2010 ausgezeichnet und ist Träger der Goll-Medaille 2012 der Firma Orgelbau Goll AG. www.martinheini.ch

The Organ of Pfarrkirche St. Katharina Horw
Orgelbau Goll AG Luzern (1996)

Hauptwerk	C-g'''		Schwellwerk	C-g'''
Praestant		16'	Gedackt	16'
Principal		8'	Viola	8'
Hohlflöte		8'	Bourdon	8'
Gamba		8'	Salicional	8'
Octave		4'	Unda maris	8'
Spitzflöte		4'	Principal	4'
Quinte		2 ^{2/3} '	Traversflöte	4'
Superoctave		2'	Nasat	2 ^{2/3} '
Flöte		2'	Plein jeu	4f. 2'
Mixtur	4f.	1 ^{1/3} '	Trompette harmonique	8'
Zimbel	3f.	1'	Oboe	8'
Cornett	5f. ab c'	8'	Clairon	4'
Fagott		16'	Tremulant	
Trompete		8'		
Rückpositiv	C-g'''		Pedal	C-f'
Gedackt		8'	Principal	16'
Quintade		8'	Subbass	16'
Principal		4'	Octave	8'
Rohrflöte		4'	Spillflöte	8'
Octave		2'	Octave	4'
Larigot		1 ^{1/3} '	Mixtur	4f. 2 ^{2/3} '
Scharf	4f.	1'	Posaune	16'
Sesquialtera	2f.	2 ^{2/3} '	Trompete	8'
Krummhorn		8'		
Tremulant				

Total 43 Register
Mechanische Spiel- und Registertraktur
5 Normalkoppeln
Wechseltritte für Pedalungen

Johann Sebastian Bach.

Goldberg Variations

**Fantasia in G Major • Prelude and Fugue in D Minor
Passacaglia and Fugue in C Minor**

CD 1

- | | |
|---|------|
| Fantasia in G major BWV 572 | 8:28 |
| 1. Vitement – Gravement – Lentement | |
| Prelude and Fugue in D minor BWV 539 | |
| 2. Prelude | 1:46 |
| 3. Fugue | 5:03 |
| Goldberg Variations BWV 988 (Part 1) | |
| 4. Aria | 4:14 |
| 5. Variatio 1. a 1 Clav. | 2:15 |
| 6. Variatio 2. a 1 Clav. | 1:43 |
| 7. Variatio 3. a 1 Clav., Canone all Unisuono | 2:23 |
| 8. Variatio 4. a 1 Clav. | 1:21 |
| 9. Variatio 5. a 1 δ vero 2 Clav. | 1:52 |
| 10. Variatio 6. a 1 Clav., Canone alla Seconda | 1:27 |
| 11. Variatio 7. a 1 δ vero 2 Clav., al tempo di Giga | 2:07 |
| 12. Variatio 8. a 2 Clav. | 2:07 |
| 13. Variatio 9. a 1 Clav., Canone alla Terza | 1:56 |
| 14. Variatio 10. a 1 Clav., Fugetta | 1:47 |
| 15. Variatio 11. a 2 Clav. | 1:59 |
| 16. Variatio 12. Canone alla Quarta | 2:32 |
| 17. Variatio 13. a 2 Clav. | 5:28 |
| 18. Variatio 14. a 2 Clav. | 2:27 |
| 19. Variatio 15. a 1 Clav., Canone alla Quinta, andante | 4:54 |

Total time: 56:11

CD 2

- | | |
|---|------|
| Goldberg Variations BWV 988 (Part 2) | |
| 1. Variatio 16. a 1 Clav., Ouverture | 3:11 |
| 2. Variatio 17. a 2 Clav. | 2:15 |
| 3. Variatio 18. a 1 Clav., Canone alla Sexta | 1:50 |
| 4. Variatio 19. a 1 Clav. | 1:13 |
| 5. Variatio 20. a 2 Clav. | 2:23 |
| 6. Variatio 21. Canone alla Settima | 2:51 |
| 7. Variatio 22. a 1 Clav., alla breve | 1:58 |
| 8. Variatio 23. a 2 Clav. | 2:30 |
| 9. Variatio 24. a 1 Clav., Canone all' Ottava | 3:14 |
| 10. Variatio 25. a 2 Clav., adagio | 8:06 |
| 11. Variatio 26. a 2 Clav. | 2:53 |
| 12. Variatio 27. a 2 Clav., Canone alla Nona | 2:03 |
| 13. Variatio 28. a 2 Clav. | 2:35 |
| 14. Variatio 29. a 1 δ vero 2 Clav. | 2:53 |
| 15. Variatio 30. a 1 Clav., Quodlibet | 2:09 |
| 16. Aria da Capo è Fine | 4:51 |

- | | |
|---|-------|
| 17. Passacaglia and Fugue in C minor BWV 582 | 13:11 |
|---|-------|

Total time: 60:24

Recorded on the Goll organ at the Parish Church of St Katharina, Horw, Switzerland on 8-10 February 2017.

Produced and engineered by Michael Ponder. Editor: Richard Scott.

© 2017 Guild Music Limited © 2017 Guild Music Limited

Cover photo: Detail of the organ at Katharina Church, Horw, Switzerland.

Copyright subsists in all Guild Music Limited recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever without permission from the copyright holder. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Guild Music Limited recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE.

Johann Sebastian Bach.
Goldberg Variations

Fantasia in G Major • Prelude and Fugue in D Minor • Passacaglia and Fugue in C Minor

CD 1

Fantasia in G major BWV 572	8:28
1. Vitement – Gravement – Lentement	
Prelude and Fugue in D minor BWV 539	
2. Prelude	1:46
3. Fugue	5:03
Goldberg Variations BWV 988 (Part 1)	
4. Aria	4:14
5. Variatio 1. a 1 Clav.	2:15
6. Variatio 2. a 1 Clav.	1:43
7. Variatio 3. a 1 Clav., Canone all Unisuono	2:23
8. Variatio 4. a 1 Clav.	1:21
9. Variatio 5. a 1 ò vero 2 Clav.	1:52
10. Variatio 6. a 1 Clav., Canone alla Seconda	1:27
11. Variatio 7. a 1 ò vero 2 Clav., al tempo di Giga	2:07
12. Variatio 8. a 2 Clav.	2:07
13. Variatio 9. a 1 Clav., Canone alla Terza	1:56
14. Variatio 10. a 1 Clav., Fugetta	1:47
15. Variatio 11. a 2 Clav.	1:59
16. Variatio 12. Canone alla Quarta	2:32
17. Variatio 13. a 2 Clav.	5:28
18. Variatio 14. a 2 Clav.	2:27
19. Variatio 15. a 1 Clav., Canone alla Quinta, andante	4:54
Total time:	56:11

CD 2

Goldberg Variations BWV 988 (Part 2)	
1. Variatio 16. a 1 Clav., Ouverture	3:11
2. Variatio 17. a 2 Clav.	2:15
3. Variatio 18. a 1 Clav., Canone alla Sexta	1:50
4. Variatio 19. a 1 Clav.	1:13
5. Variatio 20. a 2 Clav.	2:23
6. Variatio 21. Canone alla Settima	2:51
7. Variatio 22. a 1 Clav., alla breve	1:58
8. Variatio 23. a 2 Clav.	2:30
9. Variatio 24. a 1 Clav., Canone all' Ottava	3:14
10. Variatio 25. a 2 Clav., adagio	8:06
11. Variatio 26. a 2 Clav.	2:53
12. Variatio 27. a 2 Clav., Canone alla Nona	2:03
13. Variatio 28. a 2 Clav.	2:35
14. Variatio 29. a 1 o vero 2 Clav.	2:53
15. Variatio 30. a 1 Clav., Quodlibet	2:09
16. Aria da Capo è Fine	4:51
17. Passacaglia and Fugue in C minor BWV 582	13:11
Total time:	60:24
Total play time:	115:35

Recorded on the Goll organ at the Parish Church of St Katharina,
 Horw, Switzerland on 8-10 February 2017.
 Produced and engineered by Michael Ponder. Editor: Richard Scott.
 © 2017 Guild Music Limited
 © 2017 Guild Music Limited



www.guildmusic.com

GM2CD7805

NOTES EN FRANÇAIS, MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

DDD



Made in EU