

PACHELBEL

SA VIE, SON ŒUVRE

Des prédécesseurs de Bach qui ont joué un rôle important dans la formation de son style, il en est peu qui aient subi un sort moins enviable que Johann Pachelbel (1653-1706) dans la musicologie des XIX^e et XX^e siècles. Si l'on accepte l'idée que l'ensemble des œuvres du Cantor, en partie à la suite des études nombreuses et fouillées des chercheurs, ont été remises à jour graduellement au cours du XX^e siècle, et sont toutes assez normalement jouées aujourd'hui au point qu'elles forment la base essentielle du concert d'orgue contemporain, ne peut-on croire que si les œuvres de Pachelbel ont été assez négligées jusqu'ici, c'est en partie à cause de jugements de valeur souvent discutables de musicologues désireux de mieux faire ressortir la figure de Bach par rapport à celle de ses grands prédécesseurs !

Les études fondamentales qui ont été faites sur Pachelbel, celui que l'on appelle fort justement le maître de Nuremberg, sont le fruit de recherches effectuées en vue de retracer les influences subies par Bach.

Mentionnons les noms de Ph. Spitta et A. Schweitzer, deux pionniers dans ce domaine. Tous deux reconnaissent l'importance de Pachelbel, mais Spitta fut seul à souligner sa grandeur. Les vues diamétralement opposées qu'ils exposèrent sur les œuvres de Bach les amenèrent logiquement à des opinions divergentes sur l'œuvre de Pachelbel. Spitta est un avocat de la thèse de la musique pure chez Bach. Malgré la connaissance profonde qu'il avait des œuvres de ce musicien, il n'a su y découvrir les correspondances étroites existant entre texte et musique, retracées par Schweitzer une trentaine d'années plus tard dans son **J.S. Bach, poète-musicien**. Les jugements portés sur les œuvres de Pachelbel comparées à celles de Bach sont symptomatiques de cette différence de conception de la musique considérée comme ultime achèvement chez Bach. Pour Spitta, Pachelbel qui, contrairement à Bach, s'est abstenu de refléter « dans les motifs contrapuntiques de l'accompagnement (...) certaines émotions provoquées par la poésie du choral » est simplement considéré comme ayant manqué de « profondeur de sentiment ». Ce point de vue sera repris par M. Bukofzer dans son ouvrage capital sur la musique de l'époque baroque, paru en 1947. Schweitzer alla beaucoup plus loin : « Poète il ne l'était point », aussi résume-t-il en deux mots ce que lui sembla l'essentiel de son art : « Correction et dignité », en ajoutant que ses compositions, non exemptes « d'une certaine raideur (...), nous laissent froids ». Ce jugement de valeur n'est-il pas à la source de la négligence jusqu'à nos jours dont ont fait preuve les musiciens à l'égard des œuvres de Pachelbel, ou, de la froideur avec laquelle on a pu interpréter un nombre restreint de ses pages ?

La musicologie moderne, notons-le, tend à ignorer ces prises de positions négatives et à considérer le musicien en lui-même, à reconnaître l'originalité de son écriture et de sa pensée à la lumière des données de temps, de lieu et des conditions qui furent siennes. Le présent disque enregistré par Bernard Lagacé est une contribution sonore enrichissante témoignage de cette nouvelle approche. Les pièces choisies illustrent parfaitement l'art de ce fameux maître allemand.

SA JEUNESSE

Johann Pachelbel, organiste et compositeur du centre de l'Allemagne, est né vraisemblablement le 31 août 1653 à Nuremberg. Contemporain de Böhm, Buxtehude et Reincken qui cultiveront au Nord un art d'inspiration sensiblement différente, il fut le condisciple de J. Krieger, J.-Gabr. Schütz, M. Zeidler, et comme eux, élève de Heinrich Schwemmer, l'organiste de l'église Saint-Sébalde, où s'était d'abord illustré C. Paumann au XV^e siècle, à qui Pachelbel succèdera à partir de 1695 jusqu'à sa mort survenue en 1706. Nuremberg, qui avait été au cours du Moyen Age un centre important où se cultivait l'art des maîtres-chanteurs, qui était, nous dit Schweitzer, un lieu d'élection de la musique d'orgue au XVII^e siècle, représentait donc un milieu musical fort intéressant pour la formation du jeune Pachelbel. Il continua ses études à l'université d'Altdorf puis à Regensburg, où il prit conseil de Caspar Printz, l'auteur de la première histoire de la musique en langue allemande. De 1672 à 1675, il séjourna à Vienne, ville de particulière importance pour un organiste et claveciniste d'alors. Le style de musique cultivée était purement italien, après que Froberger y eut introduit le goût pour l'écriture et les formes de la péninsule. Le nombre de musiciens s'étant illustrés à sa suite permet l'appellation « d'École » représentée principalement par W. Ebner, A. Poglietti, J.K. Kerll, F.T. Richter, Georg et Gottlieb Muffat. Du déploiement de brillante virtuosité et de l'habile construction des pièces qui caractérisent leur écriture, Pachelbel ne retiendra que l'aspect formel. Ne se départissant jamais en effet de cette sobriété d'écriture qui favorise la clarté et l'obtention d'une sonorité agréable — art propre aux Allemands du Centre — ce souci de la forme, correspondant à ce que Pirro appelle de « l'application » chez les organistes thuringiens, allait, dans l'évolution du style de Pachelbel, conférer à ses dernières œuvres des dimensions plus grandes ainsi qu'il sera démontré ultérieurement.

A ERFURT

L'activité des trois années qui suivirent son retour en Allemagne centrale (1675 à 1678) ne nous est que partiellement connue. On sait seulement qu'il devint en 1677, et pour une courte durée (à peine plus d'un an) organiste de la cour à Eisenach. La première grande période importante de sa carrière s'ouvre donc avec son entrée en fonction comme organiste de la Predigerkirche d'Erfurt en juillet 1678, poste qu'il allait conserver douze ans, et où se succédèrent ensuite deux de ses élèves, N. Vetter (1666-v. 1730) et H. Buttstedt (1666-1727). Le contrat qui le liait avec les autorités de l'église nous renseigne précisément sur les fonctions de l'organiste. Il est particulièrement important pour la compréhension de son œuvre de noter que les préludes de chorals luthériens porte la mention « **thématique praeambulo zu tractieren** » : extraire un prélude thématique du choral que doit chanter

par la suite l'Assemblée « à la manière, est-il précisé, des plus valeureux organistes du jour ». Autre précision, à la Saint-Jean, fête de celui que le Moyen Age honora comme le patron des chanteurs et des musiciens, l'organiste devait, durant la demi-heure qui suivait le service religieux de l'après-midi, donner à l'assemblée chrétienne la preuve du perfectionnement de son jeu au cours de l'année écoulée en jouant pour eux, exploitant toutes les ressources de son instrument.

Le rayonnement du musicien à Erfurt semble avoir été considérable. Son influence se fit sentir sur toute la Thuringe et la Saxe, comme en témoigne l'art de ses élèves : Vetter et Buttstedt, déjà nommés, et J.K. Rosenbusch, J. Ch. Zehn, J. Val. Eckelt, ainsi que de ses disciples : A. Armstorff, J. C. Graff, G. K. Kauffmann, G. Kirchoff, J. G. Walther lui-même, H. N. Gerber et d'autres.

C'est également lors de son séjour dans cette ville qu'il se lia d'amitié avec les membres de la famille Bach. Professeur de Johann Christoph, frère aîné de Jean-Sébastien, et peut-être également de Bernard, il fut en plus parrain de Johanna Juditha, leur sœur. Son activité de compositeur fut de même très intense, bien qu'il soit pratiquement impossible de dresser une liste chronologique de ses œuvres, aucun manuscrit autographe ne nous étant parvenu. Sa première publication date de 1683 — année où sévit la peste qui emporta sa première femme Barbara Gabeler qu'il avait épousée en 1681, et son fils unique Johann Georg — elle porte le titre significatif de « Musikalischen Sterbengedanken » (« **Méditations musicales sur la mort** »), et consiste en quatre Partitas (séries de variations) sur des chorals appropriés. Dans la préface à l'édition de ces œuvres, K. Matthaëi a fait remarquer que les quatre groupes de variations se caractérisent par la présence d'une pièce chromatique, dont l'expression est apte à signifier la tristesse et la douleur.

C'est le cas de la septième des douze variations composées sur le choral **Christus, der ist mein Leben** (Christ, toi qui es ma vie) enregistrées sur ce disque. L'auditeur s'étonnera, mis à part cette septième variation, d'y retrouver une musique au caractère serein parfois enjoué, toujours agréable. Il faut en rechercher l'explication dans l'idéal sonore auquel Pachelbel est resté constamment attaché et passé maître, le style « **cantabile** », ainsi que l'a attesté Buttstedt, dans son traité **Ut Mi Sol...** et **Harmonia aeterna**, publié en 1716. Ce principe premier auquel il se réfère explique qu'il se soit peu préoccupé de faire correspondre le nombre et le contenu des strophes aux différentes variations que regroupent ces compositions. De plus, musicien d'église, il destinait ces pièces aux croyants pour qui la seule audition de la mélodie bien connue se révélait suffisante à susciter les sentiments et émotions en rapport étroit avec le contenu du texte, hors de toute forme spéciale de présentation. Cette hypothèse trouve sa vérification dans le titre significatif que porte la collection. Dans ce contexte, on peut remarquer qu'avec des moyens étonnamment simples et naturels, Pachelbel parvenait aux mêmes fins qu'un J.S. Bach dont l'arsenal se révèle pourtant infiniment plus complexe.

Ce reproche de s'être complu dans une écriture abstraite lui fut toutefois plus particulièrement adressé en référence à ses nombreux préludes de choral dont huit seulement furent imprimés de son vivant sous le titre : « **Acht choräle zum praeambulieren** » (« **Huit chorals pour préluder** »), dont sont extraits la première version du **Vom Himmel hoch, da komm ich her** (Du haut des cieux voici que je viens), le **Vater unser im Himmelreich** (Le Notre Père), **Wir glauben all an einen Gott** (Le Credo), et **Wie schön leuchtet der Morgenstern** (O combien brille l'étoile du matin).

On peut remarquer sur le plan formel la prédilection de Pachelbel pour deux types de construction à partir de la mélodie du choral luthérien. Le premier consiste à élaborer une fugue ayant comme sujet la seule première séquence du cantique, l'autre, à diviser la pièce en autant de sections que la mélodie de base comporte de séquences. Les différentes incises fournissent la substance à l'accompagnement contrapuntique, préparant ainsi l'énoncé solennel du choral en valeurs longues. « Prélude de choral thématique », également dénommé « choral figuré », est l'appellation convenant à ce dernier type, admirablement adapté aux besoins liturgiques, mais aussi de conception hautement artistique dont Bach retiendra l'idée. Assez curieusement cependant, la combinaison des deux formes qui caractérise la seconde version du **Vom Himmel...** et le **O Lamm Gottes unschuldig** (l'Agnus Dei) n'est pas représentée parmi ces huit chorals imprimés. On aura noté également la singularité du **Wir glauben...** traité ici à la manière d'une fantaisie de choral d'un Buxtehude. Il semble, comme il l'a fait pour Scheidt, que le compositeur ait voulu par là présenter un éventail plus complet des ressources d'écriture qui s'offrent dans le traitement du choral, même si lui-même semble avoir eu des réserves vis-à-vis de celui-ci. On peut penser en même temps qu'il avait présente à l'esprit l'idée de rendre un hommage spécial au maître de Lübeck, comme il le fera à nouveau en lui dédiant son **Hexachordum Apollinis** de 1699, conjointement avec Richter de Vienne.

L'examen de ces préludes de choral appartenant à l'édition de 1693, de même que d'autres de provenances diverses ramène la discussion du rôle de la subjectivité dans l'élaboration de ces formes. Tout en maintenant que la même situation exposée plus haut à propos des partitas prévaut également dans ces chorals, il semble que l'on puisse aller plus loin que ce que l'on a bien voulu consentir à ce propos jusqu'à maintenant. C'est ainsi, que la poésie du temps de Noël est exprimée par le caractère pastoral de la première version du **Vom Himmel hoch**, et que le chromatisme donne toute sa signification au **Warum betrübst du dich...**, voilà qui apparaît clairement. Mais ne pourrait-on prêter une intention symbolique aussi évidente au caractère funèbre du beau choral se rapportant à la crucifixion (**Da Jesus an dem Kreuze stund**) (Pendant que Jésus était sur la croix) à ses intervalles mineurs, à ses chaînes de retards aux voix supérieures privées en certains endroits du soutien de la basse, évoquant avec vigueur l'affaissement du corps gisant suspendu, au motif représentant visuellement la croix, en fin de composition :



répété cinq fois ? L'écriture unique du choral du Credo, ne pourrait-elle être l'expression de la joie qui anime le croyant, ainsi que Bach le fera plus tard dans la petite version des chorals du Dogme ? Dans le choral **Wie schön leuchtet der Morgenstern** (O combien brille l'étoile du matin), les deux seules voix que soutient la mélodie du choral placé à certains moments à plus de deux octaves d'intervalle par rapport à la plus grave des deux parties, la hauteur exceptionnelle dans le registre atteinte par la voix supérieure (jusqu'au Do₅), l'allure nerveuse des contrepoints... ne sont-ce pas là des éléments de nature **poétique**, destinés à représenter par des moyens musicaux le scintillement puis l'évanescence de l'étoile ? Le style hautement cantabile qui anime toute la composition n'est-

il pas tout désigné pour l'expression de mots tels que « grâce », « doux », « aimable », « beau », dont est farci le poème ? Bref, bien que moins fortement accusés que chez un Bach, nous pouvons affirmer que chez Pachelbel se retrouvent les éléments essentiels d'une pensée poétique qui, établis pour la première fois dans la musique d'orgue, confèrent à ce compositeur une place exceptionnelle dans l'histoire, et non pas seulement sur le plan de la forme. Pour conclure cette étape importante de la vie du musicien à Erfurt, mentionnons que seize mois à peine après la disparition de sa première femme, Pachelbel épousa Judith Drommer qui lui donnera trois fils et une fille, dont Wilhelm Hieronymus né en 1686, qui succédera à son père à la tribune de Saint-Sébalde de Nuremberg, et Johann Michael, célèbre facteur d'instruments au début du XVIII^e siècle, s'il faut en croire Adlung. Malgré une aisance certaine et une estime générale que prouvent des documents émanant de la Predigerkirche, Johann Pachelbel remit sa démission en 1690, pour rejoindre la Cour de Stuttgart. Il y demeura plus de deux ans, après quoi, sollicité par le duc de Gotha, il accepta de devenir l'organiste attitré de sa cour, ayant décliné l'offre, rapporte Mattheson, d'un séjour à Oxford, ce qui témoigne du prestige qui entourait sa personne.

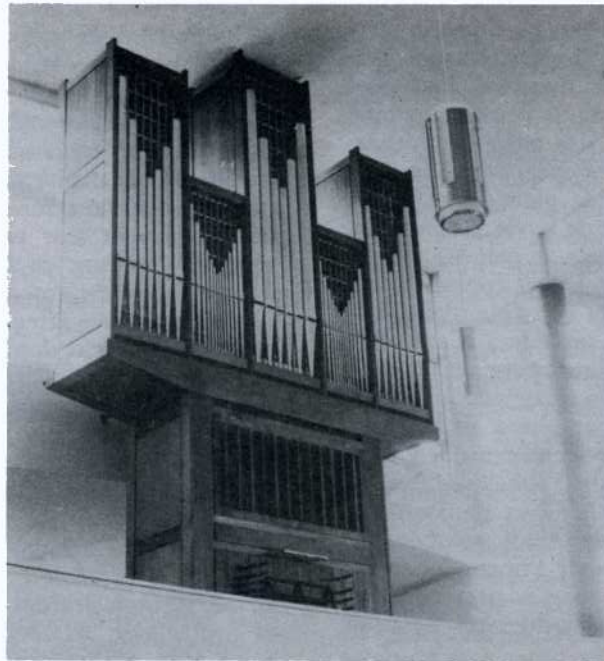
A NUREMBERG

En 1695, à la mort de G.-C. Wecker, organiste de Saint-Sébalde de Nuremberg, le poste d'organiste laissé vacant revint à Pachelbel, son ancien élève, s'il faut en croire certaines sources. Il le gardera jusqu'à sa mort. A nouveau, l'imposante figure du maître, de retour dans sa ville natale amène à lui élèves et disciples, en particulier M. Zeidler, J. C. Chr. Störl, J. J. de Neufville, J. W. Händler. On suppose également nombreuses les œuvres écrites au cours de ces dernières années. Les deux groupes de pièces qui semblent appartenir indiscutablement à cette époque de haute maturité sont les célèbres fugues sur le Magnificat et l'« **Hexachordum Apollinis aus 6 sechsmal variierten Arien** » (« **Hexacorde d'Apollon consistant en 6 airs variés** ») paru à Nuremberg en 1699. Ces deux collections appelleraient de nombreux commentaires. Contentons-nous de souligner l'heureux mélange d'éléments anciens et nouveaux qui préside à la conception d'ensemble, trait qui ne sera pas sans frapper le jeune Bach, le souci architectonique impérieux, la construction à grande échelle qui s'en dégagent. D'un côté, une série de versets liturgiques en nombre variable rattachés par le ton exprimé selon l'ancienne dénomination des huit modes d'église alors que l'écriture y est foncièrement tonale (dans le sens moderne) de l'autre, 6 groupes de variations profanes dont les tonalités principales restituent le nom des six notes de l'hexacorde (ut, ré, mi, fa, sol, la), fondement de toute l'écriture médiévale, depuis son introduction par Guy d'Arezzo au XI^e siècle, mais que Pachelbel rattache à Apollon, dans un souci évident de souligner le caractère séculier de ces œuvres. De cette dernière production est tirée l'« **Aria Sebaldina** » avec ses variations en fa mineur (transposition d'ut mineur), la dernière dans l'ordre de présentation. Différentes hypothèses peuvent être tentées à propos de son titre énigmatique et de sa place dans l'œuvre imprimée. En Italie, il était d'usage depuis le XV^e siècle, et Pachelbel ne l'ignorait pas, de titrer les pièces d'un nom fictif ou réel en hommage, le plus souvent à un personnage dont on voulait honorer la mémoire. S'inspirant de cette tradition, l'« **Aria Sebaldina** » ne pourrait-elle être la mélodie caractéristique de l'organiste de Saint-Sébalde se représentant personnellement dans un but

symbolique au terme de la musique de son temps, illustrée par les notes de l'hexacorde ?

Expression d'une pensée parvenue à maturité, la notion de cycle constatée plus haut et portée sur les cadres de la composition à caractère liturgique et profane nous offre la clé de l'art de Pachelbel, si l'on songe qu'elle repose à peu près exclusivement sur la **variation**, procédé quasi omniprésent dans son œuvre, si l'on excepte les toccatas qui conservent leur caractère unique de déploiement de virtuosité, comme en fait montre la courte **toccata** en mi mineur apparaissant sur ce disque. Le principe de la variation est en effet celui qui régit la construction du prélude de choral dont il vient d'être question, de la chaconne bien sûr, illustrée ici par celle en fa mineur, tirant son thème de la célèbre passacaille en ré mineur de Kerll, l'organiste viennois à qui revint en 1673 l'honneur d'être choisi comme organiste titulaire de l'église Saint-Stéphane, Pachelbel y étant assistant. Elle comprend 22 variations présentant autant de modèles rythmiques juxtaposés. Le **Ricercar** en do mineur n'échappe pas non plus à la règle. Il se présente en trois parties, les deuxième et troisième sections traitant le sujet par mouvement contraire et droit, avec adjonction d'un nouveau contrepoint. Ce sujet a la particularité d'être chromatique, i.e. basé sur un intervalle de quarte présenté conjointement dans l'ordre des demi-tons consécutifs qu'il comporte, conformément à un usage établi par ses devanciers : Luython, Erbach, Scheidt, Froberger... en Allemagne, et qui ne subira pas de changement de présentation, y compris sous J.-S. Bach. On peut supposer que cette œuvre est de la dernière manière du compositeur, si l'on prend comme point de référence au moins deux des fugues sur le Magnificat qui adoptent un sujet semblable et surtout, la préoccupation qui semble avoir été celle de Pachelbel vers la fin de sa vie, de développer le système d'écriture en faisant appel à des tons et parfois à des modulations inusités dans certaines compositions, donnant ainsi son appui à l'avènement du tempérament égal dont Werkmeister, dans son **Hypomnemata Musica** paru en 1697, se faisait l'ardent défenseur. Fortement engagé dans un processus d'évolution dont il sembla avoir reconnu l'importance, continuateur très notable d'une vieille tradition, une figure centrale de son temps, J. Pachelbel ouvre vers l'avenir des perspectives révolutionnaires comme en témoigne l'art d'un J.-S. Bach qui, sans souci d'innovation, en réalisera le couronnement.

Lucien POIRIER.



L'ORGUE DE SAINT-BONAVENTURE

GRAND ORGUE

Montre	8'	56
Flûte à cheminée	8'	56
Prestant	4'	56
Flûte à fuseau	4'	56
Nazard	2 2/3'	56
Flûte Sylvestre	2'	56
Fourniture IV	1 1/3'	224
Trompette	8'	56

RECIT EXPRESSIF

Bourdon (bois)	8'	56
Flûte à cheminée	4'	56
Dobulette	2'	56
Petit Cornet II	2 2/3' + 1 3/5'	88
Cymbale II - III	2/3	150
Cromorne	8'	56

PÉDALE

Soubasse	16'	32
Flûte en montre	8'	32
Prestant	4'	32
Fourniture III	2'	96
Basson	16'	32

ACCOUPEMENTS

Grand Orgue à la Pédale

Récit à la Pédale

Récit au Grand Orgue

Traction et tirage mécanique

Cet instrument à traction mécanique de style classique fut entièrement conçu et construit par Karl Wilhelm, facteur d'orgues Enr., de Saint-Hyacinthe, P. Q. Le fondateur de cette entreprise, Karl Wilhelm, a reçu son entraînement technique en Allemagne chez August Laukhuff de Weikersheim, et après cela il a travaillé trois ans pour

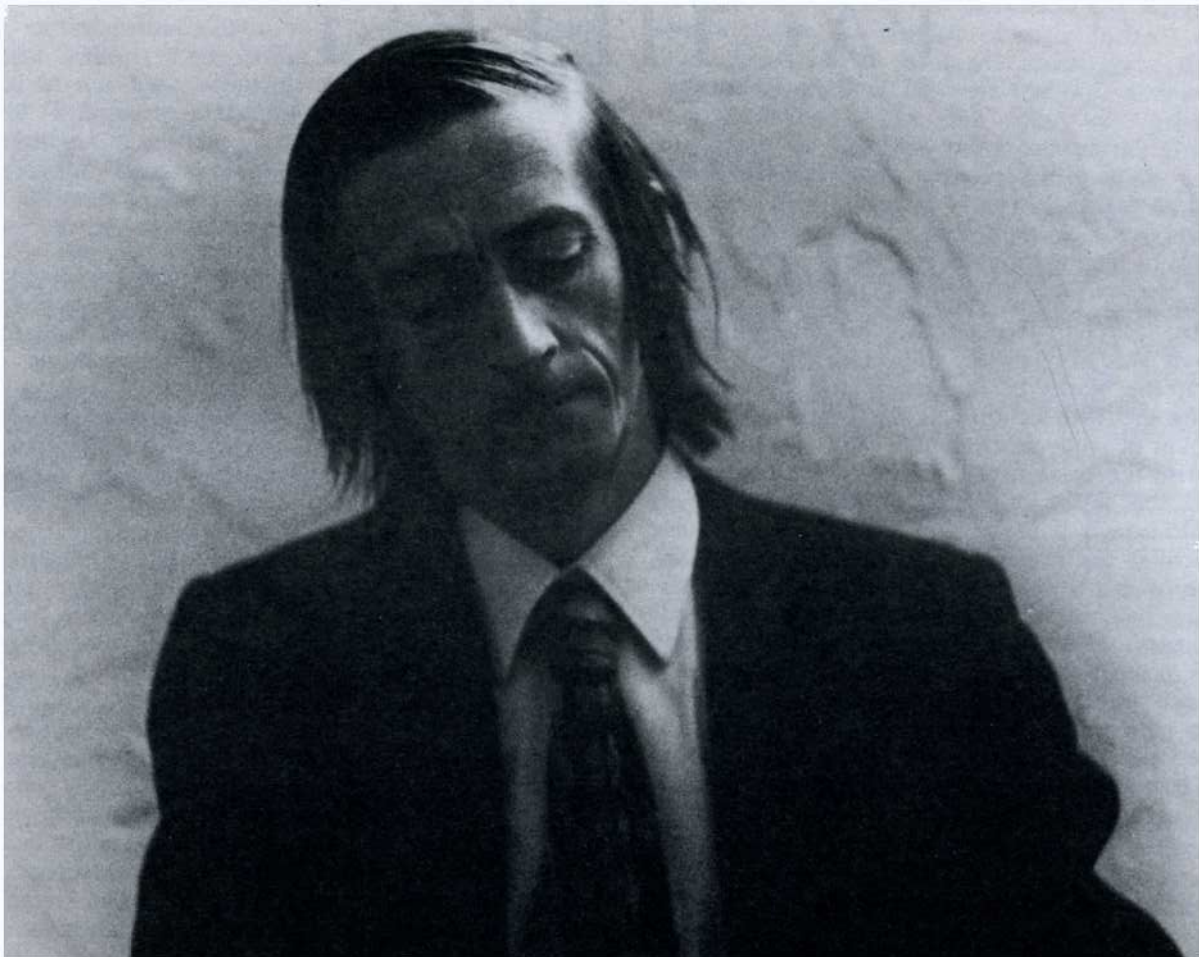
la maison suisse Metzler & Soehne, facteurs d'orgues de renommée mondiale. En 1960, Karl Wilhelm est venu au Canada où il a travaillé pour Casavant Frères, de Saint-Hyacinthe, avant de s'établir pour son propre compte. Chez Casavant Frères il a établi et organisé le département de la production d'instruments à traction mécanique et durant son emploi il a conçu et construit plusieurs orgues installées au Canada et aux Etats-Unis. Helmuth Wolff, un autre facteur d'orgue Québécois d'entraînement européen, a secondé Karl Wilhelm pour la conception et l'harmonisation de cet orgue.

En tant qu'interprète des œuvres de Pachelbel gravées sur ce disque, j'aime à souligner que l'esprit qui a sous-tendu mon exécution rejoint tout à fait le sens du texte de Lucien Poirier : en effet, ma propre conception du maître de Nuremberg est fort éloignée des points de vue qui ont trop prévalu à son égard et qui présentent son art comme étant tout d'objectivité et de correction, sinon d'aridité et de froideur ; alors que, selon moi, toutes les lignes musicales y chantent avec une plasticité et une pureté rares, sources profondes d'émotion.

Et puis, peut-on aller beaucoup plus loin dans la subjectivité que dans le thème même de l'*Aria sebalдина*, ou dans l'admirable *Chaconne en fa mineur*, qu'on peut certes considérer l'un des sommets de l'art baroque, à l'égal des plus belles pages d'un Frescobaldi, d'un Froberger, d'un Grigny ou d'un Buxtehude ? Aller au-delà risquerait fort, je le crains, de tomber dans le sentimentalisme...

En tout cas, c'est dans cet esprit, qui fait appel à la subjectivité, au lyrisme et au sens poétique de l'interprète, que j'ai tenté de recréer ces œuvres. En cela, j'ai été admirablement servi par l'orgue lumineux, chantant, chaleureux même, et profondément musical, de Karl Wilhelm, dont la découverte constituera pour les auditeurs européens un bel exemple de la jeune facture d'orgues au Québec.

Bernard LAGACE.



NOTE DE L'EDITEUR

Bernard Lagacé, « un poète, un aristocrate de la musique » a écrit un critique, est né à Saint-Hyacinthe en 1930 ; à 15 ans, il était organiste du Séminaire de cette ville et à 18 ans, organiste de l'église Saint-Jean-Baptiste à Montréal. Boursier du gouvernement, il devait ensuite étudier deux ans à Paris avec André Marchal, puis à l'Académie de Musique de Vienne avec Anton Heiller. Il est, depuis son retour du Canada en 1957, professeur d'orgue au Conservatoire de Musique de Montréal, et, depuis 1966, organiste au Sanctuaire Marie-Reine-des-Cœurs à Montréal. Membre-fondateur d'Ars Organi, il a donné de très nombreux concerts au Canada, aux Etats-Unis et en Europe, de même qu'à Radio-Canada.

EDITOR'S NOTE

Bernard Lagacé, "a poet, an aristocrat of music" as a critic described him, was born at Saint-Hyacinthe in 1930. At 15 he was organist for the Seminary of that town, and at 18, organist of the church of Saint-Jean-Baptiste in Montreal. A government grant permitted him to study in Paris for two years with André Marchal, and afterwards at the Vienna Academy under Anton Heiller. Since his return to Canada in 1957 he has taught the organ at the Conservatoire de Musique in Montreal, and since 1966 has been organist of the Sanctuary Marie-Reine-des-Cœurs in the same town. Founder member of Ars Organi, he has given a great number of concerts in Canada, the U.S.A., and in Europe, as well as on the Canadian radio.

PACHELBEL

HIS LIFE AND WORKS

Few of Bach's predecessor's have been more ill-treated by 19th and 20th century musicologists than Johann Pachelbel (1653-1706). His influence over the formation of Bach's style was nevertheless important. If we accept the idea that the works of the latter have come to be known during the 19th century as the result of a considerable amount of study and research, and that his works today comprise the basic organ repertory, we can understand that if the works of Pachelbel have been largely neglected until now, it is partly because musicologists have glorified Bach at the expense of his great predecessors. Basic studies of the Nuremberg master have been undertaken, and are the fruit of efforts to retrace the influence of certain musicians over Bach. There have been notably two pioneers in this field, Philip Spitta and Albert Schweitzer. Both recognized the importance of Pachelbel, but Spitta alone emphasized his greatness. Their diametrically opposed views on Bach's works logically led them to hold different opinions on those of Pachelbel.

Spitta was a firm believer that Bach was a pure musician. In spite of his profound knowledge of Bach's works, he failed to discern the close relationship between text and music. Thirty years later this aspect was exposed by Schweitzer in his **J.S. Bach, musician-poet**. The judgement of Pachelbel's works, compared to those of Bach, is an example of this difference of conception where Bach's music is considered to be the ultimate achievement. According to Spitta, Pachelbel unlike Bach, avoided reflecting "in the contrapuntal motifs of the accompaniment (...) certain emotions provoked by the poetry of the choral", and was simply considered to be lacking in depth of feeling". This point of view was taken up by Bukofzer in his capital work **Music of the Baroque Era** (Norton, New York, 1947). Schweitzer went much further: "he wasn't in the least a poet", and resuming in two words what he considered to be the essential features of his art: "correctness and dignity", adding that his compositions, not exempt from a "certain stiffness (...) leave us cold". This serious reproach is surely the reason why his works are neglected today, or why a restricted number of these are played without feeling.

Modern musicology, it must be admitted, tends to ignore this kind of negative approach, judging a composer on his own ground, recognizing his originality and ideas with regard to those of the period and his environment. The present recording by Bernard Lagacé is a welcome example of this new approach to music, and the pieces he has chosen perfectly illustrate the art of this famous German master.

HIS YOUTH

Johann Pachelbel, organist and composer from Central Germany, was born probably on August 31st 1653 in Nuremberg. A contemporary of Böhm, Buxtehude and Reinken, who in the North were to develop quite a different style, he was along with J. Krieger, J.-Gabriel Schütz, M. Zeidler, the pupil of Heinrich Schwemmer, organist of the church of Saint Sebald, like the famous C. Paumann

in the 15th century. Pachelbel was appointed in 1695, and remained until his death in 1706. It was in Nuremberg that the Meistersingers cultivated their art in the Middle Ages, and Schweitzer tells us that the town was renowned for organ music in the 17th century. The atmosphere was thus ideal for the young Pachelbel's education. He continued his studies at the Universities of Altdorf and Regensburg, where he received instruction from Caspar Printz, the author of the first history of music in the German language. From 1672-1675, he lived in Vienna, a town of particular importance for an organist or harpsichordist at that time. The dominating style was purely Italian, since Froberger had introduced there a taste for Italian forms of composition. The number of musicians who followed his example allow us to speak in terms of a school, with such men as W. Ebner, A. Poglietti, J.K. Kerll, F.T. Richter, Georg and Gottlieb Muffat. Pachelbel was to retain only the formal aspect of these pieces which were characterized by brilliant virtuosity and clever construction. Never erring in fact from the sober style of writing favouring clarity and a pleasing sonority—an art belonging to Central Germany—his concern for form corresponding to what Pirro calls "l'application" of the Thuringian organists was to give Pachelbel's later works larger dimensions as will be shown later.

ERFURT

The activity during the three years which followed his return to Central Germany (1675-1678) is only partly known. We simply know that in 1677 and for a short time (not much longer than a year) he was organist at the court of Eisenach. The first important stage in his career came with his appointment as organist at the Predigerkirche in Erfurt (July 1678), a position he was to hold for twelve years. He was succeeded by two of his pupils, N. Vetter (1666-c. 1730) and H. Buttstedt (1666-1727). The contract binding him to the church authorities gives precise information concerning his duties. For the understanding of his music, it is important to note that the Lutheran choral preludes bear the title **Thématique praeambulo zu tractieren**: to extract a thematic prelude from the choral which must be subsequently sung by the congregation "in the manner of the most important organists of the day". Another point, on the day of the Feast of Saint John, which during the Middle Ages was held in honour of the patron saint of singers and musicians, the organist, during the first half-hour following the afternoon service, was obliged to give the congregation proof of the perfection of his technique over the past year. He had play for them, exploring all the possibilities of the instrument.

Pachelbel's influence in Erfurt seems to have been considerable, extending throughout Thuringia and Saxony; this is shown in the work of his pupils: Vetter and Buttstedt already mentioned, and J.K. Rosenbusch, J. Ch. Zehn, J. Val. Eckelt, as well as his disciples: A. Armstorff, J.C. Graff, G.K. Kauffmann, G. Kirchoff, J.G. Walther himself, H.N. Gerber and others. It was also while living in this town that he made friends with the Bach family.

Johann Christoph, Johann Sebastian's elder brother, was his pupil, as was perhaps Bernard. He was also godfather to Johanna Juditha, their sister. He was composing a great deal at this time, although it would be practically impossible to draw up a chronological list of his works, since no autograph manuscript has come down to us. His first publication dates from 1683—the year in which his first wife Barbara Gabeler was carried off by the plague (they were married in 1681), as was his only son, Johann Georg—the title of which is significant, **Musikalischen Sterbgedanken** (Musical meditations on death), and consists of four Partitas (groups of variations) on appropriate chorals. In the preface to the edition of these works, K. Matthaei has remarked that the four groups of variations are characterized by the presence of a chromatic piece, designed to express sadness and affliction. This is the case of the seventh of the twelve variations composed on the choral **Christus, der ist mein Leben**. Apart from this seventh variation, the listener will be astonished to find that the music has a serene sometimes cheerful character, never less than pleasant. The answer to this must be found in the cantabile style of which Pachelbel had become the master, as Buttstedt declared in his theoretical work **C - E - G... et Harmonia aeterna**, published in 1716. Here we are given the explanation that Pachelbel did not make much effort to make the number of verses and different variations correspond. Besides this, church musician as he was, the pieces were intended for the church-going public, who, on hearing the well-known choral melody automatically responded to the meaning of the text quite apart from any special form of presentation. The title of the collection confirms this theory. In this context, we can say that using astonishingly simple and natural methods, Pachelbel achieved the same ends as Bach, although the results of the latter were infinitely more complex.

The criticism that he was satisfied with an abstract style

of composition concerns most specifically his numerous choral preludes, eight of which only were published in his life-time under the title **Acht Choräle zum preambulieren** from which the first version of **Vom Himmel hoch, da komm ich her, Vater unser im Himmelreich, Wir glauben all an einen Gott** (the Credo), and **Wie schön leuchtet der Morgenstern**, are taken.

Pachelbel had a preference for two kinds of composition based on the Lutheran choral. The first consisted of a fugue built on the first section only of the choral, and for the second, he divided the piece into as many sections as were contained in the basic melody. The different phrases provide the material for the contrapuntal accompaniment, and prepare for the entry of the choral in long notes. "Thematic choral prelude", also termed "figured choral" is the name appropriate to this second type, admirably adapted to liturgical needs, but also to an art form which Bach kept in mind. Curiously enough however, the combination of the two forms characterizing the second version of **Vom Himmel...** and the **O Lamm Gottes unschuldig** (Agnus Dei) is not found among the eight published chorals. **Wir glauben...** is here treated in the style of a choral fantasy by Buxtehude. It seems that, as he had done for Scheidt, the composer wanted to present a more complete catalogue of the different possibilities offered by the choral, even if the composer himself appears to have had reserves about this. It is possible to imagine that Pachelbel wished to pay his respects to Buxtehude, as he definitely did later in dedicating to him the **Hexachordum Apollinis** of 1699, together with Richter of Vienna. The analysis of these choral preludes belonging to the 1693 edition, as well as others from different sources,

brings up once more the discussion concerning the subject matter in the elaboration of these forms. Although the same remarks can be made about these chorals as the preceding partitas, it seems that it is now possible to go a step further. Thus the poetry of Christmas time is expressed by the pastoral mood of the first version of **Vom Himmel hoch**, and the chromatism used to bring out the full meaning of **Warum betrübst du dich**. This is clear. But is it not possible to discern just as obvious a symbolism in the mournful character of the fine choral relating to the Crucifixion: **Da Jesus an dem Kreuze stund**, with its minor intervals, progressions of suspensions in the upper parts, deprived of support from the bass in certain places, powerfully evoking the sagging body suspended, with a motif visually representing the cross itself, coming at the end of the piece and repeated five times:



Does the choral on the Credo not express the joy stimulating the believer? Bach was to do the same in his little version of the Dogma chorals. In the choral **Wie schön leuchtet der Morgenstern**, the choral melody supports the two upper parts which in certain places are more than two octaves higher than the bass, there are exceptionally high notes in the upper part (up to C₅), and the counterpoint is somewhat nervous... Are these not the elements of a **poetical** nature, intended to represent musically the shining and then the disappearance of the star? The particularly cantabile style throughout the composition, is it not intended to express words such as "grace", "soft", "pleasant", "beautiful", of which the poem is full? Although less pronounced than in Bach, Pachelbel nevertheless possessed the essential qualities of a poetical imagination, which established for the first time in organ music, assures the composer of an exceptional role in history, and not only as regards form.

To conclude this important stage in Pachelbel's career, it should be mentioned that sixteen months after the death of his first wife, he married Judith Drommer, who bore him three sons and a daughter. Wilhelm Hieronymus (born 1686) was to succeed his father at the organ of Saint Sebald in Nuremberg, and Johann Michael was a famous instrument maker at the beginning of the 18th century, if we are to believe Adlung. In spite of the financial ease and general esteem proved by documents from the Predigerkirche, Johann Pachelbel left his post in 1690 and went to the Stuttgart court. He remained there for more than two years, after which, at the request of the Duke of Gotha, he agreed to become organist at his court, having declined the offer, Mattheson tells us, of a visit to Oxford. This shows the prestige which he must have enjoyed.

NUREMBERG

In 1695, on the death of G.C. Wecker, organist of Saint Sebald in Nuremberg, the vacant position went to Pachelbel his pupil, according to certain sources. He was to keep the position until his death. Once again, pupils and disciples followed the master to his native town, notably: M. Zeidler, J.C. Chr. Störl, J.J. de Neufville, J.W. Händler. We can suppose that many works were written during the course of these last years. The two groups of pieces which appear definitely to belong to this period of full maturity are the famous fugues on the Magnificat and the **Hexachordum Apollinis aus 6 sechsmal variierten Arien** which were published in Nuremberg in 1699. These two

THE ORGAN OF SAINT BONAVENTURE

collections need considerable explanation. Let it be sufficient to say that the successful mixture of new and old ideas made an impression on the young Bach, and to note the concern for form with resulting compositions on a grand scale. On the one hand, the pieces are a series of liturgical verses of varying numbers joined together by the mood expressed according to the eight ancient church modes, whereas the writing is fundamentally tonal (in the modern sense of the word). On the other hand, six groups of secular variations, the principal keys of which make up the 6 notes of the hexachord (C, D, E, F, G, A), the foundation for all mediaeval music since its introduction by Guy d'Arezzo in the 11th century. Pachelbel associates Apollo with this technique in an attempt to emphasize the non-religious character of these works. The **Aria Sebaldina** is taken from this last collection with its variations in F minor (transposed from C minor), and is the last in order of presentation. Different theories can be exposed concerning the puzzling title and its place in the published works. In Italy it was the custom since the 15th century, and Pachelbel knew this, to give real or fictitious titles to pieces in homage; most often in honour of a person's memory. Inspired by this tradition, the **Aria Sebaldina** could be the organist of Saint Sebald personally presenting himself in terms of the music of his time, and illustrated by the notes of the hexachord.

The expression of a mind that has reached maturity, the cyclic element already mentioned and used in both religious and non-religious works, gives us the key to Pachelbel's art, if we realize that this art depends almost entirely on the **variation**, apart from the toccatas which retain their virtuoso character, as shown by the short **toccata** in E minor on this record. The variation principle is the determining factor in the construction of the choral prelude, and naturally of the chaconne, illustrated here by a chaconne in F minor, of which the theme is derived from the famous passacaglia in D minor by Kerll, the Viennese organist who had the honour of being appointed to the instrument of Saint Stephen in 1673, Pachelbel being assistant. The Chaconne consists of 22 variations with as many different rhythmic cells. The **Ricercare** in C minor obeys the same rule. It is in three parts, the second and third sections treating the subject with contrary and parallel motion, a new counterpoint being added. This subject is chromatic, i.e. based on the interval of a fourth the intervening semi-tones being presented consecutively, conforming to a device established by his predecessors: Luython, Erbach, Scheidt, Froberger... in Germany, and which remained unchanged even with Bach. We can suppose that this work was written in the composer's late style, using as a reference at least two of the fugues on the Magnificat which are based on a similar subject. Most of all, Pachelbel seems to have been preoccupied at the end of his life with the development of a style using keys and sometimes modulations that were not used in certain compositions, thus playing his part in the establishment of equal temperament of which Werkmeister, in his **Hypomnemata Musica** (1697), was an ardent defender. Firmly involved in the process of development of which he seemed to have been aware of the importance, while continuing at the same time the old traditions, Pachelbel opened the way to the revolutionary ideas of the future shown in the crowning glory of Bach's music.

Lucien POIRIER,

translated by Charles WHITFIELD.

GREAT ORGAN

Montre	8'	56
Flûte à cheminée	8'	56
Prestant	4'	56
Flûte à fuseau	4'	56
Nazard	2 2/3'	56
Flûte Sylvestre	2'	56
Fourniture IV	1 1/3'	224
Trompette	8'	56

SWELL ORGAN

Bourdon (wood)	8'	56
Flûte à cheminée	4'	56
Doublette	2'	56
Petit Cornet II	2 2/3' + 1 1/5'	88
Cymbale II - III	2/3'	150
Cromorne	8'	56

PEDAL

Soubasse	16'	32
Flûte en montre	8'	32
Prestant	4'	32
Fourniture III	2'	96
Basson	16'	32

COUPLERS

Great organ to Pedal

Swell to Pedal

Swell to Great

Mechanical drawing and traction

This instrument with mechanical traction in the classical style was conceived and built entirely by Karl Wilhelm, organ builder at Saint Hyacinthe, Quebec. The founder of the firm Karl Wilhelm, studied in Germany with August Laukhuff of Weikersheim, and afterwards he worked for the Swiss firm of Metzler and Soehne, world famous organ builders. In 1960, Karl Wilhelm came to Canada, worked for Casavent Frères, before setting up his own business. While at Casavent Frères he established and organised the department of instruments with mechanical traction, and conceived and built several organs now installed in Canada and the U.S.A.

Helmut Wolff, another organ builder from Quebec of European extraction, has aided Karl Wilhelm in the conception and harmonization of this instrument.

As performer of the works of Pachelbel recorded here, I would like to emphasize the fact that my interpretation conforms perfectly to the note by Lucien Poirier. My own conception of the Nuremberg musician is much different from those considering his art to be all objectivity and accuracy, if not dry and frigid. I maintain that each musical line sings with a rare suppleness and purity, reaching the source of emotion. Is it possible to be much more subjective than in the theme of the **Aria Sebaldina** or the admirable **Chaconne in F minor**, which can be considered among the summits of Baroque art, along with the finest works of Frescobaldi, Froberger, Grigny or Buxtehude? To say more would, I think, be to become sentimental...

In any case, it is in this manner, calling for subjectivity, poetry and lyricism from the performer, that I have tried to interpret these works. In this I have been admirably served by the organ built by Karl Wilhelm. The discovery of this instrument gives to Europeans the opportunity of hearing a fine example of modern organ building in Quebec.

Bernard LAGACE.

© ARION PARIS 1975. All rights reserved, for the entire world, including the U.S.S.R.