STORIA DELLA MUSICA

תולדות המוסיקה

XXIII

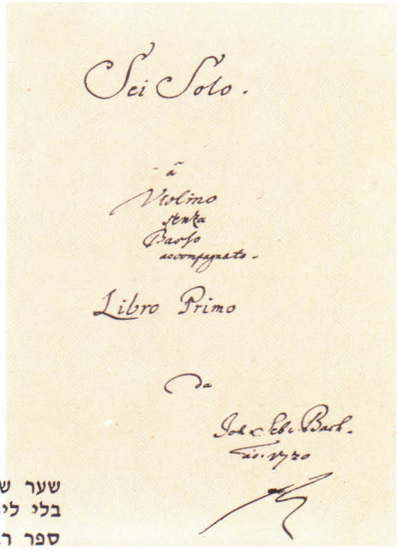
דה גאמבה (פרט) שנבנתה באנגליה במאה ה־18. – בריסל, המוזיאון לכלי־נגינה.

יוהאן סבסטיאן באך: המוסיקה הכלליית

ייעודה של משפחת באך. — „וייט באך, טוחן שישב בהונגריה, נאלץ לעזוב את ארצו כדי שיוכל לשמור על אמונתו הלותאֶראנית. לאחר שמכר את כל רכושו והפכו למזומנים, עבר לגרמניה ומצא בטו־רינגיה את המקום האידיאלי כדי לקיים בו בחירות מלאה את אמונתו הדתית; ועל כן השתקע בוואֶכמאר שליד גוטה, והמשיך לעסוק במקצועו. ובעוד אבני־הריחיים של הטחנה מסתובבות, נהנה הנאה מרובה מן הנגינה בגיטארה קטנה. היה זה קונצרט נפלא. כך נכנסה המוסיקה לתוך המשפחה שלנו".

דברים אלה כתב יוהאן סבסטיאן באך בפתח הזכרונות על „מקורותיה של משפחת המוסיקאים באך", והם מעידים על הגאווה הגדולה והמוצדקת שחש בלבו על הזכות להימנות עם משפחה בלתי־רגילה — ללא ספק, משפחת האמנים המופלאה ביותר שחיתה אי־פעם בעולם.

אין אנו יודעים בוודאות את מוצאו של וייט. מסתבר שהיה הונגרי, או גרמני שהיגר לארץ זו ועסק בה במלאכת הטוחן. ואולי השתקע שם לאחר שנשא



שער של „שישה סולי לכינור בלי ליווי באס".
ספר ראשון, מאת י. ס. באך.

▲ דיוקן מודפס של יוהאן שויק.

ויולה פומפוזה, שבנה י. ק. הופמן, סמוך לשנת 1720. בריסאֶל, המוזיאון לכלי נגינה.

מסתבר כי הוויולה פומפוזה הראשונה נבנתה בלייפציג על ידי בונה הלאוטות מארטין הופמאן לפי הצעתו של י. ס. באך.

אשה מבנות המקום? ההשערה השניה מתקבלת יותר על הדעת, הן משום שבטורינגיה זאת — שאליה עתיד וייט לעבור במרוצת הזמן — ישבו באכים אחרים מאז אמצע המאה ה־16 (גם בוואֶכמאר מצויה עדות משנת 1516 על פלוני, האנס באך), והן משום שמסתבר, כי תערובת של דם טורינגי ומאדיארי העניקה לחיוניות האמנותית של הבאכים ביסוס מלבב מיוחד במינו.

אחד מבניו של הטוחן וייט — שהלך לעולמו בשנת 1619 — היה עושה המרבדים, ליפס. הוא אבי הענף של מאיינגן, שזכה לתהילה בזכות מוסיקאי כיוהאן לודביג (1677 — 1731) — אשר יוהאן סבס־טיאן העריכו מאוד, — ומספר ציירים מפורסמים. צא־צאיו של ליפס יושבים עד היום באייזנאך. בן אחר של וייט הוא יוהאנס (מת בשנת 1626), מוסיקאי, אבי־סבו של יוהאן סבסטיאן.

זו האווירה שיוהאן הצעיר יודע להפיק ממנה מטען עשיר של דוגמאות ולקחים. האב, יוהאן אמברוזיוס (1645 — 1695), מלמדו נגינה בכינור, בעוד הוא לומד את השימוש במיקלדת של העוגב ושל הצ'אמבאלו אצל דודו יוהאן כריסטוף (1645 — 1693). המוסיקה מצאה מהלכים במשפחה הזאת, כאחד החסדים הגדולים ביותר של החיים, כמלט אידיאלי של אחדות, המתגבשת יותר ויותר. די באפיזודה אחת כדי להבין את האווירה המיוחדת בה גדל יוהאן סבסטיאן הקטן.

הקשיש בדודיו של יוהאן סבסטיאן, גיאורג כריסטוף (1642 — 1697), ישב בשוויינפורט ושימש בה קאנטור. לכבוד יום הולדתו הארבעים ושבע, ב־6 בספטמבר 1689, באו שני אחיו התאומים, יוהאן כריסטוף ויוהאן אמברוזיוס, אביו של יוהאן סבסטיאן, לבקרו. היה זה יום חג והתרגשות גדולה, וחתן היום כתב קאנטטה לפרק קל"ג של תהילים:

„הנה מה־טוב ומה־נעים
שבת אחים גם־יחד".

ויחד, רוגעים ונרגשים ברגש של אחווה, ליוו אותו; היצירה נכתבה לשלושה קולות, והחלק הכליי נמסר לשלוש ויולות דא־גאמבה; אך עדיין לא היה זה הכול. שלושת האחים מופיעים בכל דף של היצירה: המבוא הכליי מושתת על שלושה נושאים שונים, וכל נושא, במהלך כל הקומפוזיציה, מופיע תמיד שלוש פעמים רצופות. שיר תהילה קטן, שהוא בעת־ובעונה־אחת הומוריסטי ומלא רגש, אחווה, ידידות ואהבה למשפחה.

משעבר יוהאן סבסטיאן, לאחר מות הוריו, לאורדרוף, אל אחיו הבכור יוהאן כריסטוף (1671 — 1721), נתרחבו אופקיו המוסיקאליים במידה רבה.

הקומפוזיציות הראשונות לעוגב. — העוגבאי הצעיר של כנסיית סן־מיכאל באורדרוף היה תלמיד מצויין של פאכאלבל, קומפוזיטור בעל חישה מלודית מבורכת, ומשהו מתורתו משתקף גם אצל אחיו, הצעיר ממנו, סבאסטיאן. בשנת 1700, והוא אז בן חמש־עשרה, ואחיו לא יכול עוד לכלכלו, הלך יחד עם חברו ללינאבורג. כאן למד בגימנסיה שליד כנסיית סן־מיכאל, ועם זאת השתכר למחייתו כזמר מקהלה. באותה תקופה קשר קשרי־ידידות עם העוגבאים השונים שבעיר וביחוד עם גיאורג באים (1661 — 1733), שהשפיע השפעה מרובה על יצירותיו הראשונות.

כתלמיד הגימנסיה שליד הכנסיה על שם סן־מיכאל, גר יוהאן סבסטיאן במנזר, בו שכנה גם ה„ריטר־אקדמיה", שבני האצילים בעיר היו מבקרים בה כדי ללמוד רכיבה על סוסים ואמנות המחול. וכאן התיידד יוהאן סבסטיאן עם המורה לריקודים, הצרפתי תומאס דה לה סאל, מי שהיה תלמידו של לילי והשתמש בשיעורי הריקוד במלודיות של מחולות צרפתיים. היתה זו מוסיקה שלא רווחה עדיין בטורינגיה הנידחת: אלגנטית, עליזה, טקסית, טבועה בחותמו המובהק של הצ'אמבאלו. אך ההתקרבות אל עולם המוסיקה הצרפתית לא הצטמצמה בזה בלבד. משראה תלמידו של לילי את התענינותו של יוהאן סבסטיאן, הכניסו לחצר הקרובה של צאלא, אל ארמונו של הדוכס גיאורג וילהלם מברונשוויג־לינאבורג, שבהשפעת אשתו הצרפתיה, הפך את חצרו לוואַרסאי בזעיר־אנפין. בימים ששימש בצאלא כנר בתזמורת־החצר, בא יוהן סבאסטיאן במגע עם חבורה נבחרת של מלחינים: שאמבונייה, ד'אנגלבאר, לילי, דה גריני, מארשאן, ומעל לכל קופאראן.

משהתחיל לחבר קומפוזיציות לעוגב, עמדו המופתים האלה לנגד עיניו. הוא כתב שתי קבוצות של וריאציות — או יותר נכון, לפי המינוח המדוייק, פארטיטות — על שני כוראלים. הראשונה, על הכוראל „הנוצרי, אתה הנך היום הבהיר" (BWV 766)*, היא ללא ספק יצירת בוסר, כתובה ביד שאינה יודעת לברור בין הפיתויים הריתמיים של הסיגנון הצ'אמבאלואי ובין החובה הדתית החמורה. מוצלחת רק הווריאציה האחרונה, בה מופקד הנושא של הכוראל בדוושה, בעוד שהמיקלדת מבצעת פיגוראציה מתולתלת נהדרת, כמעט עיטור נראה לעין של חרוזי הכוראל: „אתה הנך המטיף לאור". כתיבה דומה, אך בעלת מוסיקאליות משופרת בהרבה, כתובות הווריאציות על הכוראל „הו אלי, הו אלי הקדוש מאוד" (BWV 767). בעוד שהווריאציות הראשונות מעידות על כתיבה צ'אמבאלואית עליזה, מבקשת השביעית, כביכול, באמצעות אווירה קלושה — המתוארת על ידי סולמות יורדים — להדגיש את החרוזים: „הניחני בבוא קצי, הניחני למות בחיקו של הנוצרי". הווריאציה השמינית היא הירהור מפתיע על המוות („הושט את ידך אל־מול ,ברי"). התשיעית מסתיימת בהכרזה העליזה: „אדוני אלי, לך הלל, תפארת וכבוד", בתמורות עשירות של אורות וצבעים לסירוגין, המעלות על הדעת ברגעים מסויימים את התפארת שבתרועת החצוצרות של לילי.

בינתיים התחיל באך להתבלט כעוגבאי מוכשר, וב־3 ביולי 1703 חנך בקונצרט את העוגב של הכנסיה החדשה של ארנשטאדט. מסתבר שזכה להצלחה גדולה, כיוון שכעבור חודש ימים בלבד נתמנה עוגבאי בכנסיה זו; בהיותו בן 18, כששכרו השנתי שמונים וארבעה פלורינים, כבר השתכר הרבה יותר מאחיו הבכור באורדרוף.

* ליד כל יצירה של י. ס. באך רשומים ראשי התיבות BWV ואחריהם מספר. הם מתייחסים למיספור המקובל בכל העולם בקאטאלוג של יצירות באך Bach's Werke Verzeichnis מהדורת 1961.

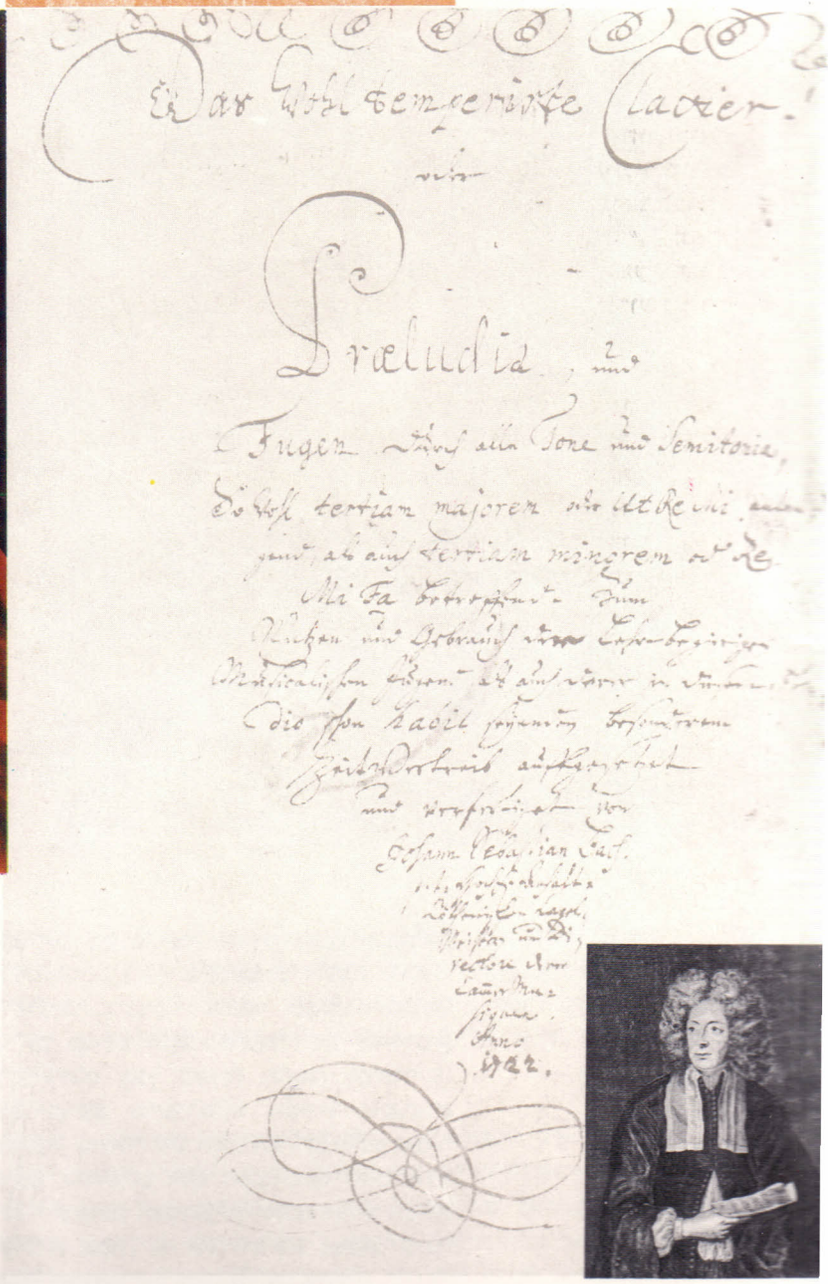
השנים שבילה בוויימאר ובקאטאן היו לבאך שנים פוריות ביותר בקומפוזיציות לצ'מבאלו, שגילו בעיקר יכולת מיזוג רב־כשרון של הצורות הסיגנוניות של המאסטרי האיטליקיים של הקונצ'רטו: קוראלי, אלבינוני ויותר מכולם ויוואלדי.

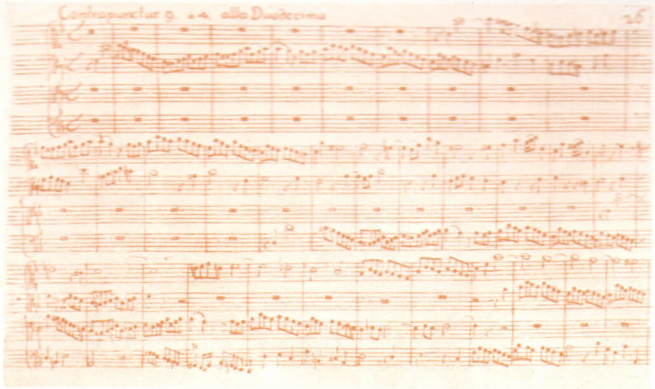
תקופת שבתו בארנשטאדט לא היתה מאושרת. הסביבה היתה צנועה ומוגבלת, הכנסיה נמנתה עם השניות במעלה בעיר, המקהלה שנטל על עצמו לאמן נחותה ובלתי ממושמעת. אין ספק שהמוסיקאי הצעיר שאף ליותר מזה, ונעשה מאוכזב וממורמר. הוא לא מילא את תפקידיו באותה חריצות קפדנית כפי שציפו ממנו, ובילה חלק גדול מזמנו בלימוד המאאֶסטרי הגרמניים העתיקים של העוגב. השכלתו המוסיקאלית נתעשרה ונתעצמה, סגנונו נתגבש והבליט מקוריות בלכתו בעקבות העבר. עם ההזדמנות הראשונה שניתנה לו התרחק מארנשטאדט. בסתיו של שנת 1705 ביקש חופשה לארבעה שבועות כדי ללכת לליבאֶק ולהאזין שם לנגינתו של בוקסטאֶהודאֶ הגדול. היתה זו חוויה מסעירה ומלהיבה. בוקסטאֶהודאֶ הזקן ובאך הצעיר מצאו ביניהם שפה משותפת להפליא, והיה זה מומנט קובע בעיצובו של המוסיקאי מאייזנאך. ארבעת השבועות נתמשכו לארבעה חודשים כמעט, ומשחזר סוף־סוף לארנשטאדט, היה ספוג רשמים עזים. על התוכחות הצודקות שהטיחו כלפיו בגלל התעכבותו הבלתי

תמונת־דפוס של ארכאנג'לו קוראֶלי.
בולוניה, המוזיאון הביבליוגראפי המוסיקאלי העירוני.

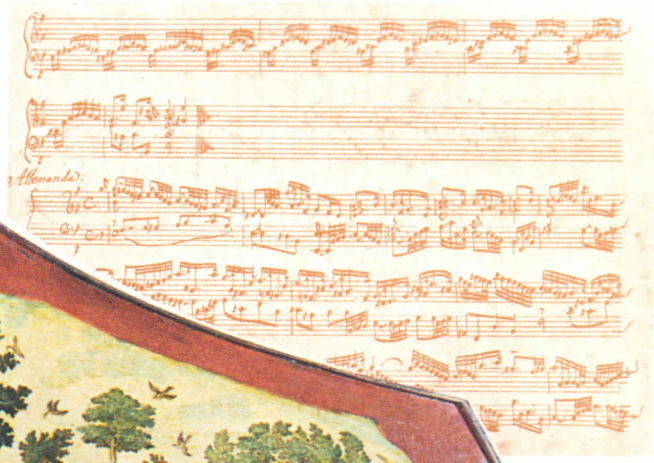
שער „הפסנתר המאוזן יפה" מאת י. ס. באך.

דיוקן שסבורים כי הוא של אנטוניו ויוואלדי.
בולוניה, המוזיאון הביבליוגראפי המוסיקאלי העירוני.

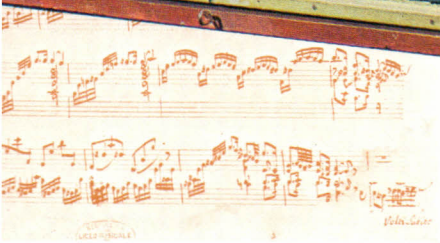




דף של קונטראפונקט מתוך „אמנות הפוגה" מאת י. ס. באך.
בולוניה, המוזיאון הביבליוגראפי המוסיקאלי העירוני.



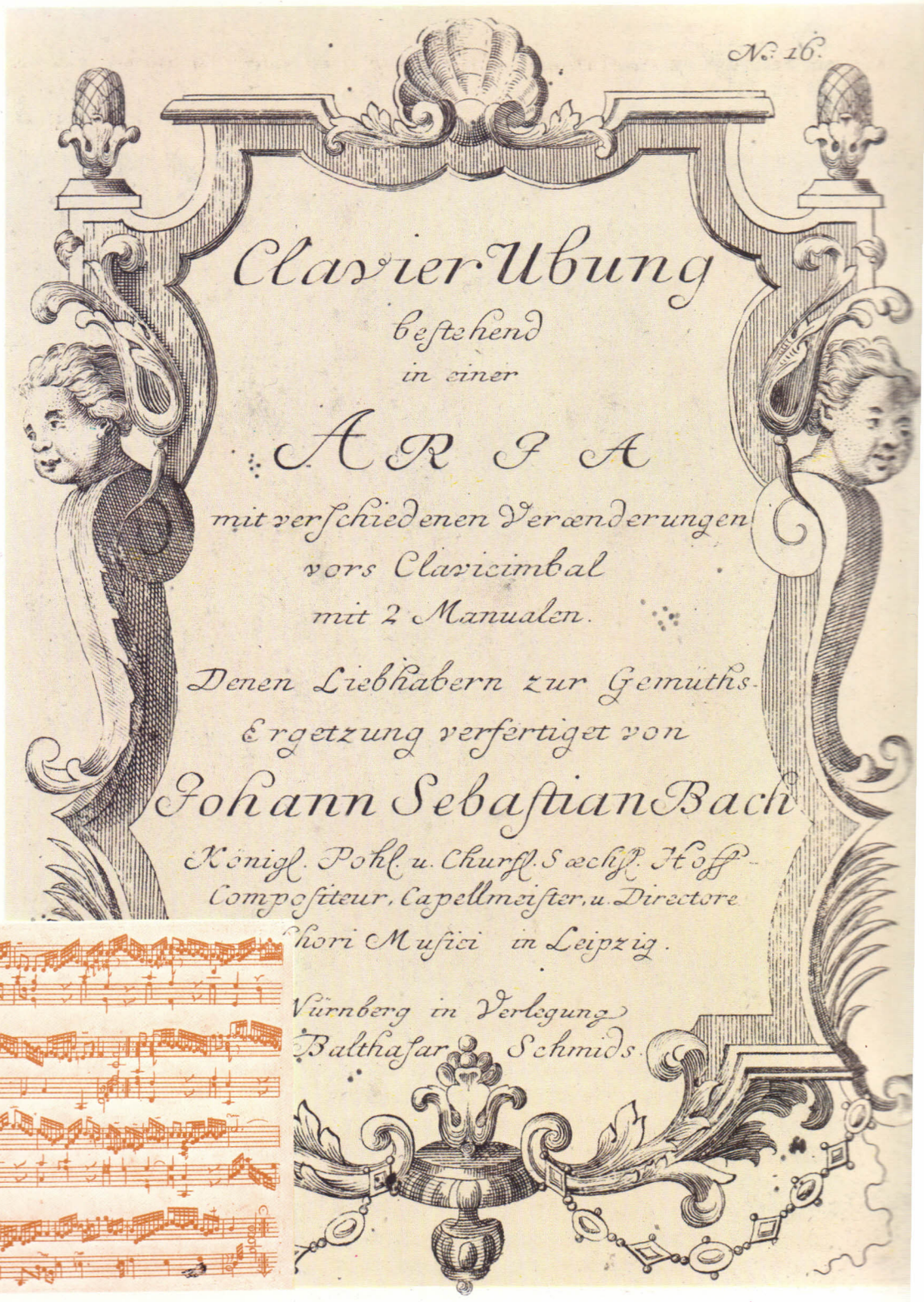
ספינאֶט שנבנה במאה ה־18.
מילאנו, המוזיאון לכלי נגינה.



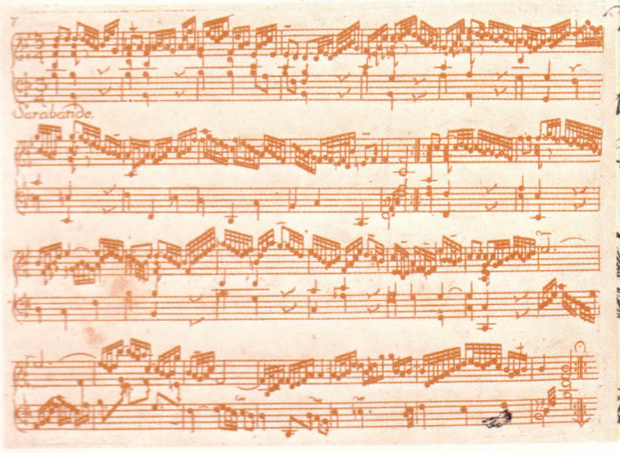
שני דפים (עמ' 1 ו־5) מתוך „טוקאטה, אלמאנדה, קוראנטה וג'יגה לצ'מבאלו" מאת י. ס. באך.
בולוניה, המוזיאון הביבליוגראפי המוסיקאלי העירוני.

מוצדקת, נוספו עכשיו תלונות בלתי־פוסקות על אופן נגינתו החדש. איש מתושבי ארנשטאדט לא הטיל ספק בכך שבאך הוא עוגבאי מצויין, אך לעתים קרובות היו ביצועיו עשירים יתר על המידה וגם שונים יותר מדי מאלה שנוגנו תמיד ב„הכנסיה החדשה" הצנועה.

אכן, סיגנונו של באך הבשיל כבר. כוראלים אחדים מאותה תקופה מעידים על כך עדות ברורה. המדובר לפעמים בפרקים בעלי מיבנה פשוט ביותר, כמעט יסודי. הירמון פשוט לארבעה קולות של המאֶלודיה של הכוראל, עם הפסקות קצרות מאוד בעלות אופי של אילתורים בסופו של חרוז. כזהו הכוראל „רק לאלוהים מחלקים כבוד במרומים" (BWV 715). למראית עין ראשונה, נדמה הדבר כמעט למאמץ מופשט, עד כדי כך קווית היא כתיבתו; אך ההירמון מעיד על אמן השולט כבר בשפה חדשה ומקורית. חילופי הצבעים ברקע ההארמוני העשיר שמתחת למאֶלודיה הפשוטה ביותר של הכוראל ומישחק המודולאציות עשויים להדהים את הקרתנים טובי־הלב של ארנשטאדט, שאינם מסוגלים להבחין בדתיות החמורה של קולות אלה, — שעדיין לא נשמעו כמותם, — את אורה הבוקע של תקופה חדשה.



שער של „תרגילים לצ'מבלו" מאת י. ס. באך.
לייפציג, הספריה המוסיקא־לית.

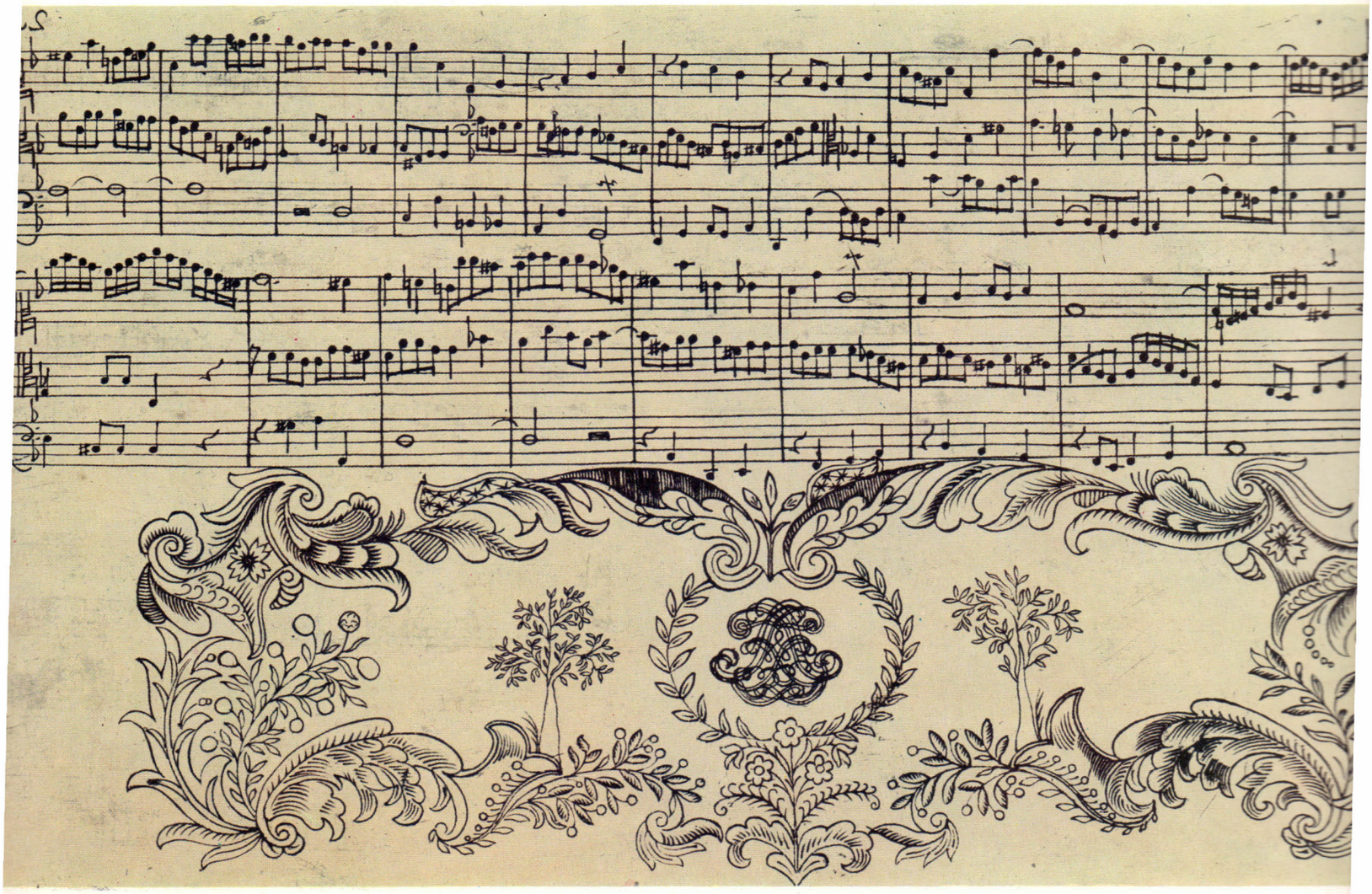


דף מתוך המבוא ל„תרגילים לפסנתר" מאת י. ס. באך.
בולוניה, המוזיאון הביבליו־גראפי המוסיקאלי העירוני.

סמוך לסוף שנת 1707, עלה בידו לצאת סופית את ארנשטאדט, ולאחר שישב חודשים אחדים במיל־האוזן ושימש שם עוגבאי בכנסיית „סן־בלאזיוס", קיבל, בקיץ שנת 1708, מישרה בוויימאר כעוגבאי החצר.

אתונה של גרמניה. — רק קילומטרים ספורים מפרידים בין ארנשטאדט ומילהאוזן ובין ויימאר. אך האווירה, החיים שהתנהלו שם, היו שונים תכלית שינוי. ויימאר כבר היתה קרובה להיות אותה עיירה מפוארת ואותו מרכז תרבותי מפואר שהיקנה לה את הכינוי „אתונה של גרמניה", ודמויותיהם של גאֶתה ושילר עתידות היו להתנשא בה. בינתיים ניהל הדוכס וילהלם־אֶרנסט את חיי החצר במסילה קפדנית של חומרה דתית אבסולוטית, צימצם במידה מאכסי־מאלית את הבידורים החילוניים, ושקד בקנאות ובהקצבת תרומות ניכרות, על הקמת מפעלי צדקה ומוסדות תרבות. היתה זו האווירה האידיאלית בשביל באך, וידידות לוהטת מתהדקת בין הדוכס והעוגבאי שלו. שנות ישיבתו בוויימאר הן שנות פעילותו הערה ביותר כנגן, ששמעו נפוץ במהירות על פני כל גרמניה ומשך לחצרה של ויימאר מעריצים רבים, שביקשו

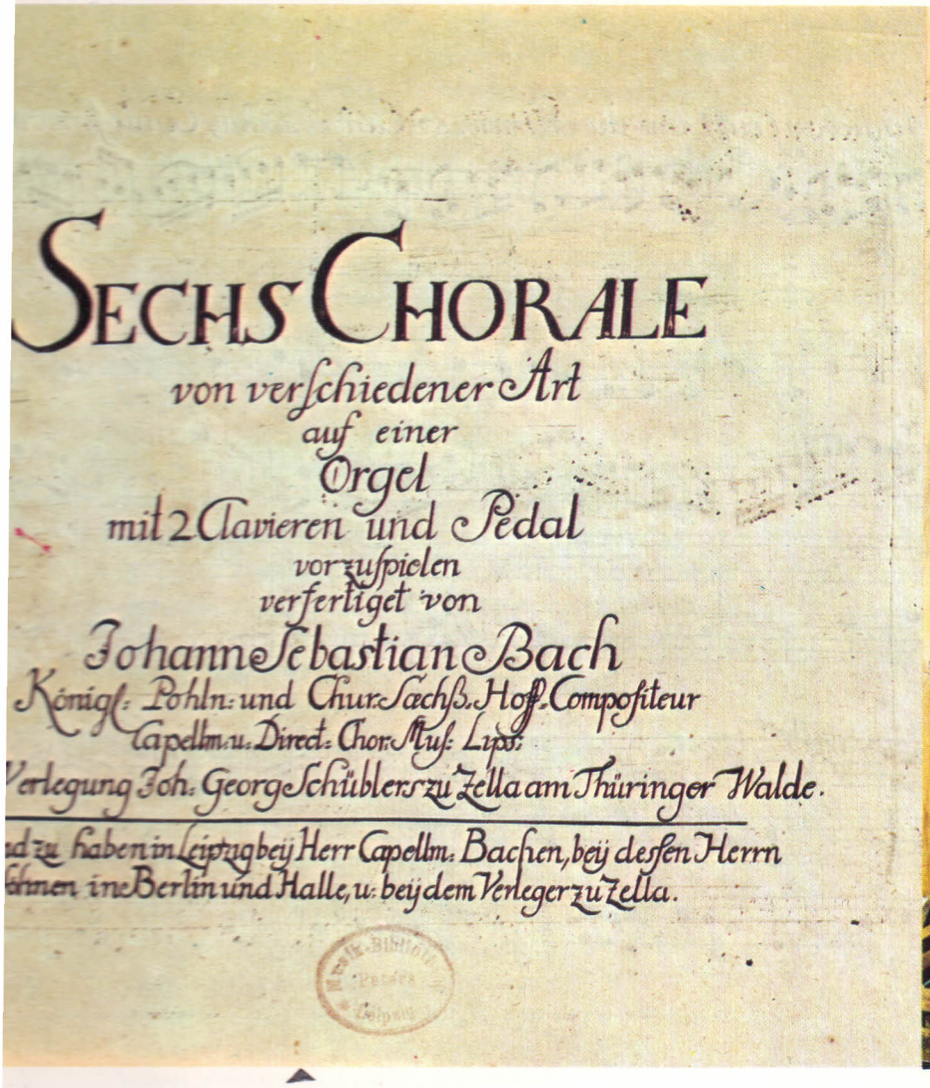
פרט מתוך דף מ„אמנות הפו־
גה" של י. ס. באך.



לשמוע את נגינתו של העוגבאי המפורסם ביותר בתקו־פתם. חשיבות מרובה ייחסו לזריזות ידיו; באך ביקש שלא לייחס ערך רב מדי לכשרונו כנגן. „אין בזה שום דבר בלתי רגיל; די להקיש על הקלידים בצורה נכונה ובזמן הנכון, על השאר נותן העוגב עצמו את דעתו". מסתבר שביקש לרמוז בכך, כי כשרונו כנגן אינו אלא חלק מכשרונו כמלחין. אך מצד שני, זה תפקידו, לשם כך הוא מקבל משכורת טובה; והוא המשיך בנחת במילוי שירותו.

ביחוד הוסיף לחבר כוראלים לעוגב. בשנות ישי־בתו בוויימאר כתב אחת מיצירות־המופת שלו, ה„אור־גאֶלביכליין" („ספרון לעוגב"), שהקדישו „לאל היחיד העליון, כדי לפארו, לבן־התמותה כדי שילמד". זהו אוסף של ארבעים ושישה כוראלים (לפי התוכנית המקורית היה מספרם צריך להגיע ל־164), שנכתבו בשלמות דידאקטית בהירה ומדוקדקת, בשביל „העוג־באי המתחיל", המבקש להשתלם באמנות הדוושה ובטכניקה של הכוראל. כל אחד מארבעים ושישה הפרקים הוא קצר ומיבנהו פשוט, והוא מגולל, לפי טכניסה השונה מפעם לפעם, את הנושא של הכוראל. גדולתו של באך מתגלה כאן לפתע בכל עוצמתה, בלי אמצעי־ביניים, במיידיות שעל אף היותה כה פשוטה, היא משום כך עוד יותר מסעירה ומעוררת השתאות. הכוונה הלימודית הנראית תמיד בעליל בכוראלים האלה, משתנה מדי פעם למוטיב רוחני לשם עידודה הדתי של הנשמה. הכוראל הוא תפילה, הגות על האמונה, שעל העוגבאי ללמוד להעבירה לקהל המא־זינים בהשתמשו בכל המשאבים שמספקת לו שפת המוסיקה. באך משווה תמיד לנגד עיניו את המילים של הכוראל, אך בהעלותו על הכתב את השיפרוט הדתי־מאטי שלו, לא נתן המוסיקאי את דעתו על עיטור המילים, אדרבא, הוא ביקש להעלות ברמיזה את הרוח, את הערך הדוגמתי, את התוכן הדתי. הוא לא עיטר אלא הסביר; לא הביע מושגים, אלא תפש את משמעותם הרוחנית; לא צייר אלא הירהר והגה. משבישר בזרם של קווים — „הנה בא מושיע הגויים" (BWV 599); כשהוא מדגיש בסולמות חגיגיים ומהי־רים כי „משמים יורדת חבורת המלאכים" (BWV 607); כשהוא קורא בקול מרומם: „בשמחה מתוקה שירו עתה והיו מאושרים" (BWV 608); כשהוא הוגה מרוכז ושקוע בהרהורים: „השנה הישנה עברה ואנו מודים

הקונזולה עם שתי המיקלדות
והידיות להפעלת המישלבים
בעוגבו של באך.
ארנשטאדט, מוזיאון באך.

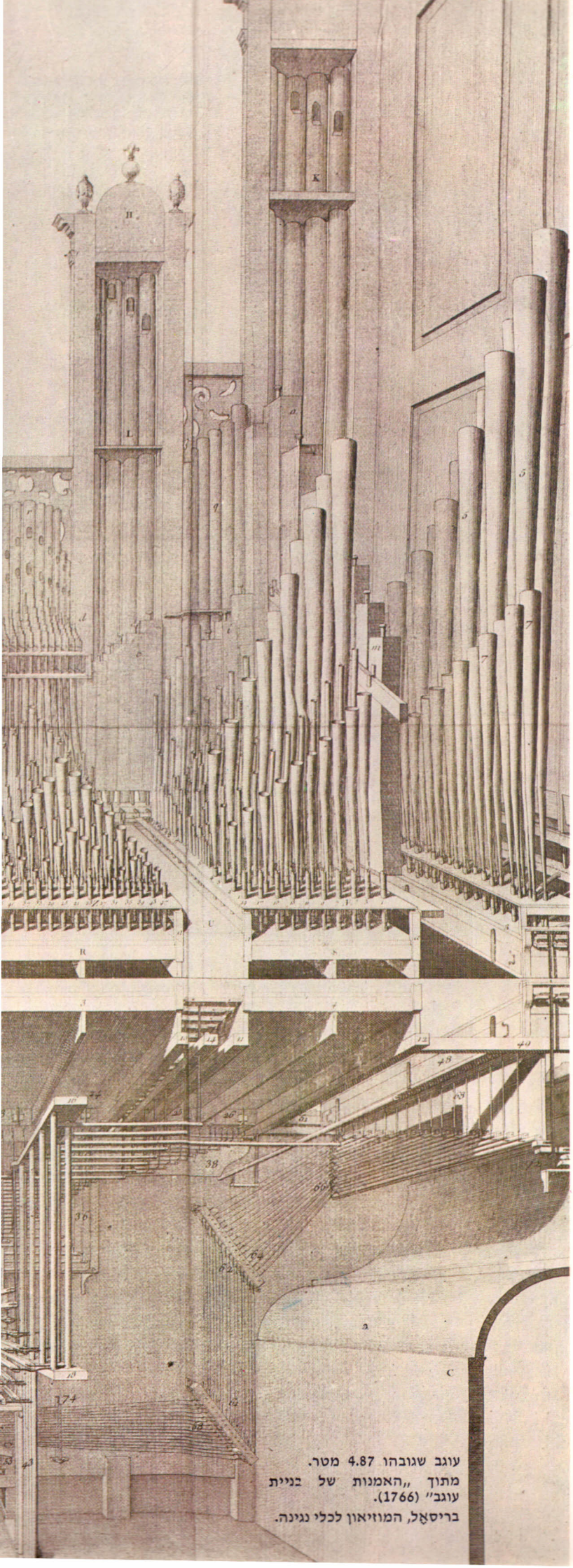


שער „שישה כוראלים" מאת
י. ס. באך.
לייפציג, הספריה המוסיקא־
לית.

לך" (BWV 614); כשהוא קובע לבסוף בתוקף — „בך שמחה, בכל השאר צער" (BWV 615) — מוחזרות כל האידיאות תמיד אל היסוד המוסיקאלי הטהור שלהן, מתפתחות ובנויות בכוח של סינטאֶזות ארכיטקטוניות שרק לעתים נדירות ידעה המוסיקה להביע כדוגמתן בעוצמה כה רבה וברושם כה עז אפילו בקוויותה הקונטרפונקטית. שום ויתור לווירטואוזיות, שום סטיה עיטורית או טכנית: מוסיקה, שעם שהיא די־דאקטית ומחנכת, נועדה לשימוש מוגדר ביותר של פולחן ושל טכניקה ביצועית, והיא גם, בייחוד, מו־סיקה אבסולוטית, גדולה מאוד.

נוסף על ה„אורגלביכליין", היתה תקופת ישיבתו בוויימאר פוריה בקובץ אחר של כוראלים עוגביים, שנכתבו מתוך גישה שונה. אף־על־פי שעוד קיימים בימינו ספקות בקשר ללוח הזמנים של יצירותיו אלה של באך, אין ספק שאחדים מן הכוראלים המפורסמים אשר נכתבו בתקופה הקדומה יחסית של השנים 1710 — 1717, כגון „הכוראלים של לייפציג", שהוגהו, ואולי גם עובדו מחדש, בשנות חייו האחרונות של באך, אך נוצרו בימי נעוריו.

כמעט כניגוד מלא למיניאטורות הפשוטות ביותר שבאוסף הקודם, נראה כאילו מבקשים כוראלים אלה להפגין מדי רגע ברגע מונומאֶנטאליות, עוצמה, ידע קונסטרוקטיבי ווירטואוזיות מבריקה. אם „הספרון לעוגב" — ייעוד דידאקטי וליטורגי ברור לו, אך יש סבורים, כי הכוראלים הקצרים נועדו בראש וראשונה לשימוש דתי, לאותם טקסים דתיים אינטימיים שכל משפחה גרמנית ערכה אותם באותה תקופה — הרי האוסף של לייפציג כאילו חש בייעוד „קונצרטי", בלי שנייחס במקרה זה למלה זו אותו גוון מזלזל טיפוסי, כגילוי חיצוני ושטחי כלשהו, שאין להעלותו על הדעת לגבי באך; „קונצרטיות" העומדת אף־על־פי־כן תמיד לשירותה של הליטורגיה, ממש כמו הקשתות והמג־דלים המחודדים של הקאתדראלה הגותית, שלא נוצרו כדי להוכיח את כשרונו הטכני של הבונה, אלא כדי להעיד על גדולתו של הבורא.



עוגב שגובהו 4.87 מטר.
מתוך „האמנות של בניית עוגב" (1766).
בריסאֶל, המוזיאון לכלי נגינה.

נזכיר, מתוך קובץ זה, את הכוראל „הנה בא מושיע הגויים" (BWV 659), אחד הפרקים המפורסמים ביותר של באך, המושתת על הולם־פעם תהלוכתי בדוושה, שאליו מצטרף הקונטראפונקט ההדוק והתקיף של היד השמאלית, בעוד שהמלודיה מוצגת במזמור בעל יופי מלהיב.

מסוף שנת 1717 עד אפריל שנת 1723 ישב באך בקאֶטאֶן. תקופה זו לא היתה עשירה במוסיקה לעוגב. אנשי החצר ביקשו בעיקר מוסיקה חילונית, כליית, והעוגב הוא כלי צנוע שלא יכול היה, כמובן, לעורר בסביבה זו את דמיונו היוצר של באך.

היצירות של תקופת הבשלות. — ב־5 במאי 1723 התחיל באך במילוי תפקידו כקאנטור בכנסיית תומאס בלייפציג. המגעים הראשונים עם העיר החדשה לא היו מאושרים כלל ואחד מחברי מועצת העיר ביטא זאת בלשון ברורה: „כיוון שלא יכולנו להשיג משהו טוב יותר, נאלצנו להסתפק בבינוני". התפקידים שציפו לו, למוסיקאי, היו רציניים, ולעתים קרובות רחוקים מלזכות להכרה, ובכללם מתן שיעורים לאטיניים משע־ממים לילדי המקהלה. אך העיר, שהיתה עשירה, תוססת, ובה אוניברסיטה מפורסמת, היא מקום אידיאלי לחינוך ילדיו של הקאנטור. חוץ מזה, יכול היה לצפות בלב בוטח לכך שימצא סביבה העשויה לעקוב אחריו ולהבינו.

וכאן מגיע הכוראל העוגבי שוב לביטוי באוסף מונומנטאלי. אלה הם 21 כוראלים שפורסמו בלייפ־ציג בשנת 1739 — אחת היצירות המעטות שפורסמו בימי חייו של באך — תחת הכותרת „דריטר טייל דר קלאוויראיבונג" („חלק שלישי של תרגילים לקלאוויר"). גם זו יצירה דידאקטית, וההקדשה מדגישה זאת: „מוקדש לחובבים וביחוד לאניני־הטעם של אמנות זו, לשם התרוממות הנפש". הוא מתחבר, איפוא, עם „הספרון לעוגב" אך בגישה שונה, יותר חינוכית מאשר טאֶכנית. האוסף משתמש ברעיונות מתוך שני „מד־ריכים להוראת הנצרות" מאת לותר: האחד מוקדש למאמינים, לילדים, לרועים, ומבנהו פשוט, קצר ואל־מנטארי, ואילו השני, מבנהו כבד מאוד ונועד לתיאו־לוגים. כדוגמת לותר, יצר באך — בשאבו השראה מאותם הכוראלים עצמם שהכניס הריפורמאטור בין פרק לפרק ב„מדריכים" שלו — שורה כפולה של קומ־פוזיציות, כוראלים גדולים וכוראלים קטנים. הכורא־לים הקטנים מצטרפים כמאליהם אל הקומפוזיציות הקטנות של „הספרון לעוגב" וגם אל הקומפוזיציות המאסיביות של לייפציג. אך אין זה אלא דמיון חיצוני בלבד, והוא נוגע לצד הטכני ולמשכו בלבד, אך לא לתוכנה של המוסיקה. מיידיות ההבעה ועושר הכוונה שבאוספים הראשונים נעלמו כאן לגמרי. שפתו של באך נשתנתה, כאילו נזדככה ונתערטלה מכל זיקה ארצית, נשתחררה בעולם של צלילים טהורים ביותר שכאילו מבקשים להרחיב את המשאבים של הכלי. אחרי יצירות שנראו כמבשרות את הסגנון הכבד, אך רנין ורך של המחצית השניה של המאה ה־18, פונה באך עתה אל אותו העבר, הניזון בצורה קיצונית מן המיצלולות המופשטת לגמרי, מן המלודיות הטהורה אך דלילה של פאלאֶסטרינה. המיבנה הארכיטקטוני האיתן, עוצמת הרגש הלירי, הקסם ההארמוני שאין

דומה לו, מזהירים אותנו, כי מתחת לקונטראפונקט תמציתי זה חי אדם, בן המאה ה־18; אדם הרוצה ביודעין להשתמש בסגנון עתיק כמכשיר מיוחד, שהוא עשוי לכוף אותו בנחת בידיו שאינן יודעות לאות, בלי סייגים, ספקות, הרהורים שניים של טכניקה צעירה, הססנית ובלתי מנוסה. הדוגמה של נטיה מיוחדת זו של באך הוא הכוראל „ממעמקים קראתיך יה" (BWV 686), שהוא פרסקו של עוצמה סלעית, בסטאטיות הקבועה שלו. הכוראלים הקטנים, פרט לאחדים מהם, שנראה כי נועדו למיקלדת הצ'אֶמבאלו שהיא יותר קלה, חוזרים אפילו בממדיהם המוגבלים מאד על אותה תפיסה סיגנונית שנתבססה בכוראלים הגדולים; ונדמה כאילו הם בבואה יותר אינטימית ואנושית של נשגבותם שאין להביעה במילים.

כמעט כניגוד לאוסף זה — הרציני מכל הבחי־נות — מסר באך בשנת 1747 לדפוס שישה כוראלים מסוג שונה בתכלית. כוראלים אלה, הידועים בשם „כוראלים של שיבלר", על שמו של המו"ל, אינם אלא תעתיק לעוגב של מספר דומה של אריות שהופקו מקאנטאטות של באך עצמו. אלה הם פרקים נעימים, מעוצבים, המגלים בכל צליל את מקורם הווקאלי בשפה שוטפת, שלווה, בלי אותו מאמץ שכלתני וטכני המהווה את גדולתם של שאר הכוראלים לעוגב.

Die

Kunst

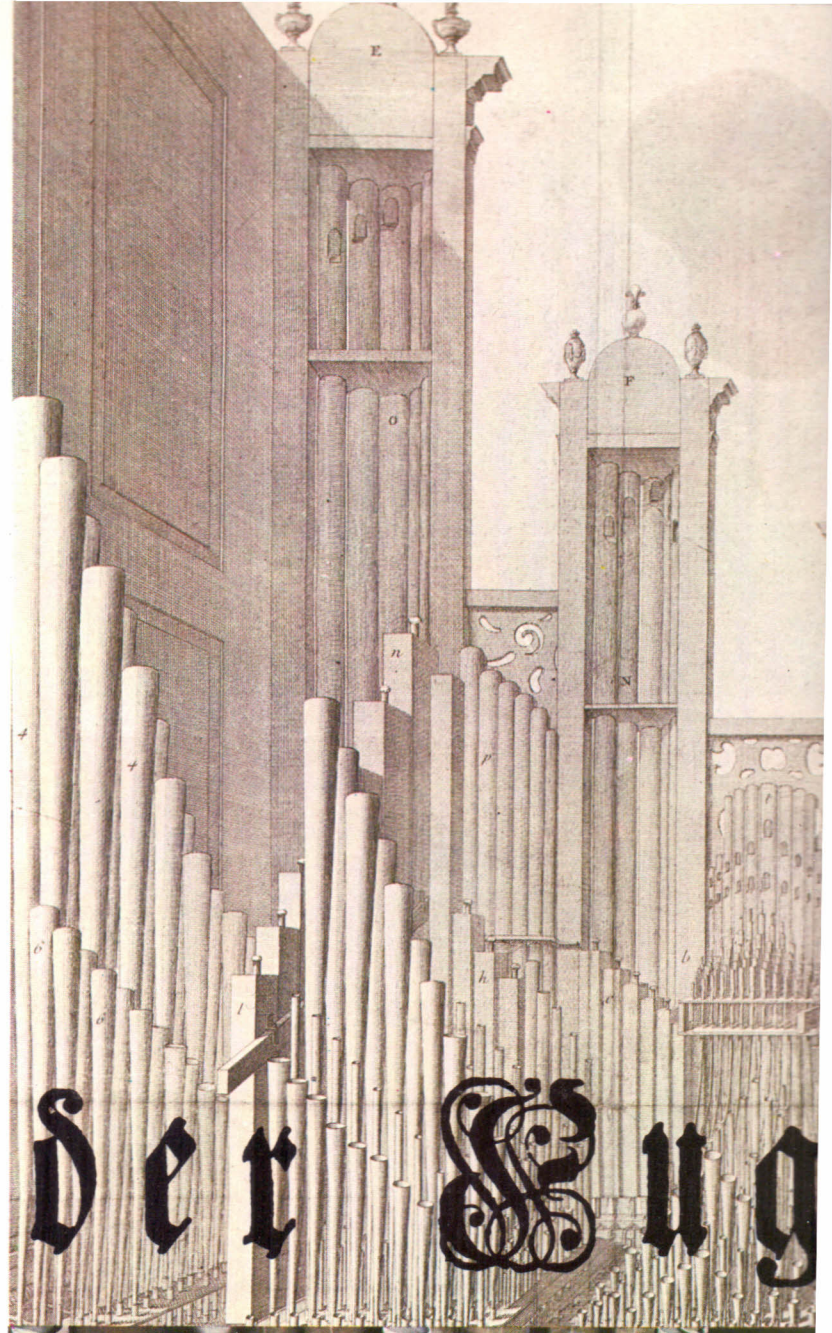
durch

HERRN

Johann Sebastian Bach

ehemahligen Capellmeister und Musikdirector

zu Leipzig.



▲ שער „אמנות הפוגה" מאת י. ס. באך.

בולוניה, המוזיאון הביבליו־גראפי המוסיקאלי העירוני.

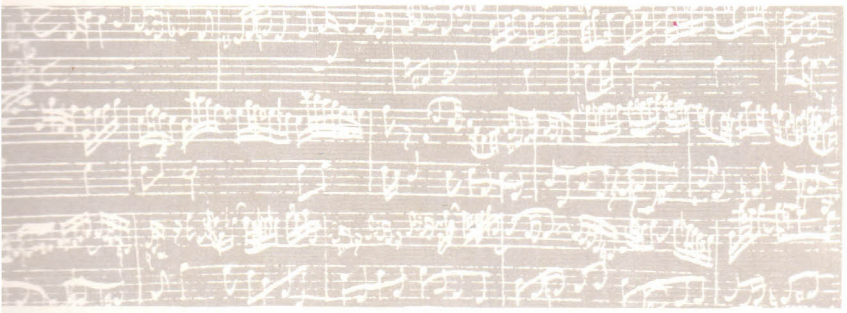
◀ פנימו של עוגב.
פרט של קני העוגב.

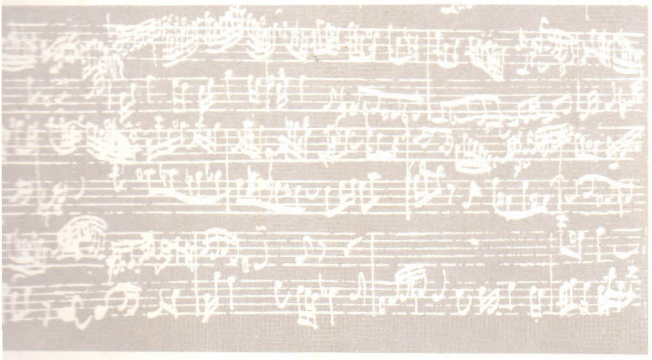
באך חזר אל הסגנון המופשט של שנות חייו האחרונות עם „הווריאציות על הכוראל של חג המולד" (BWV 769), שכתב אותו ביוני 1747, בשביל להתקבל ל„חברה של מדע המוסיקה". זוהי יצירה דמיונית גרידא, המנותקת מכל תביעה ליטורגית, המשתמשת כבאמתלה בנושא של הכוראל „ממרומי השמים אני יורד" לשורה של תיאורים מוסיקאליים נפלאים.

יומו של האמן הגדול מאייזנאך נטה לערוב בהתעצמות נוספת של אותו תהליך של פישוט, של טיהור, שראינו כיצד הוא גובר יותר ויותר במהלך כל ימי חייו של הקאנטור, באמצעות הכוראלים לעוגב. ב„ספרון לעוגב" של שנות נעוריו, הרכיב קטע קצר מאוד — רק 9 טקטים — על הכוראל „כשאנו נמצאים במצוקה גדולה ביותר" (BWV 641): מאֶלודיה עזה, עשירה מאוד, מודגשת בתנועה של הבאס. בימים האחרונים לחייו, חזר באך אל הכוראל הזה, הגדילו במידה ניכרת — 45 טקטים — בעוד שהשאיר, ללא שינוי כמעט, את העיבוד הקונטראפונקטי של הקולות הנחותים; אך ביטל לגמרי את המאֶלודיה העשירה והחזירה כמעט בדיוק אל הפשטות המקורית, החשופה. שוב אין זו העוצמה המלאה של נעורים, נרגשת ונדיבה אך טעונה רצון של קביעה, שעכשיו, מול פני המוות, היא נראית חסרת־ערך, מיותרת ואפילו כוזבת. האדם הוא בודד, כשהחיים ויצירותיו מאחוריו, מול האלוהים אשר ידון אותו באותה שלווה ואובייקטיביות המיוחדות לו, שהאדם חייב אף הוא, תמיד ובכל מקרה, לבקש להגשימן.

היצירות החילוניות לעוגב. — תקופת ויימאר (1709 — 1718) סימנה את המגע הראשון של באך עם המוסיקה הכליית האיטלקית. יצירותיהם של לאֶגראֶנצי, אלבינוני, קוראֶלי וויוואלדי פתחו לפניו אופקים חדשים, שלא ניתן להעלותם על הדעת באווירה הגרמנית, הסגורה והנוקשה של אייזנאך או אורדרוף או לינאֶבורג. ברצונו העז ללמוד ובכושרו הבלתי־רגיל למזג בתוכו ולסגל לעצמו את סיגנונם של מלחינים אחרים (הוא לא נלאה מלומר ולחזור ולומר, כי סודו היחיד הוא זה שלמד בשקידה רבה), יודע באך לתפוש מיד ובצורה מוצלחת את הבהירות הארכיטקטונית והקסם התימטי של האיטלקים. הוא כתב פוגות על נושאים של לאֶגראֶנצי (BWV 574) ושל קוראֶלי (BWV 579), והעתיק לעוגב שלושה קונצ'רטי מאת ויוואלדי, ומסגנונו של ויוואלדי שאב השראה בשביל ה„פרלוד ופוגה" המונומנטאלי הראשון שלו וכן לזה בדו מז'ור (BWV 531) וברה מז'ור (BWV 532). כשרונו כווירטואוז בלתי־רגיל הוא שהשיאו לכתיבה הנוהה יותר ויותר אחרי המונומנטאלי, בבקשו לנצל עד היסוד את המשאבים הצליליים הרבים מאוד של העוגב שעמד לרשותו. כך בא לעולם ה„פרלוד ופוגה בפה מז'ור" (BWV 540) עם הסיום המפתיע המסור לדוושה, ו„הטוקטה ופוגה" ברה מז'ור המפורסמות והמפוארות (BWV 565). כמעט כל המיצורים החילוניים לעוגב נוצרו בתקופת ויימאר, וכאילו ביקשו לאשר את האופי הווירטואוזי שרצה באך לשוות לכלי זה מחוץ לטקסי הדת.

יצירה זו של באך, המכילה שורה של פוגות על נושא מיוחד, נראתה שלמה בשבעה־עשר הקונטראפונקטים הראשונים. אף־על־פי־כן הסתבר שבאך הוסיף פוגה לשני צ'מבאלי ופוגה לשלושה סולי כנספח.





בשנותיו האחרונות עסק לעתים נדירות בסוג זה של קומפוזיציה. הוא כתב את „הטוקאטה ופוגה דורית" (BWV 538) השופעת עושר, שמסתבר כי השתמש ביצירתה בחומר קודם, והמיבנה הקונטראפונקטי המדהים שמהווה „הפרלוד ופוגה" במי במול מז'ור (BWV 552) הפותח וסוגר את האוסף של כוראלים גדולים וקטנים.

המוסיקה לצ'אֶמבאלו. — בצד העוגב, הצ'אֶמבאלו הוא בן־לווייתו הנאמן של באך כל ימי חייו. ואף שבכלי המקלדת הצנוע והביתי יותר היתה השקידה היוצרת שלו, לעתים קרובות, פחות קשובה וערה, הרי לעומת זאת, עורר הצ'אֶמבאלו את דמיונו של באך, בדרך רבגונית ורב־צורתית יותר, וחוללה את מעט הפרקים ההיתוליים שכתב המוסיקאי מאייזנאך.

בעוד שבלינבורג הקדיש כמעט את כל מעייניו לעוגב, הרי המגע עם המוסיקה הצרפתית והאיטלקית, ומאוחר יותר בוויימאר, השירות הקצר ששירת בתזמורת של הנסיך יוהאן אֶרנסט, הניבו את פירותיהם בצ'אֶמבאלו. ואכן, בשנת 1704 כתב שלוש קומפוזיציות

◀ עוגב־פוזיטיב שבנה א. באָר בשנת 1757.
לייפציג, אוסף כלי הנגינה.

„הערות מוסיקאליות" אחרו־נות ל„אמנות של הפוגה" (1749) מאת י. ס. באך.

לצ'אָמבאלו המעידות על אינטואיציה מבורכת והבנה של אפשרויות הטכניקה וההבעה הטמונות בכלי זה. המדובר ב„קאפריצ'ו" לכבוד אחיו יוהאן כריסטוף (BWV 993), וביחוד ב„סונאטה" ברה מז'ור (BWV 963) וב„קאפריצ'ו על ריחוקו של אחיו היקר מאוד" (BWV 992). הסונאטה היא בחמישה חלקים, כתובה כתיבה רעננה, אווירית, המעידה על ידיעה עמוקה של הסו־נאטות לשלושה: היא מסתיימת בפוגה היתולית „בחיקוי תרנגולת הקוקה" (מסתבר כי באך ביקש לומר באיטלקית המחוספת שלו „של התרנגולת והקוקיה"). הקאפריצ'ו הוא פרק מפורסם מאוד, שנכתב לכבוד יציאת אחיו יעקב לשבדיה כדי לשמש את המלך קארל השנים־עשר, והוא מורכב משישה פרקים קצרים, שכל אחד מהם מבקש לתאר רגע מיוחד בפרשה המס־עירה ונוגעת ללב, של אהבתו את אחיו.

תקופות ישיבתו בוויימאר ובקאָטאָן הן הלוהטות ביותר מבחינת היצירה לצ'מבאלו, ומתגלית בהן בעיקר יכולתו רבת־הכשרון למזג את השיטות הסגנו־ניות של המאאָסטרי האיטלקיים של הקונצ'רטו: קוראָלי, אלבינוני, ויותר מכולם ויוואלדי. כך באו

PRINCIPES
DE LA
FLUTE TRAVERSIERE,
OU FLUTE D'ALLEMAGNE;
DE LA FLUTE A BEC,
OU FLUTE DOUCE;
ET DU HAUT-BOIS,
Diviſez par Traitez.
Par le Sieur HOTTETERRE-le-Romain, *Flûte de la Chambre du Roy.*
NOUVELLE EDITION.

DE L'IMPRIMERIE
De J-B-CHRISTOPHE BALLARD, ſeul Imprimeur du Roy pour la Muſique; à Paris, ruë Saint Jean-de-Beauvais, au Mont-Parnaſſe.
M. DCC XX.
Avec Privilege de Sa Majeſté.

פרט של חליל גרמני שבנה י. דאָנאר במאה ה־18.
בריסאָל, המוזיאון לכלי נגינה.

לעולם שתי „פוגות" על נושאים משל אלבינוני (950 — BWV 951), ה„פראָלוד ופוגה" בלה מינור האמנותיים (BWV 894) שיש בהם מן הפאר המיצלולי של קונ־צ׳רטו לצ׳אָמבאלו עם תזמורת. ואכן, סמוך לשנת 1730 העתיק אותו באך עצמו כ„קונצ׳רטו לחליל, כינור, צ׳אָמבאלו וכלי־קשת" (BWV 1044); ובסיגנון האיטלקי כתב גם קובץ של טוקאטות. לבסוף, עדות משכנעת ביותר לשקידה ולעניין במוסיקה הכינורית האיטלקית, משמש התעתיק לצ׳אָמבאלו של שורה רצופה של קונצ׳רטי: שישה משל ויוואלדי, אחד של אלסנדרו מארצ׳לו, שלושה שכתב הנסיך יוהאן ארנסט בסיגנון איטלקי, אחד של טאָלאָמאן ועוד חמישה משל מחברים אלמוניים, אך בחלקם ללא ספק איטלקים. אין המדובר בתעתיקים ממש: נוסף על הסיגולים הטכניים הבלתי־נמנעים בתעתיק מכלי־קשת לצ׳אָמ־באלו, בנה באך לעתים את נוע הבאס, כדי להעשיר בדרך פוליפונית את העיבוד וכדי לתת שורה מאָלודית חדשה לפרקים האיטיים.

שער הספר „עקרונות לחליל הרוחבי" מאת מארטין הוט־טאֶר (לערך 1680—1761). איה, המוזיאון הציבורי.

חלילית מעשה ידיו של י. קופאֶנס, אמצע המאה ה־18. בריסאֶל, המוזיאון לכלי נגינה.

זה היה מגע פורה מכל הבחינות: הריתמוס הקלאסי בעל הפרופורציות, השטף ההגיוני של כל היסודות המוסיקאליים, העדות הפלאסטית של הנוש־אים, היו לבאך בבחינת טבע שני, שאליו נוספו ידיעת הקונטראפונקט והגיון ברזל קונסטרוקטיבי.

בשנים שלאחר־כך נראה באך כמגלה עניין במיק־לדת של הצ'אֶמבאלו יותר ויותר מטעמים דידאקטיים. פרט למספר יצירות, כגון „פאנטאזיה כרומאטית ופו־גה" (BWV 903) הדראמאטית, נוצרו כמעט כולן כדי לתת למשתתפים או למנגנים שיש להם כבר נסיון, רפרטואר שבו מתאחד הדחף הפאֶדאגוגי עם הדמיון וכשרון המצאה מוסיקאלי.

„הפסנתר המאוזן יפה". — מתוך כוונות אלו נוצרו יצירותיו הגדולות של באך, שהן כמעט הסמל האמיתי ביותר של ייעודו החשוב כמוסיקאי יוצר וכמורה: אוסף הפראֶלודים והפוגות המאוגדים בקובץ בשם „הפסנתר המאוזן יפה".

תמונה מודפסת של גוטפריד רייכאֶ, מוסיקאי בלייפציג, משנת 1727.
לייפציג, הארכיון העירוני.

הדף האחרון של „הפסנתר המאוזן יפה" מאת י. ס. באך.

קרן ציידים משנת 1689.
לייפציג, המוזיאון לכלי נגינה.

היצירה מחולקת לשני אוספים, שכל אחד מהם מכיל עשרים וארבעה פראֶלודים ופוגות, בשתים־עשרה טוֹנוּיוֹת מז׳וריות ומינוריות, שניתן לבצען בשורת־צלילים מאוזנת (ראה „מבוא אל ההיסטוריה של המו־סיקה״, הפרק „הסולם המאוזן״). משפירסם העוגבאי הגרמני אנדריאס וֶארקמייסטֶאר בשנת 1691 את המסכת שלו על „הטאֶמפֶאראמנט המוסיקאלי״, והציע חלוקת־מישנה של מירווח האוקטאווה לשנים־עשר חצאי־טונים שווים, כתבו קומפוזיטורים רבים הן בגר־מניה והן בצרפת פרקים לכלי־מקלדת, המעוצבים פחות או יותר במפורש על פי העיקרון של הסולם המאוזן.

אך באך, בכותבו בשנת 1722 את החלק הראשון של „הפסנתר המאוזן יפה״, יצר מפעל שהוא יותר מעבודה נסיונית. רעיון המודולאציה, ז״א המעבר מטוֹנוּת אחת לשניה, נראה כמפרה את דמיונו, באותו ריגוש אמיתי עצמו, שבאווירה רוחנית אחרת היה עשוי לספק לו את המאֶלודיה ואת התמליל של כוראל.

הפוגה, מיבנה מוסיקאלי מופלא זה, שנולד בהש־ראתה של הפוליפוניה הווֹקאלית ואשר מצאה בעוגב משאבים של מיצלולוּת עשירה, נראית כבלתי־מתאימה לצליל הקווי והיבש מעט של הצ׳אֶמבאלו. סכנת החד־גוניות נראית בעליל, כאשר הפוגה נשענת, בעיקר, על הניגוד במיצלולות, הנוצר ע״י הכניסות הרצופות של הנושא; לעתים קרובות נמנעת הסכנה על ידי שימוש בקטעי דיוואֶרטימנטו (ראה עמ׳ 17 — כרך ב׳), אם כי מתוך סכנה של ערעור היציבות הקונטראפונקטית של הפיתוח המוסיקאלי על ידי התפצלות אֶפיזודית.

באך מצא בקרב בני משפחתו הגדולה ובין תלמידיו את כל הנתונים כדי להרכיב תזמורת של ממש; ועל כן נאלץ לכתוב בשבילם פרקים תזמורתיים שונים ובמיוחד שורה של קונ־צ׳רטות (המהווים חלק מן „הפסנתר המאוזן יפה״) ל־אחד, שניים, שלושה או ארבעה צ׳מבלי.

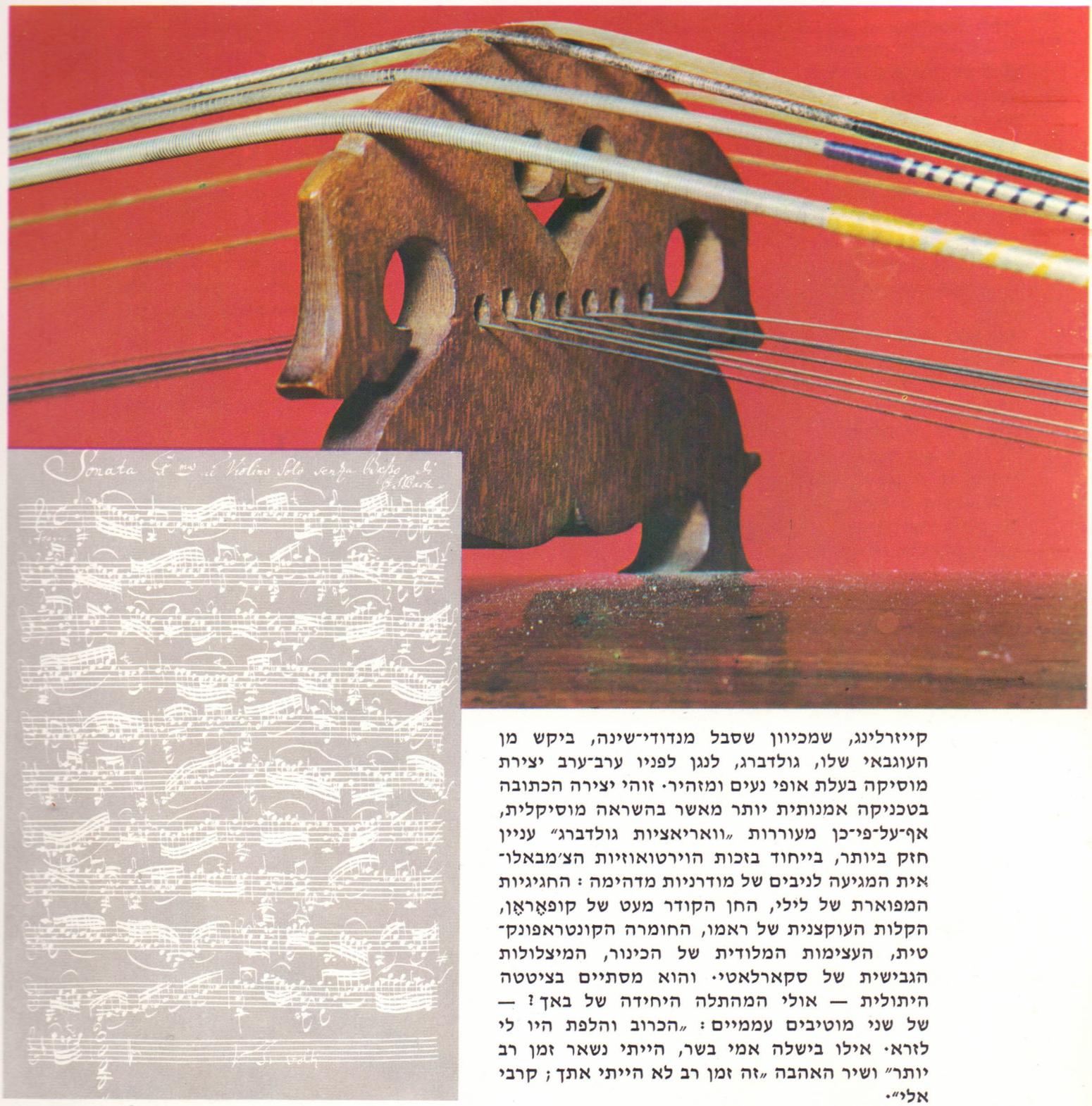
באך, באינטואיציה המוסיקאלית הברוכה שלו, עמד על הכוחות הצפונים במודולאציות, — שהיו עשויים להוות מקבילה לצ׳אֶמבאלו — ושהיו מאפש־רים העשרת גון הצליל של העוגב. הפוגות שלו הן מופת של קוויוּת: הנושא והנושא־הנגדי שולטים בהן שלטון מלא, ומספרם של הדיוואֶרטימנטי מצומצם ביותר (ראה עמ׳ 17 — כרך ב׳). גם באמצעים הקונ־טראפונקטיים הטיפוסיים האחרים, כגון ה„סטראֶ־טה״, הוא משתמש שימוש מוגבל, אגב שיכנוע שקול, כי המשחק התימאטי (הכניסות הרצופות של הנושא), יחד עם שימוש פקחי־ידעני במודולאציות, מספיקים כדי להעניק חיים לדפים האלה. נוסף על אלה מוסיף באך עוד אלמנט אחר (ובזה הגיוון הבלתי־רגיל שבכל אחד מ־24 הפראֶלודים ו־24 הפוגות, אך הדיון זהה גם באלה שבאוסף השני); אין אלמנט מאֶלודי, פיגורה ריתמית, סכימה מיבנית או פתיחה טאֶכנית החוזרת על עצמה: כל פרק הוא עולם בפני עצמו, אבן־חן של דמיון והמצאה, שלא ניתן להשוותה לשום דבר אחר.

כעבור 20 שנה, בשנים 1740 — 1744, כתב באך את החלק השני של „הפסנתר המאוזן יפה״, העשוי לפי אותה סכימה של האוסף הראשון. חלק שני זה אינו מפואר כמו הראשון, גם משום שחלקים אחדים שבו, הם דפים של שנות הנעורים, מעובדים או משוכתבים, בעוד שלא חסרים גילויי־הערכה, מודגשים פחות או יותר, לטעם שהיה רווח באותם הימים, אותו „סיגנון גאלנטי״, שדווקא בניו של באך עתידים להפיצו בגר־מניה ובאירופה. אך הצלחת היצירה כולה היתה כה מועטה, עד שלא הגיעה אפילו במידה הפחותה ביותר לזו של כמה מיצירות־המופת הנעלות יותר של המא־אֶסטרו, שנכתבו באותו סגנון מופשט המאפיין את האוסף הגדול האחרון של כוראלים לעוגב.

גילוי ההוקרה האחרון למוסיקה האיטלקית והצרפתית. — בין היצירות לצ׳אֶמבאלו האחרונות של באך מצויים שני דפים יפים מאוד ושונים מאוד זה מזה. ה„קונצ׳רטו בסגנון איטלקי״ (BWV 971), שנכתב בשנת 1734, הוא גילוי־הוקרה חדש, מופלא, למוסי־קה הכינורית האיטלקית, ומצטרף אל התעתיקים של ויוואלדי שכבר הזכרנו, אך בעצם העובדה שהם יצירה שכולה מקורית, ושייכים לתקופתו האחרונה של באך, הם מהווים עניין חדש בתכלית. אין ספק שיש לזקוף את הצלחתו של קונצ׳רטו מפורסם זה גם לזכות כושר ההמצאה הרענן שלו, לישירות הצעירה והשופעת; אך בעת ובעונה אחת הוא גם הוכחה נוספת, מאוחרת, לחיפוש הבלתי־פוסק של באך אחרי כתיבה פשוטה, חשופה, מוצקה, שיש בה לעתים מן הדמיון הפשטני של סקארלאטי.

יצירתו האחרונה לצ׳אֶמבאלו היא ה„אריה עם שלושים וארייאציות״ (BWV 988), הידועה יותר כ„וא־ריאציות גולדברג״ על שמו של האיש לו נועדו, תלמידו של באך, יוהאן תיאופיל גולדברג. את הנושא מהווה סאראבנדה מאֶלודית, מקושטת מאוד; הווארייאציות הן שלימות ססגונית של כושר־המצאה שאין לדלותו וכתובות ביד קלה מאוד, כמעט בחודו של העט. אכן, „ואריאציות גולדברג״ הוזמנו אצל באך — והוא קיבל תמורתן גביע של זהב ומאה לוּאי (מטבעות־זהב) — מידי שגרירה של רוסיה בדרזדן, הרוזן הרמן קארל פון

גשרית של ויולה ד׳אמור, שנב־
נתה במאה ה־18.
בריסאֶל, המוזיאון לכלי נגינה.



קייזרלינג, שמכיוון שסבל מנדודי־שינה, ביקש מן העוגבאי שלו, גולדברג, לנגן לפניו ערב־ערב יצירת מוסיקה בעלת אופי נעים ומזהיר. זוהי יצירה הכתובה בטכניקה אמנותית יותר מאשר בהשראה מוסיקלית, אף־על־פי־כן מעוררות „וואריאציות גולדברג" עניין חזק ביותר, בייחוד בזכות הוירטואוזיות הצ׳מבאלו־אית המגיעה לניבים של מודרניות מדהימה: החגיגיות המפוארת של לילי, החן הקודר מעט של קופאֶראֶן, הקלות העוקצנית של ראמו, החומרה הקונטראפונק־טית, העצימות המלודית של הכינור, המיצלולות הגבישית של סקארלאטי. והוא מסתיים בציטטה היתולית — אולי המהתלה היחידה של באך? — של שני מוטיבים עממיים: „הכרוב והלפת היו לי לזרא. אילו בישלה אמי בשר, הייתי נשאר זמן רב יותר" ושיר האהבה „זה זמן רב לא הייתי אתך; קרבי אלי".

דף של סונאטה מתוך „שישה סולי לכינור" מאת י. ס. באך.

המוסיקה

אנציקלופדיה אלבומית לתולדות המוסיקה

כרך 2 חוברת 23

לכל חוברת צמוד תקליט

ד. פאברי — עורך אחראי, — א. רשינו — ראש המערכת, — א. פרוזרפיו — עורך מוסיקאלי

מערכת ישראלית: מנשה רבינא, אברהם עומר. עברית — יצחק לבנון

זכויות המהדורה העברית: „מסביב לעולם" הוצאה לאור בע"מ, ת.ד. 23070 — תל־אביב

FRATELLI FABBRI EDITORI MILANO © A.T.W. LTD. TEL-AVIV

תדריך לתקליטיה • XXIII

המבצעים		סמל התוצרת	קוטר ומהירות	סימן ומספר
. S. BACH: MUSICA PER CLAVICEMBALO				
SUITES INGLESI BWV 806/811	Clavic.: R. Kirkpatrick	Archiv	3-30/33	APM 14072/4
SUITES FRANCESI BWV 812/817	Clavic.: I. Ahlgrimm	Philips	2-30/33	AL 00155/6
20 PICCOLI PRELUDI BWV 924/43				
PARTITE BWV 825/30	Clavic.: R. Kirkpatrick	Archiv	3-30/33	APM 14119/21
LAVICEMBALO BEN TEMPERATO WV 846/893	Clavic.: W. Landowska	RCA	6-30/33	LM 6801
TOCCATE BWV 910/12 E 915	Clavic.: R. Kirkpatrick	Archiv	30/33	APM 14184
CONCERTO ITALIANO BWV 971; ARTITA N. 1, BWV 825; FANTA-A CROMATICA E FUGA BWV 903; OCCATA BWV 912	Clavic.: W. Landowska	HMV	30/33	COLH 71
APRICCIO SOPRA LA LONTANAN-A DEL FRATELLO DILETTISSIMO WV 992; ARIA VARIATA IN STILE ALIANO BWV 989; TOCCATE WV 913 e 914	Clavic.: R. Kirkpatrick	Archiv	30/33	APM 14183 ** SAPM 198183
ARIAZIONI GOLDBERG BWV 988	Clavic.: G. Malcom	Oiseau-Lyre	2-30/33	OL 261/2
. S. BACH: MUSICA PER ORGANO				
TRIO SONATE BWV 525/30	Org.: M. C. Alain	Erato	2-30/33	LDE 3140/41
RELUDI E FUGHE BWV 531/3, 535/36, 550/51	Org.: H. Walcha	Archiv	30/33	APM 14158
RELUDIO E FUGA BWV 541; PAS-ACAGLIA E FUGA BWV 582; TOC-ATA E FUGA BWV 538; FANTA-A E FUGA BWV 537; TOCCATA WV 566; (◆ BWV 532, 536, 44)	Org.: M. C. Alain	Erato	2-30/33	LDE 3209/10 ** STE 50099/100
RELUDI E FUGHE BWV 543/44, 46/47	Org.: F. Germani	Voce Padr.	30/33	QCLP 12054
RELUDIO E FUGA BWV 548; TOC-ATA E FUGA BWV 539 (◆ BWV 46, 547, 551)	Org.: A. Schweitzer	CBS	30/33	72325
RELUDI "CLAVIER-ÜBUNG" BWV 52, 669, 802, 805; e 5 CORALI RELUDI BWV 653b, 700, 727, 34, 736	Org.: H. Walcha	Archiv	3-30/33	APM 14047/49
FANTASIE BWV 562, 572; 2 TOC-ATE E FUGHE BWV 540, 565; UGA BWV 578; FANTASIA E FU-A BWV 542; TOCCATA ADAGIO FUGA BWV 564 (◆ BWV 533, 45)	Org.: M. C. Alain	Erato	2-30/33	LDE 3180/81 ** STE 50070/71
OCCATA E FUGA BWV 565; PRE-UDIO E FUGA BWV 545 (◆ BWV 44)	Org.: A. Nowakowsky	Telefunken	25/33	TW 30167
ASTORALE BWV 590; FANTASIA WV 572 (◆ BWV 527, 530)	Org.: K. Richter	Decca	30/33	AWD 9915
CONCERTI BWV 592/94 e 596	Org.: A. Heiller	Amadeo	30/33	AVRS 6288
5 CORALI "ORGELBÜCHLEIN" WV 599/644 e 4 CORALI BWV 06, 709, 727, 738	Org.: M. C. Alain	Erato	3-30/33	LDE 3213/5 ** STE 50093/95
8 CORALI DI LIPSIA BWV 651/68 e 6 CORALI "SCHNEBLER" WV 645/650	Org.: H. Walcha	Archiv	3-30/33	APM 14039/41
ORALE BWV 768 (◆ BWV 548, 55)	Org.: H. Wunderlich	Cantate	30/33	640207

המבצעים		סמל התוצרת	קוטר ומהירות	סימן ומספר
G. S. BACH: MUSICA PER CLAVICEMBALO				
6 SUITES INGLESI BWV 806/811	Clavic.: R. Kirkpatrick	Archiv	3-30/33	APM 14072/4
6 SUITES FRANCESI BWV 812/817 E 20 PICCOLI PRELUDI BWV 924/943	Clavic.: I. Ahlgrimm	Philips	2-30/33	AL 00155/6
6 PARTITE BWV 825/30	Clavic.: R. Kirkpatrick	Archiv	3-30/33	APM 14119/21
CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO BWV 846/893	Clavic.: W. Landowska	RCA	6-30/33	LM 6801
4 TOCCATE BWV 910/12 E 915	Clavic.: R. Kirkpatrick	Archiv	30/33	APM 14184
* CONCERTO ITALIANO BWV 971; PARTITA N. 1, BWV 825; FANTASIA CROMATICA E FUGA BWV 903; TOCCATA BWV 912	Clavic.: W. Landowska	HMV	30/33	COLH 71
CAPRICCIO SOPRA LA LONTANANZA DEL FRATELLO DILETTISSIMO BWV 992; ARIA VARIATA IN STILE ITALIANO BWV 989; TOCCATE BWV 913 e 914	Clavic.: R. Kirkpatrick	Archiv	30/33	APM 14183 ** SAPM 198183
VARIAZIONI GOLDBERG BWV 988	Clavic.: G. Malcom	Oiseau-Lyre	2-30/33	OL 261/2
G. S. BACH: MUSICA PER ORGANO				
6 TRIO SONATE BWV 525/30	Org.: M. C. Alain	Erato	2-30/33	LDE 3140/41
PRELUDI E FUGHE BWV 531/33, 535/36, 550/51	Org.: H. Walcha	Archiv	30/33	APM 14158
PRELUDIO E FUGA BWV 541; PASSACAGLIA E FUGA BWV 582; TOCCATA E FUGA BWV 538; FANTASIA E FUGA BWV 537; TOCCATA BWV 566; (◆ BWV 532, 536, 544)	Org.: M. C. Alain	Erato	2-30/33	LDE 3209/10 ** STE 50099/100
PRELUDI E FUGHE BWV 543/44, 546/47	Org.: F. Germani	Voce Padr.	30/33	QCLP 12054
PRELUDIO E FUGA BWV 548; TOCCATA E FUGA BWV 539 (◆ BWV 546, 547, 551)	Org.: A. Schweitzer	CBS	30/33	72325
PRELUDI "CLAVIER-ÜBUNG" BWV 552, 669, 802, 805; e 5 CORALI PRELUDI BWV 653b, 700, 727, 734, 736	Org.: H. Walcha	Archiv	3-30/33	APM 14047/49
2 FANTASIE BWV 562, 572; 2 TOCCATE E FUGHE BWV 540, 565; FUGA BWV 578; FANTASIA E FUGA BWV 542; TOCCATA ADAGIO E FUGA BWV 564 (◆ BWV 533, 545)	Org.: M. C. Alain	Erato	2-30/33	LDE 3180/81 ** STE 50070/71
TOCCATA E FUGA BWV 565; PRELUDIO E FUGA BWV 545 (◆ BWV 544)	Org.: A. Nowakowsky	Telefunken	25/33	TW 30167
PASTORALE BWV 590; FANTASIA BWV 572 (◆ BWV 527, 530)	Org.: K. Richter	Decca	30/33	AWD 9915
4 CONCERTI BWV 592/94 e 596	Org.: A. Heiller	Amadeo	30/33	AVRS 6288
45 CORALI "ORGELBÜCHLEIN" BWV 599/644 e 4 CORALI BWV 706, 709, 727, 738	Org.: M. C. Alain	Erato	3-30/33	LDE 3213/5 ** STE 50093/95
18 CORALI DI LIPSIA BWV 651/668 e 6 CORALI "SCHNEBLER" BWV 645/650	Org.: H. Walcha	Archiv	3-30/33	APM 14039/41
CORALE BWV 768 (◆ BWV 548, 565)	Org.: H. Wunderlich	Cantate	30/33	640207

* d'importazione, presso negozi specializzati
** dischi stereofonici
◆ questo simbolo indica altre composizioni comprese nello stesso disco.