



# BACH

Louise Pellerin ■ HAUTBOIS  
Dom André Laberge ■ ORGUE

# Johann Sebastian BACH

(1685–1750)

1 **Cantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“, BWV 156**

« J'AI UN PIED DANS LA TOMBE »

1 *Sinfonia* [2:31]

2 **Concerto en la majeur pour hautbois d'amour,**

RECONSTITUTION D'APRÈS LE BWV 1055 (TRANSCRIPTION) [13:45]

2 *Allegro* [4:32]

3 *Larghetto* [4:34]

4 *Allegro ma non tanto* [4:39]

5 **Choral „Liebster Jesu, wir sind hier“, BWV 633 [2:32]**

(DAS ORGELBÜCHLEIN) « JÉSUS BIEN AIMÉ, NOUS SOMMES ICI »

6 **Sonate en trio en mi mineur pour hautbois d'amour et orgue,**

D'APRÈS LA 4<sup>e</sup> SONATE EN TRIO POUR ORGUE, BWV 528 [8:56]

6 *Adagio – Vivace* [2:23]

7 *Andante* [3:59]

8 *Poco allegro* [2:34]

9 **Cantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, BWV 12**

« PLEURS, PLAINTES, ABATTEMENTS, ANGOISSES »

9 *Sinfonia* [2:16]

10 **Choral „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“, BWV 639 [2:14]**  
(DAS ORGELBÜCHLEIN) « SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST, JE T'APPELLE »

11 **Sonate en sol mineur, BWV 1020 [10:48]**

11 *Allegro* [4:09]

12 *Adagio* [2:40]

13 *Allegro* [3:59]

14 **Sarabande con partite en do majeur, BWV 990 [17:08]**

D'APRÈS L'OUVERTURE DE L'OPÉRA *BELLÉROPHON* DE JEAN-BAPTISTE LULLY

15 **Cantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, BWV 202**

« DISSIPEZ-VOUS, OMBRES LUGUBRES »

15 *Gavotte* [1:48]

Louise Pellerin ■ HAUTOIS ET HAUTOIS D'AMOUR | OBOE AND OBOE D'AMORE

Dom André Laberge ■ ORGUE | ORGAN

# BACH ■ SACRÉ ET PROFANE

La cohabitation des styles sacré et profane chez Bach est bien connue : il existe chez lui plusieurs exemples d'emprunts d'une pièce d'un style à une pièce de l'autre. Parfois, ces arrangements sont compris comme un moyen économe employé par Bach de satisfaire aux hautes exigences de son travail. D'autres y voient un signe, selon une hypothèse défendue, de sa foi ou de son indépendance d'esprit. La Sinfonia de la cantate religieuse „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ (« J'ai un pied dans la tombe ») illustre bien ce dont il est question ici. Cette Sinfonia avec hautbois obligé est réutilisée dans le *Concerto pour clavecin* BWV 1056, qui était lui-même une transcription d'un concerto maintenant perdu. Ce concerto égaré était, croit-on, pour violon ou hautbois. Par ailleurs, il serait aussi possible de reconstruire le concerto pour hautbois à l'origine du *Concerto pour clavecin* BWV 1059 à partir de ce même premier mouvement de la *Cantate* 156 et des premier et cinquième mouvements de la *Cantate* 35. Bref, à ce mouvement de la *Cantate* 156, nous pouvons rattacher au moins trois autres pièces.

En fait, tous les concertos pour clavecin BWV 1052-1057, composés autour de 1738, sont des transcriptions de concertos pour instrument « mélodique » dont les sources sont aujourd'hui disparues. Le *Concerto en la majeur pour hautbois d'amour* BWV 1055 ne fait pas exception. Cependant, comme il est question de reconstruction, il est aussi question de conjecture. Selon certains chercheurs, le deuxième mouvement, tel

qu'il se trouve dans la version pour clavecin, ne conviendrait pas à la nature du hautbois. L'authenticité de ce mouvement n'est pas ici remise en cause. D'ailleurs, il est historiquement justifié de confier à un instrument le rôle prévu pour un autre : c'était une pratique commune et pragmatique du temps (ce qui dissipe l'impression d'originalité – ou le malaise – que nous donnerait une transcription moderne d'un concerto brandebourgeois pour douze banjos et cornemuse obligée).

Cette liberté dans l'instrumentation concerne également, historiquement parlant, l'arrangement pour orgue et hautbois de la *Sonate en trio en mi mineur pour orgue* BWV 528. Les six sonates pour deux claviers et pédale obligée, dont la version originale du BWV 528 fait partie, ont été écrites pour le fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann, aux alentours de 1722-1727, soit donc pendant la dernière année de Bach à Cöthen et durant ses premières années à Leipzig. Alors que les origines italiennes de la sonate en trio demandaient deux voix de dessus égales, attribuées à des instruments mélodiques, et une basse discursive, assumée par un groupe continuo (viole de gambe et orgue, par exemple), Bach préférait émanciper le clavier de son rôle de continuo. Le présent arrangement permet à l'orgue, qui occupe une des deux voix mélodiques, d'avoir son mot à dire. D'autre part, le violon est délaissé dans la *Sonate* (apocryphe) *en sol mineur* BWV 1020 au profit du hautbois (et, très souvent, de la flûte).

C'est avec le même souci d'indépendance de l'orgue que Bach compose la *Sarabande con partite* BWV 990 (un thème et variations sur l'ouverture de *Bellérophon* de Lully) et l'*Orgelbüchlein* («Petit livre d'orgue») dont fait partie le *Choral* „Liebster Jesu, wir sind hier” («Jésus bien aimé, nous sommes ici») BWV 633, un canon à la quinte, et le *Choral* „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ” («Seigneur Jésus-Christ, je t'appelle») BWV 639, seul prélude à trois voix dans cette collection de 46 chorals. L'*Orgelbüchlein*, dont la composition s'étale sur quinze ans, soit de 1708 à 1723 approximativement, est reconnu pour être une œuvre didactique. La page titre indique : «Petit livre d'orgue dans lequel l'organiste débutant est initié à exécuter en toutes sortes de manières un choral et à se perfectionner dans l'étude de la pédale...». Son fils Carl Philipp Emanuel ajoutera : «Ils sont tous écrits pour orgue seul, sans qu'aucun autre instrument ou voix de chanteur soient prévus.» Ces pièces, par ailleurs, retiendront l'attention particulière de Mendelssohn qui recommandera qu'on les joue, entre autres, au piano avec la mélodie en octaves ou avec violon.

Une autre élue (ou victime, selon la perception) d'un tel arrangement est la *Cantate* 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” («Pleurs, plaintes, abattements, angoisses»), sur laquelle Liszt composa plus tard une *Fantaisie*. Créée à Weimar le 22 avril 1714, soit le troisième dimanche après Pâques, cette cantate est inspirée de la première épître de Pierre (II, 11-20), et de Jean (XVI, 16-23), ce dernier nous disant : «Vous serez dans la tristesse, mais votre tristesse se changera en joie.» L'obstination du rythme à l'orgue, les appoggiatures, retards et notes tenues au

hautbois sont autant d'éléments qui donnent à la Sinfonia de cette cantate le ton plaintif qui précède l'irruption de la joie. La Gavotte de la *Cantate* profane 202 „Weichet nur, betrübte Schatten” («Dissipez-vous, ombres lugubres»), au contraire, s'ouvre à la jubilation. En tant que cantate nuptiale, elle aurait été jouée après la cérémonie lors du banquet ou le lendemain au petit déjeuner.

Enfin, c'est peut-être à travers le mariage qu'on peut le mieux comprendre la cohabitation des styles – et l'intertextualité – chez Bach. Né au milieu de la Querelle des Anciens et des Modernes en France, et de la lutte pour le pouvoir entre les Absolutistes et les Conseils municipaux en Saxe, une composante purement rationnelle chez Bach dut se fondre à une autre, mystique celle-là, et le compositeur dut rendre compte de l'organiste, le théoricien du praticien, le maître du nombre du maître de l'*Affekt*. Ce serait peut-être une erreur de croire qu'il y a une dualité irréconciliable entre la tradition que Bach respectait et l'invention dont il a fait preuve, de la même manière qu'il serait erroné de croire que la contingence rend impossible l'union. N'est-ce pas, après tout, le principe même du contrepoint ? Tout l'art de Bach ne réside-t-il pas dans l'habileté maîtrisée d'harmoniser les choses différentes et singulières, dans la *réconciliation* ?

## BACH ■ SACRED AND SECULAR

---

Bach's blend of sacred and secular styles is well known. Many examples exist in which he borrowed something from one of his pieces in one style to give to another piece in another style. Bach's arrangements are sometimes understood as an efficient answer to a hectic work schedule. Others see them as proof of, depending on the side one "chooses", his faith or his rationalism. The sinfonia in the sacred Cantata 156 *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (I stand with a foot in the grave) illustrates this very point. He reused this sinfonia, which features a prominent oboe part, in his Concerto for Harpsichord BWV 1056, itself a transcription of a now lost concerto believed to be for violin or oboe. In fact it is possible, with the help of the first movement of the same Cantata 156 and the first and fifth movements of Cantata 35, to reconstruct the oboe concerto from which the Concerto for Harpsichord BWV 1059 originates. In other words, this movement of Cantata 156 can be associated with at least three other pieces.

In fact, all of Bach's concertos for harpsichord BWV 1052-1057, composed around 1738, are transcriptions of concertos, now lost, for melodic instruments. The Concerto in A major for Oboe d'Amore BWV 1055 is no exception. However, questions of reconstruction raise questions of conjecture. According to some scholars, the second movement as found in the version for harpsichord clashes with the oboe's nature.

However, the authenticity of this movement is not questioned here. Moreover, to replace one instrument by another is historically justifiable. It was the common and pragmatic practice of the time, though today we would view a transcription of a Brandenburg concerto for, say, 12 banjos and bagpipes, as original if not downright sacrilegious.

Historically speaking, this liberty of orchestration is also apparent in the arrangement for oboe and organ of the Trio Sonata in E minor BWV 528 for Organ. The six sonatas for two manuals and pedals, of which the original version of BWV 528 is a part, were written for Bach's eldest son Wilhelm Friedemann around 1722-1727, during Bach's last year in Cöthen and first years in Leipzig. Despite the fact that the trio sonata, being of Italian origin, usually called for two upper voices of equal status to be played by two melodic instruments, and an active bass, played by a continuo group such as viola da gamba and organ, Bach preferred to emancipate the keyboard from its continuo role. The arrangement on this CD allows the organ, which plays one of two melodic voices, to have its say. Conversely, the violin loses its say in the (apocryphal) Sonata in G minor BWV 1020, giving up its place to the oboe and, very often, to the flute.

It was with this same objective of giving the organ its independence that Bach composed his *Sarabande Con Partite* BWV 990 (a theme and variations based on Lully's overture to *Bellérophon*) and the *Orgelbüchlein* (Little Organ Book) which includes the chorales *Liebster Jesu, wir sind*

---

*hier* (Dearest Jesus, we are here) BWV 633, which is a canon at the fifth, and *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* (I'm calling you, Lord Jesus Christ) BWV 639, which is the only prelude for three voices in this collection of 46 chorales. The *Orgelbüchlein*, whose composition spanned the 15 years between 1708 and 1723 approximately, is recognized as a didactic work. It is, according to its title page, "a little book for organ for the initiation of the beginner organist to all types of choral playing and for perfecting pedal study..." Bach's son Carl Philip Emmanuel added: "They are all written for solo organ, without provision for any other instrument or singer's voice." Moreover, Mendelssohn, whose attention was caught by these pieces, recommended that one play them on the piano with the melody in octaves, or with a violin.

Another beneficiary (or, depending on one's view, victim) of this type of arrangement is Cantata 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Cries, Wailings, Worries, Apprehensions), which inspired Liszt's *Fantasia*. First played in Weimar on April 22, 1714, on the third Sunday after Easter, this cantata is based on the first book of Peter (II, 11-20) and John (XVI, 16-23), which says: "Your sadness must turn into joy." The organ's obstinate rhythm and the oboe's appoggiaturas, suspensions and sustained notes are all elements that give the cantata's *sinfonia* a desolate tone, one preceding the transformation into joy. On the contrary, the gavotte of the secular Cantata 202 *Weichet nur, betrübte Schatten* (Away! mournful shadows) welcomes jubilation. As a wedding cantata, it is played after the ceremony, either at the banquet or at the wedding breakfast.

Finally, it is perhaps through marriage that one can best understand the blend of styles – and of intertextuality – in Bach. Born in the middle of the quarrel of the ancients and the moderns in France, and in the middle of the battle for power between absolutists and liberals in Saxony, Bach the rationalist was compelled to consider Bach the theologian, Bach the composer was obliged to take into account Bach the organist, Bach the theorist was required to respect Bach the practitioner, Bach the master of numbers was duty-bound to Bach the master of *affekt*. It would perhaps be a mistake to believe that there is an irreconcilable distance between the tradition Bach respected and the invention of which he was capable. In the same way, it would be a mistake to believe that contingency makes union impossible. Isn't that, after all, the very principle behind counterpoint? Does not all of Bach's art reside in his masterful ability to harmonize and reconcile the diverse and singular?

RUSS MANITT

# Louise Pellerin

Artiste d'une grande sensibilité, Louise Pellerin partage avec le public son enthousiasme et son amour de la musique par une richesse de sonorité expressive et colorée. La hautboïste d'origine canadienne habite en Suisse d'où elle mène une carrière internationale.

Les tournées se succèdent au Canada, aux États-Unis, en Amérique du Sud, en Europe et en Asie. Invitée aux grands festivals du monde (Athènes, Lucerne, Zurich, Salzbourg, Vienne, Berlin, Londres, Paris, Rome Tokyo, New-York, Montréal, Toronto), Louise Pellerin joue aux côtés de Heinz Holliger, Erich Höbarth, Leonidas Kavakos, Radovan Vlatkovic, András Schiff. Elle travaille actuellement avec la Camerata Salzburg et la Capella Andrea Barca.

Diplômée avec grande distinction du Conservatoire de musique de Montréal (Réal Gagnier, Bernard Jean) et de la MHS Freiburg im Breisgau (Heinz Holliger), elle est actuellement professeur de hautbois et de musique de chambre à la HMT Zurich. Elle donne des classes de maître au Canada et en Europe, et est membre de jury de concours internationaux.

Musician of great sensitivity, Louise Pellerin shares with the public her passion and enthusiasm for music, drawing from a rich palette of sound, colours, and expressions.

Born in Canada and now living in Switzerland, she has toured in Canada, the United States, South America, Europe, Japan, and South Korea, and been invited to international festivals (Athens, Lucerne, Zurich, Salzburg, Vienna, Berlin, London, Paris, Rome, Tokyo, New York, Montreal, Toronto). Louise Pellerin plays with Heinz Holliger, Erich Höbarth, Leonidas Kavakos, Radovan Vlatkovic, and András Schiff, and she is currently working with Camerata Salzburg and Capella Andrea Barca.

Louise Pellerin graduated with high distinction from the Conservatoire de musique de Montréal (Réal Gagnier, Bernard Jean) and the MHS Freiburg im Breisgau (Heinz Holliger). She is now professor of oboe and chamber music at the HMT Zurich. She gives master classes in Canada and Europe and is a jury member at international competitions.



## Dom André Laberge

Dom André Laberge est organiste à l'abbaye bénédictine de Saint-Benoît-du-Lac, au Québec. Il a d'abord étudié au Conservatoire de musique du Québec à Montréal, où ses premiers maîtres furent Bernard Lagacé pour l'orgue, Kenneth Gilbert pour le clavecin, Gilles Tremblay pour l'analyse musicale et Françoise Aubut pour l'harmonie et le contrepoint.

Au terme de ses études, en 1972, il obtenait un Premier Prix d'orgue, un premier prix de clavecin et un premier prix d'analyse. Boursier du Conseil des arts du Canada en 1978 et 1979, Dom Laberge a fait un séjour de perfectionnement en Europe. Il a travaillé l'orgue à Toulouse avec Xavier Darasse et le clavecin à Amsterdam avec Gustav Leonhardt. Depuis son retour, Dom Laberge partage son temps – outre ses devoirs monastiques et ses tâches de prieur, de maître des novices et d'organiste à l'abbaye – entre l'enseignement privé et l'enregistrement.

Dom André Laberge is organist at the Benedictine Abbey of Saint-Benoît-du-Lac (Quebec, Canada). He attended the Conservatoire de musique du Québec à Montréal where he studied with Bernard Lagacé (organ), Kenneth Gilbert (harpsichord), Gilles Tremblay (musical analysis), and Françoise Aubut (harmony and counterpoint).

At the end of his studies, in 1972, he won a First Prize in organ, a First Prize in harpsichord, and a First Prize in analysis. With grants from the Canada Council for the Arts in 1978 and 1979, Dom Laberge went to Europe to further develop his technique and musicianship. He worked on the organ with Xavier Darasse in Toulouse and on the harpsichord with Gustav Leonhardt in Amsterdam. Since his return to Canada in 1979, Dom Laberge has divided his time between monastic duties – he is abbey prior, novice master, and organist – private teaching, and recording.





## Composition de l'orgue | Organ specifications

Orgue Karl Wilhelm de l'église abbatiale de Saint-Benoît-du-Lac (1999)  
*Karl Wilhelm organ in the church of the Abbey of Saint-Benoît-du-Lac (1999)*

### COMPOSITION SONORE / STOP LIST

#### HAUPTWERK

##### 2<sup>e</sup> clavier / 2nd Manual: C – g'''

Bourdon	16'
Prinzipal	8'
Rohrflöte	8'
Viola da gamba	8'
Oktave	
Spitzflöte	4'
Quinte	2 2/3'
Superoktave	2'
Cornet V (C' - d''')	8'
Mixtur IV	1 1/3'
Trompette	8'

#### POSITIV

##### 1<sup>er</sup> clavier / 1st Manual 1: C – g''' *expressif*

Gedackt	8'
Salicional	8'
Prinzipal	4'
Rohrflöte	4'
Nasard	2 2/3'
Oktave	2'
Terz	1 3/5'
Larigot	1 1/3'
Scharf III	1'
Cromorne	8'
Tremblant	

#### PEDAL

##### Pédalier droit / Right pedal: C – f'

Prinzipal	16'
Subbass	16'
Prinzipal	8'
Bourdon	8'
Oktave	4'
Rauschpfeife IV	2 2/3'
Posaune	16'
Trompette	8'
Clairon	4'

#### SCHWELLWERK/SWELL

##### 3<sup>e</sup> clavier / Manual 3: C – g''' *expressif*

Prinzipal	8'
Gambe	8'
Hohlflöte	8'
Céleste	8'
Prinzipal	4'
Flûte harmonique	4'
Nasard	2 2/3'
Waldflöte	2'
Terz	1 3/5'
Mixtur IV	2'
Dulzian	16'
Oboe	8'
Tremblant	

#### ZIMBELSTERN (8 CLOCHETTES)

### CARACTÉRISTIQUES / DETAILS:

#### Accouplements / Couplers:

POSITIV / HAUPTWERK  
SCHWELLWERK / HAUPTWERK

#### Appels / Fixed combinations:

FONDS - HAUPTWERK  
ANCHE - HAUPTWERK  
ANCHE - POSITIV  
ANCHES - SCHWELLWERK  
ANCHES - PEDAL

#### Pression / Pressure:

60 mm au / to HAUPTWERK  
60 mm au / to POSITIV  
70 mm au / to SCHWELLWERK  
70 mm au / to PEDAL

#### Tempérament / Temperament:

Bach-Kellner (7 quintes justes / 7 perfect fifths)

#### Tirasses :

HAUPTWERK / PEDAL  
POSITIV/ PEDAL  
SCHWELLWERK / PEDAL

#### Traction mécanique suspendue

##### *Suspended mechanical key action*

#### Tirage des jeux électrique / Electronic stop action

avec combinateur SSL à 64 niveaux de mémoire et séquenceur (42 jeux - 2 692 tuyaux)  
*with 64-level SSL memory electronic combinator, and sequencer (42 stops, 2,692 pipes)*



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

*We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).*

---

Réalisation, enregistrement et montage / *Produced, recorded, and edited by:*

**Johanne Goyette**

Enregistré les 12, 13 et 14 mars 2006 sur l'orgue Karl Wilhelm de l'église abbatiale de Saint-Benoît-du-Lac (Québec, Canada)

*Recorded on March 12, 13 and 14, 2006 on the Karl Wilhelm organ in the church of the Abbey of Saint-Benoît-du-Lac (Quebec, Canada)*

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Photos: **Frère Luc Lamontagne, O.S.B.**

Couverture / *Cover:* **Richard-Max Tremblay**