

No. 94.020

J O H A N N S E B A S T I A N  
**B A C H**

(1685 – 1750)

**Orgelwerke**  
**Organ Works**

Christian Müller-Orgel,  
Waalse-Kerk, Amsterdam

Orgel/organ/orgue  
Gabler-Orgel, Basilika Weingarten

**Ton Koopmann**  
Orgel/organ

## DEUTSCH

### CD 1

Der überlieferte reiche Bestand an Orgelwerken Johann Sebastian Bachs entzieht sich ebenso einem Vergleich mit dem Orgelschaffen anderer Komponisten wie dem Versuch einer Kurzcharakteristik: zu extrem sind die artifiziellen Maßstäbe, die Bach setzt; zu groß ist die Vielfalt der Formen, Gestaltungsweisen und Ausdruckshaltungen, die er darbietet. Gleichwohl kann die vorliegende Einspielung von je drei freien und vier choralgebundenen Kompositionen an die Orgelkunst Bachs heranführen. – Das Präludium und die Fuge Es-Dur erhielten schon durch Bach einen herausgehobenen Platz: als Anfangs- und Schlußstück rahmen sie den wohl bedeutendsten Zyklus der Orgelliteratur (3. Teil der „Klavierübung“, 1739) ein, beide entsprechend großdimensioniert und erkennbar mehrgliedrig, das Präludium, indem es Züge von Französischer Ouvertüre, Konzertsatz und Fugato vereinigt, die Fuge, indem sie in drei Abschnitten drei Themen allmählich bewegungssteigernd einführt und kombiniert. Die Partite (hier Choralatz mit 8 Variationen) über „O Gott, du frommer Gott“, ein Frühwerk (von ca. 1700–02), folgt Vorbildern bei Georg Böhm, ragt aber bereits unter vergleichbaren Variationsreihen durch konsequente, profilierte Figuration (Var. 2, 5), hochgradige Chromatik (Var. 7) und phantasievolles Echospiegel mit Choral-Elementen (Var. 8) heraus. Fantasie und Fuge g-Moll, anscheinend getrennt entstanden, bilden – wie BWV 552 und 565 – ein fesselndes Satzpaar: die harmonisch kühne Fantasie (wohl aus Köthen, 1717–23) mit ihrem frei improvisatorischen Duktus, den zwei imitierende Episoden unterbrechen, die Fuge (aus Weimar, 1708–17) als konzertante und stark motorische Ausarbeitung des einprägsamen Themas, das Johann Mattheson etwas vereinfacht als Improvisationsaufgabe einer Organistenprobe wenige Jahre später erwähnt. Die anschließenden Orgelchoräle können als Exempel unterschiedlicher Satzanlagen, aber auch wichtiger Bachscher Sammlungen dienen. „Nun komm, der Heiden Heiland“, in einer älteren Version aus Weimar erhalten, in der vorgetragenen überarbeiteten Fassung aus

einem Sammelband der letzten Leipziger Jahre stammend („18“ bzw. „17 Choräle“), trägt die Chormelodie in einer durch Umspielungsfiguren reich ausgeschmückten Gestalt abschnittsweise als Oberstimme vor, während zwei Mittelstimmen, anfangs den Choralbeginn imitierend, und die ruhig schreitende Baßstimme einen dichten und expressiven Begleitsatz bilden. „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (gedruckt um 1748 in den „6 [Schübler-]Chorälen“) ist Bachs Orgelübertragung eines eigenen Kantatensatzes (BWV 140, Nr. 4: „Zion hört die Wächter singen“, 1731), dessen Substanz aber unverändert blieb: ein Trio Satz mit führender, motivischer Oberstimme, zeilenweise hinzutretender Chormelodie im Tenor und zurückhaltend stützender Unterstimme, dessen Reiz in der Transparenz der Verbindung dieser drei unterschiedlichen Satz-Ebenen liegt. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“, eines der 46 Choralvorspiele aus dem „Orgel-Büchlein“ (überwiegend aus Weimar, 1713–17), ist ebenfalls rein dreistimmig, führt aber den geringfügig verzierten Choral im Sopran und ohne Pausen durch; die „Begleitung“ erfolgt in jeweils völlig gleichmäßiger Bewegung durch eine Mittelstimme, die in streichinstrumentengerechten Figuren eindringliche Nuancen beiträgt, und durch einen grundierenden Baß, dessen Stimme voller Tonwiederholungen in ruhigem Tempo den Ausdruck des Lastenden unterstreicht. In Toccata und Fuge d-Moll (wohl schon vor 1708 entstanden) knüpft Bach an den virtuosen norddeutschen Orgelstil (Dietrich Buxtehudes und seiner Zeitgenossen) an, weitet aber die formalen Einheiten, indem er sie auf eigene, neuartige Weise erfüllt. So bildet die d-Moll-Fuge, die der berühmten, improvisiert wirkenden Toccata folgt, durch Themawiederkehr, Gleichmaß der rhythmischen Bewegung und großflächigen Modulationsgang einen überzeugenden Zusammenhang, obwohl quasi-solistische Strecken mit durchsichtigem Figurenwerk das dichtere Satzgefüge unterbrechen.

*Klaus-Jürgen Sachs*

## DIE MÜLLER-ORGEL DER WAALSE-KERK IN AMSTERDAM

Die im 15. Jahrhundert erbaute heutige Waalse-Kerk bekam im Jahre 1680 die erste Orgel, von der fünf Register beim großen Orgelumbau durch Christian Müller in den Jahren 1733/34 in das neue Orgelwerk übernommen wurden. Das nun auf 26 Register in zwei Manualen (Hauptwerk und Rückpositiv) und Pedal

erweiterte Instrument erfuhr im 19. Jahrhundert verschiedene Veränderungen. Bei der Restaurierung in den Jahren 1963–65 wurde die alte Disposition wieder hergestellt. 22 Register aus dem historischen Bestand blieben unverändert, während die verloren gegangenen Pfeifen von vier Registern rekonstruiert wurden. Bei dieser Gelegenheit erhielt die Orgel sowohl ihre alte Tonhöhe ( $a'=466$  Hz) als auch die alte Temperatur (Neidhardt) zurück.

### Disposition

Hauptwerk	Rückpositiv	Pedal
Prestant 16'	Prestant 8'	Bourdon 16'
Prestant 8'	Holpijb 8'	Prestant 8'
Roerfluit 8'	Octaaf 4'	Roerquint 6'
Quintadeen 8'	Quint 3'	Octaaf 4'
Octaaf 8'	Mixtuur 1 <sup>1/2</sup> ,	Nachthoorn 2'
Quint 3'	Scherp Terts 1 <sup>3/5</sup>	Fagot 16'
Gemshoorn 2'	Octaaf 2'	Trompet 8'
Mixtuur 2'	Tremulant	Manualkoppel
Trompet 16'		Pedalkoppel
Trompet 8'		
Vox Humana 8'		
Tremulant		

## CD 2

Von den sechs Bachschen Orgelwerken, die diese Einspielung in der Anordnung eines wohl disponierten Konzerts vereinigt, bildet je ein Satzpaar aus Präludium und Fuge in c-Moll den Rahmen. Doch unterscheiden sich eröffnendes und abschließendes Werk ganz wesentlich. In BWV 549 (aus dem Frühschaffen wohl vor 1708) basieren die beiden Sätze auf sehr ähnlicher Motivik, verarbeiten sie aber gegensätzlich: das Präludium als freie, improvisationsartige Eröffnung, beginnend mit einem ausgreifenden Pedalsolo, dann geprägt durch Figurationen über Halbtönen des Basses oder als Anreicherung eines „an sich“ breit dahinfließenden modulierenden Akkordsatzes; die Fuge dagegen als zunächst extrem gleichförmige, um wiederkehrende Modulationsziele kreisende polyphone Durchführung eines einprägsamen Themas, das im Schlußteil (nach dem Pedaleinsatz) auch den Impuls für Steigerungen durch Akkordeinwürfe, Figurenketten und Passagen liefert. Weit aus umfangreicher, kunstvoller und gewichtiger aber ist BWV 546. Das Präludium (aus der Leipziger Zeit ab 1723) verkörpert die ganz individuelle Ausprägung eines „Concerto“-Typus: im gravitativen Anfangsritornell, das am Schluß identisch wiederkehrt und zwischendurch mehrmals anklingt, sind bereits Keime für die imitierende Themenverarbeitung enthalten, die den ausgedehnten Binnenverlauf mit seiner besonderen harmonischen und rhythmischen Intensität bestimmen. Obwohl die Fuge (wohl schon aus den Weimarer Jahren 1708–17) sich in deutliche Abschnitte gliedert, die ein- oder zweistimmig beginnen und nacheinander das Thema, dann ein Gegenmotiv und schließlich beide kombiniert durchführen, zielt sie – im Unterschied zum Präludium – stärker auf Einheit, Gleichmaß aber auch auf eine eher verhaltene Würde. Die beiden Choralbearbeitungen entstammen einer (um 1745 angelegten) Sammlung („18“ bzw. „17 Chorälen“), in der Bach rund drei Jahrzehnte zuvor geschaffene Stücke revidiert aufzeichnete, sie also in diese Weise weiterhin anerkannte, wenn auch im Detail ausfeilte. Beide Sätze beruhen auf einer gleichartigen Anlage: die klanglich hervorzuhebende Chormelodie wird zeilenweise, d. h.

durch längere Pausen unterbrochen, und reizvoll verziert auf eigenem Manual vorgetragen, während zwei duettierende Stimmen benachbarter Lage über dem sparsam stützenden Baß dezent einleiten, begleiten und überbrücken, wobei sie auch auf die Chormelodie anspielen. Beide Stücke entsprechen sich überdies in Bewegungsduktus, Ausdrucksgehalt und eminenter Schönheit; BWV 654 bringt die Chormelodie im Sopran, BWV 653 aber im Tenor. Sonate (BWV 529) und Konzert (BWV 593) haben jedoch nicht viel mehr gemeinsam als die Dreisätzigkeit nach dem Muster „schnell-langsam-schnell“. Denn BWV 529 ist eine der sechs „Triosonaten“ (aus der Leipziger Zeit), in denen Bach die organistischen Möglichkeiten anspruchsvoll individueller Dreistimmigkeit (mit einer Stimme für jede Hand auf eigenem Manual und der Baßstimme im Pedal) unübertroffen ausgeschöpft hat. Wie dicht, originell und souverän die relativ langen Sätze ausgearbeitet sind, erschließt sich einer genaueren Betrachtung, doch vermag auch ein aufmerksamer Hörer, der sich, von Mal zu Mal mehr entdeckend, in das Werk hineinvertieft, solche Qualitäten in den zierlich konzertanten bzw. spielerisch imitatorischen Ecksätzen ebenso wie im elegischen Mittelsatz wahrzunehmen. In BWV 593 begegnet man hingegen nicht dem Komponisten, sondern dem Bearbeiter Bach, der hier, wie in ähnlichen Fällen, ein fremdes Werk anderer Besetzung – nämlich Antonio Vivaldis Concerto op. 3, Nr. 8 für zwei Soloviolen, Streicher und Generalbaß (gedruckt, Amsterdam 1711) – für die Orgel übertrug. Mag dies auch nur Studien- oder Lehrzwecken gedient haben, es gehört in eine dichte Reihe von Zeugnissen für die starke, weitreichende Wirkung des Vivaldischen Konzertstils in jener Zeit. Die musikalische Distanz zwischen Bachs Transkription des gewiß ansprechenden, doch lockerer gefügten, leichter fasslichen Vivaldischen Konzerts und den Beispielen für Bachs eigene, die Maßstäbe seiner Zeit sprengende Kunst ist aber wohl schwerlich zu verkennen.

*Klaus-Jürgen Sachs*

## Die Gabler-Orgel der Basilika Weingarten

Die Benediktinerabtei zu Weingarten wurde im Jahre 1056 gegründet. 1715 entschloß sich der Konvent zum Abriß des romanischen Münsters, um die bekannte prachtvolle barocke Basilika zu errichten. Diese wurde 1724 – mit einer Chororgel der Schweizer Orgelbauer Bossart ausgestattet – geweiht. Schon während der Bauzeit wurden Pläne für eine monumentale Hauptorgel diskutiert. Der früheste erhaltene Vorschlag aus dem Jahre 1720 stammte von Andreas Silbermann, weitere Angebote kamen ab 1725 u. a. von Gottfried Silbermann, Georg Friedrich Schmahl (Erbauer der Ulmer Münsterorgel), Johann Andreas Fux aus Donauwörth und Johann Georg Roher aus Straßburg. Keiner der eingereichten Entwürfe wurde ausgeführt. 1728 erhielt der bisher als Orgelbauer nicht hervorgetretene Schreiner Joseph Gabler aus Mainz den Auftrag zum Umbau der Orgel im nahegelegenen Ochsenhausen. Als eine Art Anschlussauftrag übernahm er 1730/31 parallel dazu die Reparatur der durch Feuchtigkeit stark geschädigten Chororgel in Weingarten. Gegen lebhaftige Kritik aus dem Konvent übertrug Abt Alphons nach Beendigung der Umbau- und Reparaturarbeiten den Neubau der großen Orgel dem „Orgelmacher“ Joseph Gabler. Pater Anselm Wüntsch faßte seine Einwände in einem dem Abt gewidmeten Handbüchlein zusammen. Hier heißt es: „Es müßte mir dieser Mann... die Orgel zu Weingarten anders und besser als zu Ochsenhausen machen, wenn er es kann“. Kompromissbereit lenkt Pater Anselm an anderer Stelle ein: „Oder endlich... müßte mit Herr Gabler... das Gehäuse, will sagen den Orgelkasten, in welchem zu verfertigen er ein Ausbund Meister ist, ein anderer Künstler aber das innerliche Uhrwerk, will sagen die Register etc. machen“. Vorverhandlungen mit Gabler begannen 1736. Im Jahr darauf wurde ein erster Vertrag unterzeichnet, in dem alle Modalitäten der Bezahlung und die vom Kloster zu übernehmenden Arbeiten und Leistungen festgelegt wurden. Eine abteiinterne Kalkulation aller Kosten für den Orgelbau belief sich auf 17 619 Gulden. Mit Joseph Gabler wurde für seine Arbeit neben den üblichen Leistungen in Naturalien ein Honorar von 6000 Gulden vereinbart. Nach drei Jahren sollte die neue Orgel wenigstens teilweise bespielbar und nach sechs Jahren vollendet sein. In einem besonderen Dokument

wurde die Disposition der Orgel niedergelegt. Den einzelnen Werken wurden kurze charakterisierende Beschreibungen beigegeben. „Hauptwerk: scharf und penetrant, Oberwerk: gravitatisch und douce, Brustwerk: delikate und lieblich, Echowerk: douce und annehmlich, Pedalwerk: stark und durchdringend“. Das Gehäuse – ein erster Entwurf war von Gabler schon Ende 1736 vorgelegt worden – sollte von der Klosterschreinerei ganz in „Furnierarbeit“ aus Hölzern im Naturton und mit Intarsientechnik hergestellt werden. Nach einem verheerenden Brand im Kloster war die Schreinerei mit Wiederaufbauarbeiten jedoch so überlastet, daß dieser Plan aufgegeben werden mußte. Nur der Spieltisch – der neben den Manual-Klavieren auch 80 Registerzüge aus Elfenbein erhielt – wurde in Intarsienarbeit ausgeführt. Das Gehäuse sollte nunmehr „marmoriert“ werden, was die Tischlerarbeiten wegen der deckenden Farbfassung wesentlich vereinfachte. Der für 1739 vorgesehene Termin zur Ablieferung des Gehäuses an Gabler konnte dennoch nicht eingehalten werden. Der plötzliche Tod des Gabler wohlgesonnenen Abt Alphons löste weitere Verzögerungen aus, da dessen Nachfolger neue Prioritäten für die Klosterwerkstätten setzte. Mit zwei neuen Verträgen behalf man sich 1739 und 1741 in dieser Krisensituation. Dennoch konnten die Probleme bei der Gehäusefertigstellung nicht bewältigt werden. Unter dem wachsenden Einfluß der Mönche um Pater Anselm verschlechterte sich die Arbeitsatmosphäre zusehends. Gabler wurde Trödelei vorgeworfen, man schimpfte ihn einen „Filou“, und zahlreiche Schikanen belasteten zusätzlich das Klima. Die Arbeit kam schließlich ganz zum Erliegen. Mit einem „gründlichen Bericht“ versuchte Gabler gegenüber Abt und Konvent seine Situation zu schildern und die Verzögerung zu rechtfertigen. In einem vierten Vertrag von 1742 wurde ihm danach bescheinigt, daß er sich mit seiner Eingabe „ziemlichermaßen purgiert“ habe. Es wurde vereinbart, daß die Orgel nunmehr am 6. Juli 1746 größtenteils fertig und bespielbar zu sein habe. Es sollte aber vier Jahre länger dauern, bis die Arbeiten abgeschlossen waren. Am 29. Mai 1750 reichte Gabler seine „General und Hauptquittung“ ein, am 24. Juni 1750 wurde das Instrument nach einer Bauzeit von 13 Jahren geweiht und in Gebrauch genommen. Nach einem „Weingartner Abteibuch“ beliefen sich die Gesamtkosten für die Orgel auf 26 895 Gulden. Bei seinem ersten selbständigen Orgelbau war Gabler mit Sicherheit an die Grenzen seiner

Fähigkeiten gestoßen. Er hatte große Probleme mit den Mensuren der Pfeifen und war offenbar nicht in der Lage, diese der Größe des Kirchenraumes anzupassen. Er versuchte, eine mangelnde Kraftentfaltung durch Verdoppelung der Pfeifenzahl bei Einzelregistern und eine bis zu 12-fache Steigerung bei Mixturen aus- zulegen. Als begnadeter Künstler galt er vielen jedoch auf dem Gebiet der Zungenregister. Um seine Vox humana rankten sich alsbald Legenden. Da er trotz jahrelanger Experimente den Klang der Zungenstimme nicht dem der menschlichen Stimme angleichen konnte, soll er sich der Hilfe des Leibhaftigen versichert haben. Mit Blut habe er seine Seele dem Teufel verschrieben. Als Gegenleistung habe er ein Stück besonderen Metalls zum Pfeifenguss bekommen. Die Zunge habe nun wie die menschliche Stimme gesungen, und noch heute sollen an den Pfeifen der Vox humana einige Blutstropfen den Teufelspakt bezeugen. Der Klang der Orgel war wegen der angesprochenen Probleme niemals scharf, penetrant, stark oder gar durchdringend. Im Verhältnis zur Größe des Instruments ist er eher kammermusikalisch-intim. Die Stärke der Orgel liegt in der Farbigkeit und Differenziertheit ihrer Einzelstimmen. Wegen der großen Entfernung einzelner Werke von der Balganlage hatte Gabler kaum zu bewältigende Schwierigkeiten bei der Windversorgung. Durch den freistehenden Spieltisch mit fünf Klavieren kam es zu Komplikationen bei der

Traktur, wodurch die Spielweise beträchtlich erschwert wurde. Das Pedal reichte ursprünglich nur von C bis g, was wiederum zu einer erheblichen Einengung bei der Orgelliteratur führte. Obwohl verschiedene Eingriffe und Kunstgriffe vorgenommen wurden, konnte die Orgel über mehr als zwei Jahrhunderte niemals zufriedenstellend gespielt werden. In den Jahren 1981–1983 wurden von der Schweizer Orgelbaufirma Kuhn umfangreiche Restaurierungsarbeiten an der Orgel durchgeführt. Die Windprobleme konnten behoben und zahlreiche Veränderungen an der Originalsubstanz rückgängig gemacht werden. Das Pedal hat nach einer Erweiterung um sieben Töne derzeit einen Umfang von C bis d'. Trotz technisch unlösbarer mechanischer Probleme der komplizierten historischen Traktur gelegentlich durch Klappern unüberhörbar – ist die Orgel heute normal bespielbar. Größte Bewunderung fand von Anfang an der Orgelprospekt. Der „Ausbund Meister“ schuf ein Gehäuse, das seinesgleichen kaum findet. Es ist nicht verwunderlich, daß Dom Bédos de Celles in seinem 1766 erschienenen bedeutenden Werk „L'art du facteur d'orgues“ bereits einen Stich des einzigartigen Orgelgehäuses abdruckte. Die besondere Zierde des Prospektes ist ein mit zahlreichen zeitgenössischen Instrumenten ausgestattetes Engelskonzert.

*Heinz Wildhagen*

## Disposition

### I. Manual (Hauptwerk) C-c<sup>3</sup>

Praestant	16'
Principal	8'
Rohrflaut	8'
Octav 1–2fach Superoctav 2fach	4'
Hohlflaut	2'+1'
Mixtur 9–10fach	2'
Cimbalum 12fach	2'
Sesquialter 8–9fach	1'
Piffaro 5–7fach	1 <sup>1/2</sup> '
Trombetten (neu)	8'
	8'

### II. Manual (Oberwerk) C-c<sup>3</sup>

Borduen 2–3fach	16'
Principal Tutti	8'

### III. Manual (Echowerk) C-c<sup>3</sup>

Borduen	16'
Principal	8'
Flauten	8'
Quintatön	8'
Viola douce	8'
Octav	4'
Hohlflaut 2fach	4'
Piffaro doux 2fach	4'
Superoctav	2'
Mixtur 5–6fach	2'
Cornet 5–6fach	1'
Hautbois (neu)	8'

### IV. Manual (Brustpositiv) C-c<sup>3</sup>

Principal doux	8'
Flaut douce	8'

Violoncell 1–3fach	8'	Quintatön	8'
Coppel Hohlfloit	8'	Violoncell	8'
Unda maris	8'	Rohrfloit	4'
Solicinale	8'	Querflloit	4'
Mixtur 9–12fach	8'	Flloit travers 2fach	4'
* Octav douce	4'	Flageolet	2'
* Viola 2fach	4'	Piffaro 5–6fach	4'
* Cimbalum 2fach	4'+2'	Cornet 8–11fach	2'
* Nasat	2'+1'	Vox humana	8'
(* stehen im Kronpositiv)	2'	Hautbois	4'
		Carillon ab f (im Spieltisch)	2'
		Tremulant	

### Hauptpedal C-d<sup>1</sup>

Contrabaß 2fach	32'+16'
Subbaß	32'
Octavbaß	16'
Violonbaß 2fach	16'+8'
Mixturbaß 5–6fach	8'
Posaunenbaß (teilw. neu)	16'
Bombardbaß (32H) (teilw. neu)	16'
La force 49fach (C)	4'
Carillon ped.	2'

### Brustpedal C-d<sup>1</sup>

Quintatönbaß	16'
Superoctavbaß	8'
Flloit douce	8'
Violoncellbaß	8'
Hohlfloitbaß	4'
Cornetbaß 10–11fach	4'
Sesquialter 6–7fach	3'
Trombetbaß	8'
Fagottbaß	8'

### Nebenregister

Cuculus, Rossignol, Cymbala, Tympanum

### Koppeln

II/I, III/II, IV/III, IV/I, Cronpositivcopplung  
I/Ped., II/Ped., IV/Ped., Brustpedalcopplung

## TON KOOPMAN

Seit den siebziger Jahren bereits ist Ton Koopman ein auf den nationalen und internationalen Bühnen vertrauter Name. Zu Beginn seiner Karriere wurde er zweimal für seine Leistungen als Organist und Harfenist mit dem Prix d'Excellence ausgezeichnet. Als sein erstes Orchester leitete er die Musica Antiqua in Amsterdam. Im Jahre 1979 gründete er das Amsterdamer Barock Orchester, in das er Musiker aus verschiedenen Teilen der Welt berief. Im Jahre 1992 wurde der Amsterdamer Barock Chor gegründet und dem Barock Orchester zur Seite gestellt. Dieser Chor besteht ausschließlich aus jungen und professionellen, niederländischen Sängern. Einer der wertvollsten Preise in seiner Karriere ist der 3M-Preis, mit dem Ton Koopman im Jahre 1989 in Anerkennung seiner Verdienste um die alte Musik ausgezeichnet wurde. Weitere Auszeichnungen waren der Kristall-Preis der Osaka Symphonie-Halle, Japan, im Jahre 1992 sowie der Edison-Preis, den er im Jahre 1993 für seine Einspielung der Pariser Symphonien Haydns auf Erato CD's erhielt. Im März 1994 erhielt Ton Koopman eine goldene CD für die Einspielung

der Matthäus-Passion mit dem Amsterdamer Barock Orchester und dem Chor der Niederländischen Bach Gesellschaft. Diese Aufnahme brachte ihm außerdem in Frankreich den „Prix de L'Académie du Disque Lyrique“ ein. Ton Koopman erhält häufig Berufungen als Gastdirigent von Orchestern aus allen Teilen der Welt, einschließlich des Königlichen Concertgebouw Orchesters, mit dem er die Matthäus-Passion aufführte und des Residentie Orchesters. Seit September 1994 ist Ton Koopman Chefdirigent des Niederländischen Radio-Kammerorchesters. Ton Koopman hält außerdem eine Professur für Harfe am Königlichen Konservatorium in Den Haag und ist Honorary Member der Royal Academy of Music in London. Aufnahmen neueren Datums sind, u. a. die b-Moll-Messe Bachs, Purcells The Fairy Queen, Konzerte für Orgel und Harfe von Haydn und Mozarts Krönungsmesse. Im November 1994 stellte sich Ton Koopman mit dem Amsterdamer Barock Orchester und Chor einem der ambitioniertesten Einspielungsprojekte der Musikgeschichte überhaupt: Der Auf-führung und Einspielung der kompletten Kirchenkantaten und weltlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs.



## ENGLISH

### CD 1

The copious number of works for organ by Johann Sebastian Bach which have been handed down to us can neither be compared with organ works by other composers nor can they be concisely characterized: the artificial measures which Bach sets are too extreme; the variety of forms, ways of composition and means of expression he offers us are too great. Nevertheless, this recording of three free and four chorale-based compositions can give us an insight into Bach's famous organ works. The Prelude and Fugue in E flat major was put on a pedestal by Bach himself: they frame, as first and last pieces, what is probably his most important cycle of works for organ (Third Part of the "Klavierübung", 1739). The Prelude and Fugue are both being of appropriately large proportions and consisting of several recognizable sections. The Prelude combines characteristics of french overture, concerto movement and fugato; the Fugue introduces and combines, in three sections, three themes which gradually increase in motion. The Partita (here a chorale movement with 8 variations) on "O Gott, du frommer Gott", an early work (written around 1700–02), is modelled on works by Georg Böhm. However, it stands out from other comparable series of variations through its consistent, excellent figuration (Var. 2, 5), extreme chromaticism (Var. 7) and imaginative, echoing conversation with chorale elements (Var. 8). The Fantasia and Fugue in g minor, each apparently composed quite separately – as BWV 552 and 565 –, form a fascinating pair of movements. The harmonically bold Fantasia (probably from Cöthen, 1717–23) has a free, improvised character, which is interrupted by two imitating episodes, while the Fugue (written in Weimar, 1708–17) is a concertante and swiftly-moving development of the impressive theme. A few years later, the work is mentioned by Johann Mattheson as being used, in a somewhat simplified form, as an improvisation exercise in an organ concerto. The organ chorales which follow can serve not only as examples of various forms of movements, but also as an important collection of Bach's works. "Nun komm, der Heiden Heiland", of which there is an older version

from Weimar, and here the revised version from a collection of works dating from the late Leipzig years ("18" and "17 Chorales" respectively), carries the chorale melody, richly ornated with weaving figures, segment by segment in the upper voice, whilst two middle voices, initially imitating the opening of the chorale, and the quietly progressing bass voice build a compact and expressive accompanying movement. "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (published around 1748 in the 6 "Schübler Chorales") is Bach's organ version of his own cantata movement (BWV 140, No. 4: "Zion hört die Wächter singen", 1731), whose substance remained unchanged: a trio movement with driving, motivic upper voice, the chorale melody introduced line by line in the tenor and a cautious, supporting lower voice, the charm of which lies in the transparency of the combination of these three very different movement levels. "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ", one of the 46 Chorale Preludes from the "Orgel-Büchlein" (the majority were written in Weimar, 1713–17), is also purely threevoiced. It carries however the minimally ornated chorale in the soprano without any pauses. The "accompaniment" takes place, in each case with fully even movement, in a middle voice which contributes urging nuances in string instrument-like figures, and in a ground bass, which underlines the expression of weightiness through the repeat of notes in a slow tempo. In the Toccata and Fugue in d minor (probably composed before 1708), Bach latches on the virtuoso North German style of organ composition (Dietrich Buxtehude and his contemporaries), but widens up the formal standard types of works by writing them in this own innovative way. Thus the d minor Fugue, which follows the famous, seemingly improvised Toccata, forms a convincing coherence through the recurrence of the theme, symmetry of rhythmic movement and broad modulations, despite the fact that quasi-solo passages with transparent figure-work interrupt the compact structure of the movement.

*Klaus-Jürgen Sachs*

## THE MÜLLER ORGAN OF THE WAALSE-KERK AT AMSTERDAM

The fifteenth century church known today as the Waalse-Kerk received its first organ in 1680. Five of its original stops were kept when the organ was rebuilt by Christian Müller in 1733/34. The instrument was further altered in the 19th century and now has 26 stops on two

manuals (Great Organ and Choir Organ) and a pedal. The original disposition was restored when the organ was repaired in the years 1963–65. Twenty-two of the historical stops were left untouched while the worn pipes of the four other stops were rebuilt. However, it retained both its original pitch (A=466 Hz) and temperament (Neidhardt).

### Disposition

Hauptwerk	Rückpositiv	Pedal
Prestant 16'	Prestant 8'	Bourdon 16'
Prestant 8'	Holpijb 8'	Prestant 8'
Roerfluit 8'	Octaaf 4'	Roerquint 6'
Quintadeen 8'	Quint 3'	Octaaf 4'
Octaaf 8'	Mixtuur 1 <sup>1/2</sup> ,	Nachthoorn 2'
Quint 3'	Scherp Terts 1 <sup>3/5</sup>	Fagot 16'
Gemshoorn 2'	Octaaf 2'	Trompet 8'
Mixtuur 2'	Tremulant	Manualkoppel
Trompet 16'		Pedalkoppel
Trompet 8'		
Vox Humana 8'		
Tremulant		

## CD 2

Of the six Bach Organ Works brought together on this recording to form a well-balanced concert, a pair of movements each consisting of a Prelude and Fugue in c minor provide the framework. The opening and closing works are, however, very different. In BWV 549 (an early work probably composed before 1708) the two movements are based on very similar motifs, but are treated very differently. The Prelude, as a free, improvisatory introduction, starting with a broad pedal solo, then characterized by melodic configurations over long drawn out bass notes or as enrichment of what is really a broadly flowing and modulating chordal movement. The Fugue on the other hand starts out as an extremely regular, polyphonic development of an impressive theme which circles around returning tonal centres, then in the final section (after the introduction of the pedal) also delivers the impulse for ornamentation by means of sudden chords, runs of figures and passage-work. Much more extensive, creative and weighty is BWV 546 however. The Prelude (composed during Bach's years in Leipzig as from 1723) embodies the quite unique character of a "Concerto" type: in the solemn introductory ritornello, which returns unchanged at the finish and is heard several times throughout, the seeds are sown for the imitative development of the theme, determining the course of development in the extensive middle section with its extremely harmonic and rhythmic intensity. Although the Fugue (probably from the Weimar period 1708–17) is arranged in clear sections, each beginning with one or two voices, followed by the theme, then a second subject and finally both combined, it strives – contrary to the Prelude – more for unity, for symmetry but also for restrained dignity. The two chorale arrangements are taken from a collection created around 1745 ("18"/"17" Chorales) in which Bach revised works originally composed approximately thirty years previously, – that is to say he still acknowledged the works, but in a more refined version. Both pieces are constructed similarly: the prominent chorale melody

is broken up line by line (by means of long pauses) and sung out, charmingly or mented, on a manual of its own, whilst two neighboring voices in duet join in, accompany and bridge over a sparse, supporting bass, all the while alluding to the chorale melody. Moreover both works correspond to one another in their wide extraversion, their expressiveness and sheer beauty. In BWV 654 the soprano is given the chorale melody, whereas it is given to the tenor in BWV 653. The Sonata (BWV 529) and Concerto (BWV 593) have not much more in common than the three movement form "fast-slow-fast". BWV 529 is one of the six "Trio Sonatas" (from the Leipzig period) in which Bach matchlessly makes the most of the organist's capability to play three voices (with one voice in each hand on its own manual and the bass voice in the pedal). Just how compactly, originally and sovereignly worked out the relatively long movements are would need proper study, but the attentive listener who deepens his knowledge of the work with each hearing will recognize such qualities in the delicate concertante first movement, in the playfully imitating last movement as well as in the elegiac middle movement. In BWV 593 we do not meet the composer Bach but the arranger, who here, as in similar cases, uses the work of another composer and arranges it for organ. In this case, Antonio Vivaldi's Concerto Op. 3, No. 8 for two Solo Violins, Strings and Continuo, published in Amsterdam in 1711, has been set by Bach for organ solo. Although this particular work may only have been written for study or teaching purposes, it belongs to the large number of works which demonstrate just how great an influence Vivaldi's compositional style had in those days. The musical distance between Bach's transcription of the certainly appealing but more loosely put together, more easily intelligible Vivaldi Concerto and Bach's own compositions, works which were far ahead of his time, cannot fail to be appreciated.

*Klaus-Jürgen Sachs*

## The Gabler Organ of the Basilica at Weingarten

The Benedictine Abbey in Weingarten was founded in the year 1056. In 1715 it was decided to demolish the Roman minster and to erect the well-known magnificent baroque basilica. The building, completed with a Choir Organ constructed by the swiss organ builder Bossart, was consecrated in 1724. Whilst construction was still going on, plans for a monumental Great Organ were being discussed. The earliest known tender, dated 1720, came from Andreas Silbermann, followed by others, after 1725, from Gottfried Silbermann, Georg Friedrich Schmahl (builder of the Ulm Minster organ), Johann Andreas Fux from Donauwörth and Johann Georg Roher from Strasbourg, amongst others. None of the proposals were carried through, however. In 1728, Joseph Gabler from Mainz, a joiner by trade, received a commission to rebuild the organ in nearby Ochsenhausen – although he had previously not carried out work of this kind. In 1730/31, parallel to this, he was charged with the repair of the Choir Organ in Weingarten which had been badly damaged by damp. After the completion of this task, and against strong opposition from members of the order, Abbot Alphons appointed the “organ builder” Joseph Gabler to build a Great Organ. Father Anselm Wüntsich summarized his objections in a notebook dedicated to the Abbot. He writes: “For my part, this man must build the Weingarten organ differently, and better, than the one in Ochsenhausen, if he can.” Ready to compromise, Father Anselm writes further “or in the end... Herr Gabler can build the body, or better said – the case, in which he is a paragon of craftsmanship, but the inner works, that is the stops etc. must be left to another master.” Preliminary negotiations with Gabler began in 1736. In the following year, the first contract was signed in which all matters concerning the payment and those tasks which fell to the abbey were laid down. A calculation made by the abbey of the total cost for the building of the organ came to 17,619 florins. Apart from the usual perquisites, Joseph Gabler was to receive a fee of 6,000 florins. The new organ should be at least partially playable after three years, and fully completed after six. The specification of the organ was set down in a special document. The various sections were each given a short description. – “Great Organ (Hauptwerk): sharp and piercing; Swell (Ober-

werk): solemn and sweet; Brustwerk: delicate and mellow; Echo Organ (Echowerk): sweet and agreeable; Pedal Organ (Pedalwerk): strong and penetrating.” The case – for which a preliminary design was submitted by Gabler at the end of 1736 – was to be constructed by the Abbey’s own joiners, using various types of veneers in their natural colourings and employing the technique of marquetry. After a devastating fire in the Abbey, however, the carpenters were so busy with rebuilding that the plan had to be dropped. Only the console was carried out using marquetry and including 80 stop knobs in ivory to match the keys. It was decided to stain the case, which greatly simplified the carpentry. The case should have been delivered to Gabler in 1739, but this didn’t work out. The sudden death of Abbot Alphons, who had always been well-disposed toward Gabler, caused further delays, because his successor set other priorities for the Abbey workshop. Two new contracts were drawn up in 1739 and 1741 to deal with the critical situation. Even then, the problems which arose in finishing the case could not be mastered. Under the increasing influence of Pater Anselm and his fellow monks, the atmosphere deteriorated drastically. Gabler was accused of dawdling with his work, he was called a scoundrel, and spite abounded. The work ground to a halt. With a “thorough report”, Gabler attempted to explain his situation to the Abbot and to justify the delay. In a fourth contract, dated 1742, it was stated that he had “more or less purged himself” with his petition, and that the organ was to be ready and playable for the most part by 6 July 1746. On 29 May 1750, Gabler submitted his “General and Final Specification”, and on 24 June 1750, after 13 years of construction, the instrument was consecrated and put into use. According to an entry in a “Weingarten Abbey Book”, the total cost of the organ added up to 26,895 florins. With this, his first attempt to construct an organ by himself, Gabler almost certainly touched upon the very limits of his competence. He had great problems with the scaling of the pipes and was evidently not capable of correlating them to the dimensions of the building. He attempted to compensate for the lack of tone by doubling the number of pipes for single stops, and by increasing them by up to 12 times the number for mixture stops. However, concerning the reed stops, he was regarded by many as an inspired artist. With his Vox Humana, he became the subject of a legend. In spite of many years of experimenta-

tion, try as he would, he just could not get the Vox Humana to sound like the human voice. In his despair he turned to the devil, offering him his blood and soul. In return, it is said, he received a very special piece of metal with which to cast his pipes. And lo and behold, the sound produced was just like the human voice. Even today, a few drops of blood on the pipes of the Vox Humana bear witness to this pact with the devil – or so the story goes. The timbre of the organ was never “sharp”, “piercing”, “strong”, let alone “penetrating”, due to the above mentioned problems. Compared to the size of the instrument, it is rather “domestic”, even intimate. The power of the organ lies in its colouring and differentiation of the various stops. Because of the distance of the manuals from the bellows, Gabler had almost unsolvable problems with the wind supply. The free-standing console with its five manuals caused severe complications with the tubing, which made actual playing extremely difficult. The pedal ranged originally only from C to g, putting a limit on the number of works which could be performed. And although various changes and tricks were deployed, the organ

and tricks were deployed, the organ could not be played satisfactorily for more than 200 years. From 1981–1983, extensive restoration was carried out on the organ by the Swiss Company of Organ Builders, Kuhn. The problems with the wind supply were solved and many changes which had been carried out in the past could be reverted. The pedal was increased by seven tones, now ranging from C to d'. In spite of the technically unsolvable mechanical problems with the complicated historical tubing (which occasionally clearly rattles), the organ can be played quite normally today. Right from the beginning, the exterior of the organ had won admiration. The “paragon of craftsmanship” built a case that can hardly be equalled. It is no wonder that Father Bédos de Celles, in his important work “L'art du facteur d'orgues” (The Art of Organ Building), which appeared in 1766, included an engraving of the unique organ case. The most outstanding feature of the exterior portrays a choir of angels playing musical instruments of the time.

*Heinz Wiedhagen*

## Disposition

### I. Manual (Hauptwerk) C-c<sup>3</sup>

Praestant	16'
Principal	8'
Rohrflaut	8'
Octav 1–2fach Superoctav 2fach	4'
Hohlflaut	2'+1'
Mixtur 9–10fach	2'
Cimbalum 12fach	2'
Sesquialter 8–9fach	1'
Piffaro 5–7fach	1 <sup>1/2</sup> '
Trombetten (neu)	8'
	8'

### II. Manual (Oberwerk) C-c<sup>3</sup>

Borduen 2–3fach	16'
Principal Tutti	8'
Violoncell 1–3fach	8'
Coppel Hohlflaut	8'
Unda maris	8'
Solicinale	8'
Mixtur 9–12fach	8'
* Octav douce	4'
* Viola 2fach	4'
* Cimbalum 2fach	4'+2'
* Nasat	2'+1'

### III. Manual (Echowerk) C-c<sup>3</sup>

Borduen	16'
Principal	8'
Flauten	8'
Quintatön	8'
Viola douce	8'
Octav	4'
Hohlflaut 2fach	4'
Piffaro doux 2fach	4'
Superoctav	2'
Mixtur 5–6fach	2'
Cornet 5–6fach	1'
Hautbois (neu)	8'

### IV. Manual (Brustpositiv) C-c<sup>3</sup>

Principal doux	8'
Flaut douce	8'
Quintatön	8'
Violoncell	8'
Rohrflaut	4'
Querflaut	4'
Flaut travers 2fach	4'
Flageolet	2'
Piffaro 5–6fach	4'
Cornet 8–11fach	2'
Vox humana	8'

(* stehen im Kronpositiv)	2'	Hautbois	4'
		Carillon ab f (im Spieltisch)	2'
		Tremulant	
<b>Hauptpedal C-d<sup>1</sup></b>		<b>Brustpedal C-d<sup>1</sup></b>	
Contrabaß 2fach	32'+16'	Quintatönbaß	16'
Subbaß	32'	Superoctavbaß	8'
Octavbaß	16'	Flaut douce	8'
Violonbaß 2fach	16'+8'	Violoncellbaß	8'
Mixturbaß 5–6fach	8'	Hohlfhautbaß	4'
Posaunenbaß (teilw. neu)	16'	Cornetbaß 10–11fach	4'
Bombardbaß (32H) (teilw. neu)	16'	Sesquialter 6–7fach	3'
La force 49fach (C)	4'	Trombetbaß	8'
Carillon ped.	2'	Fagottbaß	8'

### Nebenregister

Cuculus, Rossignol, Cymbala, Tympanum

### Koppeln

II/I, III/II, IV/III, IV/I, Cronpositivcopplung  
I/Ped., II/Ped., IV/Ped., Brustpedalcopplung

## TON KOOPMAN

Ton Koopman has been a familiar name on the international scene ever since the 1970s. He began his career by being twice awarded the Prix d'Excellence for his performances on the organ and harp. The first orchestra he conducted was the Musica Antiqua of Amsterdam. In 1979 he founded the Amsterdam Baroque Orchestra, bringing together musicians from various parts of the world. 1992 saw the founding of the Amsterdam Baroque Choir (and the suspension of the Baroque Orchestra's activities). This choir consists entirely of young Dutch professional singers. One of the most prestigious prizes of Ton Koopman's career is the 3M Prize, awarded to him in 1989 in recognition of his services to ancient music. Further distinctions were the Crystal Prize of the Osaka Symphony Hall (1992) and the Edison Prize, awarded in 1993 for his CD recordings of Haydn's Paris Symphonies on Erato. In March 1994 Ton Koopman won a Golden CD for his recording of Bach's St Matthew Passion

with the Amsterdam Baroque Orchestra and the choir of the Netherlands Bach Society, a recording which also brought him the French "Prix de l' Académie du Disque Lyrique". Ton Koopman is frequently invited to conduct orchestras in all parts of the world. In the Netherlands he has performed the St Matthew Passion with the Royal Concertgebouw Orchestra and has also appeared with the Residentie Orchestra. Since September 1994 he has been chief conductor of the Netherlands Radio Chamber orchestra. In addition Ton Koopman teaches the harp at the Dutch Royal Conservatory in The Hague and is an honorary member of the Royal Academy of Music in London. Recent recordings include Bach's Mass in B minor, Purcell's The Fairy Queen, concertos for organ and harp by Haydn, and Mozart's Coronation Mass. In November 1994 Ton Koopman set himself and the Amsterdam Baroque Orchestra and Choir one of the most ambitious recording projects in the history of music: a complete recording of all the sacred and secular cantatas of J.S. Bach.

## FRANÇAIS

### CD 1

Par son abondance, la production d'orgue de Jean-Sébastien Bach parvenue jusqu'à nous se soustrait tant à la comparaison avec la production d'orgue d'autres compositeurs qu'à la tentative d'une caractérisation sommaire: trop extrêmes sont en effet pour cela les critères artificiels que pose Bach; trop grande est la diversité de formes, de procédés configuratifs et d'attitudes expressives qu'il offre. Le présent enregistrement, comportant trois compositions libres et quatre autres liées au choral, peut cependant fournir une approche, une initiation à l'art de l'orgue de Bach. Le Prélude et la Fugue en mi bémol majeur se virent déjà assigner par Bach une place qui les met en évidence: ils encadrent, respectivement comme mouvement introductif et final, ce qui est certainement le plus important cycle de la littérature d'orgue (à savoir la 3e partie de la «Clavier- Übung», 1739); conformément à ce rôle, ils montrent tous les deux d'amples dimensions et une structure dans laquelle on distingue plusieurs membres constitutifs, le Prélude réunissant des traits de l'ouverture française, du mouvement de concerto et du fugato, la Fugue introduisant et combinant, avec une accélération progressive du mouvement, trois thèmes au cours de trois sections. La Partite (ici choral à 8 variations) sur «O Gott, du frommer Gott» («O Dieu, juste Dieu»), est une oeuvre de jeunesse du maître. Datant vraisemblablement des années 1700 à 1702, elle est tributaire de modèles se rencontrant chez Georg Böhm, mais s'élève déjà bien au-dessus des séries de variations similaires par la logique et le relief de la figuration (variations 2, 5), un chromatisme intense (var. 7) et un imaginaire jeu d'écho avec des éléments du choral (var. 8). Selon toute apparence composées séparément, les Fantaisie et Fugue en sol mineur constituent, comme le font les oeuvres BWV 552 et 565, un fascinant diptyque avec la Fantaisie empreinte d'audace harmonique (probablement écrite à Coethen entre 1717 et 1723), au ton de libre improvisation que viennent interrompre deux épisodes imitatifs, et la Fugue (composée à Weimar entre 1708 et 1717), page qui développe dans un esprit concertant à la motricité fortement accusée le thème facile à retenir que Johann Mattheson cite quelques années plus tard, quelque peu simplifié, comme devoir

d'improvisation pour un examen d'organiste. Les chorals d'orgue venant ensuite peuvent servir d'exemples des différentes structures auxquels recourait Bach, mais aussi des importantes compilations dont ses oeuvres firent l'objet. «Nun komm, der Heiden Heiland» («Viens maintenant, Sauveur des païens»), dont une version plus ancienne est conservée à Weimar et celle ici exécutée provient d'un remaniement emprunté à un recueil datant des dernières années leipzigaises («18» ou «17 Choräle»), expose section par section la mélodie du choral dans une forme richement ornée de paraphrases comme voix supérieure, tandis que deux voix intermédiaires, imitant tout d'abord le début du choral, forment avec la voix de basse au paisible cheminement une dense et expressive texture d'accompagnement. «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Réveillez-vous, la voix des veilleurs nous appelle») fut imprimé vers 1748 dans les «6 [Schübler-]Choräle»: Bach y réalise la transcription pour orgue d'un de ses propres mouvements de cantate (il s'agit du no 4, «Zion hört die Wächter singen» – «Sion entend chanter les veilleurs» de la cantate BWV 140), dont il laissa toutefois la substance inchangée: la composition se présente comme un trio avec voix supérieure servant de véhicule motivique et assurant le rôle conducteur, mélodie chorale venant s'ajouter verset par verset au ténor et voix inférieure fournissant un discret support; son attrait réside dans la transparence avec laquelle sont réunis ses trois différents niveaux compositionnels. «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ» («Seigneur Jésus, je crie vers toi»), un des 46 préludes de choral de l'«Orgel-Büchlein» (composé en majeure partie à Weimar, de 1713 à 1717), est lui aussi purement à trois voix, mais exécute au soprano et sans temps d'arrêt le choral légèrement orné; quant à l'«accompagnement», il est fourni, dans un mouvement chaque fois parfaitement régulier, par une voix intermédiaire qui apporte, en figures qui conviendraient à des instruments à cordes, d'émouvantes nuances ainsi que par une basse servant de fond, dont la voix souligne dans ses nombreuses notes répétées l'impression de pesant fardeau. Dans les Toccata et Fugue en ré mineur, que virent certainement le jour avant 1708, Bach renoue avec la virtuosité du style d'orgue de

l'Allemagne du Nord (tel que le forgèrent Dietrich Buxtehude et ses contemporains), mais en élargit les dimensions formelles, auxquelles il satisfait de manière lui appartenant en propre, pleine de nouveauté. C'est ainsi que la Fugue en ré mineur, qui fait suite à la célèbre toccata produisant l'effet d'une improvisation, parvient

à créer par le retour du thème, par la régularité du mouvement rythmique et l'ampleur de la démarche modulatoire, un contexte d'une continuité convaincante, bien que des passages pour ainsi dire «en soliste» viennent entre-couper de leurs figurations transparentes la texture par ailleurs plus serrée.

### L'ORGUE MULLER DE LA WAALSE-KERK D'AMSTERDAM

La Waalse-Kerk actuelle, construite au 15<sup>e</sup> siècle reçut son premier orgue en 1680, dont cinq registres furent repris lors de la grande transformation de l'orgue opérée par Christian Muller durant les années 1733–34 et intégrés au nouvel orgue. L'instrument alors agrandi à 26 registres dans deux Claviers (Grande Or-

gue et Positif) et Pédale subit plusieurs modifications au cours du 19<sup>e</sup> siècle. Lors de la restauration de l'instrument entreprise de 1963 à 1965, l'ancienne disposition fut rétablie. 22 registres provenant de l'instrument historique restent inchangés, alors que les sifflets perdus de quatre registres ont dû être reconstitués. A cette occasion l'orgue reçut son ancienne fréquence (a'=466 Hz) et l'ancienne température (Neidhardt).

### Disposition

Hauptwerk	Rückpositiv	Pedal
Prestant 16'	Prestant 8'	Bourdon 16'
Prestant 8'	Holpijb 8'	Prestant 8'
Roerfluit 8'	Octaaf 4'	Roerquint 6'
Quintadeen 8'	Quint 3'	Octaaf 4'
Octaaf 8'	Mixtuur 1 <sup>1/2</sup> '	Nachthoorn 2'
Quint 3'	Scherp Terts 1 <sup>3/5</sup> '	Fagot 16'
Gemshoorn 2'	Octaaf 2'	Trompet 8'
Mixtuur 2'	Tremulant	Manualkoppel
Trompet 16'		Pedalkoppel
Trompet 8'		
Vox Humana 8'		
Tremulant		



## CD 2

Le présent enregistrement réunit en suivant l'ordonnance d'un concert «bien disposé» six oeuvres d'orgue de Bach encadrées de deux diptyques consistant chacun en Prélude et Fugue en ut mineur. Celui qui sert d'ouverture au disque et celui qui en constitue la conclusion diffèrent pour- tant fondamentalement. Dans les Prélude et Fugue BWV 549 (oeuvre datant de la première phase créatrice, vraisemblablement composée avant 1708), les deux mouvements se basent sur des motifs fort semblables, mais les façonnent de manière antithétique: le prélude revêt l'aspect d'une introduction libre, d'une sorte d'improvisation, commençant par un solo de pédale d'amples dimensions puis marqué par des figurations sur des notes tenues de la basse ou bien parfois se présente comme l'enrichissement d'une composition en accords dotée «en soi» d'un ample écoulement riche en modulations; la fugue est par contre traitée en développement polyphonique tout d'abord extrêmement uniforme, tournant en rond autour de buts modulateurs qui se représentent, d'un thème facile à retenir et fournissant aussi dans la partie finale (après l'entrée en jeu de la pédale) l'impulsion de gradations par insertions d'accords, chaînes de figures et passages de vélocité. Mais les Prélude et Fugue BWV 546 sont infiniment plus étendus, plus savants et plus importants. Le prélude (datant de l'époque de Leipzig, à partir de 1723) incarne avec un cachet tout à fait individuel le type du «concerto»: la majestueuse ritournelle initiale, qui se représente en conclusion sous une forme identique et perce à plusieurs reprises dans l'intervalle, renferme déjà des germes du traitement thématique imitatif qui gouverne le long discours musical se déroulant entre ces deux pôles. Bien que la fugue (remontant probablement aux années de Weimar, qui allèrent de 1708 à 1717) se divise en sections distinctes qui commencent à une ou deux voix et développent l'une après l'autre le thème, puis un contre-sujet et enfin tous les deux en les combinant, elle vise, à l'encontre du prélude, plus énergiquement à l'unité, à la symétrie de proportions, mais aussi à une dignité plutôt contenue. Les deux compositions sur choral proviennent d'un recueil constitué vers 1745 («18» ou «17 Chorals»), dans lequel Bach consigna en les révisant des pages écrites quelque trente ans plus tôt, montrant donc ainsi qu'il continuait à en reconnaître les mérites, même s'il en parfit en la circonstance certains détails. Les deux morceaux reposent sur

une structure similaire: la mélodie chorale à faire ressortir est exposée verset par verset, c'est-à-dire interrompue par d'assez longues pauses, avec d'attrayantes ornements; elle est exécutée sur un manuel qui lui est réservé en propre, tandis que deux voix de registre voisin jouées en duo au-dessus du parcimonieux appui de basse assurent discrètement des fonctions d'introduction, d'accompagnement et de liaison tout en faisant aussi allusion à la mélodie du choral. Les deux morceaux se correspondent en outre par leur type de motricité, leur teneur expressive et leur éminente beauté; la mélodie du choral est exposée au soprano dans la paraphrase BWV 654, mais au ténor dans BWV 653. Sonate (BWV 529) et concerto (BWV 593) n'ont cependant pas grand-chose de plus en commun que la coupe en trois mouvements d'après le modèle «viflentvif». Dans le cas de l'oeuvre cataloguée BWV 529, il s'agit d'une des six «sonates en trio» (écrites dans les années leipzigoises), dans lesquelles Bach a épuisé de manière insurpassable les possibilités de l'orgue dans une exigeante et hautement individuelle polyphonie à trois voix (avec une voix pour chaque main dotée de son propre manuel et la voix de basse à la pédale). La densité, l'originalité et la suprême maîtrise avec lesquelles sont façonnés les mouvements relativement lents sont des qualités qui se révèlent à une écoute attentive, mais un auditeur particulièrement vigilant qui, découvrant chaque fois plus de choses, s'absorbe plus profondément dans l'oeuvre, en percevra de semblables dans les mouvements extrêmes, empreints de grâce concertante ou se livrant à des imitations enjouées, ainsi que dans l'élégiaque mouvement médian. Dans l'oeuvre numérotée BWV 593, ce n'est pas contre pas à Bach en tant que compositeur mais en tant qu'arrangeur que nous avons à faire. Ici, comme dans des cas similaires, il transpose pour orgue une oeuvre étrangère destinée à une autre distribution, à savoir le concerto op. 3 no 8 d'Antonio Vivaldi pour deux violons solo, cordes et basse continue, paru en édition imprimée en 1711 à Amsterdam. Que cette transposition ait été effectuée à des fins didactiques ou pédagogiques, elle fait partie des nombreux témoignages de la forte influence qu'exerçait à cette époque jusque fort loin le style de concerto Vivaldi en. Il serait cependant difficile de ne pas s'apercevoir de la distance musicale existant entre la transcription effectuée par Bach du concerto vivaldien, oeuvre

assurément agréable mais plus lâchement construite et plus aisément saissable, et les propres compositions du maître, dont l'art fait éclater les critères de son temps.

*Klaus-Jürgen Sachs*

## L'Orgue de Gabler à la basilique de Weingarten

L'abbaye bénédictine de Weingarten fut fondée en l'année 1056. En 1715, le couvent se décida à la démolition de la cathédrale romane pour faire construire la célèbre et magnifique basilique baroque. Celle-ci fut consacrée en 1724, pourvue d'un positif dû au facteur d'orgues suisse Bossart. Dès l'époque où la construction de la basilique était en cours, on discuta les projets d'un grand orgue monumental. La première proposition conservée date de l'année 1720. Elle émanait d'Andreas Silbermann et fut suivie, à partir de 1725, d'autres offres provenant entre autres de Gottfried Silbermann, Georg Friedrich Schmahl (constructeur de l'orgue de la cathédrale d'Ulm), Johann Andreas Fux de Donauwörth et Johann Georg Roher de Strasbourg. Aucun des projets présentés ne fut exécuté. En 1728 un menuisier de Mayence qui ne s'était pas jusque là distingué comme facteur d'orgues, Joseph Gabler, fut chargé de la refonte de l'orgue d'Ochsenhausen, localité voisine. Ce travail lui valut de se voir confier parallèlement, en 1730/31, la réparation du positif de Weingarten, sérieusement endommagé par l'humidité. Une fois les travaux de transformation et réparation terminés, le supérieur Alphons, malgré les vives critiques de la communauté conventuelle, passa la commande de la construction du grand orgue au «facteur d'orgues» Joseph Gabler. Le Père Anselm Wüntschi résuma ses objections dans un petit livre manuscrit adressé au supérieur. On peut y lire: «Il faudrait pour moi que ce monsieur... fasse l'orgue de Weingarten autrement et mieux que celui d'Ochsenhausen, s'il en est capable». Se montrant prêt aux compromis, le Père Anselm se ravisa ailleurs en concédant: «Ou bien enfin, ...il faudrait pour moi que Monsieur Gabler... fasse le buffet, dans la fabrication duquel il est un maître sans pareil, mais qu'un autre artiste se charge du mécanisme interne, je veux dire des registres etc.». On entra en 1736 en négociations préliminaires avec Gabler. L'année suivante fut signé un premier contrat dans

lequel on fixa toutes les modalités de la rémunération ainsi qu les travaux et prestations devant être pris en charge par le couvent. Le calcul, établi par l'abbaye, des coûts totaux de la construction de l'orgue s'élevait à 17.619 florins. On convint avec Joseph Gabler d'une rétribution de 6.000 florins pour son travail en plus des habituels avantages en nature. Le nouvel orgue devait être au moins jouable en partie trois ans plus tard et achevé dans six ans. On consigna dans un document à part la disposition de l'orgue en donnant de brèves descriptions destinées à caractériser les divers jeux. «Grand orgue: aigu et pénétrant, récit: majestueux et doux, pectoral: délicat et suave, clavier d'écho: doux et agréable, pédale: forte et perçante». Le buffet – pour lequel un premier projet avait été présenté par Gabler dès la fin de l'année 1736, devait être confectionné par la menuiserie du monastère entièrement en «placage» à partir de bois de couleur naturelle et en recourant à la marqueterie. A la suite d'un désastreux incendie dans le couvent, la menuiserie fut cependant tellement surchargée de besogne avec les travaux de reconstruction que l'on dut renoncer à ce projet. Seule la console, qui se vit octroyer en plus des deux claviers manuels 80 tirants de registre en ivoire, fut exécutée en marqueterie. Le buffet ne devait plus maintenant qu'être «marbré», ce qui facilita considérablement les travaux d'ébénisterie à cause du revêtement de couleur. Prévue pour 1739, la date de livraison du buffet à Gabler ne put pourtant pas être respectée. La mort soudaine du supérieur Alphons, bien intentionné à l'égard de Gabler, entraîna de nouveaux retards, son successeur ayant fixé, d'autres priorités pour les ateliers du monastère. Dans cette situation de crise, on se tira d'affaire en signant en 1739 et 1741 deux nouveaux contrats. Malgré cela, on ne parvint pas à surmonter les problèmes liés à l'achèvement du buffet. Sous l'influence grandissante des moines rassemblés autour du Père Anselm, l'atmosphère de travail se gâta à vue d'oeil. On reprocha à Gabler de lambiner, on le traita de «filou», de nombreuses chicanes vinrent en plus aggraver le climat général et les travaux en vinrent pour finir à être entières-

rement interrompus. Dans un «rapport circonstancié», Gabler tenta de décrire sa situation et de justifier le retard pris auprès du supérieur et du couvent. Dans un quatrième contrat daté de 1742 on attesta qu'il avait «à peu près purgé» par son mémoire les manquements qu'on lui avait reprochés. On convint que l'orgue devrait en grande partie être terminé et jouable pour le 6 juillet 1746. Mais il fallut quatre ans de plus pour que les travaux soient menés à terme. Le 29 mai 1750, Gabler présenta sa «facture générale et totale», le 24 juin 1750 l'instrument fut consacré et mis en usage après une période de construction de 13 ans. Selon un «livre de l'abbaye de Weingarten», les frais globaux pour l'orgue s'élevaient à 26.895 florins. Pour sa première facture d'orgue assurée uniquement par ses soins, Gabler était à coup sûr allé jusqu'aux limites de sa capacité en la matière. Il avait eu de grands problèmes avec les diapasons des tuyaux, qu'il ne fut manifestement pas à même d'adapter aux vastes dimensions de l'intérieur de l'église. Il s'efforça de compenser le manque de déploiement de force en doublant le nombre des tuyaux pour les registres isolés et en l'augmentant à douze fois pour les mixtures. Nombreux étaient pourtant ceux qui le considéraient comme un artiste suprêmement doué dans le domaine des registres d'anches. Des légendes ne tardèrent pas à se répandre au sujet de sa Vox humana. N'étant pas arrivé malgré des expériences longues de plusieurs années à assimiler le son de la voix d'anche à celui de la voix humaine, il se serait assuré le concours du diable, auquel il aurait vendu son âme en signant de son sang. En échange, il aurait reçu un morceau d'un métal étrange pour fondre les tuyaux. L'anche aurait alors chanté comme la voix humaine et aujourd'hui encore quelques gouttes de sang sur les tuyaux de la Vox humana seraient censées témoigner de ce pacte avec le diable. En raison des problèmes dont il a été question, la sonorité de l'orgue ne fut jamais tranchante,

pénétrante, forte ou même perçante. Par rapport aux dimensions de l'instrument, elle offre plutôt une intimité de musique de chambre. Le point fort de l'orgue réside dans la richesse de couleur et la palette de nuances de ses diverses voix. En raison du grand éloignement des différents jeux par rapport aux soufflets, Gabler eut des difficultés pratiquement insurmontables avec l'alimentation en vent. Le fait que la console à cinq claviers fût isolée entraîna des complications avec la transmission, ce qui rendit bien plus difficile le jeu de l'instrument. A l'origine la pédale n'allait que d'Ut à sol, ce qui conduisait à une sensible limitation de la littérature d'orgue susceptible d'être exécutée sur cet instrument. En dépit de plusieurs opérations et stratagèmes, on ne put jamais, pendant plus de deux siècles, jouer sur cet orgue de manière satisfaisante. Dans les années 1981 à 1983, la firme suisse de facture d'orgues Kuhn exécuta d'importants travaux de restauration de l'orgue. On put faire disparaître les problèmes d'alimentation en vent et supprimer les nombreuses transformations qui avaient été apportées à la substance originale. Elargie de sept notes, la pédale a actuellement une étendue d'Ut à ré'. Malgré les problèmes mécaniques techniquement insolubles liés à la traction historique extrêmement compliquée – ce dont d'occasionnels cliquetis permettent de s'apercevoir – on peut aujourd'hui jouer normalement cet instrument. La façade de l'orgue suscita dès le début le plus grand émerveillement. Le «maître sans pareil» créa un buffet qui n'a pratiquement pas d'équivalent. Aussi n'est-il pas étonnant que Dom Bédos de Celles ait déjà reproduit une gravure de ce buffet d'orgue unique en son genre dans son important ouvrage «L'art du facteur d'orgues», paru en 1766. Le plus beau fleuron de la façade est un concert d'anges pourvu de nombreux instruments de l'époque.

*Heinz Wildhagen*

## Disposition

### I. Manual (Hauptwerk) C-c<sup>3</sup>

Praestant	16'
Principal	8'
Rohrflaut	8'
Octav 1–2fach Superoctav 2fach	4'
Hohlfhaut	2'+1'
Mixtur 9–10fach	2'
Cimbalum 12fach	2'
Sesquialter 8–9fach	1'
Piffaro 5–7fach	1 <sup>1/2</sup> '
Trombetten (neu)	8'
	8'

### II. Manual (Oberwerk) C-c<sup>3</sup>

Borduen 2–3fach	16'
Principal Tutti	8'
Violoncell 1–3fach	8'
Coppel Hohlfhaut	8'
Unda maris	8'
Solicinale	8'
Mixtur 9–12fach	8'
* Octav douce	4'
* Viola 2fach	4'
* Cimbalum 2fach	4'+2'
* Nasat	2'+1'
(* stehen im Kronpositiv)	2'

### Hauptpedal C-d<sup>1</sup>

Contrabaß 2fach	32'+16'
Subbaß	32'
Octavbaß	16'
Violonbaß 2fach	16'+8'
Mixturbaß 5–6fach	8'
Posaunenbaß (teilw. neu)	16'
Bombardbaß (32H) (teilw. neu)	16'
La force 49fach (C)	4'
Carillon ped.	2'

### Nebenregister

Cuculus, Rossignol, Cymbala, Tympanum

### Koppeln

II/I, III/II, IV/III, IV/I, Cronpositivcopplung  
I/Ped., II/Ped., IV/Ped., Brustpedalcopplung

### III. Manual (Echowerk) C-c<sup>3</sup>

Borduen	16'
Principal	8'
Flauten	8'
Quintatön	8'
Viola douce	8'
Octav	4'
Hohlfhaut 2fach	4'
Piffaro doux 2fach	4'
Superoctav	2'
Mixtur 5–6fach	2'
Cornet 5–6fach	1'
Hautbois (neu)	8'

### IV. Manual (Brustpositiv) C-c<sup>3</sup>

Principal doux	8'
Flaut douce	8'
Quintatön	8'
Violoncell	8'
Rohrflaut	4'
Querflaut	4'
Flaut travers 2fach	4'
Flageolet	2'
Piffaro 5–6fach	4'
Cornet 8–11fach	2'
Vox humana	8'
Hautbois	4'
Carillon ab f (im Spieltisch)	2'
Tremulant	

### Brustpedal C-d<sup>1</sup>

Quintatönbaß	16'
Superoctavbaß	8'
Flaut douce	8'
Violoncellbaß	8'
Hohlfhautbaß	4'
Cornetbaß 10–11fach	4'
Sesquialter 6–7fach	3'
Trombetbaß	8'
Fagottbaß	8'

## TON KOOPMAN

Ton Koopmann jouit, depuis les années 70 déjà, d'une vaste renommée sur les scènes nationale et internationale. Au début de sa carrière, il reçut deux fois le Prix d'excellence récompensant ses talents d'organiste et de harpiste. Le premier orchestre qu'il dirigea est Musica Antiqua à Amsterdam. En 1979, il fonda l'Orchestre Baroque d'Amsterdam composé de musiciens venus des quatre coins du monde. En 1992 fut fondé le Choeur Baroque d'Amsterdam qui, composé uniquement de jeunes chanteurs professionnels néerlandais, vint renforcer l'Orchestre Baroque. L'un des prix les plus prestigieux qu'il ait reçus au cours de sa carrière est le Prix 3M, obtenu en récompense de son action en faveur de la musique ancienne. Parmi les autres distinctions décernées à Ton Koopman, il convient de citer le Prix Cristal du Hall symphonique d'Osaka (Japon) en 1992, le Prix Edison, obtenu en 1993 pour son enregistrement des Symphonies parisiennes de Haydn pour Erato. En 1994, Ton Koopman s'est vu attribuer un CD d'or pour son enregistrement de la Passion

selon Saint Matthieu avec l'Orchestre Baroque d'Amsterdam et le Choeur de la Société Bach néerlandaise. Cet enregistrement lui valu en outre le «Prix de l'Académie du Disque Lyrique» en France. Ton Koopman est souvent invité à diriger des orchestres du monde entier dont le Royal Concert genou workest avec lequel il donna la Passion selon Saint Matthieu en concert et le Het Residentie Orkest. Depuis septembre 1994, Ton Koopman est chef permanent de l'Orchestre de Chambre de la Radio néerlandaise. Ton Koopman enseigne en outre la harpe au Conservatoire royal de La Haye et il est membre honoraire de l'Academy of Music de Londres. Ses récents enregistrements incluent, entre autres, la Messe en si de Bach, The Fairy Queen de Purcell, des concertos pour harpe et orgue de Haydn et la Messe de Couronnement de Mozart. En novembre 1994, Ton Koopman a entamé, avec le Choeur et l'Orchestre Baroques d'Amsterdam la réalisation d'un projet des plus ambitieux de l'histoire de la musique: l'exécution en concert et l'enregistrement de l'intégrale des cantates sacrées et profanes de Johann Sebastian Bach.