

audio•max[®]

Die Orgeln
in
St. Jakobi Lübeck

Bach
Buxtehude
Sweelinck
Tunder



Arvid Gast

Die Orgeln in St. Jakobi Lübeck

STELLWAGEN-ORGEL

Dieterich Buxtehude (1637 – 1707)

1 Toccata in d BuxWV 155 7'21

Franz Tunder (1614 – 1667)

2 »In dich hab ich gehoffet, Herr« 5'07

Dieterich Buxtehude (1637 – 1707)

3 Passacaglia in d BuxWV 161 6'19

Franz Danksagmüller (*1969)

4 Estampie (2007) 6'29

Dieterich Buxtehude (1637 – 1707)

5 Toccata in F BuxWV 156 8'20

RICHBORN-POSITIV

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621)

6 Esce mars 5'14

Johann Jacob Froberger (1616 – 1667)

7 Fantasia sopra Ut Re Mi Fa Sol La 7'34

GROSSE ORGEL

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Sonate Es-Dur BWV 525 16'27

8 ohne Bezeichnung 3'16

9 Adagio 8'52

10 Allegro 4'17

Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542

11 Fantasie 5'53

12 Fuge 6'16

Total Time: 75'23

Arvid Gast, Orgel

Kleine Orgel (Friedrich Stellwagen 1637)

Richborn-Positiv (Mads Kjersgaard 2003)

Große Orgel (Peter Lasur 1504 / Hans

Köster 1573 / Jochim Richborn 1673 /

Karl Schuke 1984)

Production: Werner Dabringhaus,

Reimund Grimm

Tonmeister: Holger Schlegel

Aufnahme: 07.-08. Mai 2008

Fotos: St. Jakobi, Lübeck

Text: Ruth M. Seiler

Editor / Redaktion: Dr. Irmlind Capelle

Dabringhaus und Grimm Audiovision
GmbH, Bachstr. 35, D-32756 Detmold

Tel.: +49-(0)5231-93890

Fax: +49-(0)5231-26186

email: info@mdg.de

Internet: www.mdg.de

© 2008, MDG

Made in Germany

Audiomax 706 1530-2

www.st-jakobi-luebeck.de

MDG - Our Sound Ideal

All MDG recordings are produced in the natural acoustics of specially chosen concert halls. It goes without saying that our audiophile label refrains from any sort of soundmodifying manipulation with reverberation, sound filters, or limiters.

We aim at genuine reproduction with precise depth gradation, original dynamics, and natural tone colors. It is thus that each work acquires its musically appropriate spatial dimension and that the artistic interpretation attains to the greatest possible naturalness and vividness.

Complete information about MDG productions - catalogue, booklets, table of contents - are available for consultation by the visually impaired in Braille and on databases.

During the sixteenth century, the century of the Reformation, it was not only the history of religion that took remarkable and wondrous turns; the history of music was also involved in this process in one way or another. For example, in the Netherlands the nationwide shift from Catholicism to Calvinism had serious consequences for **Jan Pieterszoon Sweelinck**, who had been the organist at the Oude Kerk, until then a Catholic church, since the age of fifteen (that is, since 1577), and of course for many of his colleagues as well. Since Calvinism forbade organ playing during religious services, organists were stripped of all their former liturgical duties. On the other hand, the healthy pragmatism of the city fathers, who had made substantial investments in the valuable organs of their churches, and the evident pleasure that Dutch merchants took in good organ music meant that organ artistry found a new place in the everyday world. Sweelinck's tasks were now limited to playing before and after religious services and to the presentation of regular organ concerts. (These concerts also served as a model for the later Lübeck evening concerts that Franz Tunder would hold at St. Mary's Church in Lübeck beginning in 1646 and for the organ recitals presented by Johann Lorentz in Copenhagen several times during the week – with which the young Buxtehude became acquainted there.)

As a result, organists had ample opportunity not only to demonstrate their virtuosic capabilities but also to display their improvisational artistry. Sweelinck soon made a great name for himself internationally not only as an outstanding instrumentalist and excellent composer but also as an improviser. The following is documented concerning this talent of his in the memoirs of Guillelmus Baudartius: »I recall that I once visited my good friend, Master Jan Pieterszoon Sweelinck, with some good friends, found him with other friends, in the month of May, and that he, once he had begun playing on his harpsichord, continued the same playing until about midnight, playing, among other things, the song 'Den lustelicken Mey is nu in zijnen tijdt,' which he, if I remember correctly, played in what must have been twenty-five different ways, one time this way and then another way.«

Variation series on various subjects are among the essential forms in Sweelinck's oeuvre for keyboard instruments. He took on sacred and secular songs as well as purely musical »themes« – with a predilection for those that were known internationally and had been set by other composers. The Sweelinck variations on this recording are based on »Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes,« a court tune honoring Mars, the god of war, by Pierre Guédrón; it was performed for the first time on 17 November 1613 in connection with a ballet for one

of the sisters of Louis VIII and then spread like wildfire throughout Europe under the completely erroneous title »Courante Mars.« (The song involves not a courante in triple time but an allemande in quadruple time.)

Sweelinck's compositional and instrumental artistry was imitated above all by his many pupils in Northern and Central Germany. In Hamburg there was even an entire »Sweelinck class.« Although **Franz Tunder**, who was from Fehmarn, did not belong to this group, and probably was not a second-generation member of the Sweelinck school, he presumably knew his works and certainly those of his Northern German pupils. In addition, in Tunder's biography there were a number of connections to the Italian music of the time, which also, by the way, had exerted major influence on Sweelinck. Tunder had received instruction from a Gabrieli pupil in Copenhagen; it is also not unrealistic to suppose – though this possibility has not been documented conclusively – that the young Tunder resided in Rome between 1627 and 1630 and may have received instruction from Frescobaldi there.

Only a few of Tunder's organ compositions are extant, with these works including many chorale fantasias. This musical category remained a special genre within the Northern German organ school including Johann Sebastian Bach and combined the much-praised »stylus phantasticus« with

the elaboration of a cantus firmus. In keeping with this genre, Tunder develops each chorale verse independently in parts marked by sharp contrasts and thriving on the difference in sound character of the various organ divisions. The cantus firmus of the hymn »In dich hab ich gehoffet, Herr,« a reformed song version of Psalm 31, follows each time as a summary in the bass after what are in part very free embellishments of the chorale melody in the upper voices.

The great music scholar Athanasius Kircher would not have allowed this musical form to be classified as the »stylus phantasticus« precisely because of its chorale basis. Nevertheless, in his *Musurgia universalis* he cites **Johann Jakob Froberger's** *Fantasia Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La* as an example of the »stylus phantasticus,« with this work being based on a set melodic subject, in each case with the hexachord throughout. Froberger had been in Rome several times and thus had the best connections to Kircher, who taught in Rome and treated Froberger outstandingly in his *Musurgia universalis*: »Many call harmonic compositions of this kind praeludia; the Italians terms them toccatas, sonatas, ricercatas, of which we present one that Mr. Jo. Jakob Froberger, imperial organist [in Vienna] and former pupil of the highly renowned organist Girolamo Frescobaldi, has presented on ut, re, mi, fa, sol, la and has embellished with such artistry that with respect to the

keen-wittedly followed ordering of the consummate compositional and fugal artistry and the remarkable modification and variety of time it leaves absolutely nothing to be desired; therefore, we recommend to all organists a compositional example so perfect in this genre.« Froberger divides his fantasia into seven sections, each of which differently elaborates and presents the hexachord according to all the rules of counterpoint, continuing on to chromatic fanning out in the sixth part and the juxtaposition of descending mirroring and the rhythmically compressed original version in the last section.

The number seven is also significant in **Dieterich Buxtehude's** *Passacaglia in d*. Buxtehude divides his passacaglia into four parts, each with seven variations, and with different tonal centers (d – F – a – d). Together with Buxtehude's two chaconnes in e and c, the passacaglia occupies a special place in the context of Northern German organ music inasmuch as the composition of such ostinato forms was a genuinely Southern German-Italian matter and registers (almost) no other examples in the repertoire of the Northern German organ baroque. The simple treatment of the pedal, to which the four-measure passacaglia theme is assigned throughout, offers further evidence of the southern origins of this compositional genre; in such regions the pedal was only in limited use.

It was on the occasion of the Buxtehude Competition 2007 in Lübeck that the organist and composer **Franz Danksagmüller**, who has been professor of organ and improvisation in Lübeck since 2005, received the commission for the composition of his *Estampie*. Danksagmüller, who studied organ under Michael Radulescu, Daniel Roth, and Bernhard Haas and composition with Dietmar Schermann and Erich Urbanner, took up the course of the upper voice from the beginning of Buxtehude's passacaglia for this commissioned work and elaborated it in the manner of the medieval estampie. This form of dance song prescribed a heterometric alternation between verses of various length within a stanza and also varied the structure of the individual stanzas.

Although Danksagmüller draws on material from Buxtehude (as is appropriate for a commissioned work for a Buxtehude competition), he does so with the extrapolation of an upper voice that is heard in the two-part beginning of the work in the upper voice and in its original form but nevertheless in a very abstract form. The basic principle involving the constant transformation of this material is fulfilled above all rhythmically, with the unequal rhythms recurring by way of association with »stumbling« medieval dances, as well as in the constantly shifting new ordering in the tone series. The work is constructed not

contrapuntally but homophonically, and the sections of rhythmic uniformity irregularly alternate with those in which extended cantilenas unfold over a foundation of chords. The assignment of the composition to an organ of mean-tone temperament results in a special tonal edge.

»Tocatta (vox Italica) is also a praeludium on the harpsichord; thus an organist does before from his head | before he begins and elaborates a fugue. The Italian Frescobaldi set difficult and ornate toccatas on the harpsichord, | and our German Buxtehude also set some; but in my humble estimation there is a difference between them like that between copy and original, and when one rubs the Italian's composition on the Buxtehude touchstone, | then one sees some chemical and ducat gold. Ita hoc Germanus Italizat, imo multis parasangis praecurrit« (So that German Italianizes, but he runs ahead many miles) (Martin Heinrich Fuhrmann, *Musicalischer Trichter*, 1706). A similar evaluation of **Buxtehude's** toccatas has continued to hold until the present day. Then as now the facility with which they combine strict counterpoint and free virtuosic playing and their creative mixing of melodic and harmonic elements from the chamber sonata with those of organ music are sources of fascination.

The great influence that Northern German organ music, above all Buxtehude's works, had on **Johann Sebastian Bach** has

not only always been evident in his works but also is reinforced biographically by the two important manuscripts of the Andreas Bach book and the Möller manuscript. In these documents we find many works of Northern German organ music of the seventeenth century copied out in Bach's own hand and above all in the hand of his elder brother Johann Christoph, who was in charge of his upbringing for many years. Bach may possibly have brought these works along with him from his school years in Lüneburg or from his study trip of three months to Buxtehude in Lübeck in 1705.

The connection between the chamber sonata and organ, which in Buxtehude is still situated the compositional underground, is very openly thematized by Bach in the *Six Trio Sonatas*. The Sonata in E flat major from this work is presented on this recording. In contrast to many of his contemporaries, Bach could not derive much profit from the chamber sonata with two solo instruments and thoroughbass; his main interest in such compositions was in the emancipation of the »keyboard.« One special goal of his therefore must have been to have the whole work played exclusively by the organ, by the »keyboard.« It is perhaps also for this reason that the six sonatas are the only free organ works that he grouped together in the usual »six-pack« as a self-contained opus. From Forkel's biography of Bach we learn that »Bach [...] set them for his eldest son, Wil-

helm Friedemann.« Bach nevertheless took various movements in the six sonatas from earlier works. For the E flat major sonata he employed the outer movements of a Concerto in C major for Violin, Violoncello, and Continuo (in BWV^{2a}, entered under BWV 525a). The middle movement may have been composed especially for the organ sonata, but it too is found in modified form as the middle movement of the Sonata BWV 1032 for Transverse Flute and Obbligato Harpsichord.

On the basis of the various sources transmitting the *Fantasia and Fugue in G minor* it may be assumed that Bach composed the fugue during his second Weimar period and the fantasia probably later. (It is extant only in posthumous sources.) It was long speculated whether the fantasia actually was intended to form a two-movement work together with the fugue or was composed independently. It is also possible that Bach later composed it for the fugue. The fugue's relation to a Dutch folksong has repeatedly been emphasized and used to support the hypothetical statement that Bach played this work at his concert at St. Katharine's Church in Hamburg in 1720 (in all likelihood in an employment bid) and wanted to honor Adam Reinken, who was almost a hundred years old, with this Dutch association.

Ruth M. Seiler

Translated by Susan Marie Praeder

Arvid Gast

studied church music and organ solo class with Prof. Ulrich Bremsteller at the Academy of Music and Theatre in Hannover. 1993 he became Professor for organ at the Academy of Music and Theatre »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig. Since 2004 Prof. Gast holds the position as head of organ and church-music at the Academy of Music in Lübeck. Besides he works as »Titularorganist« at St. Jakobi. During his studies Arvid Gast was already awarded in a lot of international organ competitions such as the Leipzig Bach Competition or the Berlin Karl Richter Organ Competition. The large number of his records and radio and TV broadcasts as well as his numerous performances in Germany and abroad show his activities as a concert organist.

The Large Organ

As early as 1466, an organ stood on the west wall, according to inscription on the foundation beam. The present Hauptwerk was a Gothic Blockwerk in 1504, was rebuilt by Hans Köster in 1573, and enlarged with the addition of a Rückpositiv. In 1673, Jochim Richborn expanded the Rückpositiv and added the two pedal towers and a Brustwerk. The Brustwerk was enlarged in 1740 with the addition of three 8' stops and was relocated as an Oberwerk behind the Hauptwerk. With

the thorough restoration in 1983/84 by Karl Schuke (West Berlin), the splendid case was stabilized and enlarged. The historic pipe material - contained in the 22 stops indentified on the specification with an asterisk* - governed the scalings for all the new pipework. Accordingly, these new pipes contain a high percentage of lead; only the Oberwerk pipes have high tin content.

The organ is tuned at equal temperament (a'=442 Hz at 18 degrees Centigrade) and has 62 stops distributed over four manuals and pedal.

The Stellwagen Organ

The Stellwagen organ is a precious historical instrument. Friedrich Stellwagen built a Rückpositiv, Brustwerk and a small pedal division in 1636/37, thus adding to the Gothic Hauptwerk (1467/1515). The wind-chests and nearly all pipes in the manual divisions are original. The pedal was enlarged in 1935 (Hugo Distler). Since the most recent refurbishing (Hillebrand 1977/78), the organ contains 31 stops over three manuals and pedal and is again in the old choir pitch, a whole tone higher than today's standard pitch. The tuning system employed is Werckmeister »First correct temperament«. All pipes are metal, and expansions or additions have followed exactly the historical alloy composition and scaling.

Manual compass: with short octave: C, D, E, F, G, A to c'''

Pedal compass: chromatic from C to d'.

Richborn-Positiv

Since 2003, the Richborn-Positiv is again in the St. Jakobi Church. The organ from 1673 was formerly situated on the screen. The case is original; the wind chests and pipes were re-constructed by Mads Kjersgaard (Uppsala/Schweden).

For specifications see p. 16-18

MDG - das Klangkonzept

Alle Einspielungen von MDG werden in der natürlichen Akustik speziell ausgesuchter Konzerträume aufgezeichnet. Daß hierbei auf jede klangverändernde Manipulation mit künstlichem Hall, Klangfiltern, Begrenzern usw. verzichtet wird, versteht sich für ein audiophiles Label von selbst.

Das Ziel ist die unverfälschte Wiedergabe mit genauer Tiefenstaffelung, originaler Dynamik und natürlichen Klangfarben. So erhält jedes Werk die musikalisch sinnvolle Räumlichkeit, und die künstlerische Interpretation gewinnt größte Natürlichkeit und Lebendigkeit.

Sämtliche Informationen über MDG-Produktionen - Katalog, Booklets, Inhaltsangaben - sind für Sehbehinderte in Blindenschrift oder auf Datenträgern erhältlich.

Im 16. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Reformation, ging nicht nur die Religionsgeschichte bemerkenswerte, ja seltsame Wege, in die auch die Musikgeschichte auf die eine oder andere Weise einbezogen wurde. So hatte zum Beispiel in den Niederlanden der landesweite Wechsel vom Katholizismus zum Calvinismus für **Jan Pieterszoon Sweelinck**, der seit seinem 15. Lebensjahr, also seit 1577, als Organist an der bis dato katholischen Oude Kerk wirkte – und natürlich auch für zahlreiche seiner Kollegen – gravierende Folgen: Da der Calvinismus das Orgelspiel während des Gottesdienstes untersagte, entfielen für die Organisten alle bisherigen liturgischen Aufgaben. Andererseits sorgte der gesunde Pragmatismus der Stadtväter, die hohe Investitionen in wertvolle Orgeln ihrer Kirchen getätigt hatten, und die offensichtliche Freude niederländischer Kaufleute an guter Orgelmusik für eine neue Verortung der Orgelkunst im Alltag. Sweelinck hatte nun nur noch vor und nach dem Gottesdienst zu spielen und ansonsten regelmäßig Orgelkonzerte zu geben. (Diese Konzerte sind auch Vorbild für die späteren Lübecker Abendmusiken, wie sie Franz Tunder ab 1646 an der Marienkirche etablieren sollte oder auch für die mehrmals wöchentlichen Orgelmusiken von Johann Lorentz in Kopenhagen, die der junge Buxtehude dort kennen lernte.)

Damit hatten die Organisten weidlich Gelegenheit, nicht nur ihre virtuoson Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, sondern auch ihre Improvisationskünste hören zu lassen. Bald hatte Sweelinck nicht nur als herausragender Spieler wie als exzellenter Komponist international einen großen Namen, sondern auch als Improvisator. Darüber ist in den Memoiren des Guillelmus Baudartius folgendes belegt: »Ich erinnere mich, dass ich einmal mit einigen guten Freunden meinen guten Freund, Meister Jan Pieterszoon Sweelinck besuchte, ihn mit anderen Freunden vorfand, im Monat Mei, und dass er, als er einmal angefangen hatte, auf seinem Cembalo zu spielen, selbiges Spiel etwa bis Mitternacht fortsetzte, wobei er unter anderem das Lied spielte 'Den lustelicken Mey is nu in zijnen tijd' das er, wenn ich mich richtig erinnere, wohl auf fünfundzwanzig verschiedene Arten spielte, einmal so, dann wieder anders.«

Variationsreihen über verschiedene Sujets gehören zu den wesentlichen Formen in Sweelincks Schaffen für Tasteninstrumente. Sowohl nahm er sich geistliche oder weltliche Lieder als auch rein musikalische »Themen« vor – und gerne solche, die international bekannt waren und auch von anderen Komponisten verarbeitet wurden. Den Sweelinck'schen Variationen in dieser Einspielung liegt mit »Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes« eine höfische Weise auf den Kriegsgott Mars von Pierre Guédron

zu Grunde, die am 17. November 1613 im Rahmen eines Ballettes für eine der Schwestern von Ludwig VIII. erstmals aufgeführt wurde und sich danach lauffeuerartig in Europa unter dem völlig irrigen Titel »Courante Mars« (es handelt sich bei dem Lied nicht um eine Courante im Dreier-, sondern eine Allemande im Vierertakt) verbreitete.

Sweelincks Kompositions- und Spielkünste fanden vor allem durch seine zahlreichen Schüler in Nord- und Mitteldeutschland Nachahmung. In Hamburg gab es gar eine ganze »Sweelinck-Klasse«. **Franz Tunder**, der von Fehrmann stammte, gehörte dieser zwar nicht an und war wohl auch nicht Enkelschüler von Sweelinck, aber er kannte vermutlich seine und sicher die Werke seiner norddeutschen Schüler. Dazu gab es in seiner Biographie mehrere Verbindungen zur italienischen Musik der Zeit, die im Übrigen auch große Einflüsse auf Sweelinck gehabt hatte. Nicht nur hatte Tunder in Kopenhagen bei einem Gabrieli-Schüler Unterricht gehabt, es gibt auch eine nicht letztgültig belegte, aber realistische Vermutung, dass Tunder in jungen Jahren zwischen 1627 und 1630 in Rom geweiht habe und dort bei Frescobaldi Unterricht gehabt haben könnte.

Von seinen Orgelwerken sind nur einige wenige erhalten, darunter zahlreiche Choralphantasien. Diese Gattung blieb ein Spezialgenre der norddeutschen Orgelschule einschließlich Johann Sebastian Bachs und vereinte den vielbesungenen 'stylus phan-

tasticus' mit der Verarbeitung eines cantus firmus. In stark kontrastierenden Teilen, die dazu von den klanglichen Unterschieden der verschiedenen Orgelwerke leben, entwickelt Tunder gattungsgemäß jede einzelne Choralzeile eigenständig. Der cantus firmus des Liedes »In dich hab ich gehoffet, Herr«, eine reformierte Liedfassung des 31. Psalmes, folgt dabei jeweils als Zusammenfassung im Bass nach den zum Teil sehr freien Umspielungen der Chormelodie in den Oberstimmen.

Der große Musikgelehrte Athanasius Kircher hätte diese Musikform eben wegen ihrer Choralgebundenheit nicht als zum 'stylus phantasticus' gehörig zugelassen. Dennoch führt er in seiner *Musurgia universalis* gerade als Beispiel des »stylus phantasticus« **Johann Jakob Frobergers** *Fantasia Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La* an, die ja durchaus mit dem Hexachord auf einem festen melodischen Sujet basiert. Froberger, der mehrfach in Rom gewesen war, hatte dadurch beste Verbindungen zu dem in Rom lehrenden Kircher, der ihn denn auch in seiner *Musurgia universalis* herausragend behandelte: »Viele nennen harmonische Kompositionen dieser Art Praeludia, die Italer Toccaten, Sonaten, Ricercaten, von denen wir eines vorstellen, welches Herr Jo. Jakob Froberger, Kaiserlicher Organist (in Wien) und ehemals Schüler des hochberühmten Organisten Girolami Frescobaldi, über Ut, re, mi, fa, sol, la vorgestellt und

mit solcher Kunst ausgeziert hat, dass hinsichtlich der bei der vollkommenen Kompositions- und Fugenkunst scharfsinnig befolgten Ordnung wie der bemerkenswerten Veränderung und Verschiedenheit der Zeit ganz und gar nichts zu wünschen übrig bleibt; daher empfehlen wir allen Organisten ein in dieser Gattung so vollkommenes Kompositionsbeispiel.« Froberger gliedert seine Fantasie in sieben Abschnitte, die je das Hexachord nach allen Regeln des Kontrapunktes unterschiedlich bearbeiten und darstellen bis hin zur chromatischen Auffächerung um sechsten Teil und der Gegenüberstellung von absteigender Spiegelung und rhythmisch komprimierter Urfassung im letzten Abschnitt.

Die Siebenzahl ist auch in **Dieterich Buxtehudes** *Passacaglia in d* bedeutsam. Buxtehude gliedert seine Passacaglia in vier Teile zu je sieben Variationen, die tonal unterschiedliche Zentren (d – F – a – d) besitzen. Zusammen mit Buxtehudes beiden Ciaconen in e und c nimmt die Passacaglia im Kontext norddeutscher Orgelmusik einen Sonderplatz ein, war doch die Komposition derartiger Ostinato-Formen eine genuin süddeutsch-italienische Angelegenheit und findet (fast) keine weiteren Beispiele im Repertoire des norddeutschen Orgelbarock. Die schlichte Behandlung des Pedals, dem durchgehend das viertaktige Passacaglia-Thema übertragen ist, ist ein weiterer Hinweis auf die südliche Wiege

dieser Kompositionsgattung, wo der Pedalgebrauch nur sehr eingeschränkt üblich war.

Anlässlich des Buxtehude-Wettbewerbs 2007 in Lübeck erhielt der seit 2005 als Professor für Orgel und Improvisation in Lübeck wirkende Organist und Komponist **Franz Danksagmüller** den Auftrag zur Komposition seiner *Estampie*. Danksagmüller, der u. a. bei Michael Radulescu, Daniel Roth und Bernhard Haas Orgel, sowie bei Dietmar Schermann und Erich Urbanner Komposition studiert hatte, griff für diesen Auftrag den Verlauf der Oberstimme aus dem Beginn der Buxtehudeschen Passacaglia auf und verarbeitete ihn im Sinne der mittelalterlichen Estampie. Diese Form des Tanzliedes sah einen heterometrischen Wechsel von unterschiedlich langen Versen innerhalb einer Strophe vor, wobei auch der jeweilige Aufbau der Strophen variierte.

Danksagmüller greift in seinem Werk – wie es sich für eine Auftragskomposition zu einem Buxtehude-Wettbewerb gehört – zwar Buxtehudesches Material auf, tut dies mit der Extrapolierung einer Oberstimme, die im zweistimmigen Beginn des Werkes in der Oberstimme in ihrer Ursprungsform erklingt, allerdings in sehr abstrakter Form. Das Grundprinzip der steten Transformation dieses Materials wird vor allem rhythmisch erfüllt – die ungleichen Rhythmen rekurren auf die Assoziation zu »stolpernden« mittelalterlichen Tänzen – sowie in der

immer wechselnden Neuordnung in der Tonfolge. Nicht kontrapunktisch, sondern homophon ist das Werk angelegt, wobei sich Abschnitte von rhythmischer Gleichgeordnetheit und solche, in denen sich ausgedehnte Kantilenen über liegenden Akkorden entfalten, unregelmäßig ablösen. Besondere klangliche Schärfen ergeben sich durch die Bestimmung der Komposition für eine mitteltönig gestimmte Orgel.

»Toccatà (vox Italica) ist auch ein Praeludium auffm Clavir, so ein Organist außm Kopff vorher machet/ ehe er eine Fuge anfängt und durcharbeitet. Der Italiäner Frescobaldi hat schwere und künstliche Toccaten auffm Clavir gesetzt/ und unser Teutsche Buxtehude hat auch welche gesetzt; Aber es ist nach meinem wenigen Ermessen ein Unterschied darzwischen/ als unter einer Copie und Original, und wenn man des Italiäners seine Composition an dem Buxtehudischen Probir-Stein streichet/ so siehet man was Chymisch- und was Ducaten-Gold. Ita hoc Germanus Italizat, imo multis parasangis praecurrit.« (So italienisiert jener Deutsche; doch er läuft viele Meilen voraus) (Martin Heinrich Fuhrmann, *Musicalischer Trichter*, 1706) Eine ähnliche Wertschätzung finden **Buxtehudes** Toccaten bis auf den heutigen Tag. Damals wie heute fasziniert die Leichtigkeit der Verbindung von strenger Kontrapunktik und freiem virtuosem Spiel, sowie die kreative Vermischung von melodischen wie harmo-

nischen Elementen der Kammersonate mit denen der Orgelmusik.

Wie stark der Einfluss norddeutscher Orgelmusik, vor allem auch der Werke Buxtehudes auf **Johann Sebastian Bach** war, ist nicht nur schon immer in seinen Werken evident, sondern wurde biographisch noch einmal untermauert durch die beiden wichtigen Handschriften des Andreas Bach-Buchs und der Möllerschen Handschrift. In ihnen finden sich zum einen von Bachs eigener Hand, zum anderen vor allem von der seines großen und ihn lange erziehenden Bruders Johann Christoph zahlreiche Werke der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, die Bach möglicherweise aus seiner Schulzeit in Lüneburg oder von seinem dreimonatigen Studienbesuch bei Buxtehude in Lübeck 1705 mitgebracht haben mag.

Die Verbindung von Kammersonate und Orgel, die bei Buxtehude noch kompositorischer Untergrund war, wird bei Bach ganz offen thematisiert in den *Sechs Trio-sonaten*, von denen die Sonate in Es-Dur auf dieser Einspielung vorliegt. Bach hat im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen, der Kammersonate mit zwei Soloinstrumenten und Generalbass nur wenig abgewinnen können, während sein Hauptinteresse bei solcherlei Kompositionen auf der Emanzipation des »Clavieres« lag. Das ganze Werk ausschließlich von der Orgel, also dem »Clavier« spielen zu lassen, dürfte ihm daher ein besonderes Ziel gewesen sein. Vielleicht

sind die sechs Sonaten auch deshalb die einzigen freien Orgelwerke, die er im üblichen Sechserpack als geschlossenes Opus zusammengestellt hatte. Aus Forkels Biographie geht hervor, dass »Bach (...) sie für seinen älteren Sohn, Wilhelm Friedemann, aufgesetzt« habe. Verschiedene Sätze der sechs Sonaten hat Bach dabei allerdings früheren Werken entnommen. Für die Es-Dur-Sonate verwendete er die Außensätze eines Concerto in C-Dur für Violine, Violoncello und Continuo (in BWV^{2a} geführt unter BWV 525a), der Mittelsatz könnte eigens für die Orgelsonate entstanden sein, findet sich allerdings in abgewandelter Form auch als Mittelsatz der Sonate BWV 1032 für Traversflöte und obligates Cembalo.

Fantasie und Fuge in g-Moll sind in verschiedenen Quellen überliefert, nach denen man davon ausgehen kann, dass die Fuge in Bachs zweiter Weimarer Zeit entstanden ist, die Fantasie vermutlich später (sie ist nur in postumen Quellen überliefert). Lange wurde darüber spekuliert, ob die Fantasie tatsächlich mit der Fuge ein zweisätziges Werk bilden sollte oder unabhängig davon entstand. Möglich ist auch, dass Bach sie später zur Fuge hinzu komponiert hatte. Für die Fuge wird immer wieder die Verwandtschaft zu einem holländischen Volkslied betont und damit die hypothetische Aussage gestützt, Bach habe dieses Werk bei seinem - wohl als Bewerbung gedachten - Konzert in der

Hamburger Katharinenkirche 1720 gespielt und mit der holländischen Assoziation sich vor dem fast hundertjährigen Adam Reinken verneigen wollen.

Ruth M. Seiler

Arvid Gast

geboren 1962 in Bremen, studierte nach dem Abitur Orgel und Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Bereits während des Studiums ging er als Preisträger aus internationalen Orgelwettbewerben hervor. Gast konzertiert im In- und Ausland; zahlreiche Aufnahmen und CD-Einspielungen vermitteln einen lebendigen Eindruck von der Breite und Vielfalt seines Repertoires, in dessen Zentrum die Werke Johann Sebastian Bachs, Max Regers und der Deutschen Romantik stehen.

Von 1990 an bekleidete er für drei Jahre das Amt des Organisten und Kantors an der Hauptkirche St. Nikolai zu Flensburg. 1993 erhielt er einen Ruf als Professor für künstlerisches Orgelspiel an die Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig und wurde zum Leipziger Universitätsorganisten ernannt. Seit 2004 ist Arvid Gast Professor für Künstlerisches Orgelspiel und Leiter der Kirchenmusikabteilung an der Musikhochschule Lübeck. Im Januar 2005 wurde er zum Titularorganisten an St. Jakobi zu Lübeck ernannt.

Die Große Orgel

An der Westseite stand bereits 1466 eine Orgel (erhaltene Inschrift am Fundamentbalken). Das jetzige Hauptwerk war 1504 ein gotisches Blockwerk, wurde 1573 von Hans Köster umgebaut und um ein Rückpositiv erweitert. 1673 vergrößerte Jochim Richborn das Rückpositiv und baute die flankierenden Basstürme sowie ein Brustwerk hinzu. Letzteres wurde 1740 um drei 8-Register erweitert und als Oberwerk hinter dem Hauptwerk aufgestellt.

Bei der grundlegenden Wiederherstellung 1983/84 durch Karl Schuke (Berlin) wurde das prächtige Gehäuse stabilisiert und ergänzt. Der historische Pfeifenbestand - in 22 nebenstehend mit * gekennzeichneten Registern - wurde maßgebend für alle neu herzustellenden Pfeifen. Diese sind demzufolge aus hochprozentigem Blei, nur im Oberwerk aus Zinn.

Die Orgel ist gleichstufig gestimmt (a = 442 Hz bei 18 °C) und hat seither auf vier Manualen und Pedal 62 Stimmen.

Große Orgel

HAUPTWERK (12)	
Principal	16'*
Octav	8**
Spillpfeife	8**
Octav	4**
Flöte	4**
Quint	2 2/3**
Octav	2'
Mixtur	6-8 f.
Scharff	4 f.
Trompete	16**
Trompete	8**
Zink	8' (ab f°)*
RP/HW,	
OW/HW	
BW/HW	
OBERWERK (14)	
Bordun	16**
Offenflöte	8'
Viola da Gamba	8'
Schwebung	8'
Principal	4'
Querflöte	4'
Röhrnassat	2 2/3'
Spitzflöte	2'
Terzflöte	1 3/5'
Siffelöte	1'
Mixtur	5 f.
Fagott	16'
Trompete	8'
Oboe	8'
-Tremulant,	
Schweller-	

RÜCKPOSITIV

(13)	
Principal	8**
Gedackt	8**
Quintadena	8**
Octav	4**
Blockflöte	4**
Sesquialtera	2 f.*
Octav	2**
Quint	1 1/3'
Scharff	5-6 f.
Cymbel	3 f.
Dulcian	16'
Trechterregal	8'
Krummhorn	8'
-Tremulant -	
BRUSTWERK (10)	
Holzgedackt	8'
Principal	4'
Rohrflöte	4'
Nassat	2 2/3'
Octav	2'
Waldflöte	2'
Terz	1 3/5'
Quint	1 1/5'
Scharff	4 f.
Vox humana	8'
Tremulant, Türen-	

PEDAL (13)

Principal	16'*
Subbaß	16'
Quintbaß	10 2/3'
Octav	8**
Gemshorn	8'
Octav	4'
Gedackt	4**
Rauschpfeife	3f.*
Hintersatz	4 f.
Posaune	32'
Posaune	16**
Trompete	8'
Trompete	4'
RP/P,	
HW/P,	
OW/P	
Mechanische Spiel-	
und	
Registertraktur.	
Große Setzeranlage	
(Magnete).	
Mechanical stop	
and key action	
Magnetic combina-	
tion action	
Swell Box	

Die Stellwagen-Orgel

Die Stellwagen-Orgel ist ein kulturgeschichtlich überaus wertvolles Instrument. Zum gotischen Hauptwerk (1467/1515) baute Friedrich Stellwagen 1636/37 Rückpositiv, Brustwerk und ein schwach besetztes Pedal. Die Windladen und fast alle Pfeifen der Manualwerke sind noch original vorhanden. Das Pedal wurde seit 1935 (Hugo Distler) weiter ausgebaut. Seit der letzten Restaurierung (Hillebrand 1977/78) hat die Orgel 31 Register auf 3 Manualen und Pedal und steht wieder im alten Chorton (Ganzton höher als heutiger Kammerton). Die Einstimmung erfolgte nach »Werckmeister, 1. Temperatur.«

Alle Pfeifen bestehen aus Metall, Ergänzungen und Neuanfertigungen in Legierung und Mensur sind dem historischen Bestand genau entsprechend. Manuale mit kurzer Oktave: C, D, E, F, G, A bis c'''
Pedal chromatisch C bis d'.

Die Stellwagenorgel ist besonders geeignet für Musik der Renaissance, des frühen Barock und der Buxtehude-Zeit. Doch auch viel danach Entstandenes bis hin zu Werken des 20. Jahrhunderts gewinnt ganz besondere Frische durch die herrliche, unverwechselbare Farbigkeit dieses Instruments.

Stellwagen-Orgel

HAUPTWERK (8)	
Prinzipal	16'
Oktave	8'
Spillpfeife	8'
Oktave	4'
Nasat	2 2/3'
Rauschpfeife	2 f.
Mixtur	4f.
Trompete	8'
RÜCKPOSITIV (8)	
Gedackt	8'
Quintadena	8'
Prinzipal	4'
Hohlflöte	4'
Sesquialtera	2 f.
Scharf	3-4 f.
Trechterregal	8'
Krummhorn	8'
3 Tremulanten	
Koppeln: RP/HW,	
BW/HW, HW/Ped	
BRUSTWERK (6)	
Gedackt	8'
Quintadena	4'
Waldflöte	2'
Zimbel	2 f.
Regal	8'
Schalmei	4'

PEDAL (9)

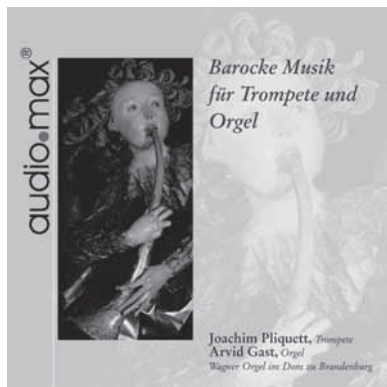
Subbaß	16'
Prinzipal	8'
Spillpfeife	8' +)
Oktave	4'
Gedackt	4'
Flöte	2'
Rauschpfeife	4 f.
Posaune	16'
Trompete	8' +)
Trompete	4'
Regal	2'
+)	originale Transmissionen vom HW
	original transmission from the HW

Das Richborn-Positiv

Seit 2003 steht in der St. Jakobi-Kirche wieder die alte Lettnerorgel, das Richborn-Positiv von 1673. Das Gehäuse ist alt, die Windlade und das Pfeifenwerk wurden von Mads Kjersgaard (Uppsala/Schweden) rekonstruiert.

Principal Discant	8' cis' - c'''
Gedact	8'
Principal	4'
Octava	2'
Quinta Bass	1 ½' C - c'
Sexquialter Discant	cis' - c'''
Sedecima	1'
Dulcian Bass/Discant	8'

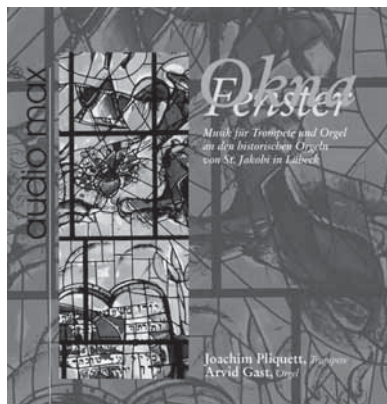
Klaviaturnumfang: C, D, E, F, G, A - c'''
Chortonhöhe a' = 471 Hz
Mitteltönige Temperatur



Barocke Musik für Trompete und Orgel

Jean Joseph Mouret
Jean Baptiste Loeillet de Gant
Johann Ludwig Krebs
Carl Philipp Emanuel Bach
Alessandro Scarlatti
Giovanni Bonaventura Viviani
Georg Friedrich Händel
Henry Purcell
Johann Sebastian Bach
Georg Philipp Telemann
Jeremiah Clarke

Joachim Pliquet, Trompete und Corno
Arvid Gast, Orgel
Wagner-Orgel im Dom zu Brandenburg
Audiomax 1151-2 (CD)



Okna

Georg Philipp Telemann
Johann Sebastian Bach
Dietrich Buxtehude
Giovanni Bonaventura Viviani
Jean Langlais
Petr Eben
Charles-Marie Widor
André Chailleur

Joachim Pliquet, Trompeten
Arvid Gast
an den Orgeln von St. Jakobi Lübeck
Audiomax 906 1358-6 (SACD)



Arvid Gast
Audiomax 706 1530-2