Johann Sebastian Bach

Orgeltranskriptionen

an der Stumm/Goll-Orgel der Stadtkirche Durlach

MARTIN SCHMEDING

Ars® Produktion Schumacher

DSD Direct Stream Digital

Joh. Seb. Bach – Orgeltranskriptionen

Franz Liszt (1811 – 1886)

1	Einleitung und Fuge aus der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis”	5'32

Robert Schaab (1817 – 1887)

2	Schlusschor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ aus der Matthäus-Passion BWV 244	6'02

Joh. Seb. Bach (1685 – 1750)

Concerto d-Moll BWV 596 nach Antonio Vivaldi

3	(ohne Bezeichnung) - Grave	1'34
4	Fuga	3'20
5	Largo e spiccato	2'45
6	(Allegro)	3'08

Sigfrid Karg-Elert (1877 – 1933)

7	Symphonie pastorale Hirtenmusik aus dem Weihnachtsoratorium BWV 248	6'50

Charles Marie Widor (1844 – 1937)

8	„Miserere Mei“ aus „Bach’s Memento“ nach dem Präludium d-Moll BWV 851 aus dem „Wohltemperierten Clavier I“	4'22

Max Reger (1873 – 1916)

9	Präludium und Fuge b-Moll BWV 867 aus dem „Wohltemperierten Clavier I“	7'05

Joh. Seb. Bach (1685 – 1750)

10	„Wachet auf ruft uns die Stimme“ BWV 645 aus den „Schübler-Chorälen“ nach Satz 4 der Kantate BWV 140	4'21

Marcel Dupré (1886 – 1971)

11	Sinfonia aus der Kantate „Wir danken dir, Gott“ BWV 29	4'05

Martin Schmeding (*1975)

Triosonate C-Dur nach BWV 1031

12	Allegro moderato	3'24
13	Siciliano	2'23
14	Allegro	5'13

Arno Landmann (1887 – 1966)

15	Chaconne aus Partita II BWV 1004	14'30

gesamt 75'19

MARTIN SCHMEDING

an der Orgel der Stadtkirche Durlach

Johann Sebastian Bach: Orgeltranskriptionen

Bearbeitungen von Werken verschiedenster Besetzungen gehörten schon immer zum Repertoire der Instrumentalmusik. Man denke nur an so bekannte Beispiele, wie Gounods „Ave Maria" auf Bachs Präludium C-Dur aus dem „Wohltemperierten Clavier", Leopold Stokowskis Orchestration der Toccata und Fuge d-Moll BWV 565 oder Franz Liszts Paraphrasen über Opernthemen.

Die stilistische Bandbreite und die Verfahrensweise der Bearbeiter sind dabei durch jede erdenkliche Vielfalt geprägt: Von der notengetreuen Übertragung über die instrumentengerechte Einrichtung bis hin zur freien Paraphrase oder kompositorischen Erweiterung finden sich die unterschiedlichsten Bearbeitungsformen.

Die Musik Johann Sebastian Bachs ist besonders häufig Gegenstand von Transkriptionen, ja sogar Bach selbst bearbeitete häufig eigene Werke und die anderer Komponisten. Ein zentraler Punkt sind dabei die Einrichtungen italienischer Concerti für Cembalo oder Orgel.

Im Orgelrepertoire nehmen Übertragungen von Werken für andere Instrumente oder Gesang einen besonders breiten Raum ein. Schon die frühesten Orgelwerke basieren auf Vokalwerken bzw. deren Verzierung (so genannte Intabulierungen).

Im 19. und 20. Jahrhundert wurde außerdem häufig für die Orgel bearbeitet, um das originale Repertoire um gewichtige Werke zu erweitern. Als ein Beispiel seien hier die zahlreichen Einrichtungen von Modest Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung" genannt.

Das Programm der vorliegenden CD möchte einen Überblick über Bearbeitungen Bachscher Werke für die Orgel geben, angefangen mit dem Meister selbst bis hin zu Transkriptionen der Gegenwart. Die Auswahl der Werke ist dabei vom Stil der Durlacher Orgel geprägt. Sie ermöglicht durch die Vereinigung barocker, spätromantischer-deutscher und französisch-symphonischer Klangfarben (vgl. Disposition und Beschreibung der Orgel) die Darstellung einer großen Bandbreite unterschiedlichster Werke. Ausgespart bleibt lediglich der umfangreiche Bereich von Bearbeitungen aus dem anglo-amerikanischen Raum, da diese eine ganz eigene Farbpalette an Orgelregistern benötigen.

Johann Sebastian Bach beschäftigte sich von frühester Jugend an mit dem Kopieren von Orgelliteratur bedeutender Zeitgenossen. So finden wir u.a. Werke von Girolamo Frescobaldi, Nicolas de Grigny und Dieterich Buxtehude aus seiner Feder. Dadurch eignete er sich auch wichtige Kompositionstechniken an und übertrug sie auf sein eigenes Schaffen.

Während seiner Zeit als Weimarer Hoforganist (1708 – 1717) bekam er von seinem Dienstherrn, dem Herzog von Sachsen-Weimar, den Auftrag, italienische Concerti für die Orgel zu übertragen. Diese „neueste Mode" hatte der Herzog auf einer Reise nach Amsterdam kennen gelernt und aus dem damaligen Zentrum des Notendrucks gleich entsprechende Literatur mitgebracht.

So entstanden neben zahlreichen Bearbeitungen für Cembalo auch Übertragungen für die Orgel: Drei Concerti nach Werken von Antonio Vivaldi und weitere Bearbeitungen von Kompositionen des jüngeren Halbbruders des Regenten, Joann Ernst von Sachsen-Weimar, der Schüler von Johann Walther war.

Durch eine erstaunliche Vielfalt an Manualwechseln und Registrierungsfeinheiten (z.B. die eine Oktave tiefer gespielten Prinzipalstimmen als Geigenimitation), verbunden mit einer behutsamen Ergänzung einzelner Akkorde und Stimmen, die aber nie die Originalgestalt verschleiern, erreicht Bach eine virtuose, orgelgemäße Fassung.

Das Concerto d-Moll BWV 596 beginnt mit dem Dialog der konzertierenden Geigen, gefolgt von einer akkordhaften Überleitung, die Raum für kurze, verbindende Improvisationen lässt. Die anschließende Fuge ist im strengen „da capella"-Stil des italienischen Concerto grosso gehalten. Die besonders typische Form der italienischen Kantilene repräsentiert der dritte Satz (Largo e spiccato) mit seiner weit geschwungenen Melodie über den Akkordrepetitionen der

Begleitstimmen. Der abschließende Allegro-Satz führt noch einmal den virtuosen Einsatz von konzertierenden Dialogen, Akkordbrechungen, Läufen und häufigen Manualwechseln vor Augen.

Auch eigene Werke richtete Bach häufig für die Orgel ein, wie z.B. in den Triosonaten BWV 525-530 oder den Schübler-Chorälen, die auf früheren Kantatensätzen beruhen.

Aus dieser Choralvorspiel-Sammlung, die 1748 Im Notendruck erschien, wurde die Bearbeitung über „Wachet auf, ruft uns die Stimme" eingespielt. Grundlage ist hier der vierte Satz der gleichnamigen Kantate BWV 140 zum 27. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1731, in dem der solistisch den Cantus firmus präsentierende Tenor von den Unisono geführten hohen Streicher begleitet wird. Die musikalischen Suspiratio-Figuren entsprechen dabei dem sehnenden Grundcharakter des Textes (hier Strophe 2: „Zion hört die Wächter singen, das Herz tut ihr vor Freude springen, sie wachet und steht eilend auf. Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig, von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig, ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf. Nun komm, du werte Kron, Herr Jesu, Gottes Sohn! Hosianna! Wir folgen all zum Freudensaal und halten mit das Abendmahl.").

Die deutsche Romantik wurde v.a. durch das Engagement Felix Mendelssohn Bartholdys wieder verstärkt mit dem Werk Johann Sebastian Bachs konfrontiert. Seine Kunst diente vielen Komponisten als höchster Maßstab und führte zu zahlreichen Werken, die entweder in ihrer polyphonen Schreibweise durch Bach geprägt wurden (z.B. die Präludien und Fugen von Johannes Brahms) oder darüber hinaus auch auf die Tonfolge B-A-C-H Bezug nehmen (u.a. Werke von Robert Schumann, Franz Liszt und Max Reger).

Als Bearbeiter gehen die Komponisten des 19. Jahrhunderts sehr verschieden mit dem originalen Notentext um, wie die Einzelbetrachtungen der Werke zeigen werden.

Die Zahl der Bearbeitungen von Bachschen Werken im Schaffen von **Franz Liszt (1811 – 1886)** ist sehr umfangreich. So übertrug er u.a. viele der großen Orgelpräludien und -fugen für Klavier solo – hier also auch einmal in umgekehrter Richtung.

In seiner Transkription des Schlusschores (Einleitung und Fuge) aus der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 beschäftigt er sich in sehr spezieller Weise mit der Vorlage. Zunächst überträgt er die Einleitung und den Beginn der Fuge in orgelgemäßer Weise aus dem Orchestersatz, allerdings ergänzt um eigene Interpretationshinweise (Artikulationen, Fermaten etc.). Den Schluss der Fuge erweitert er um eine eigene „Kadenz", die in den verschiedensten Formen vorliegt. Für die Aufnahme wurde hier die umfangreichste „Eigenkomposition" ausgewählt. Um die Architektur des Satzes abzurunden, schließt er seine Bearbeitung wiederum mit der Einleitung. Somit kombiniert er Transkription und eigene Erweiterung zu einer neuen Version des Bachschen Originals.

Robert Schaab (1817 – 1887) hinterließ zahlreiche Bearbeitungen für die Orgel, z.B. die „Paulus"-Ouvertüre von Felix Mendelssohn Bartholdy, Symphonische Dichtungen von Franz Liszt oder zwei Sätze aus dem „Deutschen Requiem" von Johannes Brahms. Aus der Bachschen „Matthäus-Passion" bearbeitete er die Schlusschöre des ersten und zweiten Teils, sowie die Tenor-Arie „Ich will bei meinem Jesus wachen" für die Orgel. Er geht dabei weitaus zurückhaltender als Franz Liszt vor. So bringt er den Notentext mit seinen auf den damaligen Erkenntnissen beruhenden Vortragsbezeichnungen im Wesentlichen unverändert aus dem Partitursatz eingerichtet. Lediglich in den Oktavierungen des Pedals lässt er einige Varianten zu. Dem Interpreten bleibt es dabei überlassen, die Dynamik im deutsch-romantischen Klangsinn auf die Farben der Orgel zu übertragen und die Abstufungen des Chor-Orchesterklanges mit seinen Echoeffekten hervorzubringen.

Auch **Max Reger (1873 – 1916)** und **Sigfrid Karg-Elert (1877 – 1933)** verändern den Notentext des Originals nur unwesentlich – dafür zeigen ihre Einrichtungen umso mehr das veränderte Orgelklangideal hin zur symphonisch-spätromantischen Orgel mit ihren klanglichen und technischen Möglichkeiten (Schweller, Kombinationen, Walzendynamik).

Beide Komponisten bearbeiteten eine Fülle Bachscher Werke für die Orgel. Dies hatte neben künstlerischen Gründen häufig auch finanzielle Notwendigkeiten, manchmal auch pädagogische Intentionen (so fügte Reger für eine Trioschule Karl Straubes den Bachschen Inventionen eine dritte Stimme hinzu).

Durch eine ausgefeilte klangliche Deutung wird „Präludium und Fuge b-Moll" aus dem „Wohltemperierten Clavier I" zu einer elegisch-symphonischen Orgelfantasie.

Die bis ins Äußerste differenzierte Dynamik vom ppp bis zum ff bzw. Organo pleno wird dabei durch kunstvolle Manualwechsel und agogische Unterstützung durch Accelerandi und Ritardandi ergänzt und ist somit meilenweit von den Gedanken und Prinzipien einer heutigen „Historischen Aufführungspraxis" entfernt.

Sigfrid Karg-Elert gibt in seiner Transkription der „Hirtensinfonie" aus dem „Weihnachtsoratorium" neben der Dynamik, Agogik und den Manualwechseln sogar eine detaillierte Registrierfassung vor. Allerdings schreibt er selbst im Vorwort, dass diese den Gegebenheiten jeder Orgel angepasst werden muss. Deutlich wird aber, wie sehr er sich an den im Bachschen Original vorhandenen Dialog von Streichern und Holzbläsern orientiert, die er den verschiedenen Manualen zuweist.

Wie sehr die großen Bachschen Werke die Komponisten des 19. Jahrhunderts auch emotional bewegten, zeigt das Vorwort des Organisten der Mannheimer Christuskirche mit ihrer großen Steinmeyer-Orgel, **Arno Landmann (1887 – 1966)**, zu seiner Bearbeitung der Chaconne d-Moll aus der Partita II BWV 1004 aus dem Jahr 1927. Er zitiert dabei den Bach-Biographen Philipp Spitta: „Der Hörer steht dieser Chaconne gegenüber wie einer elementaren Erscheinung, welche in ihrer unbeschreiblichen Großartigkeit begeisternd wirkt und zugleich schwindelerregend und sinnverwirrend. Der überflutende Gestalten-Reichtum, aus wenigen kaum bemerkbaren Quellen sich ergießend, verrät sowohl die genaueste Kenntnis der Violintechnik als die absoluteste Herrschaft über eine Phantasie, wie sie kolossaler wohl niemals ein Künstler besessen hat...Der Geist des Meisters beseelt das Instrument zu unglaublichsten Äußerungen, am Schlusse des D-Dur Satzes strömt es wie Orgelklang, zuweilen glaubt man wenigstens einen ganzen Chor von geigen zu hören. Wer die musikalischen Gedanken einal abstrakt betrachtet, wird glauben, das Instrument müsse bersten und brechen unter dieser riesigen Wucht, und vieles davon würde sicherlich den Klangmassen der Orgel und des Orchesters gewachsen sein. Diese Chaconne ist ein Triumph des Geistes über die Materie, wie er sich glänzender noch nicht wiederholt hat."

Besonders die Chaconne d-Moll war häufig Gegenstand von Bearbeitungen. So wird berichtet, dass Felix Mendelssohn Bartholdy sie für ein Gewandhauskammerkonzert mit einer Klavierbegleitung versah, wie u.a. später Robert Schumann auch. Weitere Fassungen existieren von Ferruccio Busoni für Klavier oder Wilhelm Middelschulte für Orgel, um nur einige zu nennen.

Hinsichtlich der Bearbeitungstechnik erfordert sie einen höchsten Grad an Kunstfertigkeit, da ein Werk für ein Soloinstrument in der Einrichtung für die Orgel mit Harmonien und weiteren kontrapunktischen Stimmen versehen werden muss. Arno Landmann beschreibt seine grundlegenden Gedanken zu dieser Transkriptionstechnik folgendermaßen:

„Dass bei der vollendeten Kunst, mit der Bach den Violinpart seiner Solosonaten durchführt, eine Ergänzung nicht notwendig ist, steht außer Frage. Wenn die vorliegende Bearbeitung der Chaconne für Orgel trotzdem erfolgte, so geschah es lediglich im Hinblick auf den außerordentlichen Inhalt und die über die Grenzen der Violine hinausgehenden machtvollen Steigerungen des Werkes. Bezgl. Des Stils der Bearbeitung war der Herausgeber bestrebt, dem Beispiel zu folgen, das J. S. Bach in seinen eigenen Orgelbearbeitungen von Violinkompositionen, z. B. der Fuge aus der g-Moll Violin-Sonate, gibt. Dem entsprechend wurde der Originaltext nach Möglichkeit beibehalten und polyphone Ergänzung mit Rücksicht auf den improvisatorischen Charakter des Stückes nur da gebracht, wo das Original darauf hinweist und sie sich aus der vorhandenen Thematik ergibt."

Charles-Marie Widor (1844 – 1937) und sein Schüler **Marcel Dupré (1886 – 1971)** stehen für die französische Tradition der Bach-Bearbeitung. Die beiden Transkriptionen der vorliegenden Aufnahme könnten allerdings unterschiedlicher nicht sein:

Charles-Marie Widors „Miserere mei" gehört zur Gattung der Paraphrasen auf der Grundlage Bachscher Werke, wie z.B. auch Gounods „Ave Maria", Marcel Dupré hält sich mit seiner Bearbeitung der Sinfonia aus der Kantate BWV 29 eng an den originalen Notentextes, lediglich die Anweisungen zur Ausführung (Registrierung, Dynamik, Manualwechsel) verraten den brillanten Kopf des modernen französischen Orgelspiels.

Charles Marie Widor bearbeitete acht Werke Bachs in sehr freier Form, veröffentlicht in der Sammlung „Bachs Memento". Zu diesen Werken zählt das „Miserere mei". Basis der Paraphrase ist das Präludium d-Mol aus dem „Wohltemperierten Clavier I", das er nach fis-Moll transponiert. Diese Änderung der Tonart wird auch durch die Tempowahl „Lento" im Gegensatz zur originalen virtuosen Gestalt charakterlich abgegrenzt.

Zu diesem Satz fügt Widor einen Akkordsatz hinzu, so als ob ein imaginärer Chor das „Miserere mei" dazu singen würde. Der brillante Orgeltechniker Widor zeigt sich dadurch, dass er die Figurationen z.T. dem Orgelpedal zuweist.

Die Sinfonia aus der Ratswahl-Kantate „Wir danken dir Gott" BWV 29 gehört zu den Kantatensätzen mit obligater Orgel im Bachschen Werk. Schon das Original weist durch seine durchgehende Sechzehntelfiguration ausgeprägt virtuose Züge auf. Diese werden nun durch die Aufteilung auf zwei Hände, den Einsatz von Manualwechseln und ausgefeilte Registrierung verstärkt und in ein französisch-symphonisches Gewand gekleidet.

Gemäß der barocken Praxis wurden durch Transpositionen Sonaten häufig für die unterschiedlichsten Instrumente spielbar gemacht. Somit wurde auch die Sonate Es-Dur BWV 1031 für Flöte und obligates Cembalo (ein Werk, das von einigen Musikwissenschaftlern auch dem Kreis der Schüler bzw. Söhne Bachs zugeordnet wird) für die Orgel nach C-Dur transponiert. Dadurch werden nur vereinzelte Oktavverlegungen notwendig, um den Notentext dem Umfang der Orgel anzupassen.

Da Bach selbst seine Orgeltriosonaten zu großen Teilen aus Bearbeitungen eigener Werke neu zusammen setzte, scheint diese Verfahrensweise besonders legitim, zumal der originale Cembalosatz im Bass so wenige Figurationen enthält, dass er problemlos auf dem Orgelpedal dargestellt werden kann.

Martin Schmeding

Johann Sebastian Bach: Arrangements for Organ

Musical arrangements for instruments of various kinds have always formed an important part of the repertoire – one might think of Gounod's *Ave Maria*, based on Bach's *Prelude in C* from Book I of the Well-Tempered Clavier, Leopold Stokowski's orchestration of the *Toccata and Fugue* in D minor BWV 565, or Franz Liszt's Paraphrases on various operas. The compositional principles and stylistic devices employed by the arrangers show a great deal of variety, ranging from faithful adaptations to paraphrases and free-form expansions of the original score.

Johann Sebastian Bach's music was an especially frequent source of transcriptions. Bach himself created a great number of arrangements of his own compositions and of the works of others, as for example with his transcriptions of the Italian Concerti for harpsichord or organ and, in the realm of the organ repertoire, the transcriptions of vocal and instrumental music. Bach's earliest compositions for organ are based on vocal music and on intabulations (arrangements written in tablature). The nineteenth and twentieth centuries saw the creation of a great number of transcriptions for organ in an effort to expand the standard repertoire – to name an example, one might think of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*.

The present recording seeks to provide an overview of the arrangements of Bach's works for organ, ranging from those written by the composer himself to contemporary transcriptions. The selection was based on the unique qualities of the organ at Durlach, an instrument that combines the tonal characteristics of the Baroque, Late-Romantic German and Symphonic-French traditions (see the description of the instrument below) and is suitable for the performance of a wide range of organ literature. The only exception made is for arrangements from the Anglo-American tradition due to its unique requirements regarding tone color and registration.

Johann Sebastian Bach copied the organ literature of famous contemporaries such as Girolamo Frescobaldi, Nicolas de Grigny and Dieterich Buxtehude from an early age in order

to study the craft of composition and to apply the insights he gained to his own music. During Bach's time as court organist at the ducal court in Weimar (1708-1717), the Duke of Saxe-Weimar commissioned him with the arrangement of a number of Italian Concerti for the organ. The Duke had learned about this "newest fashion" during a visit to Amsterdam, an important center of music publishing at the time, and had a large number of musical scores sent back to Weimar.

Bach produced a number of arrangements for harpsichord and organ, including three concerti by Antonio Vivaldi and works by the regent's younger half-brother, Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar, a pupil of Johann Gottfried Walther. Bach's virtuosic treatment makes use of rapid manual changes and subtle contrasts in registration (by placing the principal voice an octave lower to imitate the sound of the violin, for example). Bach adds individual voices and harmonies whilst carefully preserving the original character of the work.

The *Concerto in D minor* BWV 596 opens with a dialogue between the two concertino violins, followed by a chordal transition that leaves room for a short improvisation. The fugue is set in the strict *da capella* style of the Italian *concerto grosso*. The third movement, *Largo e spiccato*, is a typical cantilena in the Italian style, with long melodic passages set over a repeating chord pattern in the bass. Concertino dialogues, broken-chord passages, runs and manual changes are once again on display in the final Allegro movement.

Bach created a number of arrangements of his own works, as for example with the *Trio Sonatas* BWV 525-530 and the *Schübler Chorales*, a collection of chorale preludes based on movements taken from earlier cantatas and published in 1748. The transcription selected for this recording is based on the fourth movement of the cantata "Wachet auf, ruft uns die Stimme" BWV 140, written in 1731 for the 27th Sunday after Trinity, a tenor chorale accompanied by an obbligato melody in the upper strings. The musical *suspiratio* figures reflect the yearning character of the text – Verse 2: "Zion hears the watchmen singing / Her heart within for joy is dancing / She wakes up and hastes to rise. / Her friend comes from heaven glorious / Strong in mercy, in truth most mighty / Her light becomes bright, her star doth rise. / Now come, thou worthy crown / Lord Jesus, God's own Son! / Hosannah! / We follow all / To the hall of joy / And share in the Lord's supper."

Bach's music experienced a revival in the era of German Romanticism in large part thanks to Felix Mendelssohn Bartholdy's efforts. To many composers at the time, Bach represented the pinnacle of musical expression, as evidenced by the large number of works which deployed polyphonic techniques (such as Brahms' *Preludes and Fugues*) and those that referenced his name with the B-A-C-H motif (in works by Robert Schumann, Franz Liszt and Max Reger, among others).

An individual examination of 19th-century arrangements of Bach's music reveals the great variety of approaches taken by the composers of the Romantic era. Franz Liszt (1811-1886) created a great number of arrangements of works by Bach for the organ. The process went in the other direction as well, for example with Liszt's transcriptions of Bach's Organ Preludes and Fugues for the piano.

Liszt followed a unique path in his transcription of the final chorus (*Introduction and Fugue*) from Bach's cantata "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21, beginning with a faithful adaptation of the introduction (with the addition of fermatas and articulation marks) and of the first part of the Fugue from the orchestral score. Liszt expands the Fugue with a cadenza, several versions of which are extant; the one chosen here is the largest to come from Liszt's own pen. The work concludes with a reprise of the introduction that rounds off the composition. Thus, Liszt combines faithful transcriptions and free-form modifications to create a new version of Bach's original score.

Robert Schaab (1817 – 1887) created a large number of arrangements for the organ, including the Overture to Mendelssohn's *St. Paul Oratorio*, Franz Liszt's *Symphonic Poems* and two movements from Brahms' *German Requiem*. He also wrote transcriptions of the tenor aria "Ich will bei meinem Jesu wachen" and of the final choruses of parts one and two of Bach's *St. Matthew Passion*. Schaab's arrangements are much more formal in its approach than those

by Liszt; he preserved most of the articulation indications according to the best knowledge available at the time, with the exception of a few octave variations in the pedal register. The performer is free to adapt the dynamics to the coloristic possibilities of the German-Romantic organ and to recreate the chorale and orchestra divisions with echo effects.

Similarly, **Max Reger (1873 – 1916)** and **Sigfrid Karg-Elert (1877 – 1933)** made very few changes to the original score; however, the registration indications reflect the changing characteristics of the increasingly symphonic, late Romantic organ with its improved coloristic and technical capabilities (including the use of the swell box, combination stops, and the crescendo pedal) even more.

Both composers made numerous arrangements of works by Bach, apparently both for artistic and financial, as well as for pedagogical reasons. Reger added a third voice to Bach's Inventions for Karl Straube's *School of Trio Playing*, for example. Reger's subtle interpretation of Bach's original score transforms the *Prelude and Fugue in B flat minor* from the Well-Tempered Clavier Book I into an elegiac, symphonic organ fantasy, with a full range of dynamics from *piano pianissimo* to *fortissimo* or *organo pleno*, skillful manual changes and agogic phrasing, including accelerando and ritardando passages – a far cry from the basic concepts and principles of today's historically informed performance practice.

Sigfrid Karg-Elert's transcription of the *Sinfonia* from the Christmas Oratorio not only includes dynamic and agogic markings and manual changes but also detailed annotations on organ stop registration. In the preface to the volume, Karg-Elert makes clear that his registration indications must be adjusted the disposition of the organ in question. In any case, they show how much importance Karg-Elert placed on the dialogue between the string and woodwind instruments in Bach's original score, which he divided into separate manuals.

In the preface to his arrangement of the *Chaconne in D minor* from *Partita II* BWV 1004 published in 1927, **Arno Landmann (1887 – 1966)** reveals how much of an emotional impact Bach's music had on the composers of the 19th century. Landmann, the organist at Christ Church Mannheim with its large Steinmeyer organ, quoted the Bach biographer Philipp Spitta: "The listener must regard this Chaconne as some phenomenon of the elements, which transports and enraptures him with its indescribable majesty, and at the same time bewilders and confuses him. The overpowering wealth of forms pouring from a few and scarcely noticeable sources displays not only the most perfect knowledge of the technique of the violin, but also the most absolute mastery over an imagination the like of which no other composer was ever endowed with. [...] The spirit of the master urges the instrument to incredible utterances; at the end of the major section it sounds like an organ, and sometimes a whole band of violins appears to be playing. If one considers the musical thought in the abstract, one might think the instrument must burst and break under the tremendous weight of the sounds of the organ and the orchestra. The Chaconne is a triumph of spirit over matter such as even Bach never repeated in a more brilliant manner."

The *Chaconne in D minor* in particular was the subject of a large number of arrangements; Felix Mendelssohn Bartholdy for example produced a piano accompaniment for a chamber concert at the Gewandhaus, as did Schumann. Other arrangements include Ferruccio Busoni's version for the piano and Wilhelm Middelschulte's organ transcription, to mention only a few. These adaptations required the highest level of craftsmanship, since the original solo work had to be augmented with contrapuntal voices and harmonies. Arno Landmann described his fundamental thoughts on the subject of transcription as follows:

„It goes without question that the violin part of Bach's Solo Sonatas needs no additions or amendments. The arrangement for the organ presented here merely recognizes the extraordinary significance and power of this work, which goes far beyond the limits of the violin. Regarding the style of the arrangement, it was the publisher's intent to follow the example of J. S. Bach's own adaptations of his violin works for the organ, as for example with his treatment of the Fugue movement from the Sonata in G minor for solo violin. Wherever possible, the original score and improvisational character of the work was preserved; polyphonic additions were only introduced in places where it was indicated in the original score or where it could be derived from the thematic material."

Charles-Marie Widor (1844 – 1937) and his pupil **Marcel Dupré (1886 – 1971)**, a master of the modern French organ school, are exemplars of the French tradition of Bach organ adaptations, although the two transcriptions recorded here could not be more different in style. Widor's *Miserere mei* is a paraphrase based on Bach's works similar to Gounod's *Ave Maria*; Marcel Dupré on the other hand follows the original score closely in his arrangement of the *Sinfonia* from the Cantata BWV 29. Dupré's brilliant intellect reveals itself only in the dynamic markings, manual changes and registration indications notated in the score.

Charles-Marie Widor published eight free adaptations of works by Bach under the title *Bach's Memento*, including *Miserere mei*, a paraphrase on the Prelude in D minor from the Well-Tempered Clavier Book I, which he transposed to the key of F sharp minor. The change of temperament is further underscored by Widor's tempo indication (Lento) which stands in contrast to the vivid character of the original score.

Widor's chordal writing resonates as if an entire choir had joined into the *Miserere mei*. In another brilliant technical move, he assigns the figurations in part to the pedal register. Bach's *Council Election Cantata* "Wir danken dir Gott" BWV 29 features an obbligato organ voice. Widor's treatment divides the original score's highly virtuosic semiquaver figuration between two hands, expands the score with subtle registration indications and manual changes, and generally recasts the work in the French symphonic style.

During the Baroque period, it was common practice to transpose sonata movements so as to make them available to a variety of instruments. In a similar vein, the Sonata in E flat major BWV 1031 – a work which is sometimes attributed to one of Bach's pupils or sons – was transposed to the key of C and arranged for the organ. As a consequence of the key change, only a small number of octave transpositions were needed to accommodate the original score.

Bach created the Trio sonatas for organ in large part from arrangements of his own works, lending further legitimacy to this technique. Thanks to the relatively small number of figurations, the harpsichord's bass line can be easily played on the pedalboard.

Martin Schmeding - Translation: Hannes Rox

Die Orgel der Stadtkirche Durlach

Blickt man auf das prächtige barocke Stumm-Gehäuse und die originalen Prospektpfeifen der Durlacher Stadtkirchenorgel, so lässt sich ihre bewegte Geschichte nur erahnen. Letztendlich vereint sie das Werk dreier Orgelbauer unterschiedlicher Epochen: Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm (1759), Heinrich Voit (1895) und die Orgelbaufirma Goll, Luzern (1999).

Als der Rat der Stadt Durlach gut 50 Jahre nach dem Wiederaufbau der Stadtkirche den Bau einer Orgel plante, verpflichtete man eine der prominentesten Orgelbauerfamilien, die Gebrüder Stumm aus Rhaunen-Sulzbach (Hunsrück). Ihre Instrumente vereinen mitteldeutsche und französische Stilelemente und standen u.a. in großen Kirchen in Frankfurt, Mannheim, Mainz und Koblenz.

Für den Preis von 2600 Gulden wurde ein dreimanualiges Instrument (mit Echowerk) mit 39 Registern geliefert, das nach Prüfung durch den Hofkapellmeister Johann Melchior Molter am 1. Sonntag nach Epiphanias 1759 im Beisein des Markgrafen Karl Friedrich geweiht wurde. Von diesem Instrument sind noch heute das Gehäuse und die Prospektpfeifen erhalten und geben Zeugnis von einer der prächtigsten badischen Barockorgeln.

Nach verschiedenen Umbauten und Erweiterungen und der allmählichen Veränderung des Zeitgeschmacks entschloss man sich Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Neubau, auf Wunsch von Gemeinderat und Orgelbauer zum Glück aber unter Erhalt von Gehäuse und Prospekt.

In den Jahren 1895/96 erbaute der Durlacher Orgelbaumeister Heinrich Voit als Op. 851 eine Orgel mit pneumatischer Traktur, 41 Registern, einem zum Altar gerichteten Spieltisch und romantisch-orchestralem Klangideal.

Durch das große Engagement von Orgelbauer und Orgelsachverständigem konnte das Einschmelzen der barocken Prospektpfeifen zu Kriegszwecken 1917 verhindert werden.
Doch schon bald erwies sich die Pneumatik als störanfällig und schließlich errichtete die

Orgelbauwerkstatt Oberlinger 1968 ein stärker am barocken Ursprung orientiertes Werk mit drei Manualen und 45 Registern.

Konstruktionsfehler und minderwertige Materialien sorgten aber auch hier für einen schnellen Verfall des Instrumentes.

So fasste die Ev. Kirchgemeinde Durlach 1993 den Beschluss, einen Neubau unter Verwendung historischer Substanz anzustreben.

Die beauftragte Orgelbaufirma Goll aus Luzern/Schweiz handelte dabei nach klaren Grundsätzen, um aus dem Material verschiedener Epochen ein homogenes neues Ganzes zu schaffen:

- Erhaltung der historischen Substanz und Ergänzung der fehlenden Gehäuseteile
  Aufnahme von Besonderheiten der Ursprungsdisposition (z.B. Flauto traverso 8', Salicional 4', doppelter 2' im Positiv)

- Ergänzung eines Schwellwerks mit Registern zur Realisation romantischer Literatur

- Eine Windführung, die eine Mitte zwischen einem nachgiebigen „barocken" und einem starren „modernen" Wind findet

- eine leicht ungleichschwebende Stimmung,
  um einerseits der barocken Orgelliteratur ihre ursprüngliche Farbigkeit zu geben, aber andererseits das Spiel einer großen Bandbreite an Werken zu ermöglichen

Durch das große Engagement des Fördervereines und zahlreicher Spender konnte die Orgel am 4. Advent 1999 geweiht werden.

The Organ of the Town Church of Durlach

The magnificent Baroque-era enclosure and original façade pipes of the organ at Durlach belie its eventful history, which combines the work of three generations of organ makers from as many epochs: Johann Philipp and Johann Heinrich Stumm (1759), Heinrich Volt (1895) and Goll & Co. of Lucerne (1999).

When the town council of Durlach decided to build an organ some 50 years after the reconstruction of the town church, they commissioned one of the most prominent families of organ builders, the Stumm brothers of Rhaunen-Sulzbach. Their instruments combined the stylistic elements of the Central German and French organ traditions; their instruments were used in large churches in Frankfurt, Mannheim, Mainz and Koblenz.

For the sum of 2600 Guilders, the Stumm brothers delivered an organ with three manuals (with an echo division) and 39 registers. After inspection by the Kapellmeister Johann Melchior Molter, the instrument was consecrated on the first Sunday after Epiphany 1759 in the presence of Margrave Karl Friedrich. The enclosure and the original façade pipes from this period survive today, bearing witness to one of the finest Baroque organs in the Baden region.

Following a number of modification and expansions and under the influence of changing taste towards the end of the 19th century, the town council decided to construct a new organ. Fortunately, the original enclosure and façade pipes were preserved at the behest of the organ builder and the town council. The new organ, with an orchestral tone based on the Romantic ideal, was built in 1895-96 by Heinrich Voit, a master organ builder from Durlach, as his Op. 851 with a pneumatic action, 41 registers, and with the console directed toward the altar.

Valiant efforts by the organ builder and scholars prevented the melting of the historic façade pipes for war purposes in 1917. The pneumatic action was prone to frequent malfunctions however, and in 1968 the action was replaced by the Oberlinger company with a version comprising three manuals and 45 registers, which was closer to the original Baroque style.

Mistakes during construction and the use of inferior materials once again led to the rapid demise of the instrument, and in 1993 the decision was made to rebuild the organ whilst preserving the original substance. Goll & Co. of Lucerne, Switzerland, the company charged with the restoration of the organ, followed clear restoration principles in an effort to transform the materials from various epochs into a homogenous whole:

- Preservation of the historical substance and completion of the missing sections of the enclosure;
  incorporation of distinctive aspects of the instrument's original disposition (8' Flauto traverso, 4' Salicional, 2' Double in the Positiv division).

- Addition of a swell box with registers suitable for the Romantic repertoire.

- A wind system that strikes a balance between the flexible wind pressure of the Baroque organ and the constant pressure delivered by modern systems.

- A mild unequal temperament well suited to a wide range of music and to give the Baroque organ literature its characteristic color.

Thanks to the combined efforts of the sponsoring association and numerous individual donors, the new organ was consecrated on the 4th Sunday of Advent, 1999.

Dispostion der Stumm-/Goll-Orgel von 1999

I. Hauptwerk
Bourdon 16'
Principal 8' *
Viola da gamba 8'
Hohlflöte 8'
Octav 4' **
Rohrflöte 4'
Salicional 4'
Quint 2 2/3'
Superoctave 2'
Cornett 5f. (g°)
Mixtur 4f. 1 1/3'
Trompete 8'

II. Positiv
Gedackt 8'
Quintatön 8'
Flauto traverso 8'
Principal 4' *
Spitzflöte 4'
Nasat 2 2/3'
Octav 2'
Gemshorn 2'
Terz 1 3/5'
Quint 1 1/3'
Scharf 4f. 1'
Krummhorn 8'
Tremulant

III.Schwellwerk
Flöte 8'
Bordun 8'
Gambe 8'
Principal 4' **
Traversflöte 4'
Flageolett 2'
Mixtur 3f. 2'
Oboe 8'
Trompete 8'
Vox humana 8'
Tremulant

Pedal
Principalbass 16' *
Subbass 16' **
Octavbass 8' **
Octav 4' **
Posaune 16'
Trompete 8'
Clarine 4'

Normalkoppeln, Subkoppel III/III, Handschweller
Zimbelstern, Setzeranlage mit 8x8x20 Setzern
Stimmung leicht ungleichschwebend
* Register aus der Stumm-Orgel (1759)
** Register aus der Voit-Orgel (1895)

Martin Schmeding,

Geboren 1975 in Minden/Westfalen, studierte Martin Schmeding in Hannover, Amsterdam und Düsseldorf Kirchenmusik, Musikerziehung, Blockflöte und Orgel (Konzertexamen), Dirigieren, Cembalo und Musiktheorie. Zu seinen Lehrern zählen u.a. Ulrich Bremsteller, Lajos Rovatkay, Dr. Hans van Nieuwkoop, Jacques van Oortmerssen und Jean Boyer. Während des Studiums war er Stipendiat der „Studienstiftung des Deutschen Volkes".

Nach acht 1. Preisen beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert" wurde er Preisträger u.a. beim Mendelssohn-Bartholdy-Wettbewerb Berlin, Pachelbel-Wettbewerb Nürnberg, Ritter-Wettbewerb Magdeburg, Böhm-Wettbewerb Lüneburg, Hochschulwettbewerb Hannover/Mannheim, Deutschen Musikwettbewerb Berlin, Europäischen Wettbewerb junger Organisten Ljubljana und Musica antiqua Competition Brugge.

1999 war er Finalist des ARD-Wettbewerbs München. Daneben erhielt er zahlreiche weitere Stipendien und Förderungen. 1999 wurde ihm der Niedersächsische Kulturförderpreis verliehen.

Von 1997 bis 1999 war er Kantor und Organist der Nazareth-Kirche Hannover, 1999 wurde er Nachfolger von KMD Prof. Oskar Gottlieb Blarr an der Neanderkirche, Düsseldorf. Als Dresdner Kreuzorganist wirkte Martin Schmeding von 2002 bis 2004 an einer der bedeutendsten kirchenmusikalischen Stätten in Deutschland.

Nach Lehraufträgen in Hannover, Leipzig, Weimar und Dresden ist er seit Herbst 2004 Professor für Orgel an der Hochschule für Musik Freiburg als Nachfolger von Prof. Zsigmond Szathmáry und leitet den Fachbereich Kirchenmusik.

Rundfunk- und CD-Aufnahmen (u.a. das Gesamtwerk für Orgel von F. Schmidt, J. Brahms, F. Mendelssohn Bartholdy und G. Becker, Ersteinspielung der Werke für Pedalflügel von Robert Schumann auf einem Originalinstrument, Orgelfassung der Goldberg-Variationen von J. S. Bach), Publikationen in Fachzeitschriften, Konzerte als Solist, Kammermusiker und mit Orchester im In- und Ausland und bei Festivals (u.a. Bach-Fest Leipzig, Braunschweiger Kammermusikpodium, Merseburger Orgeltage, Niedersächsische Musiktage, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Schleswig-Holstein-Festival), das Unterrichten bei nationalen und internationalen Meisterkursen und die Tätigkeit als Wettbewerbsjuror, Dirigent und Komponist ergänzen sein künstlerisches Profil.

Für seine Aufnahmen wurde Martin Schmeding mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, so u.a. mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik (Bestenliste) 2009 und dem Echo Klassik 2010 als Instrumentalist des Jahres.

Born 1975 in Minden, Westphalia, Martin Schmeding studied church music, music education, recorder, organ performance, conducting, harpsichord and music theory in Hannover, Amsterdam and Dusseldorf. Among his teachers were Ulrich Bremsteller, Lajos Rovatkay, Hans van Nieuwkoop, Jacques van Oortmerssen and Jean Boyer. Schmeding is an alumnus of the Studienstiftung des deutschen Volkes.

Schmeding won prizes at numerous national and international competitions including the *Bundeswettbewerb „Jugend musiziert"*, the Mendelssohn-Bartholdy Competition in Berlin, the Pachelbel Competition in Nuremberg, the Ritter Competition in Magdeburg, the Böhm Competition in Lüneburg, the Music Conservatory Competition Hannover/Mannheim, the German Music Competition in Berlin, the European Young Organists Competition in Ljubljana, and the Musica Antiqua Competition in Brugge.

In 1999 Schmeding was finalist at the ARD Competition in Munich. He is the recipient of numerous awards and scholarships, including a cultural grant from the state of Lower Saxony in 1999.

Schmeding was cantor and organist at the Nazareth Church in Hanover from 1997 until 1999. That same year, he became the successor of Oskar Gottlieb Blarr as music director of the Neander Church in Düsseldorf. As the organist of Dresden's Kreuzkirche from 2002 until 2004, Schmeding performed in one of the major centers for church music in Germany.

Following appointments in Hanover, Leipzig, Weimar and Dresden, Schmeding was named professor for organ as the successor of Zsigmond Szathmáry at the Freiburg Conservatory of Music, where he is also chair of the church music department.

Schmeding has made numerous radio and CD recordings, including the complete organ music of Franz Schmidt, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy and Günther Becker as well as first recordings on a period instrument of music for pedal piano by Robert Schumann and the organ version of J. S. Bach's Goldberg Variations. Schmeding has written for specialist publications and regularly appears as a soloist, chamber musician and with orchestras in Germany and abroad, including at important festivals such as the Bach-Fest in Leipzig, Braunschweiger Kammermusikpodium, Merseburger Orgeltage, Niedersächsische Musiktage, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, and the Schleswig-Holstein Festival. He is also active as a guest lecturer at master classes, as juror at music competitions, as a conductor and composer.

His recordings have won numerous awards, including the German Record Critics' Award in 2009 and the Echo Klassik Instrumentalist of the Year Award in 2010.

MARTIN SCHMEDING BEI ARS PRODUKTION

ARS 38 004	Edvard Grieg, Transkriptionen für Orgel
ARS 38 011	Robert Schumann, Gesamtwerk für Pedalflügel
ARS 38 012	Franz Schmidt, Gesamtwerk für Orgel vol 1
ARS 38 021	Hommage à Gottfried Silbermann
ARS 38 022	Franz Schmidt, Gesamtwerk für Orgel vol 2
ARS 38 023	Johannes Brahms, Gesamtwerk für Orgel
ARS 38 031	Oskar Gottlieb Blarr, Orgelsinfonie "Der Lobende"
ARS 38 032	Franz Schmidt, Gesamtwerk für Orgel vol 3
ARS 38 042	Franz Schmidt, Gesamtwerk für Orgel vol 4
ARS 38 046	Felix Mendelssohn: Gesamtwerk für Orgel vol. 1
ARS 38 047	Felix Mendelssohn: Gesamtwerk für Orgel vol. 2
ARS 38 049	Josef Schelb: Gesamtwerk für Orgel

IMPRESSUM

Wir danken der Stadtkirchen-Gemeinde Durlach und Kantor Johannes Blomenkamp für die freundliche Unterstützung.

Produzent: Annette Schumacher - Aufnahme: 20.-22.9.2011 in der Stadtkirche Karlsruhe-Durlach - Registrantin: Marie Schmeding - Tonmeister: Manfred Schumacher - Texte: Martin Schmeding - Übersetzung: Hannes Rox - Grafik: Annette Schumacher - Fotos: Archiv Stadtkirche Durlach (S. 3, S. 18 Orgel u. Disposition), Marie Schmeding (Cover, Inlay u. Martin Schmeding) - gesamt: 75'19 - ℗ 2012