

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

I. Teil der Clavier-Übung

DIE SECHS PARTITEN BWV 825–830
IN EINER ORGELFASSUNG VON HANSJÖRG ALBRECHT

Clavir-Übung
bestehend in

Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,
Menuetten, und anderen Galanterien;

Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt
von

Johann Sebastian Bach

Hochfürstl: Sächsisch-Weisenfelschen würcklichen Capellmeistern
und

Directore Chori Musici Lipsiensis

OPUS 1

In Verlegung des Autoris.

1731.

CD 1

PARTITA IV D-Dur BWV 828

| | | |
|------|---------------------|-------|
| [01] | Ouverture | 07:10 |
| [02] | Allemande | 10:24 |
| [03] | Courante | 04:35 |
| [04] | Aria | 02:36 |
| [05] | Sarabande | 05:52 |
| [06] | Menuet | 01:34 |
| [07] | Gigue | 04:45 |

PARTITA I B-Dur BWV 825

| | | |
|------|-------------------------|-------|
| [08] | Praeludium | 01:48 |
| [09] | Allemande | 04:30 |
| [10] | Corrente | 03:03 |
| [11] | Sarabande | 04:59 |
| [12] | Menuet I & II | 02:35 |
| [13] | Gigue | 02:45 |

PARTITA II c-Moll BWV 826

| | | |
|------|---------------------|-------|
| [14] | Sinfonia | 05:01 |
| [15] | Allemande | 05:19 |
| [16] | Courante | 02:48 |
| [17] | Sarabande | 03:20 |
| [18] | Rondeaux | 01:47 |
| [19] | Capriccio | 04:19 |

CD 1 TOTAL 79:22

CD 2

PARTITA III a-Moll BWV 827

| | | |
|------|---------------------|-------|
| [01] | Fantasia | 03:12 |
| [02] | Allemande | 03:51 |
| [03] | Corrente | 03:13 |
| [04] | Sarabande | 04:10 |
| [05] | Burlesca | 02:31 |
| [06] | Scherzo | 01:21 |
| [07] | Gigue | 04:07 |

PARTITA V G-Dur BWV 829

| | | |
|------|-----------------------------|-------|
| [08] | Praeambulum | 02:53 |
| [09] | Allemande | 04:21 |
| [10] | Corrente | 01:59 |
| [11] | Sarabande | 04:31 |
| [12] | Tempo di Minuetta | 01:47 |
| [13] | Passepied | 01:50 |
| [14] | Gigue | 05:02 |

PARTITA VI e-Moll BWV 830

| | | |
|------|----------------------------|-------|
| [15] | Toccatà | 07:17 |
| [16] | Allemande | 04:23 |
| [17] | Corrente | 05:19 |
| [18] | Air | 01:55 |
| [19] | Sarabande | 05:04 |
| [20] | Tempo di Gavotta | 02:18 |
| [21] | Gigue | 07:17 |

CD 2 TOTAL 78:34

Hansjörg Albrecht
Metzler-Orgel der Pfarrkirche St. Cyriakus, Krefeld-Hüls

VON DER HARMONIE DER BAROCKEN WELT Gedanken zur Orgeltranskription von Bachs *Sechs Partiten*

In seinem Gedicht „Die Stille der Welt vor Bach“ sinniert der schwedische Schriftsteller und Philosoph Lars Gustafsson über die alte Welt, wie sie vor Bachs genialen Schöpfungen gewesen sein muss – eine Welt ohne Bachs große Passionen, seine *b-Moll-Messe*, das *Musikalische Opfer*, das *Wohltemperierte Klavier* und die *Sechs Brandenburgischen Konzerte*: „Weite sanfte Landschaften, wo nichts zu hören ist als die Äxte alter Holzfäller, das muntere Gebell starker Hunde im Winter und – wie eine Glocke – Schlittschuhe, die blankes Eis ritzen; die Schwalben, die durch die Sommerluft schwirren, die Schnecke, in die das Kind hineinhorcht und nirgends Bach ...“ Mit welcher Urgewalt Bachs Musik in diese Welt gedrungen sein muss, beschreibt sehr eindrücklich Hermann Hesse in seinem Gedicht über die berühmte *d-Moll-Orgeltoccata*: „Urschweigen starrt ... Es waltet Finsternis ... Da bricht ein Strahl aus zackigem Wolkenriß, greift Weltentiefen aus dem blinden Nichtsein, baut Räume auf, durchwühlt mit

Licht die Nacht, ... und weiter schwingt sich ... dem Vater Geiste zu der große Drang. Er wird zu Lust und Not, zu Sprache, Bild, Gesang, wölbt Welt um Welt zu Domes Siegesbogen ...“ Mit keinem Instrument lässt sich die Allmacht Gottes und der Klang der Welt wohl besser beschreiben als mit einer großen Orgel.

Johann Sebastian Bach scheint dies sehr früh gespürt zu haben, denn die Orgel als technisches und klangliches Wunderwerk, das quasi alle Instrumente in sich vereint, faszinierte ihn seit seiner frühesten Kindheit. Wenn er dann später in Städten wie Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Halle, Naumburg, Leipzig und Dresden auf der „Königin der Instrumente“ spielte, muss den Menschen, die ihn hörten, förmlich der Himmel aufgegangen sein.

Aber zunächst zurück zu Bachs Lehrjahren in Norddeutschland. Hier lernte er aus erster Hand die französische Opern- und Orchesterkunst kennen. Thomas de la Selle, vormals Schüler von Jean-Baptiste Lully (dem großen Musikmeister Ludwigs XIV.) und nun Tanzlehrer und Musiker am Hof zu Celle, nahm den jungen Bach zu Proben des Hoforchesters mit, wo dieser alles über die Ausführung der französischen Tänze lernte. Französischer Lebens-

stil war zu jener Zeit in vielen Orten Europas „en vogue“, und so versuchte auch der Herzog von Braunschweig-Lüneburg, seinen Hof in ein kleines Versailles zu verwandeln. Hier sog Johann Sebastian den in seiner Form sehr strengen französischen Stil in sich auf und sollte sein Leben lang daraus schöpfen.

Später dann, während seiner Zeit am Weimarer Hof, lernte Bach durch seinen Freund Johann Georg Pisendel die Kompositionen Antonio Vivaldis kennen. Zudem brachte Prinz Johann Ernst, der junge und musikalisch begabte Neffe des Weimarer Herzogs, aus den Niederlanden etliche Partituren der bedeutendsten italienischen Komponisten mit. Bach bearbeitete in dieser Zeit mehrere Werke u.a. von Vivaldi für Cembalo oder Orgel und „inhalier“ so förmlich auch den italienischen Stil, vor allem die Form des Concerto grosso und die Art des freien und improvisatorischen Musizierens. Was er dann später in Leipzig mit seiner *Französischen Ouvertüre* und dem *Italienischen Konzert* schuf, zeugt von der grandiosen Handhabung dieser beiden Stile, die er letztlich sogar besser beherrschte als Lully, Vivaldi und all seine Zeitgenossen.

Als Bach zwischen 1726 und 1731 die *Sechs Partiten* komponierte, in denen französische

und italienische Schreibweise kongenial miteinander verbunden sind, glichen seine äußeren Lebensumstände allerdings einem „Schlachtfeld“. Nachdem er 1723 die Stellung als Leipziger Thomaskantor angenommen hatte, schrieb er zunächst vor allem Werke für Chor und Orchester. Wie in einem Rausch entstanden bis 1731 drei komplette Kantatenjahrgänge, eine erweiterte Weihnachtsfassung des *Magnificats*, zwei Versionen der *Johannes-Passion* und die *Matthäus-Passion*. 1729 übernahm Bach zudem die Leitung des von Telemann gegründeten studentischen Collegium Musicum. Als wäre diese Arbeitsbelastung nicht schon Anstrengung genug, wurde sein Alltag von vielerlei Querelen und Neiddebatten mit „... einer wunderlichen und der Music wenig ergebenden Obrigkeit ...“ dermaßen überschattet, dass Bach „... fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß[te]“ (so seine eigenen Worte). Fast mag er an der Ignoranz, die ihm in der kleinbürgerlichen Enge Leipzigs entgegengebracht wurde, zerbrochen sein. Doch glücklicherweise war Bach viel zu sehr Musiker, als dass er sich durch schwierige äußere Umstände in seinem Schaffen beirren ließ. Inmitten dieser turbulenten Jahre komponierte er vielmehr auch noch seine *Sechs*

Partiten – einen Mikrokosmos an schier überbordender Fantasie und Einfallsgabe.

Ab 1726 stellte Bach jährlich eine der *Partiten* fertig, die ihm als Lehrwerk für seine Schüler gedient haben mochten und mit denen er sicherlich auch seinen guten Ruf als hochgeachteter Lehrer zu vergrößern suchte. Doch offenbar maß er seinen *Partiten* noch viel größere Bedeutung bei, denn er ließ sie als seine ersten Werke überhaupt und auf eigene Kosten drucken. Als 1731 die 6. *Partita* vollendet war, gab Bach den in sich geschlossenen Partiten-Zyklus von etwa zweieinhalbständiger Dauer sogar noch einmal als Gesamtwerk unter dem Titel „Clavier-Übung“ heraus und nannte ihn sein „Opus 1“.

Die *Sechs Partiten* beginnen mit gänzlich unterschiedlichen Einleitungssätzen: Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Overture, Praeambulum und Toccata. Dann folgen (wie auch in Bachs *Englischen & Französischen Suiten*) die althergebrachten Standardtänze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, denen noch einige freie Stücke verschiedenen Charakters hinzugefügt werden, zum Beispiel Rondeaux, Air, Scherzo, Burlesca oder Capriccio. Die Vielseitigkeit dieser „Galanterien“ steigerte gewiss den

Unterhaltungswert, und dennoch erschöpft sich die Musik keineswegs darin. Bachs *Partiten* sind zuvorderst dem höchsten Kunstideal verpflichtet. Geschrieben für nur ein Tasteninstrument, integrieren sie die beiden vorherrschenden musikalischen Stile aus Frankreich und Italien und bilden zugleich den fulminanten Abschluss der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts begonnenen Geschichte der Clavier-Suite.

Doch warum werden sie nicht genauso oft gespielt und genauso gern gehört wie beispielsweise die *Goldberg-Variationen*? Cembalisten und Pianisten lieben das *Italienische Konzert*, ebenso die schon etwas seltener gespielte *Französische Overture* und natürlich den soeben erwähnten großen Variationszyklus. Liegt es vielleicht an der Gesamtlänge der *Partiten*, dass sie nicht ähnlich oft zur Aufführung kommen? Oder an der Schwierigkeit, die einzelnen Sätze zum Leben zu erwecken und dabei trotzdem nicht den großen Zusammenhang zu verlieren? Liegt es vielleicht auch daran, dass wir als Musiker diese sechs „Tanz-Suiten“ als vermeintlich „leichte Kost“ vernachlässigen und sie deshalb nicht so oft im Konzert erklingen lassen?

Tanzsätze liegen auch Bachs beliebten *Vier Orchestersuiten* zugrunde, die mich dazu ins-

pirierten, die in ihrer musikalischen Struktur ähnlichen *Partiten* auf die Orgel zu übertragen. Mit ihren unterschiedlichen Registern, zarten Flötenstimmen, Streichern, Prinzipalen, Mixturen und Trompetenchören, ihren abgrundtiefen Bässen und engelsgleich hohen Pfeifen kann die Orgel in wundervoller Weise den Universalkosmos von Bachs großem „Opus 1“ zum Klingen bringen – wenngleich mit völlig neuen Farben. Was das Notenbild der *Partiten* an Vielfalt und Raffinesse bietet, gleicht den opulenten Gemälden von Caravaggio oder Rubens, auf denen Füllhörner oder Körbe, schier überfließend von verschiedenartigem, reifem Obst, dargestellt sind. Dieser Reichtum an Formen und Farben, an Gesten und Affekten lässt sich durch die Orgel unterstreichen, ja geradezu überhöhen.

Gleich Hermann Hesses „Strahl aus zackigem Wolkenriß“ bricht sich zu Beginn der 4. *Partita* mit einem Lauf in D-Dur das volle Orgelplenum Bahn – und wir sind mittendrin in der prunkvollen Welt des versailleschen Sonnenkönigshofes. Mit ihrem erhabenen, punktierten Grundrhythmus *in stylo francese* breitet sich diese große Overture aus, klangprächtig wie die Eröffnungssätze der *Orchestersuiten Nr. 3 & 4*. Wer den Film „Der König tanzt“ ge-

sehen hat, mag erraten, warum alle großen und kleinen Herrscher Europas damals versuchten, aus ihrem jeweiligen Refugium ein strahlendes Klein-Versailles zu machen. Und so funkelt und glitzert es glasperlenspielartig bei den Menuetten der 1. und 5. *Partita*, während zum Tanz aufspielende Krummhörner und Zinken in der 1. und 4. *Partita* zu vernehmen sind. Daneben stehen freie Konzertsätze, wie etwa die Aria aus *Partita Nr. 4*, welche in italienischer Concerto-grosso-Manier mit Wechsel zwischen Solo und Tutti erklingen. Die im Mixturenglanz gespielte Gigue aus der 3. *Partita* erinnert an große Orgelwerke Bachs. Das Scherzo aus derselben Partita kommt in überschäumender Freude als Satz aus einem Trompetenkoncert daher, und im Rondeaux der 2. *Partita* ertönen im Stile Clérambaults oder Couperins die herrlich schnarrenden Zungenstimmen der alten französischen Barockorgeln. Die Sarabande der 5. *Partita* ähnelt mit ihren drei Oboen und dem Generalbass gleichartigen Sätzen aus Bachs Kantaten. In der Sarabande der 3. *Partita* hören wir zwei Hirten auf ihren Schalmeien spielen, wohingegen in Correnten der 3. oder 5. *Partita* Mädchen aus Antonio Vivaldis berühmter Venediger Waisenhaus-schule (dem Ospedale della Pietà) hochvirtuos

ihre Blockflöten erklingen lassen. Die Gigue der 1. *Partita* erinnert in ihrer rauen Farbigkeit und dem pointierten Stampfen des Fagottbasses an bäuerlich-ausgelassene Tanzszenen auf dem Heuboden – dargestellt z.B. auf Bildern der beiden brabantischen Maler Pieter Bruegel der Ältere & Jüngere. Die Sarabanden wiederum könnten mit ihren dunklen Flöten- und Streicherregistrierungen auch betrachtende „Arien ohne Worte“ in Bachs Passionen sein, und die 2. *Partita* beginnt mit einem Trauermarsch in c-Moll in Vorausahnung gleichartiger Stücke von Beethoven, Chopin, Wagner und Mahler. Das mit seinen perlenden Läufen und unzähligen Flöten gespielte Praeambulum der 5. *Partita* verweist auf die ungezwungene Leichtigkeit des „empfindsamen Stils“, der beispielsweise am Hofe Friedrichs des Großen in Berlin gepflegt wurde. Das Eröffnungstück der 6. *Partita* hingegen vereint die harmonische Strenge von Bachs *Chromatischer Fantasie* mit dem improvisatorisch angelegten norddeutschen Toccatentypus, wie ihn Bach während seiner Lehr- und Wanderjahre in Lüneburg, Lübeck und Hamburg kennengelernt hatte. Eine großangelegte Fuge vollendet schließlich den Partiten-Zyklus „Opus 1“ – ein kompositorisches Monument,

dem bis 1741 noch drei weitere Teile innerhalb der *Clavier-Übung* folgen sollten.

Möge diese Einspielung auf Bachs ureigenem Instrument, der Orgel, dazu anregen, die *Sechs Partiten* mit neuen Ohren zu hören, über die „Stille der Welt vor Bach“ nachzudenken und den großen Barockmeister einmal mehr als den wahrzunehmen, den Leonard Bernstein mit folgenden Worten pries: „Bach war ein Mensch und kein Gott, aber er war ein Mann Gottes und seine Musik von Anbeginn bis Ende von Gott gesegnet.“

Hansjörg Albrecht

HARMONY IN THE BAROQUE WORLD Thoughts on organ transcriptions of Bach's *Six Partitas*

In his poem “The Silence of the World before Bach”, Swedish writer and philosopher Lars Gustafsson muses on the old world and how it must have been before Bach’s ingenious creations – a world without his great Passions, his *B Minor Mass*, the *Musical Offering*, the *Well-Tempered Clavier* or the *Six Brandenburg Concertos*: “Broad soft landscapes where nothing breaks the stillness but old woodcutters’ axes, the healthy barking of strong dogs in winter and, like a bell, skates biting into fresh ice; the swallows whirling through summer air, the shell resounding at the child’s ear and nowhere Bach...”. The elemental force that Bach’s music must have brought into this world is impressively described by Hermann Hesse in his poem about the famous *Organ Toccata in D Minor*: “Elemental silence... Darkness reigns... A beam breaks through the jagged clouds, seizes the depths of the world from their blind nothingness, creates rooms, turns the night upside down with light ... and impels the Father’s spirit to its great creativity. It becomes desire and distress, language,

image, song, pushes the heavens to a triumphal dome...”. No other instrument can better describe the omnipotence of God and the sound of the world than a great organ.

Johann Sebastian Bach seems to have felt this at a young age, because the organ as a technical and musical wonder, which practically combined all instruments into one, fascinated him from early childhood on. When he later played the “Queen of the Instruments” in such cities as Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Halle, Naumburg, Leipzig and Dresden, listeners must literally have been in heaven.

But we must first return to Bach’s apprenticeship years in Northern Germany. This is where he learned firsthand about French operas and orchestral music. Thomas de la Selle, previously a student of Jean-Baptiste Lully (the great music-master under Louis XIV) and now dance teacher and musician at the Celle court, took the young Bach to rehearsals of the court orchestra, where he learned everything about the performance of French dance. At that time, the French lifestyle was “en vogue” in many European centers, and thus, the Duke of Braunschweig-Lüneburg also tried to transform his court into a small Versailles. Johann Sebastian

absorbed the very strict French style here, which he would take advantage of throughout his life.

Later, at the Weimar court, he became acquainted with the compositions of Antonio Vivaldi through his friend Johann Georg Pisendel. But it was also Prince Johann Ernst, the young and musically talented nephew of the Weimar Duke, who additionally brought back several scores of Italy's most significant composer after his own travels in the Netherlands. During this period, Bach revised a number of works by Vivaldi for harpsichord or organ and "inhaled", so to speak, the Italian style, primarily the concerto grosso form and the Italian manner of free and improvisatory music-making. What he later created in Leipzig with his *French Overture* and *Italian Concerto* demonstrates his amazing handling of these two styles, which he ultimately mastered even better than Lully, Vivaldi and all other contemporaries.

Between 1726 and 1731, when Bach composed his *Six Partitas* – which so brilliantly meld the French and Italian compositional styles –, all other circumstances of his life resembled a battlefield. After having accepted the position as Leipzig Thomascantor, he first composed for choir and orchestra. As though in a frenzy, he

had by 1731 written three complete cantata cycles, an expanded Christmas arrangement of the *Magnificat*, two versions of the *St. John Passion* and the *St. Matthew Passion*. In 1729, Bach also took over direction of the Collegium Musicum for students, which had been founded by Telemann. And as if this workload were not enough, his daily life was so overshadowed by quarrels and jealous debates with "...cranky authorities who have little devotion to music..." that Bach "...had to live with almost constant frustration, envy and persecution" (as he himself said). He might nearly have broken due to the ignorance shown to him by the petit-bourgeois narrow-mindedness in Leipzig. But happily, Bach was too much of a musician to be deterred by difficult external circumstances. It was during these very turbulent years that he also composed his *Six Partitas* – a microcosmos of sheer unlimited imagination and creativity.

From 1726 on, Bach annually finished one of his *Partitas*, which he probably wrote for his students and with which he certainly also sought to increase his reputation as a highly respected teacher. But he apparently attached even greater significance to his *Partitas* because he had them printed at his own cost – the first of his works to

be printed at all. When the sixth partita was finished in 1731, Bach even published the complete partita cycle – which had an overall performance length of two-and-a-half hours – once again in its entirety under the title "Clavier-Übung" and called it his "Opus 1".

The *Six Partitas* all begin with completely different introductory movements: Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Overture, Praeambulum and Toccata. These (as in Bach's *English* and *French Suites*) are followed by the standard dances Allemande, Courante, Sarabande and Gigue, interspersed with various free movements such as Rondeaux, Aires, Scherzos, Burlescas or Capriccios. The diversity of these "galanteries" certainly increases the entertainment value of the partitas, but the music by no means exhausts itself with them. Bach's partitas are first and foremost bound to the highest artistic ideals. Written for only one keyboard instrument, they integrate the two predominant musical styles of the age – the French and the Italian – and simultaneously form a brilliant finale for the genre of the keyboard suite, which had begun to develop during the first half of the seventeenth century.

But why aren't these pieces performed just as often and heard with just as much pleasure

as the *Goldberg Variations*, for example? Harpsichordists and pianists love the *Italian Concerto*, likewise the somewhat less frequently played *French Overture* and of course the above-mentioned great variation cycle. Is it perhaps due to the overall length of the *Partitas* that they are not performed regularly? Or does it lie in the difficulty of awakening each movement to life without losing the overall context? Could it possibly be that as musicians, we neglect these six "dance suites" as supposedly "light fare" and thus include them in concert programs less often?

Dance movements are also the basis for Bach's popular *Four Orchestral Suites*, which inspired me to transfer the *Partitas*, whose musical structure is similar, to the organ. With its differing registers, soft flutes, strings, principals, mixtures and trumpet choirs, their deep basses and angelic high pipes, the organ is outstanding for making the universal cosmos of Bach's great "Opus 1" resound – even if with completely new colors. The incredible diversity and grace found in the score of the *Partitas* resembles the opulent paintings of Caravaggio or Rubens that depict cornucopias or baskets overflowing with different pieces of ripe fruit. This wealth of forms and

colors, of gestures and affects, can be underlined – or even heightened – by the organ.

At the beginning of *Partita No. 4*, a D-major run in the full organ bursts the silence like Hermann Hesse's "Beam breaking through jagged clouds", placing us at the midst of the magnificent world of the Sun King's Versailles court. This great overture *in stylo francese* now develops with sublime dotted rhythms and a magnificent sound reminiscent of the opening movements of the *Orchestral Suites Nos. 3 and 4*. Anyone who has seen the film "Le roi danse" (The King Dances) may suspect why all major and minor rulers of Europe tried at the time to turn their refuges into small Versailles. And thus, the minuets in *Partitas Nos. 1 and 5* sparkle and glitter like crystal, while krummhorns and zinks invite listeners to dance in *Partitas Nos. 1 and 4*. In addition to these, there are free movements such as the Aria in *Partita No. 4*, in which solo and tutti alternate as in an Italian concerto grosso. The Gigue from the *Partita No. 3* resounds in a brilliant mixtur that sounds like some of Bach's great organ works. The Scherzo from the same *Partita*, with its bursting joyfulness, comes from a movement of a trumpet concerto, and in the Rondeaux of *Partita No. 2* – stylistically close to

Clérambault or Couperin – we hear the same wonderful rattling reeds of old French baroque organs. The Sarabande of *Partita No. 5* with its three oboes and basso continuo is similar to various movements in Bach's cantatas. In the Sarabande of *Partita No. 3*, we hear two shepherds play their shawms, while in the Correntes of *Partitas Nos. 3 or 5*, girls from Antonio Vivaldi's famous Venetian orphanage school (the Ospedale della Pietà) play their recorders with the greatest virtuosity. The coarse colorfulness and dotted stamping of the bass line in the bassoon of the Gigue in *Partita No. 1* recalls dance scenes in the farmers' barns of such paintings by the two Brabant painters Pieter Bruegel the Elder and the Younger. The Sarabandes, on the other hand, with their dark flute and string registrations could be contemplative "arias without words" as in Bach's Passions, and the *Partita No. 2* begins with a funeral march in C Minor that foreshadows similar works by Beethoven, Chopin, Wagner and Mahler. With its sparkling runs and innumerable flutes, the Preambulum of *Partita No. 5* hints at the casual ease of the "sensitive style", which was cultivated, for example, at the court of Frederick the Great in Berlin. The opening movement of *Partita No. 6*, on

the other hand, unites the harmonic strictness of Bach's *Chromatic Fantasia* with the improvisational type of Northern German toccata that Bach had become acquainted with during his early years in Lüneburg, Lübeck and Hamburg. A large-scale fugue completes the "Opus 1" partita cycle – a monument that by 1741 would be followed by three additional parts within the *Clavier-Übung*.

I hope that this performance on the instrument closest to Bach, the organ, will encourage listeners to hear the *Six Partitas* with new ears, to reflect on "The Silence of the World before Bach" and to perceive the great baroque master yet again as Leonard Bernstein once said about him: "Bach was a man and not God, but he was a man of God and his music was blessed by God from the beginning to the end."

Hansjörg Albrecht

Translation: Elizabeth Gabbler

HANSJÖRG ALBRECHT

Hansjörg Albrecht, Dirigent, Organist und Cembalist, ist Künstlerischer Leiter des Münchener Bach-Chores & Bach-Orchesters. Daneben dirigiert er regelmäßig das Bach Collegium München und den C.P.E.-Bach-Chor Hamburg. Mit diesen Ensembles sowie in der Zusammenarbeit mit Gastorchestern entwickelt er neue programmatische Profile und ist in bedeutenden Musikzentren und bei europäischen Festivals zu Gast.

Als Dirigent arbeitete er u.a. mit Künstlern wie Arabella Steinbacher, Sharon Kam, Vilde Frang, Alina Pogostkina, Annette Dasch, Simone Kermes, Klaus Florian Vogt, Peter Seifert und Adrian Brendel zusammen sowie mit Klangkörpern wie Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI Turin, Orchestra del Teatro di San Carlo Neapel, Orchestra Sinfonica Siciliana, Prager Philharmonie, Bayerisches Staatsorchester, Münchner Rundfunkorchester, Hamburger und Münchner Symphoniker, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Kammerorchester C.P.E. Bach Berlin, Moskauer Barockorchester, Bach Collegium Stuttgart und Gächinger Kantorei.

Neben seinen Verpflichtungen als Dirigent (beispielsweise in München, Hamburg, Berlin, Dresden, Frankfurt, Baden-Baden, Innsbruck, Rom, Turin, Neapel, Genua, Mailand, Palermo, Danzig, Warschau und Moskau) tritt er als Solist und Kammermusikpartner in Erscheinung (unter anderen mit Albrecht Mayer, Yaara Tal & Andreas Groethuysen, Céline Moinet, Andres Mustonen, Jean Guillou, Veronika Eberle sowie dem Kuss-Quartett).

Konzerte als Organist führen Hansjörg Albrecht regelmäßig in die großen Konzerthäuser und Kathedralen Europas. Er gastierte auch bei Orchestern wie dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Los Angeles Opera Orchestra, St. Luke's Chamber Orchestra New York, dem Orchestre de la Suisse Romande, Santa Cecilia Rom, Camerata Salzburg, der Tschechischen Philharmonie, Kremerata Baltica und beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Hansjörg Albrecht wurde in Freiburg/Sachsen geboren, begann seine musikalische Ausbildung als Mitglied des Dresdner Kreuzchores und studierte danach Dirigieren und Orgel in Hamburg, Lyon und Köln. Parallel zu seinem Studium war er für sieben Jahre Assistenzorganist an der Hamburger Hauptkirche St. Micha-

elis. Später arbeitete er mehrere Jahre als Assistent, Organist und Cembalist eng mit dem Sänger und Dirigenten Peter Schreier zusammen.

Seit 2006 verbindet Hansjörg Albrecht ein Exklusivvertrag mit dem Label OehmsClassics, bei dem er neben der eigenen Reihe „Die Kunst der Orgeltranskription“ bisher Werke von Bach, Brahms, Mahler und Poulenc aufnahm. Sein Interesse an Neuer Musik dokumentieren zudem Ur- und Erstaufführungen, z.B. Werke von Thierry Escaich, Enjott Schneider, Philipp Maintz, Pawel Szymanski und Rodion Schtschedrin.

www.hansjoerg-albrecht.com

Conductor, organist and harpsichordist Hansjörg Albrecht is the Artistic Director of the Münchener Bach-Chor and Bach-Orchester. He regularly conducts the Bach Collegium München and the C.P.E.-Bach-Chor Hamburg. With these ensembles as well as in cooperation with guest orchestras, he develops new programmatic profiles and often performs in major music centers and European festivals.

As a conductor he has worked with such artists as Arabella Steinbacher, Sharon Kam, Vilde Frang, Alina Pogostkina, Annette Dasch, Si-



mone Kermes, Klaus Florian Vogt, Peter Seiffert and Adrian Brendel as well as with ensembles such as the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI Turin, Orchestra del Teatro di San Carlo Naples, Orchestra Sinfonica Siciliana, the Prague Philharmonic Orchestra, Bavarian State Orchestra, Munich Radio Orchestra, Hamburg and Munich Symphony Orchestras, State Philharmonic Rheinland-Pfalz, Chamber Orchestra C.P.E. Bach Berlin, Moscow Baroque Orchestra, Bach Collegium Stuttgart and Gächinger Kantorei.

In addition to his conducting duties (including in Munich, Hamburg, Berlin, Dresden, Frankfurt, Baden-Baden, Innsbruck, Rome, Turin, Naples, Genoa, Milan, Palermo, Gdansk, Warsaw and Moscow), he appears as a soloist and chamber musician (among others with Albrecht Mayer, Yaara Tal & Andreas Groethuysen, Céline Moinet, Andres Mustonen, Jean Guillou, Veronika Eberle as well as the Kuss Quartet).

Hansjörg Albrecht regularly performs on organs in the great concert halls and cathedrals of Europe. He has guested with orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, the Los Angeles Opera Orchestra, St. Luke's Chamber

Orchestra New York, the Orchestre de la Suisse Romande, Santa Cecilia Rom, Camerata Salzburg, the Czech Philharmonic, Kremerata Baltica and with the Bavarian Radio Symphony Orchestra.

Hansjörg Albrecht was born in Freiberg, Saxony (Germany) and began his musical training as a member of the Dresden Kreuzchor. He then studied conducting and organ in Hamburg, Lyon and Cologne. During his student days, he was also the assistant organist at Hamburg's St. Michaelis for seven years. Later, he worked closely with singer and conductor Peter Schreier as an assistant, organist and harpsichordist for several years.

Since 2006, Hansjörg Albrecht has had an exclusive contract with the OehmsClassics label. In addition to recording his own series "The Art of the Organ Transcription", he has previously released CDs with works by Bach, Brahms, Mahler and Poulenc. His interest in new music is also documented by premieres and first performances of works by such composers as Thierry Escaich, Enjott Schneider, Philipp Maintz, Pawel Szymanski and Rodion Shchedrin.

Translation: Elizabeth Gabbler

DISPOSITION DER ORGEL KREFELD-HÜLS

Erbauer: Metzler-Organbau (Dietikon/Schweiz) 1999, Opus 604
Orgelprospekt von 1783 (ohne Rückpositiv)

DISPOSITION OF THE ORGAN OF KREFELD-HÜLS

I. Rückpositiv C-g3

| | |
|------------|--------|
| Rohrflöte | 8' |
| Quintade | 8' |
| Unda maris | 8' |
| Principal | 4' |
| Rohrflöte | 4' |
| Nasard | 2 2/3' |
| Oktave | 2' |
| Terz | 1 3/5' |
| Larigot | 1 1/3' |
| Scharf IV | 1' |
| Krummhorn | 8' |
| Vox humana | 8' |
| Tremulant | |

III. Schwellwerk C-g3

| | |
|---------------------|-----|
| Principal | 8' |
| Doppelflöte | 8' |
| Salicional | 8' |
| Voix céleste | 8' |
| Octave | 4' |
| Traversflöte | 4' |
| Doublette | 2' |
| Sesquialtera II-III | |
| Mixtur IV-VI | 2' |
| Basson | 16' |
| Trompette | 8' |
| Oboe | 8' |
| Clairon | 4' |
| Tremulant | |

II. Hauptwerk C-g3

| | |
|--------------------|--------|
| Bordun | 16' |
| Principal | 8' |
| Hohlflöte | 8' |
| Viola | 8' |
| Octave | 4' |
| Spitzflöte | 4' |
| Quinte | 2 2/3' |
| Superoctave | 2' |
| Mixtur V-VI | 1 1/3' |
| Cornet V | |
| Fagott | 16' |
| Trompete | 8' |
| Trompette en cham. | 8' |

Pedal C-f1

| | |
|----------------|--------|
| Principal | 32' |
| Principal | 16' |
| Subbass | 16' |
| Octavbass | 8' |
| Spitzflöte | 8' |
| Octave | 4' |
| Rauschpfeife V | 2 2/3' |
| Bombarde | 16' |
| Fagott | 16' |
| Trompete | 8' |
| Clairon | 4' |

Koppeln

III/II, III/I, I/II, III/P, II/P, I/P

Wechseltritte

Mixtur (Hauptwerk)
Bombarde 16' (Pedal)
Trompete 8' (Hauptwerk)
Trompette 8' (Schwellwerk)

Stimmung: leicht ungleichschwebende Temperierung
Mechanische Spiel- und Registertraktur

DIE METZLER-ORGEL KREFELD-HÜLS



Ebenfalls erhältlich · Also available:



Johann Sebastian Bach:

Sinfonia in D major for organ and orchestra (Ratswahlkantate) BWV 29
Chaconne D minor for violin (Partita II) BWV 1004

Italian Concerto in F major for harpsichord BWV 971
French Overture (Partita) in B minor for harpsichord BWV 831
(Clavier-Übung II. Teil)

Passacaglia con fugatum in C minor for organ BWV 582
Organ arrangements by Marcel Dupré, Arno Landmann and Hansjörg Albrecht
Hansjörg Albrecht, Muhleisen Organ of St. Paulus, Harsewinkel
SACD · OehmsClassics 634

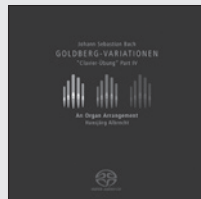


Johann Sebastian Bach: Orgelmesse (Clavier-Übung III. Teil)

Hansjörg Albrecht, Metzler Organ Hopfgarten and artistic direction
Münchener Bach-Chor · Christian Brembeck, organ
SACD · OehmsClassics 639

„Hansjörg Albrecht traktiert die neue prächtige, ungewöhnlich klangvielfältige Metzler-Orgel der Pfarrkirche im österreichischen Hopfgarten (bei Kitzbühel) mit frapperender Virtuosität, vor allem aber mit einem bei den Organisten eher seltenen Ausdruckswillen.“

FONO FORUM



Johann Sebastian Bach: Goldberg Variations BWV 988

(Clavier-Übung IV. Teil)

Hansjörg Albrecht at the Mühleisen organ of Bad Gandersheim
SACD · OehmsClassics 625

„Vielleicht die bislang interessanteste Orgel-Version der Goldberg-Variationen ... Albrechts Herangehensweise ist geprägt von viel historischem Sachverstand ... Auch das Booklet ist ausgesprochen informativ gestaltet und gibt Aufschluss über gestalterische Details.“

BR KLASSIK

