

The background of the entire image is a repeating pattern of musical notation, including notes, stems, and clefs, rendered in a dark red or maroon color on a textured, brownish-gold background. The notation is scattered across the page, creating a rich, musical atmosphere.

# RIICER

Bach in Lövstabruk

Cristina García Banegas *organ*





# RICER CARE

Bach in Löfstabruk

Cristina García Banegas  
*organ*

- Präludium und Fuge in f* BWV 534
- 01 Präludium
  - 02 Fuge
- Präludium und Fughette in F* BWV 901
- 03 Präludium
  - 04 Fuge
- 05 *Ricercar in c à 3 (voci)* BWV 1079/1
  - 06 *Partita "Christ der du bist der helle Tag"* BWV 766
  - 07 *Kleines harmonisches Labyrinth* BWV 591
- Sonata IV* (Adagio, Vivace – Andante – Un poco Allegro) BWV 528
- 08 Adagio, Vivace
  - 09 Andante
  - 10 Un poco Allegro
- 11 *Fuga in Fis* BWV ANH. 97
  - 12 *Ach Herr, mich armen Sünder* BWV 742
  - 13 *Präludium und Fuge in a* BWV 551

## Cristina García Banegas in Löfstabruk

**G**ROßE MEISTER fallen nicht vom Himmel. Das gilt auch für Johann Sebastian Bach, der nie an einer Musikhochschule studiert hat, aber schon als siebzehnjähriger Gymnasiast seine erste Organistenstelle (in Sangerhausen) angeboten bekam. Auch Bach musste lernen durch Nachahmung, Veränderung, Experiment. Mit seinen reifen Werken setzte er Maßstäbe, die einer angemessenen Bewertung seiner frühesten Schöpfungen oft im Wege stehen, da sie diesen Ansprüchen noch nicht genügen können.

Die Beurteilung von Werken, deren älteste erhaltene Abschriften erst nach Bachs Tod entstanden, die aber noch mancherlei Schwächen, Untypisches, später nicht mehr Vorkommendes enthalten, beschäftigt die Bachforschung schon lange. Hier wird kaum letzte Sicherheit zu erlangen sein und die Diskussion andauern.

Gleich einem Portal eröffnet das Werkpaar aus *Praeludium und Fuge f-Moll* BWV 534 das Programm. Ernst und Würde zeichnen das Praeludium vom ersten Takt an aus. Und trotzdem sind die Zweifel an der Echtheit seit 150 Jahren nie ganz ausgeräumt worden. Zum ersten Mal taucht die Komposition in

einer Kopie des Leipziger Organisten Johann Andreas Dröbs (1784–1825) auf. Das Praeludium weist eine fünfteilige Form mit drei modulierenden Ritornellen auf, die formsicher proportioniert sind. Die beiden Episoden dazwischen lösen harmonisch aber nicht ein, was die mutige Wahl der auf einer gewöhnlichen Orgel des frühen 18. Jahrhunderts unerträglich falsch klingenden Tonart f-Moll verspricht. Die Ritornellform benutzt Bach noch öfter in der freien Tastenmusik und ist damit ein Pionier. Auch die kleine solistische Kadenz am Schluss nimmt positiv ein. Skeptisch macht allerdings die siebenmalige Wiederholung eines Motivs auf anderen Tonstufen (Sequenz). Die fünfstimmige Fuge im „stylus gravis“ hat noch in weit stärkerem Maß als das Praeludium Fragen nach dem wahren Autor auf sich gezogen, ist doch die Spanne zwischen hoher Ambition, wofür das Fugenthema steht, und Ausführung sehr groß. Die Verteilung der Stufen, auf denen das Thema zitiert wird, ist erstaunlich schlicht, und um einer Engführung willen wird sogar ein Themendurchlauf unterbrochen. Vielleicht hat der Kommentator (Siegbert Rampe) recht, der sich beide Sätze als Ergebnis des Unterrichts bei Bach vorstellt. Das als perfektes Trio angelegte erste Ritornell des Praeludiums und das Fugenthema könnte der Lehrer zur Fortsetzung vorgegeben haben. Das

enge Nebeneinander von Licht und Schatten erschweren eine Datierung.

Fern von Autorschaftsproblemen ist die 24 Takte lange *Fughetta F-Dur* BWV 901, weil wir hier einen Beleg für ein späteres Selbstzitat Bachs vor uns haben. Im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers finden wir die Fuge um 26 Takte verlängert – das entspricht einer dritten und vierten Themendurchführung – und nach As-Dur transponiert (BWV 866) wieder. Wie die ältere Vorlage in F-Dur bleibt die neue Fuge weitgehend dreistimmig. Zusammen mit dem in den Rahmenteilen dreistimmigen *Praeludium* im 12/8-Takt gehört die Fughetta zu einer Gruppe von fünf Praeludien und Fugen in der aufsteigenden Tonartenfolge C-Dur, d-Moll, e-Moll, F-Dur und G-Dur (BWV 870a, 899–902), die aus Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlass bekannt sind. Noch zwei weitere Werke aus dem Wohltemperierten Klavier II finden in dieser vielleicht früh abgebrochenen Reihe ihr Urbild. Die kleinen Stücke mögen durch die genial knappen Inventionen und Sinfonien, die Bach später in Köthen schrieb, in den Schatten gestellt worden sein. Einzig der Bachschüler Johann Caspar Vogler (1696–1763), Organist in Weimar, hat sie sich – wohl bei einem Leipzigaufenthalt 1729 – kopiert. Die Wahl des Tasteninstrumentes steht hier frei.

4 Gemessen an Bachs Fughetten, den drei-

stimmigen Sinfonien und den dreistimmigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers übertrifft das *Ricercar à 3* aus dem „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 alle Erwartungen daran, welche Strecken mit nur drei Stimmen und einem Thema gefüllt werden können. Dieses Thema soll von König Friedrich II. selbst stammen. Es ist reizvoll sich vorzustellen, dass das dreistimmige Ricercar, das Bach nach seinem Besuch in der preußischen Residenz Anfang Mai 1747 schon im September zusammen mit einer sechsstimmigen Fuge, einer Triosonate und zehn Kanons drucken ließ, noch Elemente der auf einem von Friedrichs Silbermannischen Flügeln ad hoc gebotenen Improvisation enthält. Die Affektwechsel, manche Seufzermotive und Sequenzenketten öffnen das Werk in Richtung des Stils der nächsten Generation, die in der Person Carl Philipp Emanuel Bachs bei des Vaters Potsdamer Improvisationen zuhörte.

Neben dieser ‚absoluten‘ Musik des späten Bach, die nicht von der Ausführung auf einem bestimmten Instrument abhängig ist, gibt es aus allen Schaffensphasen Werke, die an das evangelische Kirchenlied gebunden sind. Dazu gehören auch Bachs vier Folgen von stropheweisen Variation über Liedmelodien. Die *Partita* über „Christ, der du bist der helle Tag“ BWV 766 beruht auf einer Nachdichtung des altkirchlichen Hymnus „Christe qui lux es et

dies“ von Erasmus Alber: „Christ, der du bist der helle Tag, für dir die Nacht nicht bleiben mag, du leuchtest uns vom Vater her und bist des Lichtes Prediger.“ Allenthalben ist noch der starke Einfluss von Georg Böhm (1661–1733) und von Johann Pachelbel (1653–1706) spürbar. Wenn Bach außerhalb seiner Familie einen musikalischen Mentor hatte, muss es Böhm gewesen sein, bei dem er zwischen 1700 und 1702 aus und ein gegangen zu sein scheint und den Carl Philipp Emanuel Bach in einer später gestrichenen Bemerkung dessen „Lüneburgischen Lehrmeister“ nannte. Ganz Böhms Manier folgt das Bicinium mit Echoeffekten von Partita 2. Das konsequente Spiel mit einem Zweiunddreißigstelmotiv in Partita 3 ist hingegen eine Bachsche Erfindung. Mit der Wahl von f-Moll werden die Grenzen des auf mitteltönig gestimmten Tasteninstrumenten Erträglichen überschritten. Die Liedvariationen stehen dem Clavichord oder Cembalo und damit der privaten Andacht nahe. Wenn Bach in der abschließenden 7. Partita jedoch anbietet, die Liedmelodie mit dem Pedal zu spielen, lässt er die Tradition des manualiter-Spiels von Liedvariationen hinter sich. Wegen der Fortschritte gegenüber den Partite sopra „Ach, was soll ich Sünder machen“ BWV 770 könnte BWV 766 um 1706 in Arnstadt entstanden sein.

Labyrinth liebte man nicht nur im baro-

cken Gartenbau, sondern auch in der Musik. „Von allen harmonischen Irrgärten der Barockzeit (Caldara, Heinichen, Locatelli u.a.) ist es der geistvollste, [...]“ (Hermann Keller) Gemeint ist eine in erstaunlicher Symmetrie angelegte dreiteilige Komposition mit dem Titel „Kleines harmonisches Labyrinth“ BWV 591, die in sieben von acht handschriftlichen Quellen Bach zugewiesen ist. Was hier in nur 51 Takten an Gängen durch die weitentferntesten Reviere des Quintenzirkels vollzogen wird, ist atemberaubend. Die lateinischen Titel der Abschnitte – Introitus, Centrum, Exitus – möchten allerdings nicht recht zum eingedeutschten Titel passen. Auch die Fallhöhe vom kontrapunktisch anspruchsvollen Centrum zum blassen Schluss und die Beschränkung auf einen engen Tastenumfang haben immer wieder Kritiker veranlasst, der Aussage des Überlieferungsbefundes zu misstrauen.

An der Autorschaft der sechs sogenannten Orgeltriosonaten konnte es hingegen nie Zweifel geben. Diese einzige Gruppe von freien Orgelwerken Bachs, die er selbst zusammengestellt hat, ist in einer eigenhändigen Reinschrift von etwa 1730 erhalten. Statt eines gemeinsamen Titels tragen die Werke jeweils die Überschrift „Sonata à 2 Clav: et Pedal“. Durch die Dreistimmigkeit und Dreisätzigkeit der Sonaten sind sie gleichwohl eng

miteinander verbunden. Bachs erster Biograph Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), der noch aus mündlicher Überlieferung schöpfen konnte, berichtete 1802: „Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden.“

Drei der Sonaten bestehen zum Teil aus älteren Kompositionen Bachs. Am deutlichsten lässt sich das in der *Sonata IV e-Moll* BWV 528 zeigen. Der erste Satz hat sein Urbild in der Sinfonia für Oboe d’amore, Viola da gamba und Continuo, mit der der gerade ernannte Leipziger Thomaskantor Bach 1723 in seiner zweiten Kantate – „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (BWV 76) – den Teil „Nach der Predigt“ eröffnete. Eine um zwei Takte kürzere und weniger stark diminuierte Variante des zweiten Satzes – in d-Moll statt in h-Moll – ist auch als „Trio a 2 Clav: et Pedal“ einzeln überliefert. Die ersten dreizehn Takte des *Un poco allegro* findet man in zwei Kopistenhandschriften auch als Nachtrag zu Præludium und Fuge G-Dur BWV 541, wo sie vielleicht als Mittelsatz intendiert waren.

6 Der dritte Satz der e-Moll-Sonate vertritt im

ganzen Zyklus am klarsten das Prinzip einer dreistimmigen Fuge. In eingeschränkter Weise – kein Themazitat im Pedal und fehlende Unterscheidung von dux- und comes-Form des Themas – gilt dies auch für den ersten Satz.

Die Schreibart im stile antico zeichnet wie schon die f-Moll-Fuge so auch die *Fuge Fis-Dur* BWV ANH. 97 aus. Eine Diskussion der Echtheit unter Berufung auf individuelle Stilmerkmale fällt vor diesem Hintergrund schwer. Eine Abschrift aus dem Besitz des Organisten Johann Andreas Daniel Zacharias (1724–1796) in Sondershausen verknüpft die manualiter ausführbare Komposition in äußerst ungewöhnlicher Tonart zum ersten Mal mit dem Namen Bachs. Zwei weitere Abschriften aus dem 18. Jahrhundert nennen jedoch Bachs Leipziger Lieblingsschüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780) als Autor. Mit ihrer Gliederung in vier Phasen – wenn auch ohne auffallende Proportionierung – stimmt die Fuge mit der von anderen Fugen Bachs überein. Der dritte Formteil, in dem bei Bach typischerweise eine tonale Erweiterung auftritt, wird durch zweistimmige Engführungen des Themas geprägt. Entstanden sein könnte die Fuge in Nachbarschaft zu den großen konzertanten Klavierfugen nach Trios aus Johann Adam Reinckens (1643–1722) „Hortus musicus“ von 1687 (BWV 954, 965, 966) in Bachs mittleren Weimarer Jahren.

Das Kolorieren bzw. Diminuieren einer Kirchenliedmelodie, also das Umspielen von Kerntönen und Zergliedern in kleinste Notenwerte, stellt eine Kernkompetenz eines ‚norddeutschen‘ Organisten im 17. und 18. Jahrhundert dar. Schnell ist dieses Muster der Melodiebehandlung mit einer Begleitung verknüpft, die auf einem anderen Manual und Pedal gespielt wird, wie es die Bearbeitung über „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 641 zeigt. Häufig wird aber übersehen, dass dieser Satztypus „a 2 Clav. e Ped.“ in Bachs thüringischer Heimat um 1700 noch nicht üblich war. Wie eine Choralkolorierung für das manualiter-Spiel aussehen kann, zeigte schon die Partita über „Christ, der du bist der helle Tag“ BWV 766. Auch die Komposition über „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 742, eine Nachdichtung des ersten Bußpsalms (Psalm 6) durch Cyriacus Schneegaß (1546–1597), die auf die Melodie von „Herzlich tut mich verlangen“ gesungen wird, nutzt dieses Verfahren. Damit steht diese Choralarbeit in der Sammlung von Johann Gottfried Neumeister (1756–1840) allein. Die Zuschreibung an Bach wird durch eine parallele Überlieferung durch den Halleschen Organisten Johann Christoph Sasse (1721–1794), der Rückpositiv und Oberwerk für die Ausführung empfiehlt, gestützt. Die viertaktige solistische Einlei-

tung, ein *passaggio*, schürt die Erwartung an ein freies Werk im *stylus phantasticus*. Die sequenzenreiche Fortsetzung löst dieses Versprechen leider nicht ganz ein und kann den „ersten Grimm“ und die „Höllengeißel“ nicht recht widerspiegeln. Wahrscheinlich gehört das Stück noch in die Zeit vor 1704.

Noch weiter in Bachs Frühwerk führen *Praeludium und Fuge a-Moll* BWV 551, die zuerst in einer Kopie von Johann Ringk (1717–1778) nachweisbar sind. Über seinen Lehrer Johann Peter Kellner (1705–1772) hatte Ringk Zugang zu Bachs sonst nur ganz vereinzelt in Thüringen greifbaren Jugendwerken. Die fünfteilige Form – Præludium, 1. Fuge, Rezitativ, 2. Fuge und toccatischer Schluss – orientiert sich an norddeutschen Mustern, wie sie Bach schon in Ohrdruf kennengelernt hatte. Auch der *perpetuum-mobile*-Charakter des ersten Fugenthemas schließt hier an, während die beibehaltene Gegenstimme der zweiten Fuge an eine Permutationsfuge, ein Erbe Johann Theiles (1646–1724) in Mitteldeutschland, denken lässt. Altertümliche Notationsgebaren und häufige Ungeschicklichkeiten im Tonsatz zwingen dazu, das Werk als eine Art ‚Jugendstunde‘ Bachs zu betrachten, die er vielleicht schon 1699 auf dem Weg von Ohrdruf nach Lüneburg dabei hatte. Auch Meister fallen nicht vom Himmel.

Eckehard Krüger

## Cristina García Banegas in Löfstabruk

**N**O ONE IS BORN a master. This is also true for Johann Sebastian Bach, who never attended a conservatory but already as a seventeen-year old high school pupil was offered his first position as an organist (in Sangerhausen). He, too, had to learn by imitation, transformation and experiment. With his mature compositions he set standards that often hamper a fair appraisal of his earliest pieces as they are unable yet to fulfill these expectations.

The assessment of works of which the oldest surviving sources were copied only after Bach's death, yet which reveal various flaws and atypical features that do not show up in later compositions, has been of particular interest to Bach scholars for a long time. The debate about their authenticity is bound to continue as there are many issues where it is impossible to arrive at final conclusions.

The *Prelude and Fugue in F Minor* BWV 534 function as a gateway to the program on this CD. From the first bar the prelude is characterized by a dignified gravity. And yet doubts about the authenticity of this piece have persisted for the past 150 years. The earliest

source is a copy by the Leipzig organist Johann Andreas Dröbs (1784–1825). The prelude consists of five sections including three modulating ritornellos of well-balanced proportions. They frame two episodes that fail to answer harmonically the expectations raised by the daring choice of the key of f minor, which on a common early eighteenth-century organ would have sounded unbearably out of tune. Bach employed the ritornello form quite frequently in his free keyboard pieces, which made him a pioneer. Another winning feature is the little solo cadenza at the end of the piece. Rather doubtful are the seven repetitions of a motif on different pitches (sequence). Even more than the prelude, the five-part fugue in “stylus gravis” has raised questions regarding the true author, however, as it displays a blatant contrast between the high ambitions demonstrated by the fugal theme and its actual realization. The choice of keys in which the theme is presented is surprisingly simple, and there is even one instance where an exposition is interrupted in favor of a stretto. Perhaps Siegbert Rampe was right to assume that the two movements were conceived in the context of Bach's teaching. Bach may have provided the first ritornello – constructed as a perfect trio – and the subject of the fugue. The close vicinity of light and shadow complicates any attempt to date the piece.

There certainly is no doubt regarding the authorship of the 24-bar *Fughetta in F Major* BWV 901 as here we encounter a case of Bach quoting himself in a later piece. The fugue appears again in the second part of the Well-tempered Clavier, extended by 26 bars – in other words, enlarged by a third and fourth exposition – and transposed to A-flat Major (BWV 866). Like its older model in F Major, the new fugue is mostly confined to three parts. Together with the preceding *Prelude* in 12/8 meter, which in its outer sections displays a three-part texture, the *Fughetta* belongs to a group of five preludes and fugues in the ascending succession of keys C Major, D Minor, E Minor, F Major and G Major (BWV 870a, 899–902) known to us from Carl Philipp Emanuel Bach's estate. There are two further pieces in this collection – which perhaps was discontinued at an early point – that served as models for movements in the Well-tempered Clavier II. It may be that these short pieces were eclipsed by the ingeniously concise inventions and sinfonias that Bach wrote later in Cöthen. Only the Weimar organist and Bach student Johann Caspar Vogler (1696–1763) took the pains to prepare a copy, probably during his stay in Leipzig in 1729. The choice of keyboard instrument is left to the performer.

Compared to Bach's fughettas, three-

part sinfonias and three-part fugues of the Well-tempered Clavier, the *Ricercar à 3* from the *Musical Offering* BWV 1079 exceeds any expectations regarding the amount of music three parts and a single subject may generate. Frederic II himself is said to have provided this subject. It is appealing to imagine that the three-part ricercar – which, following his visit to the Prussian court in early May 1747, Bach published in September of the same year together with a six-part fugue, a trio sonata and ten canons – still displays elements of the improvisation presented spontaneously on one of Frederic's Silbermann keyboards. With its changing affects, occasional sighing motifs and extended sequences the piece approximates the style of the following generation, represented by Carl Philipp Emanuel Bach, who was among the audience listening to his father's improvisations at Potsdam.

In addition to this “absolute” music from the last decade of Bach's life does not depend on being performed on a specific instrument, every one of his creative periods has yielded compositions associated with the Lutheran hymn. These include Bach's four series of strophic variations on chorale tunes. The *Partita* on “Christ, der du bist der helle Tag” BWV 766 is based on an adaptation of the old church hymn “Christe qui lux es et dies” by Erasmus Alber: “Christ, der du bist



der helle Tag, für dir die Nacht nicht bleiben mag, du leuchtest uns vom Vater her und bist des Lichtes Prediger” (“Christ, You who are the brilliant day, for whom the night cannot remain, You shine to us from the Father, for us You are the preacher of light”). Everywhere in this work one can still detect the strong influence of Georg Böhm (1661–1733) and Johann Pachelbel (1653–1706). If Bach had a musical mentor outside his family, this certainly was Böhm, with whom the young musician was closely associated between 1700 and 1702 and whom Carl Philipp Emanuel Bach described – in a comment that he later erased – as his father’s “Lüneburg teacher”. Böhm’s manner of composing is particularly noticeable in the bicinium with echo effects of partita 2. The consistent play with a 32nd-note motif in partita 3 is clearly of Bach’s invention, however. The choice of the key of F Minor exceeds the limits of what is bearable on instruments tuned in meantone temperament. The chorale variations are to be played on the clavichord or harpsichord and thus reflect the sphere of private worship. By suggesting, in the concluding partita 7, to play the melody on the pedal, however, Bach abandons the tradition of performing chorale variations manualiter. In view of the increased sophistication displayed in the Partite sopra “Ach, was soll ich Sünder machen” BWV 770, we may assume that BWV

766 may have been composed around 1706 in Arnstadt.

Labyrinths were popular not only in Baroque gardening, but also in music. “Of all the harmonic mazes of the Baroque period (Caldara, Heinichen, Locatelli, and others) this is the most inspired [...]” (Hermann Keller). The piece in question is a surprisingly symmetrical tripartite composition entitled “Kleines harmonisches Labyrinth” BWV 591, which has been attributed to Bach in seven of the surviving eight manuscript sources. It is breathtaking to witness how in only 51 bars the music meanders to the most distant realms of the circle of fifths. The Latin headings of the individual sections – Introitus, Centrum, Exitus – do not quite correspond with the German title, however. The discrepancy between the demanding counterpoint of the “Centrum” and the rather weak ending as well as the limited range, have repeatedly induced scholars to distrust the evidence of the sources.

The authorship of the six so-called organ trio sonatas, on the other hand, has never been doubted. This singular group of free organ works by Bach that the composer compiled himself has survived in an autograph fair copy from around 1730. Instead of sharing a collective title the pieces bear the individual headings “Sonata à 2 Clav: et Pedal”. Still, the

sonatas are closely connected by their shared three-part texture and three-movement disposition. Bach’s first biographer Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), who still could rely on oral tradition, reported in 1802: “Bach composed them for his eldest son, William Friedemann, who, by practicing them, had to prepare himself to become the great performer on the organ that he afterwards was. It is impossible to say enough of their beauty. They were composed when the author was in his most mature age and may be considered as his chief work of this description.”

Three of the sonatas are based in part on older pieces by Bach. This can be seen most clearly in the *Sonata IV in E Minor* BWV 528. The first movement is based on the sinfonia for oboe d’amore, viola da gamba and basso continuo with which in 1723 the newly appointed cantor of St Thomas’ in Leipzig opened the second half (“after the sermon”) of his second cantata “Die Himmel erzählen die Ehre Gottes” (BWV 76). An alternative version of the second movement – two bars shorter, less richly ornamented and in d minor instead of b minor – is also transmitted separately as a “Trio a 2 Clav: et Pedal”. The first thirteen bars of the *Un poco allegro* are found again in two scribal copies as an appendix to the Prelude and Fugue in G Major BWV 541, where they may have functioned as the middle

movement. In the entire cycle the principle of a three-part fugue is represented perhaps most clearly in the third movement of the sonata in E Minor. With certain limitations – no presentation of the subject in the pedal and no distinction between the dux and comes versions – this also applies to the first movement.

Comparable to the fugue in F Minor, the stile antico writing also characterizes the *Fugue in F-sharp Major* BWV ANH. 97. A discussion of the piece’s authenticity based on stylistic criteria would therefore be rather difficult. Composed in a highly unusual key and executed manualiter, this work was first attributed to Bach in a copy formerly owned by the Sondershausen organist Johann Andreas Daniel Zacharias (1724–1796). Two further copies from the 18th century name Bach’s favourite Leipzig student Johann Ludwig Krebs (1713–1780) as the author, however. With its four-part structure – albeit lacking any noticeable proportions – the fugue matches other Bach fugues. The third segment, in which Bach usually enlarges the harmonic scope, is characterized by two-part strettos. The piece may have been written in his middle Weimar years, when he also composed the large-scale concertato keyboard fugues based on trios from Johann Adam Reincken’s (1643–1722) “Hortus musicus” of 1687 (BWV 954, 965, 966).

The embellishment or diminution of a sacred hymn, i.e. the coloration of central tones and dissection into the smallest note values, used to be one of the essential skills of a typical north-German organist of the 17th and 18th century. This pattern of melodic elaboration is easily combined with an accompaniment played on a second manual and the pedal, as is exemplarily shown in the setting of “Wenn wir in höchsten Nöten sein” BWV 641. It is often overlooked that around the year 1700 this kind of movement “a 2 Clav. e Ped.” was still uncommon in Bach’s Thuringian home region. A typical embellished chorale played manualiter may be observed in the partita on “Christ, der du bist der helle Tag” BWV 766. This method is also employed in “Ach Herr, mich armen Sünder” BWV 742, a rhymed paraphrase of the first penitential psalm (Psalm 6) by Cyriacus Schneegaß (1546–1597), which is sung to the melody of “Herzlich tut mich verlangen”. Thus this chorale setting is singular in the collection of Johann Gottfried Neumeister (1756–1840). The attribution to Bach is supported by a parallel transmission through the Halle organist Johann Christoph Sasse (1721–1794), who recommends that the piece be executed using rückpositiv and oberwerk. Comprising four measures, the passagio-introduction makes us expect

a free composition in stylus phantasticus. The sequential continuation does not quite fulfill these expectations, failing to reflect the “ernsten Grimm” and “Höllenstein” (pain of hell) adequately. Bach probably composed this work before 1704.

A still earlier date of composition may be assumed for the *Prelude and Fugue in A Minor* BWV 551, of which the earliest surviving source was copied by Johann Ringk (1717–1778). Ringk had access to Bach’s rare Thuringian juvenile compositions through his teacher Johann Peter Kellner (1705–1772). The piece’s five-part structure – prelude, fugue 1, recitative, fugue 2 and toccata-like ending – follows north-German models that Bach had come across already in Ohrdruf. The first fugal subject with its perpetuum mobile character is indebted to the same tradition, whereas the obbligato countersubject of the second fugue is reminiscent of a permutation fugue, going back to the central German composer Johann Theile (1646–1724). Its old-fashioned notation and frequent awkward compositional turns qualify the piece as a kind of youthful folly, which Bach may well have written in Ohrdruf even before he set out on his journey to Lüneburg. No one is born a master.

*Ekkehard Krüger*

*Translated by Stephanie Wollny*

## Cristina García Banegas en Löfstabruk

LOS GRANDES MAESTROS se hacen con la práctica. Esto también se aplica a Johann Sebastian Bach, que nunca estudió en un conservatorio, pero al que se le ofreció su primer puesto de organista (en Sangerhausen) con diecisiete años, cuando se encontraba en el Gymnasium. También Bach tuvo que aprender por imitación, ensayo y experimento. Bach sentó nuevas bases musicales que, en ocasiones, no han ayudado a valorar razonablemente sus primeras creaciones, por no llegar a satisfacer el nivel de sus obras de madurez.

La investigación sobre Bach se ha ocupado durante mucho tiempo de piezas musicales cuyas copias más antiguas aparecieron después de su muerte, pero que en diversos casos todavía se manifiestan flojas y atípicas, o que incluso más tarde ya no se incluyen, con lo que apenas se tiene seguridad absoluta sobre la autoría. Es un debate que todavía continúa.

Como si se tratara de un portal, el programa se abre con el díptico *Preludio y Fuga en fa menor* BWV 534. Gravedad y dignidad caracterizan el preludio desde el primer com-

pás y, sin embargo, durante ciento cincuenta años no se han disipado por completo las dudas sobre su autenticidad. La composición surge por primera vez en una copia del organista de Leipzig Johann Andreas Dröbs (1784–1825). El preludio presenta una estructura en cinco partes con tres ritornelos modulantes formalmente proporcionados, pero los dos episodios intermedios no se resuelven armoniosamente, como promete la valiente elección del tono fa menor, que suena insoportablemente falso o disonante (a causa del temperamento) en un órgano común de principios del siglo XVIII. Bach usa con mayor frecuencia la forma del ritornelo en la música para teclado de carácter libre, y es en este sentido un pionero. Aunque la pequeña cadencia solista al final influye positivamente, la repetición siete veces del mismo motivo en otros grados de la escala (secuencia) despierta el escepticismo. La fuga a cinco voces in “stylus gravis” ha planteado dudas acerca de la verdadera autoría en mucha mayor medida que el preludio, puesto que hay una gran tensión entre la ambición a la que aspira el tema de la fuga y su ejecución. La distribución de las fases en las que se cita el tema es sorprendentemente simple, y debido a un stretto se interrumpe incluso su desarrollo. Quizás tenga razón el comentarista (Siegbert Rampe), que supone



ambas partes como el resultado de la enseñanza de Bach. Pudiera ser que el profesor diera el perfecto trío del primer ritornelo del preludio y el tema de la fuga para que fueran continuados. Estrecha combinación de luces y sombras que dificultan la datación de la obra.

La *Fughetta en fa mayor* BWV 901, con 24 compases, no presenta dudas acerca de la autoría, porque la prueba está en una posterior citación del mismo Bach. En la segunda parte del *Clave bien temperado*, encontramos que la fuga se ha ampliado a 26 compases —lo que corresponde a una tercera y cuarta variación del tema— y que de nuevo se ha llevado a la bemol mayor (BWV 866). Como el antiguo modelo en *fa* mayor, la nueva fuga se mantiene en gran parte a tres voces. Junto con el *preludio* a tres voces encuadrado en el compás 12/8, la *fughetta* pertenece a un grupo de cinco preludios y fugas en la sucesión ascendente de tonos musicales *do* mayor, *re* menor, *mi* menor, *fa* mayor y *sol* mayor (BWV 870a, 899–902), que nos son conocidos gracias al legado de Carl Philipp Emanuel Bach. Otras dos obras de la segunda parte del *Clave bien temperado* están basadas en esta serie quizás tempranamente interrumpida. Puede que las pequeñas piezas quedaran eclipsadas por las invenciones y sinfonías resueltas con genialidad que Bach

escribió más tarde en Köthen. El copista de aquellas fue el alumno de Bach y organista en Weimar, Johann Caspar Vogler (1696–1763), probablemente durante una estancia en Leipzig en 1729. La elección del instrumento de teclado es aquí libre.

Comparadas con las *fughettas* de Bach, con las sinfonías a tres voces y con las fugas a tres voces del *Clave bien temperado*, el *Ricercar a tres voces* de la “Ofrenda musical” BWV 1079 supera todas las expectativas acerca de lo que se puede lograr tan solo con tres voces y un tema. Un tema por cierto que provendría del propio rey Federico II, y resulta interesante imaginarse que el *ricercar* a tres voces contiene incluso elementos de una improvisación que se le ofreció *ad hoc* en uno de los pianos construidos por Gottfried Silbermann para Federico. Después de su visita a primeros de mayo de 1747 en la residencia real prusiana, Bach hizo imprimir el *ricercar* en septiembre de ese año, junto con una fuga a seis voces, una *trío* sonata y diez cánones. Los cambios emotivos, los suspiros melódicos y la cadena de secuencias apuntan en esta obra al estilo de la próxima generación, representada en la persona de Carl Philipp Emanuel Bach, que escuchó las improvisaciones de su padre en Potsdam.

Además de esta música “absoluta” del Bach tardío, que no depende de su ejecución

en un instrumento en particular, hay obras en todas sus fases creativas que están vinculadas a los himnos religiosos de la iglesia protestante. A ellas pertenecen las cuatro series de variaciones en estrofas sobre melodías de canciones. La *Partita Coral* de „Christ, der du bist der helle Tag“ BWV 766 está basada en una elaboración posterior del antiguo himno religioso “Christe qui lux es et dies”, de Erasmus Alber: “Christ, der du bist der helle Tag, für dir die Nacht nicht bleiben mag, du leuchtest uns vom Vater her und bist des Lichtes Prediger.”<sup>1</sup> Por todas partes se reconoce el fuerte influjo de Georg Böhm (1661–1733) y de Johann Pachelbel (1653–1706). Böhm pudiera ser el único mentor musical que tuvo Bach fuera de su familia, puesto que entre 1700 y 1702 parece que va y viene a verle. Carl Philipp Emanuel Bach lo menciona como su “maestro de Lüneburg”, aunque posteriormente elimine esta alusión. El *bicinium* con efectos de eco de la *partita* 2 sigue fielmente el modelo de Böhm, sin embargo el juego consecuente con el motivo 32 en la *partita* 3 es una invención de Bach: con la elección de *fa* menor se superan pasablemente las limitaciones de los instrumen-

1 “Cristo, que eres del brillante día, por ti la noche no osa permanecer, nos iluminas desde el Padre y eres predicador de la luz” (N.d.T)

tos de tecla con temperamento mesotónico. Las variaciones de las canciones están más cerca del clavicordio o del clavicémbalo, y por tanto de la devoción privada. En la concluyente *partita* 7, Bach sin embargo ofrece tocar la melodía de la canción con el pedal, abandonando así la tradición del *manualiter* para interpretar variaciones. Frente a la *partita sopra* “Ach, was soll ich Sünder machen” BWV 770, la *partita* BWV 766 supone un progreso y puede que se compusiera en Arnstadt alrededor de 1706.

Se amaban los laberintos no solamente en el diseño de los jardines barrocos, sino también en la música. “De todos los armoniosos laberintos de la época barroca (Caldara, Heiniche, Locatelli, etc.) este es el más ingenioso, [...]” (Hermann Keller). Con ello se hace alusión a una composición en tres partes de asombrosa simetría, que lleva el título: “Pequeño laberinto armónico” BWV 591, atribuida a Bach en siete de las ocho fuentes manuscritas. Deja sin aliento lo que aquí se logra solamente en 51 compases, abriendo caminos a través de los territorios más alejados del círculo de la quinta. En realidad, los títulos latinos de las secciones —*introitus*, *centrum*, *exitus*— no hacen justicia al título germanizado del conjunto. También la altura de la caída desde el exigente centro contrapuntístico al pálido final y la limita-

ción a las dimensiones de un estrecho teclado han impulsado una y otra vez a los críticos a desconfiar del legado transmitido por la tradición.

En cambio, no puede haber ninguna duda sobre la autoría de las llamadas seis “Triosonatas para órgano”.<sup>2</sup> Se trata del único conjunto de obras libres para órgano que Bach mismo compiló y cuya copia se conserva en un documento autógrafo de alrededor del año 1730. En lugar de un título conjunto, cada obra lleva en cada caso el encabezado “Sonata à 2 Clav: et Pedal”. No obstante, todas ellas se encuentran estrechamente relacionadas mediante las tres voces y los tres movimientos de su estructura. El primer biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), que aún pudo basarse en relaciones orales, comentaba en 1802: “Bach las compuso para su hijo mayor, Wilhelm Friedemann, que gracias a ellas pudo prepararse para ser el gran intérprete de órgano en el que más tarde se convirtió. Su belleza no se puede alabar lo bastante, se redactaron en la madurez del compositor y pueden ser consideradas como su principal obra.”

Tres de las sonatas están creadas en parte con composiciones de Bach más antiguas, lo que se ve con mayor claridad en la Sonata n.º

4 en mi menor, BWV 528. El primer movimiento tiene su origen en la *Sinfonía para oboe d’amore, viola da gamba y continuo*. Bach, que justamente en 1723 había sido nombrado Maestro Cantor de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, introducía en su segunda cantata la parte “después del sermón” —“Die Himmel erzählen die Ehre Gottes” (BWV 76). El “Trio à 2 Clav: et Pedal” también se ha transmitido separadamente como variante del segundo movimiento —*re* menor en lugar de *si* menor—, dos compases más corta y mucho menos disminuida. Los primeros trece compases de *Un poco allegro* se hallan en dos manuscritos copiados como apéndice al preludio y fuga en sol mayor BWV 541, donde quizás se pretendieron como movimiento intermedio. El tercero de la sonata en *mi* menor representa con mayor claridad en todo el ciclo el principio de una fuga a tres voces. Lo que también puede aplicarse de una manera más restringida al primer movimiento, es decir, no se cita el tema con el pedal y falta la diferenciación entre formas *dux* y *comes*.

El modo de escribir en *stile antico* distingue a la *Fuga en fa sostenido mayor* ANH. 97 como antes a la fuga en *fa* menor. Con este trasfondo, resulta difícil discutir la autenticidad invocando las características de estilo individuales. Una copia del legado del

organista Johann Andreas Daniel Zacharias (1724–1796), en Sondershausen, vincula por primera vez con el nombre de Bach una composición ejecutable como *manualiter* en una tonalidad extremadamente poco convencional. Sin embargo, otras dos copias del siglo XVIII mencionan como autor al alumno favorito de Bach en Leipzig, Johann Ludwig Krebs (1713–1780). La fuga coincide con otras de Bach en cuanto a la estructuración en cuatro fases, aunque sin una proporción muy vistosa. La tercera parte se caracteriza por los *strettos* a dos voces del tema, mientras que Bach entra en escena típicamente con una ampliación tonal. Puede que la fuga surgiera emparentada con las grandes fugas de clave concertantes para tríos de Johann Adam Reincken (1643–1722) “Hortus musicus” desde 1687 (BWV 954, 965, 966) en los años de transición que Bach pasó en Weimar.

Se da por sentado que un organista del ‘norte de Alemania’ entre los siglos XVII y XVIII dominaba el “coloreado” o “disminución” de una melodía religiosa, es decir, la ejecución en los tonos básicos y su disección en notas más pequeñas. Como muestra la transcripción de “Wenn wir in höchsten Nöten sein” BWV 641, esta forma de tratar la melodía se asocia rápidamente con un acompañamiento que se toca en otro teclado y el pedal, pero se olvida con frecuencia que

este tipo de composición “a 2 Clav. e Ped.” todavía no era común en la Turingia de Bach hacia el año 1700. La partita de “Christ, der du bist der helle Tag” BWV 766 revela cómo podría ser el “coloreado” de un preludio coral para la interpretación *manualiter*. Este procedimiento lo utiliza también la composición de „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 742, que es una adaptación libre del primer salmo penitencial (Salmo 6) por Cyriacus Schneegaß (1546–1597), cantada sobre la melodía de „Herzlich tut mich verlangen“. Este preludio coral es por tanto único en la recopilación de Johann Gottfried Neumeister (1756–1840) y su atribución a Bach se apoya en un legado paralelo a través del organista de Halle Johann Christoph Sasse (1721–1794), el cual por cierto recomienda para su ejecución el Rückpositiv y el Oberwerk. La introducción solista en cuatro compases (un *pasaje*) alienta la suposición de una obra libre en *stylus phantasticus*. Desgraciadamente la continuación, rica en secuencias, no cumple del todo estas expectativas al no saber reflejar bien la “grave furia” y los “tormentos infernales”. Puede que la pieza se encuadre en los años anteriores a 1704.

El *Preludio y Fuga en la menor*, BWV 551, por primera vez documentados en una copia de Johann Ringk (1717–1778), continúan llevándonos en dirección a las primeras

16 2 Seis sonatas a trío para órgano (N.d.T)



obras de Bach. Ringk pudo haber accedido, gracias a su maestro Johann Peter Kellner (1705–1772), solo ocasionalmente a las obras juveniles de Bach que se podían encontrar en Turingia. La estructura en cinco partes —preludio, 1ª fuga, recitativo, 2ª fuga y final como tocata— se orienta al modelo del norte de Alemania que Bach ya había conocido en Ohrdruf. A esto parece responder también el carácter *perpetuum mobile* del primer tema de la fuga, mientras que la contravoz mantenida de la segunda fuga sugiere más bien una permutación de fuga, herencia de Johann Theiles (1646–1724) en Alemania central. Antiguadas formas de notación y torpezas frecuentes en la fraseología tonal de la obra hacen pensar en una especie de “pecado juvenil” de Bach. Quizás la llevaba consigo ya en 1699, de camino entre Ohrdruf y Lüneburg, porque también los grandes maestros se forman con la práctica.

*Ekkehard Krüger*  
Traducción al español:  
*Juan Pedro Ledesma*



## Cristina García Banegas (Uruguay)

**C**RISTINA GARCÍA BANEGAS holds the Chair of Organ studies at the University School of Music in Uruguay. In 1987 she created the Ensemble Vocal e Instrumental De Profundis, a visionary project that has studied and recreated Latin American Baroque music for more than thirty years, also in that same year she founded the International Organ Festival of Uruguay, which has brought many internationally renowned musicians to Uruguay. She conducts the Children’s Choir Selection of the English College since 1989, the children’s choir “Los Niños de tu Ciudad” (Children of your City, a program supported by the Municipality of Montevideo) since 2008 and “DeProfunditos” children’s choir at the Museum of Pre-Colombinus Indigenous Art (Montevideo) created in 2015. Together with this Museum a new project has been consolidated in 2016: “Festival of Musicology and Music for colonial period in Latin-America”.

She began her musical studies with Renée Bonnet and Renée Pietrafesa in Uruguay and continued her formation with Lionel Rogg in Geneva’s Conservatory (Switzerland)

obtaining the Premier Prix de Virtuosité; later on she was awarded the Premier Prix d’Excellence avec Félicitations du Jury at the Rueil-Malmaison Conservatory in Paris (France) as a student of Marie-Claire Alain. She also attended courses with Montserrat Torrent, Guy Bovet, Luigi Ferdinando Tagliavini, Ton Koopman, Stefano Innocenti, Odille Bailleux, Adelma Gómez, Héctor Zeoli, Jesús Gabriel Segade, Gertrud Mersiovsky and Federico Ciancio.

She has performed in almost all Latin American and European countries, as well as in USA, Russia, the Lebanon and Japan. She has been selected to join the juries of internationally renowned organ contests. She has registered 18 CDs with Johann Sebastian Bach works, expecting to achieve the recording of his complete organ works, a lifetime project, and also many pieces from the Spanish and Latin American Baroque literature, performed in historical organs in Europe and Latin America. Her recordings were produced in Switzerland, France, Norway, Spain, Belgium, Germany, Mexico, Bolivia, Brazil, Argentina and Uruguay. Many of them have deserved remarkable recognition and international awards: Grand Prix de l’Academie Française du Disque; Palmères des Palmères, Diapason 5, MUST, Deutsche Schallplatten Preis, among others.

She has produced and conducted several masterworks from the Baroque and Classical repertoire: J.S. Bach's *Saint Mathew's Passion*, *Saint John's Passion*, *Mass in B minor*, *Magnificat* and many of his Cantatas and Motets; Claudio Monteverdi's *Vesperae della Beata Vergine*; W.A. Mozart's *Vesperae Solennes de Confessore*, *Exultate Jubilate*, *Mass in C minor* and *Requiem*; G.F. Haendel's *Messiah*, *Dixit Dominus*; *Zadock the Priest*, *My heart is inditing*; H. Purcell's *Funeral Sentences* and *Come ye Sons of Art*; K. Szymanowski's *Stabat Mater* and *Litanies to the Virgin Mary*; Z. Kodály's *Budavary Te Deum*; J. Brahms' *A German Requiem* (London Version); M. Durufle's *Requiem*, among others.

She won the Echeverría Organ Prize (Toledo International Contest, Spain 1981), Second prize in the Avila International Contest (1982), Fraternity Prize, granted by the B'nai B'rith (Uruguay) 1993, Bank of Boston's Foundation Prize (National Culture Awards) 2003, Medal of Honor from the Ministry of Foreign Affairs and Culture of Poland (Merit for the Contribution to the Knowledge of Polish Culture, 2004), Obelisk Prize By Rotary International (2004-2005), Morosoli Prize for Uruguayan Academic Music 2005, Professional Excellence Prize by Rotary Club "Pozos del Rey", 2006, Woman of the Year Award in Music: 2006/2007,

2008/2009 (Juan Herrera Productions), Itaú Foundation's First Prize for the Uruguayan National Culture 2006, Alas (Wings) Cultural Award granted by InterArte Foundation 2007, Prize "Fondos Concursables" Ministry of Culture of Uruguay, 2011, 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018.

She is frequently invited to take part of the Juries in international organ competitions: Miami International Organ Competition (Miami/Florida, USA, 2012); Jan Peeterson Sweelinck organ competition in Amsterdam/Haarlem, Holland (2012-2014-2017); Agatti-Tronci 2013-2015-2017 (Pistoia/Italia), and others.

## Cristina García Banegas (Uruguay)

**A**LUMNA DE Renée Bonnet y de Renée Pietrafesa, Cristina García Banegas es actualmente Profesora de la Cátedra de Órgano en la Escuela Universitaria de Música de Montevideo, creadora y directora artística del Festival Internacional de Órgano del Uruguay (1987), creadora y directora del Ensemble Vocal e Instrumental De Profundis (1987), Directora de la Selección Coral del Colegio Inglés (1989), creadora del coro "Los Niños de tu Ciudad" (Intendencia Municipal de Montevideo, 2008) y, desde 2015, del coro "DeProfunditos" inserto en el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI).

En Octubre de 2016 crea el 1º Festival de Musicología y Música Colonial Iberoamericana del Uruguay, evento que reunió el patrocinio del Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), Ensemble Vocal e Instrumental De Profundis, Istituto Italiano di Cultura, Teatro Solís, Orquesta Filarmónica de Montevideo, Centro Cultural de España, Embajadas de Argentina y Perú. Destacados músicos y musicólogos de Latinoamérica e Italia enaltecen este encuentro posicionando al Uruguay en un nuevo

espacio destinado al estudio, investigación y recreación de nuestras músicas del período colonial. Este Festival se sigue desarrollando anualmente (2018: Teatro Solís, Octubre 31).

Ha realizado cursos de interpretación con los maestros argentinos Adelma Gómez, Héctor Zeoli, Pbro. Jesús Gabriel Segade, Federico Ciancio, y los europeos: Lionel Rogg, Marie-Claire Alain, Gertrud Mersevsky, Luigi Ferdinando Tagliavini, Ton Koopman, Guy Bovet, Stefano Innocenti, Odille Bailleux, Montserrat Torrent, Michel Corboz, Anne Gallet, Christianne Jacotet.

Comparte su actividad de concertista con la investigación de instrumentos de teclado antiguos y de manuscritos vocales e instrumentales (siglos XVI al XVIII) de nuestro continente (Perú, Ecuador, Colombia, México y Bolivia). Imparte conferencias dedicadas a la literatura musical, grupos instrumentales, repertorio para tecla de la América Colonial (siglos XVI al XIX).

Ha obtenido numerosos reconocimientos y premios internacionales en diversos concursos de interpretación europeos y latinoamericanos (Toledo, Ávila, Ginebra, París, Buenos Aires, etc.).

Cristina García Banegas realiza continuas giras de conciertos organísticos y junto a De Profundis en Europa, U.S.A, Latinoamérica y Asia.



Desde 1980 hasta la fecha imparte cursos interpretativos y conferencias, en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos.

En 1985 presentó la obra integral de J. S. Bach para órgano en un ciclo de 20 conciertos dentro del Uruguay. Este gran proyecto recibió la distinción de “evento del año” por la crítica nacional.

Actualmente está invitada a formar parte de los Jurados de Concursos internacionales de Órgano: Miami International Organ Competition (Miami/ Florida, USA, 2012); Jan Peeterse Sweetinck organ competition en Amsterdam y Holanda (2012–2014–2017); Agati-Tronci 2013 (Pistoia/Italia), etc.

Ha realizado numerosas grabaciones discográficas con *De Profundis*, con el Ensemble Elyma (Dir.: Gabriel Garrido), con el Ensemble “Capilla del Sol” (Dir: Ramiro Albino), así como en órganos históricos; algunas de estas han sido ampliamente elogiadas por la crítica internacional: Grand Prix de l’Académie Française du Disque; Palmères des Palmères; Diapasón 5; MUST; Deutsche Schallplatten Preis (Premio al disco alemán), etc. Está completando la grabación de la obra integral de Johann Sebastian Bach para órgano (18 registros hasta ahora) que viene realizando en órganos barrocos y neo-barrocos europeos, algunos entre ellos ejecutados por el propio Bach.

Junto al Ensemble Vocal e Instrumental “De Profundis” ha dirigido obras magnas del repertorio sinfónico coral. J.S.Bach: Pasión según San Mateo – Pasión según San Juan – Misa en si menor – Magnificat – Cantatas – Motetes; Claudio Monteverdi: Vespro de la Beata Vergine – G.F.Händel: The Messiah, Dixit Dominus, My Heart is inditing, Zadock the Priest – W.A.Mozart: Misa en do menor (K 427) – Vesperae Solemne de Confessore – Requiem – Zoltan Kodaly: Budavari Te Deum – Karol Szymanowski: Letanía Virgen María; Stabat Mater – Maurice Duruflé: Requiem – Missa cum Jubilo – Notre Père.

## The organ

**L**EUFSTA BRUK is a factory town located about 130 kilometers north of Stockholm. The settlement was founded by the De Geer family around 1570 and, for several centuries, it was an important production center of bar iron which was then exported throughout Europe.

The town was set to fire and completely destroyed during the Russian invasion in 1719, but then owner Charles De Geer decided to rebuild it. This process was crowned with the addition of an organ for the new church, which was commissioned to Johan Niclas Cahman.

Johan Niclas Cahman was the son of Hans Heinrich Cahman, an organ builder himself who was apprenticed to Hans Christoph Fritzsche, who in turn became his father-in-law. Johan Niclas had established his home and workshop in Sweden about 1690 and continued to live there until his death in 1737. During this period he consolidated his prestige as Sweden’s main organ builder.

The organ in Leufsta Bruk church is perhaps the best preserved of all Cahman’s instruments, unaltered from its construction date until the early 20<sup>th</sup> century. At

that time, the *Rückpositiv* was destroyed and replaced by a harmonium. A first reconstruction was carried out in 1933: Johann Vest-erlund rebuilt the *Rückpositiv*, though with pneumatic action. In 1964 Marcussen & Son undertook yet another restoration, through which the *Rückpositiv* recovered its original mechanical action. The original pitch (Chorton) was respected but the instrument was, nevertheless, tuned in equal temperament.

More recently, further reconstruction was carried out by Ackerman & Lund and Mats Arvidsson; a job that returned the organ back to its original condition, with temperament Neidhart (1724). The reinauguration was celebrated on June 11<sup>th</sup>, 2006.

*Jaime Camps*

Bibliography: “The organ as a mirror of its time” Edited by Kerala Snyder, 2002.

## El órgano

**L**EUFSTA BRUK es una ciudad fabril ubicada unos 130 kilómetros al norte de Estocolmo. Fue fundada por la familia De Geer alrededor de 1570 y durante varios siglos fue un importante centro de producción de hierro forjado que se exportaba a toda Europa.

Durante la invasión rusa en 1719 el pueblo fue incendiado y arrasado por completo. El entonces propietario, Charles De Geer, decidió reconstruirlo, coronando el proceso con la contratación del maestro Johan Niclas Cahman para dotar a la nueva iglesia de un órgano.

Johan Niclas Cahman era hijo de otro constructor, Hans Heinrich Cahman, quien a su vez había aprendido el oficio de quien luego sería su suegro, Hans Christoph Fritzsche. Johan Niclas se radicó en Suecia en la década de 1690 y permaneció allí hasta su muerte en 1737. En ese período se consolidó como el principal constructor de órganos en Suecia.

El órgano de la iglesia de Leufsta Bruk es tal vez el mejor conservado de los instrumentos de Johan Niclas Cahman, y permaneció inalterado desde su construcción hasta principios del siglo XX. En esa época el *Rückposi-*

*tiv* fue destruido para colocar en su lugar un armonio. En 1933 se realizó una primera restauración del instrumento a cargo de Johann Vesterlund, quien reconstruyó el *Rückpositiv* con accionamiento neumático. En 1964 Marcussen & Son realizó una nueva modificación del instrumento con la que el *Rückpositiv* recuperó su accionamiento mecánico. Se respetó la altura de tono original (Chorton) pero no su temperamento: el órgano fue afinado con temperamento igual.

Una nueva reconstrucción reunió las firmas Ackerman & Lund y Mats Arvidsson en un trabajo que devolvió el instrumento a su condición original, con el temperamento Neidhart (1724). La reinauguración tuvo lugar el 11 de junio de 2006.

*Jaime Camps*

Bibliografía: "The organ as a mirror of its time" Editado por Kerala Snyder, 2002.

## Cahman Organ 1728

### MANUALEN II

Qvintadena 16' (diskant)  
Quintadena 16' (bass)  
Principal 8' (bass)  
Principal 8' (diskant)  
Rohrflöte 8'  
Qvintadena 8'  
Octava 4' (bass)  
Octava 4' (diskant)  
Spitzflöte 4'  
Qvinta 3'  
Super Octava 2'  
Mixtur V Fach (bass)  
Mixtur V Fach (diskant)  
Trompet 8' (bass)  
Trompet 8' (diskant)  
Sperventil

### RYGGPOSITIV I

Gedackt 8'  
Qvintadena 8'  
Principal 4'  
Fleut 4  
Qvinta 3'  
Octava 2'  
Mixtur IV chor  
Voxhumana 8'

### PEDALVERK C-D<sup>1</sup>

Offen Sub bass 16'  
Principal 8'  
Gedact 8'  
Qvinta 6'  
Octava 4'  
Rausqvint 2 Fach  
Mixtur 4 Fach  
Bassun 16'  
Trompet 8'  
Trompet 4'

Todas las mixturas contienen terceras / All mixtures contain thirds.

Acoplamiento / Coupling: Ryggpositiv-Manual II

Acción mecánica con registros de corredera / Mechanical action with slider chests.

Afinación / Tuning: A=465 Hz (Chorton)

Temperamento / Temperament: Neidhart 1724 "Für ein Dorff"



## Bach Gesamtorganwerke

Recordings by Cristina García Banegas

“Das Organbüchlein”, recorded 1995  
Conservatoire Supérieur de Lyon, France  
ORGAN Gerhard Grenzing, 1992  
LABEL Perro Andaluz

“Achtzehn Choräle”, recorded 1999  
Stadtkirche zur Gotteshilfe, Waltershausen,  
Germany  
ORGAN Heinrich Gottfried Trost, 1727:  
LABEL Motette/Ursina DCD 12391 (2 CDs)

“Bach en la Abadía de Leffe: Weinachten  
Organmusik”, recorded 2001  
Leffe Abtei, Belgium  
ORGAN Manufacture Thomas, 1996  
LABEL Perro Andaluz

“Bach Concerti e Trio”, recorded 2003  
Jesuitenkirche von Porrentruy, Switzerland  
ORGAN Jürgen Ahrend, 1985, first replica of  
the Gottfried Silbermann Organ from 1730  
LABEL Perro Andaluz

“Bach – Die Organfantasien”, recorded 2004  
Dom in Freiberg, Sachsen, Germany  
ORGAN Gottfried Silbermann, 1714  
LABEL Perro Andaluz

“Bach – Klavierübung III”, recorded 2004  
Kongsberg Church, Norway  
ORGAN Gottfried Heinrich Gloger,  
Hannover, 1765  
LABEL Perro Andaluz

“Toccata, Präludium und Fuge, Partita und  
Schübler-Choräle”, recorded 2005  
Hofkirche in Dresden, Germany  
ORGAN Gottfried Silbermann, Z. Hilde-  
brandt, 1752  
LABEL Horos (Dresden)

“Bach Chorals, Préludes et Fugues”,  
recorded 2005  
Notre Dame Kirche in Gedinne, Belgium.  
ORGAN Manufacture Thomas, 2002  
LABEL Perro Andaluz

“Johann Sebastian Bach: Präludium, Fuguen  
un Chorälen”, recorded 2006  
Oude Kerk in Amsterdam, Netherlands  
ORGAN Vater-Müller, 1724  
LABEL tuliprecords.nl

“Bach: Ricercare”, recorded 2008  
Petrikirche in Freiberg, Sachsen, Germany  
ORGAN Gottfried Silbermann, 1732  
LABEL Perro Andaluz

“Bach an der Zacharias Hildebrandt Organ,  
1723, in Störmthal”, recorded 2009  
Dorfkirche in Störmthal, Germany  
ORGAN Zacharias Hildebrandt, 1723.  
LABEL Perro Andaluz

“Bach à Saint-Thomas de Strasbourg”,  
recorded 2012  
Église Saint-Thomas in Strasbourg, France  
ORGAN Jean-André Silbermann, 1741  
LABEL Perro Andaluz

“Bach: Herr Gott, dich loben wir”, recorded  
2012  
Noordbroek Kerk, Noordbroek, Gröningen,  
Netherlands  
ORGAN Arp Schnittger 1696  
LABEL Perro Andaluz

“Bach: Preludi e Concerti”, recorded  
2013–2014  
Chiesa di Santo Domenico, Rieti, Italy.  
ORGAN Dom Bedos – Formentelli, 2008  
LABEL Perro Andaluz

“Contrapunctus”, recorded 2015  
Marienkirche in Rötha, Germant  
ORGAN Gottfried Silbermann, 1721  
LABEL Perro Andaluz

“Ricercare – Bach in Lövstabruk”, recorded  
2016  
Lövsstabruk Kyrka, Sweden  
ORGAN Johan Niclas Cahman, 1728  
LABEL Footprint Records AB

“Ein feste Burg ist unser Gott”, recorded  
2017  
St. Bavo Kerk, Haarlem, Netherlands  
ORGAN Christian Müller, 1735  
LABEL DVH

No title as yet, recorded 2018  
St. Laurenskerk, Alkmaar, Netherlands  
ORGAN Jacobus Caltus van Hagerbeer, 1645  
Frans Caspar Schnittger, 1723,  
LABEL DVH



RECORDED July 17th and 18th, 2016

GRABACIÓN REALIZADA en los días 17 y 18 de julio de 2016

SOUND ENGINEERING AND EDITING / INGENIERO DE SONIDO Y EDICIÓN Per Sjösten

PORTRAIT PHOTO / FOTÓGRAFO Gonzalo Viera Azpiroz

GRAPHIC DESIGN / DISEÑO GRÁFICO Jocke Wester

ACKNOWLEDGEMENTS / AGRADECIMIENTOS Philippe Ecklin, Birgitta Olsson, Per Sjösten,  
Susanne Ehrhardt, Österlövsta Congregation, Leufstabruk Church, Jaime Camps.

[footprintrecords.com](http://footprintrecords.com)



## RICERCARE Bach in Lövstabruk

Cristina García Banegas plays the Cahman organ

Präludium und Fuge in f BWV 534

01 **Präludium** 4.06

02 **Fuge** 5.25

Präludium und Fughette in F BWV 901

03 **Präludium** 1.33

04 **Fuge** 1.41

05 **Ricercar in c à 3 (voci)** BWV 1079/1 7.40

06 **Partita “Christ der du bist der helle Tag”** BWV 766 10.01

07 **Kleines harmonisches Labyrinth** BWV 591 4.59

Sonata IV (Adagio, Vivace – Andante – Un poco Allegro) BWV 528

08 **Adagio, Vivace** 2.59

09 **Andante** 5.11

10 **Un poco Allegro** 2.58

11 **Fuga in Fis** BWV Anh. 97 5.24

12 **Ach Herr, mich armen Sünder** BWV 742 2.32

13 **Präludium und Fuge in a** BWV 551 5.25

Total time 59.55

MADE IN THE EU FRCD 103

© & © 2018 FOOTPRINT RECORDS AB

FOOTPRINTRECORDS.COM



7 320470 227497

FOOTPRINT