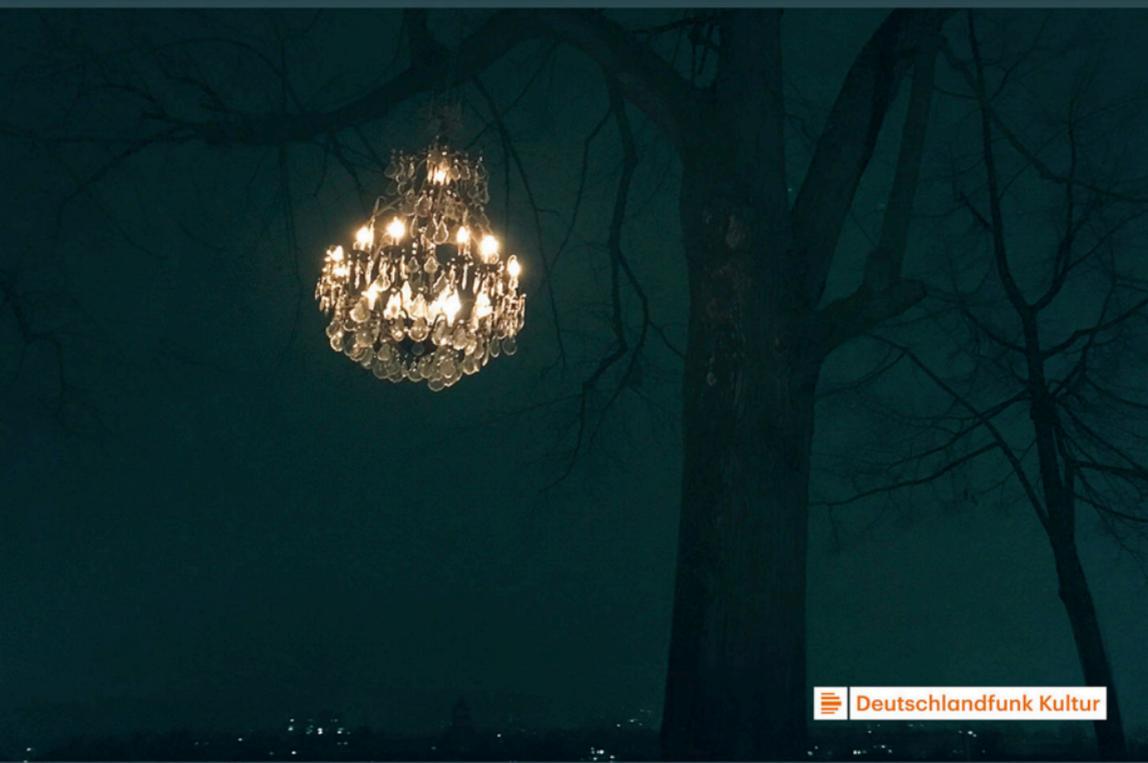


Johann Sebastian Bach
New Concertos

Capricornus Consort Basel





Johann Sebastian Bach
New Concertos



www.capricornus.ch

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

New Concertos

Organ Works on Strings

Capricornus Consort Basel

Peter Barczi *Barockvioline / Baroque violin*

Eva Borhi *Barockvioline / Baroque violin* [1. Violine: 3, 7, 12]

Nadine Henrichs *Barockviola / Baroque viola*

Martina Bischof *Barockviola / Baroque viola* [4, 8]

Daniel Rosin *Barockcello / Baroque cello*

Michael Bürgin *Violone*

David Blunden *Orgel / organ*

Julian Behr *Theorbe / theorbo*

Peter Barczi

Leitung / direction

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

New Concertos – Organ Works adapted for Strings

- Fantasia und Fuga g-Moll BWV 542**
- 1 Fantasia 4:57
 - 2 Fuga 4:51
- 3 Choralbearbeitung »O Mensch, bewein dein Sünde groß« BWV 622** 4:03
(aus dem Orgelbüchlein)
- 4 Fantasia »Pièce d'orgue« G-Dur BWV 572** 9:02
- 5 Präludium Es-Dur BWV 552** 7:30
- 6 Vivace aus Triosonate Nr. 6 G-Dur BWV 530** 3:36
- 7 Choralbearbeitung »Liebster Jesu, wir sind hier« BWV 731** 2:10
- 8 Fantasia c-Moll BWV 562** 4:49
- Triosonate Nr. 3 d-Moll BWV 527**
- 9 Andante 4:10
 - 10 Adagio e dolce 3:13
 - 11 Vivace 3:34
- 12 Choralbearbeitung »Nun komm, der Heiden Heiland« BWV 659** 4:15
(aus den Leipziger Chorälen)
- Präludium und Fuga d-Moll BWV 539**
- 13 Präludium 2:04
 - 14 Fuga 4:39

Arrangements: Peter Barczy

Bachs Metamorphosen

Händel tat es, auch Mozart, ebenso Berlioz, sogar Busoni sowie die meisten Komponisten der Musikgeschichte und somit auch Johann Sebastian Bach: sie allesamt parodierten die Werke ihrer Vorfahren und Zeitgenossen. Dabei handelt es sich keinesfalls um die humoristische, verzerrende Verballhornung einer vorhandenen Komposition, wie man durch das heutige Parodieverständnis meinen könnte, sondern um die ernsthafte Auseinandersetzung mit der Kunst eines anderen Komponisten. Die musikalische Parodie (griech. *parōdía*: verstellt gesungenes Lied) ist so alt wie die Musikgeschichte und spielt im Schaffen J.S. Bachs eine große Rolle.

Eng verknüpft mit der kompositorischen Parodie ist die Kontrafaktur (lat. *contrafacere*: ins Gegenteil verkehren), worunter eine Neutextierung einer bereits vorhandenen Melodie zu verstehen ist, die meist aus einem weltlichen Kontext in einen geistlichen Zusammenhang transferiert wurde. Die wohl bekannteste Kontrafaktur ist der Choral *Oh Haupt voll Blut und Wunden*, dessen Melodie auf Hans Leo Haßlers Liebeslied *Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart* basiert. Bearbeitungen eigener und fremder Werke für neue Aufführungsanlässe sind im Œuvre Johann Sebastian Bachs omnipräsent, sei es in seinen weltlichen

oder geistlichen, instrumentalen oder vokalen Kompositionen. Unter der Instrumentalmusik von J.S. Bach existieren zahlreiche Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten, überwiegend aus Italien.

Bachs umfangreiche Bearbeitungen von und für Instrumentalmusik finden sich besonders in seiner Zeit als Hoforganist und Kammermusiker (später auch Konzertmeister) am Hof von Herzog Wilhelm Ernst in Weimar. Dessen Neffe Johann Ernst, der ebenfalls am Weimarer Hof weilte, galt aus überaus begabter Musiker und hatte großen Einfluss auf Bachs Weimarer Wirken. Zwischen 1711 und 1713 begab sich Johann Ernst auf eine Studienreise nach Utrecht. Die Niederlande waren im 18. Jahrhundert das Zentrum des Musikverlagswesens und Werke italienischer Komponisten fanden von dort aus Verbreitung in ganz Europa. Ausgestattet mit zahlreichen Drucken italienischer Meister, u.a. von Vivaldi, Albinoni, Marcello und Torelli, kehrte der Prinz nach Weimar zurück und übergab die Partituren Bach. Johann Ernsts Enthusiasmus für italienische Instrumentalmusik fiel bei Bach auf fruchtbaren Boden. Er experimentierte mit den Werken und transkribierte einige davon für Orgel und Cembalo, um sie am jeweiligen Instrument aufzuführen.

Die vorliegende Aufnahme mit Orgelwerken von J.S. Bach transkribiert für Streicher-Ensemble macht also folglich einen Schritt in die entgegen gesetzte Richtung und lässt eine Reihe von Bachs Orgelwerken (unbestritten im Sinne der historisch informierten Aufführungspraxis) als Bearbeitungen für Streicher und Basso continuo erklingen. Dabei kommt es zu bemerkenswerten Schattierungen, die durch die differenzierte Spielweise des Capriconus Consort ganz neue Höreindrücke der altbekannten Orgelwerke liefern. Gerade die Phrasierung, die Artikulation und die Dynamik, die auf einem Streichinstrument ungleich plastischer als auf einer Orgel dargestellt werden können, geben Bachs Orgelwerken eine musikalische Tiefe, die einen anderen Blick auf dieses Repertoire ermöglicht. Die historisch informierte Aufführungspraxis verzerrt zugleich keinesfalls Bachs Intentionen.

Die hier eingespielten Orgelwerke lassen sich in vier unterschiedliche Gattungen unterteilen: Choralbearbeitungen, Triosonaten, Präludien und Fugen sowie freiere Genres (Fantasien, Pièces d'orgue). Im engeren Sinne sind die Choralbearbeitungen selbst Parodien, darunter auch *O Mensch, beweine deine Sünde groß BWV 622*, *Nun komm der Heiden Heiland BWV 659* und *Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731*.

O Mensch, beweine deine Sünde groß stammt aus dem berühmten *Orgelbüchlein* BWV 599-644, dessen Entstehungsgeschichte ebenfalls in Weimar lokalisiert wird und deren Anlass eine Sammlung von Choralbearbeitungen für den

Gottesdienst und zu didaktischen Zwecken war. Insgesamt 164 Choralbearbeitungen plante Bach in seiner Sammlung zu vereinen, führte aber nur 46 Sätze aus. Trotz vieler Unbekannten lässt sich innerhalb des Orgelbüchleins ein gewisses kompositorisches Schema feststellen: alle Choralbearbeitungen bestehen aus einstrophigen Cantus-Firmus-Kompositionen in der Sopranstimme, alle Sätze sind durchgängig vierstimmig ausgearbeitet und allesamt sind von starker motivischer Arbeit geprägt. Bachs Version der von Matthias Greitter stammenden Chormelodie *Es sind doch selig alle* (1525) folgt ebenfalls dieser Anlage: die Melodie erklingt in der Oberstimme, ist aber aufgrund des überbordenden Verzierungsreichtums melodisch nur durch die klare Betonung der Viertel-Zählzeiten erkennbar.

In Weimar stellte Bach außerdem die Sammlung der sog. *Achtzehn Choräle* BWV 651-668 zusammen, aus der die Choralbearbeitung **Nun komm der Heiden Heiland** stammt. Bach revidierte die Sammlung jedoch in seiner späten Leipziger Zeit und unterzog die einzelnen Nummern der Sammlung teilweise tiefgreifenden Veränderungen, sodass die *Achtzehn Choräle* einen aufschlussreichen Einblick in Bachs Entwicklungsgeschichte ermöglichen. Die *Achtzehn Choräle* weisen ein deutlich heterogeneres Klangbild als die Sätze des *Orgelbüchleins* auf und Bach wendet verschiedenste Formen der Choralbearbeitung nach den Vorbildern Buxtehudes und Pachelbels an. Einerseits zeigt er sich ungemein innovativ, ande-

reits gibt es auch sehr traditionelle Modelle, darunter auch *Nun komm der Heiden Heiland*, dessen Melodie erstmals 1120 im Kloster Einsiedeln niedergeschrieben wurde. Der Cantus firmus erscheint zunächst im Vorspiel in der unteren Mittelstimme, bevor die Oberstimme die Melodie in einer selbst für Bach äußerst ausladenden Paraphrase übernimmt, die mit der Grundmelodie über weite Strecken kaum mehr etwas gemein hat. Diese geradezu „phantastische“ Melismatisierung wird erst wieder mit der Reprise des Anfangs in den ursprünglichen, choralhaften Duktus zurückgeführt.

Liebster Jesu wir sind hier stammt von Bachs Schaffensperiode in Leipzig. Insgesamt fünf Orgelbearbeitungen des Chorals, dessen Melodie 1664 von Johann Rudolph Ahle verfasst wurde, hat Bach im Laufe seines Schaffens verfasst – mit steigender Komplexität. Während die früheren Versionen BWV 631, 632, 706 und 730 verhältnismäßig schlichte, nur in den Begleitstimmen figurierte Choralbearbeitungen darstellen, erweist sich die Choralbearbeitung BWV 731 als sehr „italienisch“: Im Stil einer getragenen Opernarie, deren Melodie reichhaltig mit Wechselnoten, Mordants und Trillern verziert ist, während sich der Bass in ostinater Manier in stetiger Achtelbewegung linear unter den Oberstimmen bewegt.

Die zweite, hier auszugsweise aufgenommene Werkgruppe sind Bachs Triosonaten für Orgel. Die Triosonate war im Barockzeitalter die beliebteste Form der Kammermusik, doch Bach

trug verhältnismäßig wenige Beispiele zu diesem Genre bei. Neben vereinzelt Triosonaten für Kammermusikensemble sind die sechs Triosonaten für Orgel BWV 525-530 überliefert. Auch in diesen Triosonaten ist die Parodie omnipräsent. Die Sonaten wurden von Bach 1730 zu einem Opus zusammengefasst, die einzelnen Werke sind jedoch teilweise früher und in anderem Kontext entstanden, oder aber später in einer anderen Form wiederverwendet. Der erste Satz der **Triosonate III in d-Moll BWV 527** ist als Frühfassung aus dem Jahr 1729 erhalten. Der zweite Satz wiederum ist Grundlage für Bachs spätes Triplekonzert in a-Moll BWV 1044. Insgesamt drei Sonaten (I, III und IV) aus BWV 525-530 basieren nachweislich auf bereits vorhandenen Sonaten aus früherer Zeit. Die übrigen Sonaten, also auch die **Triosonate VI in G-Dur BWV 530**, wurden von Bach für diese Sammlung neu komponiert. Bemerkenswert ist, wie Bach mit der Gattung umgeht. Triosonaten des Barocks waren stets für zwei Melodieinstrumente und Basso continuo-Begleitung verfasst. Bach überträgt die beiden Oberstimmen auf das Manual, ohne dabei jedoch irgendeine Art der Mehrstimmigkeit, die auf einem Tasteninstrument ja problemlos möglich gewesen wäre, anzuwenden – die beiden „Hände“ sind stets einstimmig notiert. Doch Bach weist dem Pedal eine deutlich prominentere Rolle zu als eine reine Begleitfunktion im Sinne eines Continuos. Während traditionelle Triosonaten mehr oder weniger durch zwei konkurrierende Solisten mit Begleitung erklingen,

verfasste Bach in seinen Beiträgen tatsächliche Trios mit drei gleichberechtigten „Mitstreitern“.

Parodien sind auch in Bachs „freien“ Orgelwerken, den Präludien, Fugen und Fantasien zu finden. Bach selbst war ein hervorragender Improvisator und damals wie heute erlaub(t)en sich Organisten, über bekannte Volksmelodien kunstvoll zu improvisieren. In den Präludien und Fantasien bietet sich dieses Verfahren musikalisch weniger an, hier geht es um die Ausbreitung eines musikalischen Gedankens, eines kompositorisch-improvisatorischen Nukleus. Ein besonders eindrückliches Beispiel des „einzelnen Gedankens“ ist die **Fantasie c-Moll BWV 562**: ein isoliertes, knappes Motiv wird von fünf Stimmen imitierend aufgegriffen, ohne einen weiteren musikalischen Gedanken gegenüberzustellen – einzigartig in Bachs Schaffen.

Doch in den Fugen, in denen ein prägnantes, klar umrissenes Thema mannigfaltig verarbeitet werden kann, sind der Fantasie der Organisten hinsichtlich einer Parodie kaum Grenzen gesetzt. Das Fugenthema der **Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542** ist seit langem Gegenstand musikwissenschaftlicher Diskussionen. Die Einen vertreten die Meinung, das Thema basiert auf einem niederländischen Volkslied, die Anderen behaupten, es sei die Ableitung eines Capriccios von Friedrich Wilhelm Zachow. Die Fuge im **Präludium und Fuge d-Moll BWV 539** hingegen ist ebenfalls eine Bearbeitung: sie basiert auf dem zweiten Satz der Sonate g-Moll

BWV 1001 für Violine solo. Zweifelhaft ist die Genese des **Pièce d'Orgue G-Dur BWV 572**. Es handelt sich hierbei um Bachs einziges mehrsätziges Orgelwerk ohne Fuge, ferner sind die französischen Satzüberschriften nicht eindeutig zu interpretieren, außerdem kommt ein Kontra-H vor, was auf den Bach zur Verfügung stehenden Orgeln nicht spielbar gewesen wäre. So bleibt auch hier die Frage, ob Bach dieses Werk nicht ursprünglich für ein Cembalo verfasste und es für die Orgel „parodierte“.

Es ist ein schmaler Grat für Interpreten im Feld der historisch informierten Aufführungspraxis: einerseits ist die Musik des Barocks nicht an Besetzungen gebunden; es ist überliefert, wie frei damalige Komponisten mit der Instrumentierung verfahren. Dennoch hat sich die Musikpraxis in den letzten Jahrhunderten derart gewandelt, dass die Transkription eines Meisterwerkes von Manchen als nahezu blasphemisch angesehen wird. Vielleicht beschreiben die Worte des bereits erwähnten Ferruccio Busonis, der selbst zahlreiche Werke Bachs bearbeitete, das vermeintliche Dilemma am besten: „Bach war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große, eine universelle Musik dieselbe Musik bleibt, durch welche Mittel sie auch ertönen mag.“

Martin Bail



Bach Metamorphoses

Handel was a candidate, Mozart another alongside Berlioz, even Busoni and most composers in music history and therefore also Johann Sebastian Bach: these individuals all parodied the works of their predecessors and contemporaries. This process has nothing to do with the humorous exaggerating distortion of an existing composition with which we are familiar in our own modern conception of parody, but instead the serious study and transformation of the music of other composers. The concept of musical parody (Anc. Gk. *parōdía*: disguised performance of a song) is as old as music history itself and played a prominent role in the compositions of J.S. Bach.

Another technique closely connected with compositional parody is *contrafactum* (Lat. *contrafacere*: to counterfeit) in which a new text is added to an already existing melody, primarily in transformations from a secular to a sacred context. The best-known example of *contrafactum* is the chorale *O Haupt voll Blut und Wunden* whose melody is based on Hans Leo Haßler's love song *Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart*. In Johann Sebastian Bach's compositional oeuvre, arrangements of his own works and those of other composers for new performance occasions are

omnipresent across all genres of sacred, secular, instrumental and vocal music. Numerous arrangements of works by other composers can also be found among Bach's instrumental works, predominantly from Italian sources.

A substantial proportion of Bach's abundant arrangements of instrumental works or with instrumental scoring was created during his period as court organist and chamber musician (subsequently also concertmaster) at the court of Duke Wilhelm Ernst in Weimar. The Duke's nephew Johann Ernst, also a resident of the Weimar court, was considered a highly gifted musician and exerted a strong influence on Bach's activities in Weimar. Johann Ernst spent the years 1711 to 1713 on a study sojourn in Utrecht. In the 18th century, the Netherlands was a major centre of music publishing where works by Italian composers were disseminated across Europe. Having acquired a wealth of printed music by Italian masters including Vivaldi, Albinoni, Marcello and Torelli, the Prince returned to Weimar and presented his scores to Bach. The composer was infected by Johann Ernst's enthusiasm for Italian instrumental music, experimenting with these works and transcribing a number of them for performance on the organ and harpsichord.

The current recording featuring organ works by J.S. Bach transcribed for string ensemble is actually moving in the opposite direction, permitting a range of Bach's organ works to be performed in arrangements for strings and basso continuo (a normal process according to historically informed performance practice). These transcriptions display remarkable shades of tone colouring with which the Capricornus Consort succeed in creating utterly new aural impressions of well-known organ works. Bach's compositions for organ are given additional musical depth primarily through phrasing, articulation and dynamics which can be employed to achieve heightened effects on string instruments in comparison to the organ. At the same time, the historically informed performance practice does in no way impede Bach's original musical intention.

The organ works on this recording can be categorised in four groups: chorale preludes, trio sonatas, preludes and fugues and freer genres (fantasies and piéces d'orgue). The chorale arrangements are in themselves already parodies, for example *O Mensch, beweine dein Sünde groß* BWV 622, *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659 and *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 731.

O Mensch, beweine dein Sünde groß has been taken from the famous *Orgelbüchlein* BWV 599-644 whose compositional history has also been located in the Weimar period. Bach intended to compile a collection of chorale set-

tings for church services and didactic purposes, originally planning a total of 164 pieces of which only 46 were actually completed. Despite many unfamiliar traits, the *Orgelbüchlein* reveals a certain type of compositional structure: all choral settings consist of single-verse compositions with the cantus firmus on the soprano line, all settings are worked throughout in four parts and are also characterised by a distinct motivic style. Bach's version of the chorale melody *Es sind doch selig alle* (1525) created by Matthias Greitter is also constructed according to these features: the melody is in the upper voice, but is only recognisable beneath its exuberant richness of ornamentation through the clear emphasis on its triple metre.

While Bach was in Weimar, he also created the collection known as the *Achtzehn Choräle* BWV 651-668 from which the chorale setting **Nun komm der Heiden Heiland** has been taken. Bach revised the collection during his later period in Leipzig, making extensive alterations to individual chorale settings, meaning that the *Achtzehn Choräle* provides a revealing insight into Bach's different phases of development. This collection displays greater heterogeneity than the movements of the *Orgelbüchlein* and Bach utilises a broader spectrum of compositional forms based on the models of Buxtehude and Pachelbel. In some of the settings he proves himself to be highly innovative, while occasionally resorting to very traditional models such as

in the setting *Nun komm der Heiden Heiland* whose melody was first notated in Einsiedeln Abbey in 1120. The cantus firmus first appears in the lower middle voice of the chorale prelude before being taken over in upper voice in a – for Bach – highly expansive paraphrase which possesses almost no common ground with the original chorale in extensive passages. This utterly ‘fantastic’ melismatic texture only returns to the original chorale-like structure in the recapitulation of the initial section.

Liebster Jesu wir sind hier originated during Bach’s period in Leipzig. Bach composed a total of five organ settings of this chorale during his life in increasing complexity on the melody written by Johann Rudolph Ahle in 1664. While the earlier versions BWV 631, 632, 706 and 730 are relatively unostentatious chorale settings only displaying figuration in the accompanying voices, the chorale setting BWV 731 is highly ‘Italianate’ in character, written in the style of a solemn operatic aria whose melody is richly ornamented with alternating notes, mordents and trills while the bass moves in continuous quavers beneath the upper voices in linear form as an ostinato.

The second group of works on this recording have been adapted from Bach’s Trio Sonatas for organ. The trio sonata was the most common chamber music form during the Baroque period, but Bach contributed relative few works to the genre. Alongside a number of individual

trio sonatas for chamber music ensemble, the Six Trio Sonatas for Organ BWV 525-530 have survived and parody is omnipresent in this composition. Bach compiled these sonatas to form a single opus in 1730, but individual works originated at an earlier point in time and in a different context or were subsequently re-used in altered form. The first movement of the **Trio Sonata III in D minor BWV 527** has survived in an early version dating from 1729. In contrast, the second movement formed the basis for his later Triple Concerto in A minor BWV 1044. A total of three sonatas (I, III and IV) from BWV 525-530 are verifiably based on already existing sonatas from an earlier period. The other sonatas including the **Trio Sonata VI in G major BWV 530** were composed by Bach specifically for this collection. It is fascinating to observe how Bach treats the genre. Baroque trio sonatas were always composed for two melodic instruments accompanied by basso continuo. Bach transfers the two upper voices to the organ keyboard without the addition of any further accompanying notes which could theoretically have been possible on a keyboard instrument and the two ‘hands’ remain monodic throughout. In contrast, Bach gives the pedal a substantially more prominent role than mere accompaniment in basso continuo style. While traditional trio sonatas basically consist of two soloists in competition with accompaniment, Bach created genuine trios with three equally important ‘participants’.

Parodies can also be found in Bach's 'free' organ works, preludes, fugues and fantasies. The composer was an excellent improviser and organists in his time – as is still the case today – have always enjoyed elaborate improvisations on well-known folk tunes. As far as preludes and fantasies are concerned, this musical technique is less prevalent as the focus in these forms of compositions is more placed on the elaboration of a musical concept based on a compositional-improvisatory nucleus. An especially impressive example of an 'individual concept' is the **Fantasy in C minor BWV 562**: an isolated brief motif is taken up in imitation by five successive voices without the addition of any further musical concepts – unique among Bach's compositions.

In the fugues on the other hand in which a striking and clearly outlined theme is developed in multifarious ways, the organist's imagination is completely let off the leash within the sphere of parody. The fugal theme of the **Fantasy and Fugue in G minor BWV 542** has long been a topic for discussion within the field of musicology. Some academics are of the opinion that the theme is based on a Dutch folk song whereas others maintain that it is derived from a Capriccio by Friedrich Wilhelm Zachow. In contrast, the fugue in the **Prelude and Fugue in D minor BWV 539** is also an adaptation based on the second movement of the Sonata in G minor BWV 1001 for solo violin. The genesis of the **Pièce d'Orgue in G major BWV 572**

remains unclear: this is Bach's only multi-movement organ work without a fugue. What is more, the French titles of the individual movements remain ambiguous in their interpretation and a contrabass B is notated which would not have existed on organs played by Bach. For this reason, the question remains whether Bach had perhaps originally composed the work for harpsichord and had created a 'parody' for organ.

Musicians working within the field of historically informed performance practice are confronted by a delicate balance in Baroque music: on the one hand, the music is not irrevocably associated with a specific scoring and evidence shows how liberally composers of this period handled the topic of instrumentation. On the other hand, musical practice during the past few centuries has been transformed to such a great degree that transcriptions of a masterpiece are now regarded as almost blasphemous. Perhaps it is the words of the above-mentioned Ferruccio Busoni – who also made numerous arrangements of Bach's compositions – which best define the dilemma: "Bach was one of the most active arrangers of his own works and the compositions of others, namely in his capacity as organist. I learned from him the fact that great, outstanding, universal music remains the same, irrespective of which medium is utilised for performance."

Martin Bail

Diese CD möchten wir Theo Ettl widmen,
dem Organisten der röm.-kath. Kirche Heiligkreuz in Binningen.
Er hat uns im April 2020 verlassen. Auf diese Weise möchten wir uns für seine
unermüdliche Hilfe und Unterstützung in den letzten 15 Jahren bedanken!



Herzlichen Dank auch an:

Röm.-Kath. Kirchengemeinde „Heilig Kreuz“, Binningen-Bottmingen
Stiftung „Basler Orchester-Gesellschaft“
Frau Isabel Ertl



Coproduction with



Bettina-C. Schmidt (Dlf Kultur) · Joachim Berenbold (note 1 music)

Recording: 20-23 January 2020, Katholische Kirche „Heilig Kreuz“, Binningen (Switzerland)

Recording producer & digital editing: Christian Sager, Zürich www.sagersounds.ch

Editor: Joachim Berenbold

Cover photo: Daniel Rosin

Photos: Peter Barczy (Chr. Sager), Caspar Reimer (Th. Ettlín)

Translations: Lindsay Chalmers-Gerbracht (English)

© + © 2020 Deutschlandradio / note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured by Promese - Made in The Netherlands



CHR 77447

Johann Sebastian Bach

New Concertos

Organ Works on Strings

- | | | |
|-------|--|-------|
| 1-2 | Fantasia & Fuga g-Moll BWV 542 | 9:48 |
| 3 | O Mensch, beweine deine Sünde groß BWV 622 | 4:03 |
| 4 | Fantasia »Pièce d'orgue« G-Dur BWV 572 | 9:02 |
| 5 | Präludium Es-Dur BWV 552 | 7:30 |
| 6 | Vivace aus Triosonate Nr. 6 G-Dur BWV 530 | 3:36 |
| 7 | Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731 | 2:10 |
| 8 | Fantasia c-Moll BWV 562 | 4:49 |
| 9-11 | Triosonate Nr. 3 d-Moll BWV 527 | 10:59 |
| 12 | Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659 | 4:15 |
| 13-14 | Präludium & Fuga d-Moll BWV 539 | 6:44 |

Capricornus Consort Basel

Peter Barczy, Eva Borhi *Baroque violin*
Nadine Henrichs, Martina Bischof *Baroque viola*
Daniel Rosin *Baroque cello* · Michael Bürgin *violone*
David Blunden *organ* · Julian Behr *theorbo*

Peter Barczy
direction



CHR 77447



Coproduction with:

Deutschlandfunk Kultur

Total Time:
63:33



www.christophorus-records.de

Essay:
Deutsch · English

Made in
The Netherlands

DDD

LC 00612

ISRC

note 1 music

© + © 2020
note 1 music gmbh
Heidelberg, Germany