



ORGAN WORKS · ORGELWERKE · ŒUVRES POUR ORGUE · OBRAS PARA ÓRGANO

[1] SIX SONATAS BWV 525-530

Organ Works / Orgelwerke / Œuvres pour Orgue / Obras para Órgano

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio GmbH, Stuttgart, Germany

Aufnahmeleitung und Schnitt/Recording supervision and editing/Directeur de l'enregistrement et montage/Director de grabación y corte digital:
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmeort/Place recorded/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Stadtkirche Stein am Rhein, Germany

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
3.3.–5.3. 1997

Einführungstext/Programme notes/Texte de presentation/Textos introductorios: Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redaccion: Dr. Andreas Bomba

English translation: Roger Clément
Traduction française: Sylvie Gomez
Traducción al español: Martha de Hernandez

© 1997 by Hänssler-Verlag, Germany
© 1998 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach
BACH
(1685 – 1750)

Sechs Sonaten

Six Sonatas

Six Sonates

Seis Sonatas

BWV 525-530

Kay Johannsen

Orgel/Organ/Orgue/Órgano

Metzler Orgelbau AG/Dietikon 1992
Stadtkirche Stein am Rhein



Kay Johannsen

Sonata I Es-Dur/E flat Major/mi bémol majeur/Mi bemol mayor BWV 525

(Allegro)

Adagio

Allegro

1 3:11
2 5:59
3 4:04

Sonata II c-Moll/C Minor/ut mineur/do menor BWV 526

Vivace

Largo

Allegro

4 4:01
5 3:57
6 4:20

Sonata III d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 527

Andante

Adagio e dolce

Vivace

7 4:59
8 4:03
9 4:03

Sonata IV e-Moll/E Minor/mi mineur/mi menor BWV 528

Adagio/Vivace

Andante

Un poc' allegro

10 2:51
11 5:01
12 2:38

Sonata V C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 529

Allegro

Largo

Allegro

13 5:28
14 5:47
15 3:52

Sonata VI G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 530

Vivace

Lente

Allegro

16 4:16
17 5:45
18 3:46

Total Time

78:38

Sonaten für Orgel

Mit seinen 6 *Sonaten à 2 Clav: et Pedal* (= *Triosonaten für Orgel*) (BWV 525 - 530) knüpfte Johann Sebastian Bach an die große Tradition der barocken Triosonate an, als deren Inbegriff die 48 formvollendeten *Kirchen- und Kammeresonaten* Arcangelo Corellis (1653 – 1713) gelten. Doch die übliche Besetzung – 2 Soloinstrumente und Generalbass – behielt Bach nur in wenigen Fällen bei. In seinem wie immer kreativen Umgang mit tradierten Formen schrieb er vielmehr als erster und einziger Komponist des Barockzeitalters Triosonaten für ein Soloinstrument (Violine, Flöte, Gambe) und obligates Cembalo, mit einer Melodiestimme in der rechten und der Bassstimme in der linken Hand.

Diesen instrumentalen Sonaten sind die *Sonaten für Orgel* stilistisch am nächsten verwandt – aber Bach wäre nicht Bach, würde er nicht auch in diesem Zyklus ganz Neues und Individuelles schaffen und so die Entwicklung von der 'klassischen' Triosonate über die Solosonate mit obligatem Cembalo noch hinausführen: Die *Sonaten für Orgel* sind Gipfelpunkte des instrumentalen Triospiels schlechthin. So bringt Bach neben der Tradition der Triosonate das italienische Solokonzert ebenso mit ein (in der dreisätzigen Anlage mit der Folge schnell-langsam-schnell, in Solo-/Tutti-Kontrasten u. a. mehr) wie Elemente der dreistimmigen Choralbearbeitung in Form eines Trios oder auch der französischen Orgelmessen mit ihren Triosätzen; außerdem sind in der stilistischen Vielfalt der Sonatensätze Tanz-, Lied-, Rondo- und Arienformen vertreten: Ähnlich wie in sonstigen Werkzyklen wie vor allem den *Sonaten, Partiten und Suiten für Violine solo* bzw. *Violoncello solo* war Bachs Anliegen auch hier offensichtlich, alle nur denkbaren Möglichkeiten einer Gattung auszuschöpfen

und in der Art eines umfassenden Compendiums vorzulegen. Nicht nur die unterschiedlichsten Satztypen sind hier zusammengestellt, sondern auch verschiedene Arten der thematischen Arbeit; polyphone Abschnitte wechseln mit homophonen, konzertierende mit liedartigen, sodaß beim Hörer der Eindruck der Mannigfaltigkeit und lebendigen Abwechslung vorherrscht.

Ein Compendium des Triospiels auf der Orgel sind die Sonaten bis heute geblieben. An ihnen führt kein Weg vorbei, will man die Kunst des vollendeten Orgelspiels erlernen, speziell des gleichmäßigen Anschlags beider Hände und Füße sowie der Unabhängigkeit der Stimmen, die für die durchsichtige Darstellung der polyphonen Linien unabdingbare Voraussetzung ist. In der Gleichberechtigung der Stimmen, insbesondere der beiden Oberstimmen, geht Bach weit über alle anderen Komponisten hinaus. So rühmte auch Albert Schweitzer die *Sonaten* als die beste nur denkbare Orgelschule, und Hermann Keller empfahl sie allen Organisten als Pendant zu Chopins *Etüden* für Pianisten, als 'Hohe Schule' des Orgelspiels. Wie diese 'Etüden' ja keine 'Übungsstücke' im wörtlichen Sinne sind, sondern Kunstwerke ersten Ranges, so sind auch die *Sonaten* Meisterwerke der absoluten Musik – wenngleich sie ursprünglich aus pädagogischem Interesse zusammengestellt wurden, wie Johann Nikolaus Forkel in seiner 1802 veröffentlichten Bach-Biographie berichtet: '3) Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal. Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. 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 (Es folgen als Notenbeispiele die ersten Takte der 6 Sonaten). Mehrere einzelne, die noch hier und da ver-

breitet sind, können ebenfalls schön genannt werden, ob sie gleich nicht an die erstgenannten reichen. (Forkel spricht hier von einigen einzeln überlieferten Triosätzen Bachs, Anm. d. Verf.).'

Da Forkel das Leben Bachs in engem Kontakt mit dessen Söhnen beschrieb, folgt die Bach-Forschung dieser Darstellung bis heute. Bach stellte demnach um 1727/30 die *Sonaten* aus pädagogischen Gründen zusammen, teils nach älteren Vorlagen, teils als Neukompositionen. Sie sind vor allem in zwei Manuskripten aus dem Besitz der beiden ältesten Bach-Söhne überliefert. In Friedemanns Manuskript sind die ersten vier Sonaten von ihm und nur die beiden letzten vom Vater und von Anna Magdalena Bach geschrieben; im Vergleich zum ganz autographen Exemplar Carl Philipp Emanuel Bachs fällt die sehr viel größere Anzahl der Verzierungen auf. In diesem autograph erhaltenen Manuskript sind die einzelnen Stücke jeweils als 'Sonata à 2 Clav: et Pedal' bezeichnet; ein Titelblatt fehlt. Der spätere Besitzer des Autographs G. Poelchau (1773–1836) fügte ein solches hinzu, auf dem er die Sonaten als 'Sechs Orgel-Trios für zwei Manuale mit dem obligaten Pedal' charakterisierte. Wegen der Einzeltitel im Autograph wollten manche Forscher die *Sonaten* dem häuslichen Übinstrument, dem Pedalcembalo, zuordnen. Viele Indizien deuten jedoch auf ihre Bestimmung für die Orgel hin, so zum Beispiel deren größerer Reichtum an Klangfarben, vor allem aber auch die häufigen Orgelpunkte in einer Stimme zu Figureationen der anderen: Der flüchtige Ton der angerissenen Saite des Cembali würde hier allzu rasch verklingen.

Obwohl in einem einheitlichen Manuskript zusammengestellt, sind die Stücke – wie bereits angedeutet – keineswegs gleichzeitig entstanden, sondern gehen zum Teil auf frühere Kompositionen, zum Beispiel aus dem *Wohltemperierten Klavier* oder aus *Kantate 76* (BWV 528, 1. Satz) zurück. Die

letzte *Sonate*, G-Dur, BWV 530 ist offenbar als einzige ganz für diese Sammlung komponiert worden. Dies bedeutet, daß das Unisono zu Beginn beabsichtigtes Stilmittel der vollendeten Kompositionskunst des Verfassers ist und nicht etwa Zeichen mangelnder Reife!

Die *Sonaten* wurden von Anfang an und zu allen Zeiten gerühmt, selbst als Bachs sonstiges Schaffen für überholt erachtet wurde. Ihre Wertschätzung zeigte sich sowohl an zahlreichen Abschriften und Bearbeitungen, darunter Mozarts Fassung für Streichtrio oder Samuel Wesley's für Klavier zu 3 Händen, als auch an rühmenden Worten der Forscher vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Sicherlich geht diese Wertschätzung nicht nur auf die Kompositionskunst Bachs zurück, sondern auch und vor allem auf die spezifische Tonsprache der Stücke, die selbst unter Bachs Orgelwerken einzig dasteht: Die *Sonaten* sind geistreiche Kammermusik, mit eleganten oder auch klagenden Melodien, voll Charme und Witz. Sie sprechen sehr beredt für sich selbst, ohne Assoziationen an Texte oder an Bachs sonstiges Schaffen. Dabei ist die Sprache dem Instrument vollendet angepasst, die Transparenz der Polyphonie unerreichbar. Nicht umsonst pries man die *Sonaten* schon früh als 'galant', womit wohl intuitiv dieser besondere, sehr zukunftsweisende, ja fast 'moderne' Stil erfasst ist.

Bei aller Vielfalt der Satztypen, der Motivbildung und der thematischen Arbeit in den 18 einzelnen Sätzen der *Sonaten* lassen sich einige Gemeinsamkeiten herausfiltern:

- Zwei schnelle Sätze umrahmen jeweils einen langsamen.
- Der Tonartenkreis ist gewöhnlich Tonika – Dominante oder Tonikaparallele – Tonika.
- Die langsamen Sätze sind expressive ein- und mehrteilige

Liedformen, die schnellen meist dreiteilig, mit einem kontrastierenden Mittelteil, in welchem ein zweiter thematischer Gedanke eingeführt wird. Durch vielfache Modulationen und Sequenzbildungen weist dieser Mittelteil mit 'Durchführungscharakter' auf die Sonatenhauptsatzform der Klassik voraus; es ist jedoch anzumerken, daß das dort grundlegende Kontrastprinzip zwischen Haupt- und Seitenthema in den *Sonaten* noch nicht so stark ausgeprägt ist, die beiden Themen vielmehr einander häufig durchdringen.

- In den ersten Sätzen der *Sonaten* ist das Pedal eher als stützender Bass gebraucht, in den meist fugierten Schluss-Sätzen dagegen mit thematischer Funktion als 3. Stimme. Allerdings vereinfacht Bach aus spieltechnischen Gründen das Thema für den Einsatz im Pedal oder verwendet nur den Themenkopf. Dieser übernimmt durch motivische Fortspinnung dann häufig die Funktion des Motors, der die harmonisch-modulatorische Entwicklung in den Oberstimmen vorantreibt.
- Der vielfach angewandte doppelte Kontrapunkt sorgt dafür, daß in den Oberstimmen der Tausch problemlos möglich wird.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten überwiegt der Eindruck der Vielfalt. Marcel Dupré sagt: 'Diese sechs Sonaten besitzen vom Blickpunkt der Komposition eine wesentliche Bedeutung für die Musikgeschichte. Die achtzehn Sätze, die sie enthalten, sind alle zugleich von überraschender Originalität wie von unfehlbarer formaler Logik; sie sind eine wahrhafte Synthese aller symphonischer Formen, wie sie auch gegenwärtig noch verwendet werden.'

So sei nun abschließend nur noch dem Hörer viel Freude an diesen Preziosen der Kammermusik gewünscht!

Hier noch ein kurzer Leitfaden beim Hören:

Sonate I Es-Dur (BWV 525)

1. Satz *ohne Bezeichnung* – von Mozart nahestehendem Charme. Themenexposition, im Alt beginnend – Kadenz in der Grundtonart – Themendurchführung mit Umkehrungen etc., zur Dominante führend – 2. Themenexposition, beginnend im Sopran – 2. Durchführung mit Modulationen (F-Moll, As-Dur, c-Moll) bis zur Themenumkehrung im Alt. Abschließend erklingt das Thema im Pedal.

2. Satz *Adagio* – Zweiteilige Liedform, c-Moll, 12/8-Takt, aber nicht im Siciliano-Charakter, sondern vielmehr eher dem eines Klagegesangs über ein Thema, das der *Passacaglia c-Moll* und dem Eingangschor der *Matthäus-Passion* nahesteht.

3. Satz *Allegro* – Wieder eine zweiteilige Liedform, mit einem energisch-schreitenden Thema im Stil der Schluß-Sätze Corellis, von lebhaft-bewegtem Charakter der Gigue, wirkungsvoll dem Klagegesang des 2. Satzes kontrastiert.

Die erste Themenexposition und -durchführung führt zur Dominante, die zweite Exposition von der Subdominante zur Tonika. Mit der transponierten Durchführung und vertauschten Oberstimmen schließt der Satz.

Sonate II c-Moll (BWV 526)

1. Satz *Vivace* – Form im Stil eines Konzerts für zwei Violinen. 4 Hauptsätze in c-Moll, Es-Dur, g- und c-Moll sind, deutlich abgesetzt, in eine Vielzahl abwechslungsreicher Seitensätze eingebettet.

2. Satz *Largo* – Es-Dur (Tonikaparallele), einteilig; mit seinen Seufzerketten steht es der *Fantasie c-Moll* nahe. Wie diese mündet auch das *Largo* in einen Halbschluss auf G, als Dominante unmittelbar hinführend zum

3. Satz *Allegro* (alla breve) – wiederum in c-Moll. In diesem Finale verbindet Bach in der rondoartigen Großform ABA die fugierte Form im Hauptsatz mit der Konzertform im Seitensatz. Dessen leidenschaftliche Emphase wird bei der Wiederkehr des Hauptsatzes durch Engführungen noch weiter gesteigert. Im Schlußabschnitt werden wieder die Oberstimmen vertauscht.

Sonate III d-Moll (BWV 527)

Von dieser Sonate nimmt die Forschung an, dass sie früher als die anderen entstanden ist.

1. Satz *Andante* – eine dreiteilige Form des Liedes beziehungsweise der Dacapo-Arie mit zwei Themen.

2. Satz *Adagio e dolce* – ein lyrisch-gesangliches Thema von plastischer Deklamation. Wohl wegen seiner Expressivität nahm Bach den Satz später in sein Tripelkonzert a-Moll (BWV 1044) auf.

3. Satz *Vivace* – eine phantasievolle Rondoform, in welcher sich Refrain und Strophen durch ihre rhythmische Zweier- beziehungsweise Dreiergliederung unterscheiden. Der Baß bildet die metrische Grundlage des menuettartigen 3/8-Taktes.

Sonate IV e-Moll (BWV 528)

Durch den zweiteiligen Kopfsatz ergibt sich die Folge langsam – schnell – langsam – schnell, die an die Kirchensonate (Sonata da chiesa) erinnert.

1. Satz *Adagio – Vivace* – der Eingangs-Sinfonia zu Kanta-te 76 (1723) entlehnt. Drei Hauptsätze sowie die Coda mit dem Hauptmotiv werden durch divertimentoartige Zwischensätze untergliedert.

Eine 'Auflösungstendenz' am Schluss führt unmittelbar hin zum

2. Satz *Andante* – Auch hier existiert eine Variante in d-Moll; der Vergleich mit dieser Frühfassung zeigt sehr schön die Bereicherung durch kleinere Notenwerte und ei-

ne spannungsintensivere Baßlinie, die dem Satz mehr Lebendigkeit verleiht.

Dieser 2. Satz ist der gewichtigste der Sonate, allein schon auf Grund seiner Ausdehnung, aber auch durch die weit-ausgespannten, expressiven Melodiebögen.

3. Satz – *Un poco allegro* – Fugiertes Finale mit thematischer Beteiligung des Pedals, das im Hauptthema sogar die Triolen zu übernehmen hat. Deutlich sind Elemente der Fuge vertreten; Hauptsatz und Durchführung wechseln miteinander ab. Die Gesamtform läßt sich als fugierender Dacapo-Konzertsatz umreißen.

Dieser Satz sollte einmal zwischen *Praeludium und Fuge G-Dur* (BWV 541) stehen und diese damit zur dreisätzigen (Konzert-) Form erweitern; der Plan wurde von Bach aber wieder verworfen.

Sonate V C-Dur (BWV 529)

Diese Sonate ist die größte des gesamten Zyklus und steht dem dialogisierenden Konzert am nächsten.

1. Satz *Allegro* – Konzertsatz in Form eines Rondos (ABABA) beziehungsweise erweiterte Liedform von vollendeter Symmetrie mit vollständigem Dacapo des Hauptsatzes als Abschluß.

2. Satz *Largo* – ebenfalls Konzertsatz in Dacapo-Form mit überzeugend ausgearbeiteten, expressiven Melodiebögen.

Auch dieser Satz sollte einmal in einer dreisätzigen Form zwischen *Praeludium und Fuge C-Dur* (BWV 545) stehen.

3. Satz *Allegro* – fugierte Konzertsatzform mit raschen Wechseln zwischen Haupt- und Seitensätzen. Das erste Thema erscheint auch in den Seitensätzen; überhaupt sind die Themen auch in den Durchführungen miteinander verknüpft zu mitreißend verschlungenen fugierten Bildungen, deren Wirkung durch Engführungen noch gesteigert ist.

Sonate VI G-Dur (BWV 530)

Wie bereits erwähnt, deuten die Quellen darauf hin, daß Bach die Sonate eigens für den Zyklus komponierte und diese *Sonate für Orgel* somit als Inbegriff der Gattung angesehen werden kann.

1. Satz *Vivace* – eine Art Trio für zwei Instrumente und Continuo in der Form eines Konzerts. Die vier Hauptsätze mit Durchführungscharakter sind in freie, homophone Zwischenspiele eingebettet. Die Themen des Hauptsatzes werden in weit ausgreifenden Modulationen durchgeführt und miteinander verknüpft.
2. Satz *Lente* – ein liedartiger Satz von ausgeprägter Haltung des Klagegesangs (vgl. die 'Erbarme dich'-Arie aus der *Matthäus-Passion*), obgleich im Rhythmus eines Siciliano (6/8). Das allgemeine menschliche Leiden ist ohne falsches Pathos ausgedrückt und sicherlich für jeden Hörer unmittelbar deutlich und anrührend.
3. Satz *Allegro* – Auch hier folgt (wie in BWV 525) ein fröhlich-beschwingter Finalsatz als effektvoller Kontrast zum vorausgehenden Lamento. Die formale Anlage ist deutlich dreiteilig und von vollendeter Symmetrie: Hauptsatz (1. Thema) – Seitensatz (2. Thema) – Hauptsatz (Reprise der Exposition mit vertauschten Stimmen): ABA CAC ABA.

Elsie Pfitzer

Kay Johannsen

Kay Johannsen wurde 1961 geboren. Als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Bruno Walter Memorial Foundation, New York, studierte er Kirchenmusik, Orgel (Solistendiplom mit Auszeichnung) und Dirigieren in Freiburg und Boston. Seine Lehrer waren Hans Musch, Ludwig Doerr und William Porter. Wesentliche Anregungen erhielt er durch seine Assistenz beim Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) von 1983 bis 1987.

Johannsen war Bezirkskantor an der Stadtkirche in Baltingen und ist seit 1994 Stiftskantor in Stuttgart. Seit 1991 ist er Lehrbeauftragter für Orgel an der Musikhochschule in Karlsruhe, 1992/93 übernahm er außerdem eine Professurvertretung an der Musikhochschule in Freiburg; 1998 wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Kay Johannsen gewann den 1. Preis beim 3. „Internationalen Wettbewerb junger Kirchenmusiker“ in Fürth (1986), den 2. Preis beim „Internationalen Georg-Böhm-Wettbewerb“ in Lüneburg (1990) und den 1. Preis beim „Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik“ in Kassel (1992). Doch vor allem der 1. Preis beim „Deutschen Musikwettbewerb“ in Bonn (1988) und die anschließende Förderung durch den Deutschen Musikrat begründete seine ausgeprägte Konzert- und Aufnahme-tätigkeit als Organist. So war er Teilnehmer der 33. Bundesauswahl „Konzerte junger Künstler“ 1989/90 und spielte außerdem Konzerte bei renommierten Festivals in Deutschland (z.B. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bachkonzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd, Bach-Fest Freiburg), daneben auch in der Schweiz, Frankreich, Italien, USA, Lettland (Riga), Rußland (Philharmonie St. Petersburg) und Kenia (Nairobi, auf Einladung der deutschen Botschaft).

Als Solist spielte er u.a. mit den Philharmonischen Orchestern in Nürnberg, Gelsenkirchen, Heidelberg und Ludwigshafen, mit den Rundfunkorchestern Hannover und Prag sowie mit dem Staatsorchester St. Petersburg (Werke von Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Er war auch Organist bei den vielbeachteten Aufführungen von Bachs „Matthäus-Passion“ in Berlin und Salzburg im Frühjahr 97 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado.

Für die Auswahl seiner Programme kann Johannsen auf ein weitgespanntes Repertoire zurückgreifen. Schwerpunkte sind neben den Werken Johann Sebastian Bachs die Literatur des 19. (mit einer Vorliebe für Liszt und Reger) und 20. Jahrhunderts, aber auch die Improvisation, die sich aus seiner starken Bindung zur Liturgie entwickelt hat. Produktionen und Mitschnitte entstanden bei fast allen deutschen Sendern und beim lettischen Rundfunk. Bisher erschienen sind CDs mit Werken von Bach, Mozart, Boëly, Brahms (Sämtliche Orgelwerke), Franck, Widor, Reger, Förtig und Huber. Bei Hänssler CLASSIC ist eine Einspielung der Triosonaten Bachs erschienen; für die Edition Bachakademie stellte er die Programme der Gesamteinspielung von Bachs Orgelwerken zusammen und nimmt vier weitere CDs auf.

Sonatas for Organ

With his 6 Sonatas à 2 Clav: et pedal (= Triosonatas for Organ) (BWV 525–530), Johann Sebastian Bach took up the great tradition of the Baroque triosonata, whose epitome was the collection of 48 church and chamber sonatas by Arcangelo Corelli (1653–1713), works of consummate formal beauty. Bach, however, only rarely retained the customary scoring of two solo instruments and thoroughbass. He was the first and only composer of the Baroque era to write triosonatas for one solo instrument (violin, flute, gamba) and obbligato harpsichord; the latter instrument was given a melody part in the right hand and a bass part in the left. As usual with Bach, his treatment of traditional forms was creative and original.

Stylistically, the organ sonatas are very close to these instrumental sonatas. However, Bach would not be Bach if he had not created something totally new and individual in this cycle as well and pursued the development from the "classical" triosonata to the solo sonata with obbligato harpsichord. His sonatas for organ are the absolute climax of the instrumental trio medium. Bach thus took the traditional triosonata and incorporated the Italian solo concerto into it (visible in the three-movement layout with the sequence of movements fast-slow-fast, in the contrasts of solo and tutti, and much more). But he also included elements of the three-part chorale setting in the form of a trio and of the French organ masses with their trio movements; moreover, the stylistic variety of the sonata movements includes dance, song, rondo and aria forms. Just as in his other work cycles - in particular, the sonatas, partitas and suites for violin solo or violoncello solo - , Bach's aim is obvious here as well: to exploit all the possibilities of a genre and to present them in the style of an exhaustive compendium. We find not only the most diverse types of movement here, but also different types of thematic elaboration; the alternation of poly-

phonic sections with homophonic ones, and of concertante blocks with cantabile ones... The listener has the impression of great multiplicity and variety.

The sonatas have remained to this a compendium of trio playing on the organ. There is no way around them if one wants to perfect the art of organ playing, especially with respect to the evenness of the attack of the two hands and feet as well as to the independent leading of the parts, which is indispensable for a transparent presentation of the polyphonic lines. Bach surpasses all other composers in reaching an equality of the parts, particularly of the two upper voices. Albert Schweitzer hailed the sonatas as an exemplary organ method, and Hermann Keller recommended them to all organists as a counterpart to Chopin's *Etudes* for pianists, as a "higher school" of organ playing. Just as the "Etudes" are not "practice pieces" in the strict sense of the word, but art music of the highest order, so are these sonatas masterworks of absolute music, even though they were originally compiled for pedagogical purposes, as Johann Nikolaus Forkel reported in his Bach biography of 1802: 3) Six Sonatas or Trio for two claviers with obbligato pedal. Bach wrote them for his eldest son, Wilhelm Friedemann, who used them to prepare himself for his later career as a great organist. One cannot praise their beauty enough. They were created in the composer's most mature years and can be seen as his major accomplishment in this genre. (Forkel presents the first bars of the six sonatas as music examples.) Several other single pieces found here and there can also be mentioned, though they do not equal the quality of the aforementioned. (Forkel then speaks about a few singly transmitted trio pieces by Bach; editor's note.)

Since Forkel wrote his biography of Bach in close collaboration with Bach's sons, Bach scholarship has placed faith in his findings to this day. According to Forkel, Bach would thus have compiled the sonatas for pedagogical reasons around 1727/30, partly from earlier sources and partly as new pieces. They have come down to us chiefly in two manuscripts from

the estate of the two eldest Bach sons. In Friedemann's manuscript, the first four sonatas were transcribed by Friedemann himself and only the last two by his father and Anna Magdalena Bach. Compared with the entirely autographic copy in the estate of C.P.E. Bach, the Friedemann manuscript contains a far greater amount of ornaments. In this surviving autographic manuscript, the pieces are each designated as "sonata à 2 clavier pedal", though a title page is missing. The subsequent owner of the autograph, G. Poelchau (1773–1836), added a title page on which he labeled the sonatas as "Six Organ Trios For Two Manuals And Obbligato Pedal". Taking their cue from the wording of the individual titles in the autograph, a number of scholars have sought to ascribe the sonatas to the home practice instrument, the pedal harpsichord. Many features, however, strongly support the assumption that they were destined for the organ. For example, there is a greater richness of tone colors and, above all, there are frequent pedal points in one part opposed to figurations in the other. The fleeting tone of the plucked harpsichord string would fade away all too quickly here. Although collated into one uniform manuscript, the pieces were – as previously suggested – not all written at the same time but derived in part from earlier works such as, for example, the Well-Tempered Clavier or the Cantata 76 (BWV 528, first movement). The last sonata, in G major BWV 530, is apparently the only work written expressly for this collection. This means that the unison at the beginning is an intentional stylistic device resulting from the author's consummate compositional craft and not a sign of immaturity!

The sonatas were very popular from the very beginning and have always remained so, even during the period when Bach's other works were considered old-fashioned. Their appreciation can be seen in the many copies and arrangements made of them, including Mozart's version for string trio or Samuel Wesley's arrangements for piano three-hands, as well as in the words of praise uttered by scholars from the 18th century to the present.

To be sure, this appreciation is not due solely to the works' exceptional artistry, but also and above all to their specific tonal idiom, unique even among Bach's other organ works. The sonatas are brilliant chamber pieces full of charm and wit and with elegant or plaintive melodies. They speak very eloquently for themselves, without any references to texts or to Bach's other works. The idiom is perfectly suited to the instrument, and the transparency of the polyphony is unequalled. Not for nothing were the sonatas soon hailed as "galant", whereby this unique, almost "modern" and futuristic style is no doubt intuitively captured by this word.

In spite of the great variety of movements, motivic elaboration and thematic work in the 18 individual movements of the sonatas, a few common features can be pointed out:

- Two rapid movements always flank a slow movement.
- The circle of keys usually follows the pattern tonic – dominant or submediant/mediant – tonic.
- The slow movements are expressive song forms in one or two parts; the rapid ones are generally in three sections with a contrasting middle part in which a second thematic idea is introduced. Through repeated modulations and sequences, this middle section with a "development character" anticipates the sonata "first-movement" form of the classical era; one should note, however, that the fundamental principle of contrast between the main and secondary themes in the sonatas is not yet strongly delineated. Indeed, the two themes often interpenetrate each other.
- In the first movements of the sonatas, the pedal is used chiefly as a supporting bass; in the generally fugal closing movements, it is given a more thematic function as a third voice. However,

for reasons of performance technique, Bach either simplified the theme for its statement in the pedal, or used only the head motif of the theme. Thus by spinning out motifs, this thematic fragment often assumes the function of a motor which drives onward the harmonic-modulatory development of the upper parts.

- The frequent use of double counterpoint ensures that the exchange is made possible without problems in the upper voices.

Yet, in spite of all these common traits, the impression of variety predominates. Marcel Dupré wrote: "These six sonatas are of fundamental importance to music history in view of their compositional features. The 18 movements contained within them are all of astonishing originality as well as of infallible formal logic; they are a veritable synthesis of all symphonic forms such as are still used today."

We hope you have a wonderful time listening to these chamber-music gems!

Here is a brief guide to the sonatas:

Sonata I in E flat major (BWV 525)

First movement (*no tempo marking*). It has an almost Mozartian charm. Exposition of the theme beginning in the alto, cadence in the main key, development of the theme with inversions, etc. leading to the dominant. Second thematic exposition beginning in the soprano, second development with modulations (F minor, A flat major, C minor) leading to the inversion of the theme in the alto. The theme is finally heard in the pedal.

Second movement *Adagio*. Two-part song form, C minor, 12/8 time, but not in a siciliano style; closer to a lament over a the-

me reminiscent of the Passacaglia in C minor and of the opening chorus of the St. Matthew Passion.

Third movement *Allegro*. Another two-part song form with an energetically paced theme in the style of Corelli's closing movements and with a lively, gigue-like character that effectively contrasts with the lament of the second movement. The first thematic exposition and development lead to the dominant; the second from the subdominant to the tonic. The movement closes with the transposed development and exchanged upper parts.

Sonata II in C minor (BWV 526)

First movement *Vivace*. The form evokes the style of a concerto for two violins. Four main blocks in C minor, E flat major, G minor and C minor, clearly distinguished from one another and inserted into a great number of varied secondary sections.

Second movement *Largo*. E flat major (submediant), in one section. Its chains of "sighing" motifs recall the Fantasy in C minor. As in the Fantasy, the Largo also leads to a half cadence on G as the dominant, which leads directly into the Third movement *Allegro* (alla breve), again in C minor. In this finale, Bach combines the fugato form of the main section with the concerto form of the secondary section to create a large-scale rondo-like ABABA form. Its impassioned rhetoric is intensified at the return of the main section through strettii. In the closing section, the upper parts are once again exchanged.

Sonata III in D minor (BWV 527)

First movement *Andante*. A three-part song form or da capo aria form with two themes.

Second movement *Adagio*. A lyrically vocal theme with a vividly declamatory character. Bach later included it in his Triple Concerto in A minor (BWV 1044), no doubt because of its extraordinary expressiveness.

Third movement *Vivace*. An imaginative rondo form in which

the refrain and strophes are differentiated through their rhythmic articulation in groups of two and three. The bass constitutes the metrical foundation of the menuet-like 3/8 time.

Sonata IV in E minor (BWV 528)

The two-part opening movement yields a large-scale slow-fast-slow-fast sequence which recalls the sonata da chiesa form.

First movement *Adagio – Vivace* is borrowed from the opening sinfonia of Cantata 76 (1723). Three main sections as well as the coda with the principal motif are subdivided through divertimento-like interludes. A "dissipating" tendency at the close leads directly into the

Second movement *Andante*. There is a variant of this movement which shows up how the later one is enhanced through shorter note values and increased tension in the bass line, which gives the piece a greater dynamic drive.

The second movement is the weightiest of the sonata, not only because of its length, but also because of its expressive and broadly ranging melodic arches.

Third movement – *Un poco allegro*. A fugato finale with the thematic participation of the pedal: it even has to play the triplets of the main theme. The fugal elements are clear, and the main section and the development alternate with one another. The overall form can be described as a fugal da capo concerto movement.

This movement was once presumed to have been inserted between the *Prelude and Fugue* in G major (BWV 541) and thus to have been part of an expanded three-movement (concerto) form – a plan Bach subsequently rejected.

Sonata V in C major (BWV 529)

This sonata is the longest in the cycle and the closest to the form of the "dialoguing" concerto.

First movement *Allegro*. A concerto movement in the form of a rondo (ABABA) or expanded song form, of consummate

symmetry and with a complete da capo of the main section at the close.

Second movement *Largo*. Also a concerto movement in da capo form with compellingly elaborated, expressive melodic arches. This piece was also believed to have been part of an original three-movement version of the Prelude and Fugue in C major (BWV 545).

Third movement *Allegro*. A fugal concerto movement form with a rapid alternation of the primary and secondary sections. The first subject also appears in the secondary sections. On the whole, the subjects are exhilaratingly intertwined in the expositions and produce fugal structures to which strettii add an impressive accent.

Sonata VI in G major (BWV 530)

As mentioned previously, the sources show that Bach wrote this sonata expressly for the collection. This organ sonata can thus be seen as the epitome of the genre.

First movement *Vivace*. A kind of trio for two instruments and continuo in the form of a concerto. The four main blocks with a developmental character are separated by free, homophonic interludes. The themes of the primary section as well as of the secondary sections are elaborated with far-reaching modulations and linked with one another as well.

Second movement *Lente*. A song-like movement with the pronounced feel of a dirge (see the "Erbarne dich" aria from the St. Matthew Passion) in spite of its siciliano rhythm (6/8). The pervasive feeling of human suffering is expressed without sentimentality, and it cannot fail to move every listener.

Third movement *Allegro*. Here too (as in BWV 525) an exuberant piece provides an effective contrast to the preceding lament. The piece is clearly laid out in three sections of consummate symmetry: primary section (first theme) – secondary section (second theme) – primary section (recapitulation of the exposition with exchanged parts): ABA CAC ABA.

Elsie Pfitzer

Kay Johannsen

Kay Johannsen was born in 1961. Thanks to winning scholarships from the Study Foundation of the German People and the Bruno Walter Memorial Foundation, New York, he was able to study church music, organ (soloist diploma with distinction) and conducting in Freiburg and Boston. His teachers were Hans Musch, Ludwig Doerr and William Porter. His time as an assistant with the Freiburg Bach Choir (Hans-Michael Beuerle) from 1983 to 1987 was a valuable source of inspiration.

Johannsen was district cantor of Balingen's municipal church and has been collegiate cantor in Stuttgart since 1994. In 1991 he started teaching organ at the Karlsruhe Academy of Music, in 1992/93 he stood in for a vacant professorship at Freiburg Academy of Music; in 1998 he was appointed church music director.

Kay Johannsen won the 1st prize of the Third International Competition of Young Church Musicians in Fürth (1986), the 2nd prize at the International Georg Böhm Competition in Lüneburg (1990) and the 1st prize at the Organ Competition of the Spring Academy for New Music in Kassel (1992). But it was above all the 1st prize at the German Music Competition in Bonn (1988) and the grant from the German Music Council that led to his multiple concert and recording activities as an organist. He took part in the 33rd German selection of Concerts of Young Artists 1989/90 and also gave concerts at well-known festivals in Germany (e.g. German Mozart Festival Baden-Baden, Frankfurt Bach Concerts, World Music Week Bonn, European Music Festival Stuttgart, European Church Music Schwäbisch Gmünd, Bach Festival Freiburg), Switzerland, France, Italy, the USA, Latvia (Riga), Russia (St. Petersburg Philharmonic) and Kenya (Nairobi, invitation by the German embassy).

As a soloist he has performed with the Philharmonic Orchestras of Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg and Ludwigshafen, with the radio orchestras of Hanover and Prague and with the St. Petersburg State Orchestra (works by Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Last spring (1997) he also played the organ in the well-received performances of Bach's „St. Matthew's Passion“ in Berlin and Salzburg with the Berlin Philharmonic directed by Claudio Abbado.

For the selection of his programmes Johannsen has a vast repertoire to choose from. Alongside the music of Johann Sebastian Bach, he also specialises in works of the 19th century (with a preference for Liszt and Reger) and 20th century, but also in improvisation, developed from an affinity to the liturgy. He features in productions and live recordings of virtually all German broadcasting stations and on Latvian radio. His published CD recordings include works by Bach, Mozart, Boëly, Brahms (complete organ works), Franck, Widor, Reger, Förtig and Huber. On the Hänssler classic label he recorded Bach's trio sonatas; for Edition Bachakademie he kindly compiled the programmes for the complete recording of Bach's organ works and is recording four new CDs.

Sonates pour orgue

Avec ses „6 Sonates à 2 cla. et Pedal“ (= Sonates en trio pour orgue) (BWV 525–530), Johann Sebastian Bach renoua avec la grande tradition de la sonate en trio de l'époque baroque, un genre dont on estime que les 48 „Sonates d'église et de chambre“ d'Arcangelo Corelli (1653–1713), des œuvres de forme parfaite, constituent la quintessence. Mais Bach ne conserva la distribution habituelle – 2 instruments solistes et basse continue – que dans de rares cas. Par sa manière, comme toujours très créative, d'aborder les formes héritées du passé, il fut le premier et le seul compositeur de l'époque baroque à composer des sonates en trio destinées à un seul instrument (violon, flûte, viole de gambe) avec clavecin obligé, une voix mélodique se trouvant à la main droite et la voix de basse à la main gauche.

Du point de vue stylistique, c'est à ces sonates instrumentales que les „Sonates pour orgue“ sont le plus étroitement apparentées – mais Bach ne serait pas Bach s'il ne créait aussi dans ce cycle quelque chose d'absolument nouveau et individuel en se servant de la sonate solo avec clavecin obligé pour pousser plus loin le développement de la sonate en trio „classique“: les Sonates pour orgue constituent tout simplement des points culminants dans l'art du trio instrumental. Ainsi, en plus de la tradition de la sonate en trio, Bach introduit également le concerto pour instrument soliste italien (on le constate, entre autres, dans la forme tripartite pour laquelle il opte, avec des mouvements se succédant dans l'ordre rapide-lent-rapide et dans les contrastes entre le solo et le tutti) ainsi que des éléments empruntés à l'arrangement de choral à trois voix en forme de trio ou aux messes pour orgue françaises, avec leurs mouvements en trio; de plus, les multiples mouvements de sonate que l'on y rencontre font appel à des formes telles que le mouvement de danse, le lied, le rondo et l'air: comme dans les autres cycles,

surtout les sonates, les partitas et les suites pour violon ou violoncelle solo, Bach avait apparemment aussi à cœur en composant ces œuvres d'épuiser toutes les possibilités imaginables d'un genre donné et de les présenter sous la forme d'un large compendium. On n'y trouve pas seulement un assemblage des types de mouvements les plus divers mais également diverses sortes de travail thématique; des passages polyphoniques y alternent avec des passages homophones, des parties concertantes avec des passages au caractère de lied, de sorte que l'auditeur est surtout frappé dans cette musique par la multiplicité et l'alternance très vivante des styles d'écriture. Ces sonates sont restées jusqu'à ce jour un compendium du jeu en trio sur l'orgue. On ne peut les éviter si l'on désire acquérir une certaine perfection dans le jeu de l'orgue, et tout spécialement au niveau de l'égalité de l'attaque aux deux mains et aux pieds, ainsi que de l'indépendance des voix, condition „sine qua non“ pour une exposition claire des lignes polyphoniques. En ce qui concerne sa manière de traiter les voix – qui deviennent des partenaires à part entière – et tout particulièrement les deux voix supérieures, Bach dépasse de loin tous les autres compositeurs. Ainsi, Albert Schweitzer faisait l'éloge des „Sonates en trio“, affirmant qu'elles représentaient la meilleure école d'orgue que l'on puisse imaginer, et Hermann Keller les recommandait à tous les organistes, estimant qu'elles étaient le pendant de ce que les „Études“ de Chopin étaient aux pianistes, une „grande école“ de l'orgue. Tout comme ces „études“, qui ne sont en fait nullement des pièces didactiques au sens littéral du terme mais des œuvres d'art de premier plan, les Sonates sont elles aussi des chefs-d'œuvre de la musique pure – même si elles furent composées dans un dessein pédagogique, comme le rapporte Nikolaus Forkel dans la biographie de Bach qu'il édita en 1802: 3) Six Sonates ou trio pour deux claviers et pédale obligée. Bach les a composées à l'intention de son fils aîné, Wilh. Friedemann, qui devait s'en servir pour devenir le grand organiste qu'il fut. On ne parlera jamais assez de leur beauté. Elles ont été écrites durant la période de maturité maximale de l'auteur et pourraient être considérées

comme l'œuvre la plus importante composée par Bach dans ce genre. (Viennent ensuite, à titre d'exemples musicaux, les premières mesures des 6 sonates). On peut également vanter la beauté de plusieurs pièces isolées – répandues aujourd'hui encore çà et là – même si elles n'égalent pas les sonates citées précédemment. (Forkel parle ici de quelques trios isolés de Bach qui nous sont parvenus, remarque de l'auteur.)

Comme Forkel nous rapporta la vie de Bach en étroite relation avec ses fils, les spécialistes de Bach ont jusqu'à ce jour accepté le tableau qu'il nous en propose. On y apprend donc qu'en rassemblant, vers 1727–30, les Sonates, qui étaient en partie tirées de modèles anciens et en partie de nouvelles compositions, Bach poursuivait un but pédagogique. Elles nous sont surtout parvenues dans deux manuscrits autrefois en possession des deux fils aînés de Bach. Dans le manuscrit de Friedemann, les quatre premières sonates sont écrites de sa main et seules les deux dernières l'ont été par son père et Anna Magdalena Bach; lorsqu'on le compare avec l'exemplaire entièrement autographe de Carl Philipp Emanuel Bach, on est frappé par le nombre bien plus important d'ornements qu'il renferme. Dans ce manuscrit autographe qui nous est parvenu, les morceaux sont tous intitulés „Sonata à 2 Clav. et Pedal“, et il y manque une page de titre. G. Poelchau (1773–1836), qui entra ultérieurement en possession de l'autographe, lui en ajouta une sur laquelle il présenta les sonates sous le titre suivant: „Six trios pour orgue pour deux claviers manuels et pédale obligée“. En raison du titre attribué individuellement à ces morceaux, maints chercheurs voulurent attribuer les Sonates en trio à l'instrument dont on se servait à l'époque pour pratiquer la musique chez soi: le clavecin à pédalier. Plusieurs indices, tels que, par exemple, leur plus grande richesse au niveau des couleurs sonores mais aussi, surtout, les fréquents points d'orgue présents dans une voix tandis que les deux autres nous font entendre toutes sortes de figurations, tendent cependant à prouver que ces œuvres furent écrites pour l'orgue; le son fugace produit par la corde pincée du clavecin s'évanouit-

rait ici bien trop rapidement. Bien que réunies dans un manuscrit témoignant d'une certaine homogénéité, les sonates en trio ne furent en aucun cas – comme on l'a déjà indiqué – composées à la même époque, certaines d'entre elles nous renvoyant à des compositions antérieures telles que, par exemple, des pièces du „Clavier bien tempéré“ ou la „Cantate 76“ (BWV 528, 1er mouv.). La dernière sonate, en sol majeur, BWV 530 semble être la seule à avoir été composée spécialement pour ce recueil. Cela signifie que l'unisson du début est un moyen stylistique sciemment employé – produit de l'art consommé de la composition dont fait preuve l'auteur – et non le signe d'un manque de maturité!

Les „Sonates“ firent dès le début et à toutes les époques l'objet de nombreux éloges, même lorsque le reste de la production de Bach fut jugé dépassé. L'intérêt et l'estime qu'on leur portait se manifesta tant dans les nombreux arrangements et copies dont elles firent l'objet – parmi ceux-ci figurent la version de Mozart pour trio à cordes ou celle pour piano à 3 mains de Samuel Wesley – que dans les propos élogieux des musicologues, du 18^{ème} siècle à nos jours.

Bien sûr, l'estime dont jouissaient ces sonates n'est pas uniquement due à l'art de la composition de Bach, mais aussi et surtout au langage musical spécifique de ces morceaux, un langage que l'on ne retrouve dans aucune autre œuvre pour orgue de Bach: les Sonates sont des œuvres de musique de chambre spirituelles, dotées de mélodies élégantes ou au ton plaintif, pleines de charme et d'humour. Elles parlent d'elles-mêmes, sur un ton très convaincant, sans que soient nécessaires des associations avec des textes ou d'autres œuvres de Bach. Le langage musical y est complètement adapté à l'instrument et la transparence de la polyphonie inégalée. Ce n'est pas sans raison que l'on vanta très tôt le caractère „galant“ des Sonates, un qualificatif qui témoigne d'une perception intuitive de ce style particulier qui annonçait le futur et était presque „moderne“.

En dépit de la grande diversité des types de mouvements, de la

manière dont sont élaborés les motifs et dont le compositeur y exploite le matériel thématique, on relève dans les 18 mouvements de ces Sonates quelques points communs:

- Deux mouvements rapides y encadrent à chaque fois un mouvement lent.
- Le cycle des tonalités est habituellement le suivant: tonique – dominante ou sus-dominante – tonique.
- Les mouvements lents sont des formes lied expressives, bi-ou tripartites, les mouvements rapides étant quant à eux la plupart du temps tripartites, avec une partie centrale contrastante dans laquelle est introduit un second thème. Par ses multiples modulations et séquences, cette partie centrale au caractère de 'développement' annonce déjà le mouvement principal de sonate de l'époque classique; il nous faut cependant remarquer que le principe de contraste sur lequel il repose n'est pas encore aussi marqué dans les „Sonates“ et que les deux thèmes s'y entremêlent davantage.
- Dans les premiers mouvements des „Sonates“, la pédale est plutôt utilisée comme basse de soutien, dans les 3^{èmes} mouvements, la plupart du temps fugués, elle sert en revanche de 3^{ème} voix et se voit également confier l'énoncé du thème. Bien entendu, pour des raisons techniques, lors de l'entrée du thème à la pédale, Bach le simplifie ou n'en utilise que la tête. Celui-ci prend alors souvent en charge, faisant à un développement des motifs, le rôle moteur, grâce à un développement des motifs, le rôle moteur, faisant avancer dans les voix supérieures le développement, basé sur un travail harmonique et de modulation.
- Le double contrepoint employé à de multiples reprises par le compositeur permet de faire permuter sans problème les voix supérieures.

En dépit de tous ces points communs, le sentiment de diversité

demeure prédominant. Marcel Dupré dit: „Du point de vue de la composition, ces six sonates sont d'une très grande importance pour l'histoire de la musique. Les dix-huit mouvements qu'elles renferment sont tous d'une surprenante originalité et d'une logique formelle absolument infaillible; elles constituent une véritable synthèse de toutes les formes symphoniques, telles qu'on les utilise encore actuellement.“

Il ne nous reste donc plus qu'à souhaiter à l'auditeur beaucoup de plaisir à l'écoute de ces joyaux de la musique de chambre!

Voici encore un bref fil conducteur destiné à faciliter l'audition de ces sonates:

Sonate I en mi b majeur (BWV 525)

1^{er} mouvement/*sans titre* – imprégné d'un charme proche de celui des œuvres de Mozart. Exposition du thème, débutant à la voix alto – cadence dans le ton principal – développement du thème avec des renversements etc..., menant à la dominante –

2^{ème} exposition du thème, débutant à la voix soprane – 2^{ème} développement avec des modulations (fa mineur, lab majeur, do mineur) jusqu'au renversement du thème à la voix alto. Pour conclure, le thème est présenté à la pédale.

2^{ème} mouvement/*Adagio* – forme lied bipartite, en ut mineur, dans une mesure à 12/8; le morceau ne possède cependant pas le caractère d'une Sicilienne mais plutôt celui d'une lamentation sur un thème proche de ceux de la „Passacaille en ut mineur“ et du chœur introductif de la „Passion selon saint Matthieu“.

3^{ème} mouvement/*Allegro* – de nouveau une forme lied bipartite, avec un thème progressant sur un ton énergique dans le

style des mouvements conclusifs de Corelli, imprégné du caractère vivant et animé de la gigue et formant un contraste efficace avec la lamentation du 2ème mouvement. La première exposition et le premier développement du thème nous mènent au ton de la dominante, la seconde exposition nous ramène de la sous-dominante à la tonique. Le mouvement s'achève sur une présentation transposée du développement et une permutation des voix supérieures.

Sonate II en ut mineur (BWV 526)

1er mouvement/*Vivace* – Forme dans le style d'un concerto pour deux violons. 4 phrases principales en ut mineur, mi majeur, sol et ut mineur sont nettement séparées et insérées dans une multitude de phrases secondaires très variées.

2ème mouvement/*Largo* – en mi majeur (ton relatif), en une seule partie; avec ses enchaînements de soupirs il se rapproche de la „Fantaisie en ut mineur“. Comme celle-ci le *Largo* aboutit à une demi-cadence en sol, une dominante qui nous conduit immédiatement au

3ème mouvement/*Allegro* (alla breve) – à nouveau en ut mineur. Dans ce Finale, Bach allie, dans une grande forme ABA-BA au caractère de rondo, la forme fuguée présente dans le „Hauptsatz“ à la forme concertante utilisée pour le „Seitensatz“. Lors du retour du „Hauptsatz“, le ton emphatique et passionné est encore amplifié au moyen de strettes. Dans le passage conclusif, on assiste à une nouvelle permutation des voix supérieures.

Sonate III en ré mineur (BWV 527)

Les musicologues pensent que la composition de cette sonate est antérieure à celle des autres pièces de ce cycle.

1er mouvement/*Andante* – une forme de lied ou d'aria da capo tripartite dotée de deux thèmes.

2ème mouvement/*Adagio* – un thème lyrique, dont la déclai-

son se révèle très plastique. C'est sûrement à son caractère expressif que ce mouvement doit d'avoir été repris ultérieurement par Bach dans son „Triple concerto“ en la mineur (BWV 1044).

3ème mouvement/*Vivace* – une forme rondo pleine de fantaisie dans laquelle le refrain et les couplets se distinguent par leur division binaire ou ternaire.

La basse constitue la base métrique de la mesure à 3/8 au caractère de Menuet.

Sonate IV en mi mineur (BWV 528)

La structure bipartite du mouvement de tête donne naissance à l'enchaînement lent – rapide – lent – rapide qui nous fait penser à la sonate d'église (Sonata da chiesa).

1er mouvement/*Adagio – Vivace* – tiré de la Sinfonia introductive de la Cantate 76 (1723). Trois phrases principales ainsi que la Coda renfermant le motif principal sont organisées au moyen de phrases intermédiaires au caractère de divertissements. A la fin, une 'tendance cadentielle' nous conduit directement au 2nd mouvement/*Andante* – Il existe aussi une variante en ré mineur de ce mouvement; la comparaison avec cette ancienne version montre très bien l'enrichissement du texte au moyen de valeurs de notes plus courtes et une ligne de basse plus tendue, qui anime le mouvement.

Ce 2nd mouvement est le plus important de la sonate, en raison déjà de sa longueur mais aussi de ses courbes mélodiques étirées et très expressives.

3ème mouvement/*Un poco Allegro* – Un Finale fugué avec une participation de la pédale à l'exposition des thèmes, avec même une reprise des triolets lors de l'énoncé du thème principal. On y retrouve nettement des éléments de la fugue; le „Hauptsatz“ et le développement y alternent. Dans son ensemble, cette forme peut être décrite comme un mouvement de concert da capo fugué.

Sonate V en ut majeur (BWV 529)

Cette sonate est la plus conséquente de l'ensemble du cycle et se rapproche davantage que les autres de la forme du concerto, basée sur le dialogue des instruments. 1er mouvement/*Allegro* – Mouvement concertant en forme de rondo (ABABA) ou forme lied élargie, d'une symétrie parfaite avec, pour conclure, une reprise complète du „Hauptsatz“. 2nd mouvement/*Largo* – également un mouvement concertant de forme da capo avec des courbes mélodiques très expressives, travaillées d'une manière très convaincante. Ce mouvement devait lui aussi faire partie d'une forme tripartite, où il devait figurer entre le prélude et la fugue en ut majeur (BWV 545).

3ème mouvement/*Allegro* – mouvement concertant fugué dans lequel les interventions du „Hauptsatz“ et du „Seitensatz“ alternent à un rythme très rapide. Le premier thème apparaît aussi dans les „Seitensätze“; les thèmes sont même entremêlés dans le développement, donnant naissance à des formes fuguées aux ravissants entrelacements, dont l'effet est encore amplifié au moyen de strettes.

Sonate VI en sol majeur (BWV 530)

Comme nous l'avons dit précédemment, les sources tendent à montrer que Bach composa cette Sonate pour orgue spécialement pour ce cycle et qu'elle peut donc être considérée comme la quintessence du genre.

1er mouvement/*Vivace* – une sorte de trio pour deux instruments et continuo en forme de concerto. Les quatre „Hauptsätze“, au caractère de développement, sont encadrés dans des divertissements libres et homophones. Les thèmes des „Hauptsatz“ et „Seitensatz“ sont développés au fil de modulations menant à des tons assez éloignés et entremêlés.

2nd mouvement/*Lente* – un mouvement au caractère de lied doté d'un thème au caractère de lamentation très marqué (comp. avec l'air „Erbarne dich“ de la Passion selon saint Matthieu), bien que réalisé dans un rythme de Sicilienne (à

6/8). La souffrance commune à tous les hommes y est exprimée sur un ton juste, facilement perceptible pour l'auditeur qui est directement touché.

3ème mouvement/*Allegro* – Ici aussi (comme dans l'œuvre BWV 525) le Lamento est suivi d'un mouvement final au caractère joyeux et enthousiaste formant un contraste très efficace. Sa forme est nettement tripartite et parfaitement symétrique:

„Hauptsatz“ (1er thème) – „Seitensatz“ (2nd thème) – „Hauptsatz (reprise de l'exposition avec permutation des voix): ABA CAC ABA.

Elsie Pfitzer

Kay Johansen

Kay Johansen est né en 1961. En tant que boursier de la Fondation d'études du peuple allemand et de la „Bruno Walter Memorial Foundation“, il fit des études de musique religieuse à New York, des études du jeu d'orgue (diplôme de soliste avec mention "très bien") et il étudia la conduite d'orchestre à Freiburg et Boston. Hans Musch, Ludwig Doerr et William Porter furent ses professeurs. La période qu'il passa auprès du chœur de Freiburg "Bach Chor" (Hans-Michael Beuerle) de 1983 à 1987 en tant qu'assistant enrichit substantiellement son inspiration.

Johansen fut cantor de district dans l'église municipale de Balingen et cantor de l'église collégiale à Stuttgart depuis 1994. Il est depuis 1991 chargé de cours d'orgue au Conservatoire de musique de Karlsruhe, en 1992/93, il prit le poste de Professeur suppléant au Conservatoire de musique de Freiburg; il fut nommé directeur de musique d'église en 1998.

Kay Johansen remporta le premier prix lors du troisième "Concours international de jeunes musiciens d'église" à Fürth (1986), le deuxième prix lors du "Concours international Georg-Böhm" à Lüneburg (1990) et le premier prix lors du "Concours d'orgue de l'Académie de printemps de la Nouvelle Musique" à Kassel

(1992). C'est pourtant le premier prix lors du "Concours de musique Allemand" in Bonn (1988) et l'encouragement ultérieur par le Conseil de la Musique Allemand qui fondèrent sa carrière d'organiste qui se concrétise par des concerts et des enregistrements. Il participa ainsi à la trente-troisième sélection fédérale des "Concerts de jeunes artistes" en 1989/90 et joua en outre en concert à l'occasion de festivals de renommée en Allemagne (comme la Fête Allemande de Mozart à Baden-Baden, les Concerts Bach à Francfort, la Semaine "World Music Week" à Bonn, la Fête Européenne de la musique de Stuttgart, Musique d'église européenne à Schwäbisch Gmünd, Fête Bach à Freiburg), au-delà également en Suisse, en France, en Italie, aux U.S.A., en Lettonie (Riga), en Russie (Philharmonie de Saint Pétersbourg) et au Kenya (Nairobi, sur invitation de l'Ambassade d'Allemagne).

Il joua en tant que soliste entre autres avec les Orchestres Philharmoniques de Nuremberg, de Gelsenkirchen, de Heidelberg et de Ludwigshafen, avec les Orchestres de radiodiffusion de Hanovre et de Prague ainsi qu'avec l'Orchestre national de Saint Pétersbourg (œuvres de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Il fut également organiste à l'occasion d'exécutions qui furent très appréciées de la "Passion selon saint Matthieu" à Berlin et à Salzburg au printemps 97 avec l'orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Claudio Abbado.

Johannsen est en mesure de choisir dans un répertoire d'une grande envergure pour élaborer ses programmes d'exécution. Ses points forts sont à côté de l'interprétation des œuvres de Johann Sebastian Bach, la littérature du XIX^{ème} (avouant une préférence pour Liszt et Reger) et du XX^{ème} siècle, mais aussi l'improvisation qui s'est développée du fait de son engagement prononcé pour la liturgie. Il enregistre et produisit auprès de presque tous les émetteurs allemands et à la radio lettonne. Les disques qui ont paru depuis sont des disques compacts présentant les œuvres de Bach, Mozart, Boëly, Brahms (les œuvres d'orgue complètes), Franck, Widor, Reger, Förtig et Huber. La

maison d'éditions musicales hänssler classic a fait paraître un enregistrement des sonates en trio de Bach ; c'est lui qui a établi pour la maison Edition Bachakademie les programmes des enregistrements complets des œuvres pour orgue de Bach et enregistre quatre autres CD.

Sonatas para órgano

Con sus 6 *Sonaten à Clav: et Pedal* (= *Sonatas en forma de trío para órgano*) (BWV 525-560) unió Juan Sebastián Bach a la gran tradición de las Sonatas en forma de trío del barroco, cuyo compendio era la colección de 48 *Sonatas de música sagrada y música de cámara* de Arcangelo Corelli (1653 -1713), obras de sublime belleza. Sin embargo, sólo en unos pocos casos, conservó Bach la instrumentación habitual – 2 instrumentos solistas y bajo continuo. Por el contrario, en su manejo, cada vez más creativo, de las formas tradicionales, fue el primer y único compositor de la época del barroco que escribió Sonatas en forma de trío para un instrumento solista (violín, flauta, gamba) y el clavicémbalo obbligato, teniendo la voz de la melodía en la mano derecha y la voz del bajo en la mano izquierda. Tal como era habitual en Bach, su manejo de las formas tradicionales fue creativo y original.

En lo que respecta al estilo, las sonatas para órgano son muy similares a estas sonatas instrumentales. Sin embargo, Bach no habría sido Bach si no hubiera creado algo totalmente novedoso e individual también en este ciclo, prolongando así la evolución de la «clásica» sonata para trío a la sonata solo con clavicémbalo obbligato. Sus sonatas para órgano son, sin lugar a dudas, el punto culminante de la ejecución instrumental en trío. Es así como, a la tradición de las Sonatas en forma de trío, Bach incorpora el estilo del concierto italiano para solista (lo cual se observa en la disposición de los tres movimientos cuya secuencia es rápido-lento-rápido, en el contraste del solo y el tutti, y en muchos detalles más). Sin embargo, también incluyó elementos del arreglo coral para tres voces en forma de tríos o también las de las misas francesas para órgano, con sus movimientos de trío; además, la variedad estilística de los movimientos de la sonata abarca formas de danza, romanza, rondo y aria. Al igual que en otros ciclos de sus obras, especialmente

en las sonatas, las partitas y las suites para solo de violín o de violonchelo, es evidente el propósito de Bach: agotar todas las posibilidades de un género, presentándolas en una especie de vasto compendio. En él no sólo se han reunido las más diferentes formas de movimientos sino también diferentes formas de elaboración temática; la alternación de partes polifónicas con partes homófonas, de pasajes concertantes con pasajes cantables ... de todo ello el oyente tiene la impresión de una gran multiplicidad y variedad.

Hasta nuestros días, las sonatas han permanecido como un epitome de ejecución en trío en el órgano. Es éste un hecho ineludible para quien quiera dominar la perfección de la interpretación al órgano, especialmente en lo que respecta a la uniformidad de la ejecución en las dos manos y los pies, así como a la autonomía de las partes principales, indispensable para una presentación de las líneas polifónicas. Bach supera a todos los demás compositores en el equilibrio que logra en las voces, especialmente de las dos voces superiores. Es así como también Albert Schweitzer alabó las Sonatas como la primerísima y ejemplar escuela para órgano, y Hermann Keller las recomendó a todos los organistas como un equivalente de los *Études* de Chopin para los pianistas, como una „Escuela Superior“ para la interpretación del órgano. Lo mismo que los „Études“ no constituyen „piezas de ejercicio“ en el sentido estricto de dicho término sino obras de arte de primerísimo orden, también las Sonatas son obras maestras de la música absoluta, aunque originalmente hayan sido compuestas para fines pedagógicos, tal como informa Johann Nikolaus Forkel en su biografía de Bach, en el año 1802:

3) Seis sonatas o Trío para dos clavecines, con pedal obbligato. Bach las compuso para su hijo mayor, Wilhelm Friedemann, quien las utilizó para prepararse para su posterior carrera como gran organista. Es imposible alabar suficientemente su belleza. Fueron creadas en los años más maduros del compositor, y pueden considerarse como su mayor logro en éste género. (Forkel

presenta los primeros compases de las seis sonatas como ejemplos musicales). Pueden mencionarse varias otras piezas individuales diseminadas aquí y allá, aunque no de igual calidad que las primeras. (Forkel se refiere entonces a algunas composiciones para trío, transmitidas por Bach; nota del editor).⁴

Puesto que Forkel escribió su biografía de Bach en estrecha colaboración con los hijos de éste, todavía en nuestros días los investigadores de Bach se mantienen fieles a esta presentación. Así pues, afirma Forkel, Bach habría recopilado las sonatas por motivos pedagógicos alrededor de 1727/30, basándose en parte en composiciones anteriores y, en parte, en nuevas obras. Nos han sido legadas principalmente en dos manuscritos de propiedad de los dos hijos mayores de Bach. En el manuscrito de Friedemann se encuentran las primeras cuatro sonatas de él, y sólo las dos últimas compuestas por su padre y por Anna Magdalena Bach. Comparado con el ejemplar enteramente autógrafa de propiedad Carl Philipp Emanuel Bach, el manuscrito de Friedemann contiene una mayor cantidad de adornos. En este manuscrito autógrafa sobreviviendo, cada una de las piezas han sido denominadas como „sonata à 2 clav. et pedal“, aunque falta la portada. El siguiente propietario del ejemplar autógrafa, G. Poelchau (1773-1836) añadió una portada en la cual denominó las sonatas así: „Seis Tríos para Órgano para Dos Manuales y Pedal Obligato“. Orientándose según los textos de los diferentes títulos incluidos en dicha copia autógrafa, diferentes estudiosos han tratado de asignar las sonatas al instrumento para ejercicio en el hogar, es decir, el clavicémbalo con pedal. No obstante, diferentes características apoyan la suposición de que habrían sido destinadas para el órgano. Existe, por ejemplo, una mayor riqueza de matices tonales y, sobre todo, existen frecuentes puntos de pedal en una parte, en contraposición a figuras en el otro. Aquí, el fugaz sonido de la cuerda punteada del clavicémbalo se desvanecería demasiado rápidamente. Aunque reunidas en un sólo manuscrito, según se ha sugerido ya, no todas las obras fueron escritas al mismo tiempo

sino que, en parte, fueron derivadas de otras anteriores tales como el Clavecín bien Temperado o la Cantata 76 (BWV 528, primer movimiento). Aparentemente, la última sonata, en sol mayor, fue la única de ellas compuesta expresamente para esta colección. Esto significa que el unísono existente al principio es un dispositivo estilístico intencionado, resultado de la perfecta habilidad artística del compositor, y no como señal de inmadurez.

Las sonatas fueron muy bien acogidas desde el principio; este es una característica que han conservado siempre, incluso en épocas cuando otras obras de Bach habrían sido calificadas como anticuadas. Su aprecio puede observarse por las numerosas copias y arreglos que se han hecho de ellas, incluso la versión de Mozart para trío de cuerdas o los arreglos de Samuel Wesley para piano a tres manos, así como por los elogios hechos por estudiosos, desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

No cabe duda de que este aprecio no se debe sólo a la excepcional maestría de las obras sino también, y sobre todo, a su específico lenguaje tonal, único incluso entre otras obras para órgano compuestas por Bach. Las sonatas son brillantes obras de música de cámara, llenas de gracias y humor, con melodías elegantes o sencillas. Se expresan elocuentemente por sí solas, sin hacer ninguna referencia a textos u otras obras de Bach. El lenguaje ha sido perfectamente adaptado al instrumento y la transparencia de la polifonía es insuperable. No inmerecidamente, las sonatas pronto fueron aclamadas como „galantes“ aunque, sin lugar a dudas, este estilo casi „moderno“ y futurístico intuitivamente queda plasmado en esta palabra.

A pesar de la gran variedad de movimientos, de la elaboración motivacional y la labor temática en los 18 diferentes movimientos de las sonatas, pueden mencionarse algunas características comunes:

- Un movimiento lento siempre va precedido y seguido de dos movimientos rápidos.
- La secuencia de tonalidades siempre sigue el motivo tónica-dominante o paralela a la tónica-tónica.
- Los movimientos lentos son expresivas formas cantables de una o dos partes; en general, los movimientos rápidos constan de tres partes, con una parte central contrastante en la cual se introduce otro tema. Mediante repetidas modulaciones y secuencias, esta parte central de „carácter evolutivo“ antecede a la forma de „primer movimiento“ de las sonatas de la época clásica; cabe anotar, sin embargo, que el principio fundamental de contraste entre el tema principal y el tema secundario todavía no está claramente definido en las sonatas. En realidad, a menudo los dos temas están entrelazados.
- En los primeros movimientos de las sonatas en forma de trío el pedal se emplea principalmente como bajo portante; en los movimientos finales, generalmente en forma de fuga, se le asigna una función más temática, como tercera voz. Sin embargo, por motivos de técnica de interpretación, Bach simplificó el tema para expresarlo en el pedal o sólo empleó el motivo principal del tema. Así, al prolongar los motivos, a menudo este fragmento temático asume la función de un motor que impulsa hacia adelante la evolución armónica y modulante de las partes superiores. El frecuente empleo del doble contrapunto permite lograr este intercambio, sin problemas, en las voces altas.

No obstante, a pesar de todas estas características comunes, predomina la impresión de variedad. Marcel Dupré escribió así: „Debido a sus características de composición, estas seis sonatas son de fundamental importancia para la historia de la música. Los 18 movimientos en ellas contenidos son de sorprendente originalidad y de infalible lógica de forma; son una auténtica síntesis

de todas las formas sinfónicas tales como se emplean aún en nuestros días.“

Les deseamos disfruten mucho escuchando estas verdaderas joyas de la música de cámara.

He aquí una breve guía para las sonatas:

Sonata I en mi bemol mayor (BWV 525)

Primer movimiento (*no se indica el tiempo*). Su encanto es casi mozartiano. Exposición del tema comenzando en contralto, cadencia en la tonalidad básica, evolución del tema con inversiones, etc., llevando a la dominante. Segunda exposición temática comenzando en la voz soprano, segunda evolución con modulaciones (fa menor, la bemol mayor, do menor), llevando a la inversión del tema en la voz de contralto. El tema se escucha finalmente en el pedal.

Segundo movimiento *Adagio*. En forma de romanza de dos partes, do menor, en tiempo de 12/8 pero no en estilo siciliano; más similar a un lamento sobre un tema que recuerda el Pasacaglia en do menor y el coro inicial de la Pasión según San Mateo. Tercer movimiento *Allegro*. De nuevo una forma cantable de dos partes, con un tema claramente definido al estilo de los movimientos finales de Corelli y con un vivaz carácter similar a una giga, que hace un efectivo contraste con el lamento del segundo movimiento.

La primera exposición temática y su evolución llevan a la dominante; la segunda va de la subdominante a la tónica. El movimiento termina con la ejecución transpuesta y el intercambio de las voces superiores.

Sonata II en do menor (BWV 526)

Primer movimiento *Vivace*. La forma recuerda el estilo de un concierto para dos violines. Cuatro bloques principales en do menor, mi bemol mayor, sol menor y do menor, totalmente se-

parados, e insertados en un sinnúmero de variados tiempos secundarios.

Segundo movimiento *Largo*. Mi bemol mayor (paralela a la tónica), en una sola sección. Sus cadenas de „sollozantes“ motivos recuerdan la fantasía en do menor. Al igual que en la fantasía, el largo lleva también a una semi-cadencia en sol, como dominante, que enseguida conduce al Tercer movimiento *Allegro* (alla breve), otra vez en do menor. En este final, Bach combina la forma de fuga de la parte principal con la forma de concierto de la parte secundaria para crear una gran forma ABABA similar a un rondo. Su apasionado énfasis es intensificado por medio de strettos al retornar a la parte principal. En el último fragmento se observa otra vez un intercambio de las voces superiores.

Sonata III en do menor (BWV 527)

Primer movimiento *Andante*. Fragmento cantable de tres partes, o forma de da capo aria con dos temas.

Segundo movimiento *Adagio*. Tema líricamente vocal con un vívido carácter declamatorio. Bach lo incluyó más tarde en su Concierto Triple en la menor (BWV 1044), sin duda alguna debido a su extraordinaria expresividad.

Tercer movimiento *Vivace*. Imaginativa forma de rondo en el cual el estribillo y las estrofas difieren debido a su articulación rítmica en grupos de dos y tres. El bajo constituye la base métrica del ritmo de 3/8, similar a un minué.

Sonata IV en mi menor (BWV 528)

El movimiento inicial, de dos partes, presenta una secuencia lento-rápido-lento-rápido que recuerda la sonata da chiesa.

Primer movimiento *Adagio-Vivace* tomado de la sinfonía primera a la Cantata 76 (1723). Tres partes principales así como la coda con el motivo principal están subdivididas por interlu-

dios similares a un divertimento. Una tendencia „disipante“ al final lleva enseguida al

Segundo movimiento *Andante* – También aquí existe una variante en re menor. Una comparación con la versión anterior muestra, notoriamente, la forma en que esta última es realizada por medio de notas de valores más breves y mayor tensión en la línea del bajo, lo cual imparte a la obra mayor vivacidad. Este segundo tiempo es el más importante de la sonata, no sólo por su duración sino por sus expresivos y vastos arcos melódicos.

Tercer movimiento – *Un poco allegro*. Un final en forma de fuga con la participación temática del pedal, que en el tema principal debe asumir incluso los tresillos. Se aprecian claramente los elementos de la fuga; la sección principal y la evolución alternan entre sí. La forma general puede describirse como un movimiento de concierto da capo.

Se cree que este movimiento habría sido insertado una vez entre el Preludio y Fuga en sol mayor (BWV 541) con lo cual la habría ampliado a una forma (de concierto) de tres movimientos; este esquema, sin embargo, fue posteriormente rechazado por Bach.

Sonata V en do mayor (BWV 529)

Esta sonata es la más larga de todo el ciclo y la más similar a la forma de un concierto en „diálogo“.

Primer movimiento *Allegro*. Movimiento de concierto en forma de un rondo (ABABA) o dilatada forma cantable de extraordinaria simetría con el da capo completo del tema movimiento principal al final.

Segundo movimiento *Largo*. También un movimiento de concierto en forma da capo, con expresivos arcos melódicos magníficamente elaborados.

También este movimiento habría debido figurar en una forma

de tres movimientos entre el *Preludio y fuga en do mayor* (BWV 545).

Tercer movimiento *Allegro* – Movimiento de concierto en forma de fuga, en el cual alternan rápidamente los fragmentos primarios y secundarios; el primer tema aparecen también en los fragmentos secundarios. En general, los temas magníficamente entrelazados en las exposiciones producen estructuras a las cuales los strettos añaden bellísimos acentos.

Sonata VI en sol mayor (BWV 530)

Tal como se ha dicho ya antes, las fuentes indican que Bach escribió esta sonata expresamente para esta colección. Por eso, esta sonata para órgano puede ser considerada como el epítome de este género.

Primer movimiento *Vivace*. Una especie de trío para dos instrumentos y continuo, en forma de un concierto. Los cuatro bloques principales de carácter evolutivo están separados por medio de interludios libres, homófonos. Los temas del movimiento principal y de los movimientos secundarios han sido elaborados con amplias modulaciones, pero unidos entre sí.

Segundo movimiento *Lento*. Movimiento de estilo cantable, con notable sensación de un canto fúnebre (véase el aria „Erbarme dich“ de la *Pasión según San Mateo*) a pesar de su ritmo siciliano (6/8). La omnipresente sensación del sufrimiento humano se expresa sin sentimentalismo, que habrá de conmovir a cualquier oyente.

Tercer movimiento *Allegro*. También aquí (tal como en la BWV 525) un exuberante movimiento final proporciona un notable contraste al lamento precedente. Se observa una disposición de magnífica simetría: el movimiento primario (primer tema), el movimiento secundario (segundo tema), el movimiento primario (recapitulación de la exposición con movimientos inter-cambiados): ABA CAC ABA.

Kay Johannsen

Kay Johannsen nació en 1961. Como becario de la Studienstiftung des Deutschen Volkes y de la Bruno Walter Memorial Foundation de New York estudió música sacra, órgano (diploma de solista con galardón) y dirección en Freiburg y Boston. Sus maestros fueron Hans Musch, Ludwig Doerr y William Porter. Recibió muy importantes estímulos durante su época de asistente en el Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) de 1983 a 1987.

Johannsen fue cantor de distrito (Bezirkskantor) en la iglesia municipal de Balingen y desde 1994 cantor fundacional (Stiftskantor) en la ciudad de Stuttgart. Desde 1991 es enseñante de órgano en la Musikhochschule de Karlsruhe; en 1992/93 se hizo cargo además de una suplencia de profesor en la Musikhochschule de Freiburg; en 1998 fue nombrado director de música sacra.

Kay Johannsen obtuvo el primer premio en el tercer “Concurso internacional de jóvenes músicos de iglesia” („International Wettbewerb junger Kirchenmusiker“) en la ciudad de Fürth (1986), el segundo premio en el “Concurso internacional Georg-Böhm” („International Georg-Böhm-Wettbewerb“) en Luneburgo (1990) y el primer premio en el “Concurso de órgano de la Frühjahrsakademie de Nueva Música” („Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik“) en Kassel (1992). En todo caso, fueron el primer premio obtenido en el “Concurso de Música Alemán” („Deutscher Musikwettbewerb“) de Bonn (1988) y la subsiguiente promoción del “Consejo Alemán de Música” (Deutscher Musikrat) los hitos decisivos en sus actividades concertísticas y de grabaciones en cuento organista de carácter propio. A estos respectos cabe mencionar que participó en la trigésimo tercera elección del territorio federal “Conciertos de jóvenes artistas” („Konzerte junger Künstler“) en 1989/90 y que interpretó conciertos en prestigiosos festivales alemanes (por ejemplo, la Deutsches Mo-

zart-Fest de Baden-Baden, los Frankfurter Bachkonzerte, el World Music Week de Bonn, la Europäisches Musikfest de Stuttgart, la Europäische Kirchenmusik de Schwäbisch Gmünd y la Bach-Fest de Freiburg). Ha actuado también en Suiza, Francia, Italia, los EE.UU., Letonia (Riga), Rusia (Filarmonía de San Petersburgo) y Kenia (invitado a Nairobi por la Embajada Alemana).

De entre sus actuaciones como solista cabe mencionar, entre otras, las realizadas con las orquestas filarmónicas de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg y Ludwigshafen, con las orquestas de radio o radio-televisión de Hanóver y Praga así como con la orquesta estatal de San Petersburgo (obras de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Fue también organista en las elogiadas representaciones de la "Pasión según Mateo" („Matthäus-Passion“) de Bach en las ciudades de Berlín y Salzburgo durante la primavera de 1997 con la Berliner Philharmoniker bajo la dirección de Claudio Abbado.

Para la selección de sus programas dispone Johannsen de un amplio repertorio. Su centro de gravedad, además de las obras de Johann Sebastian Bach, abarca la literatura musical del siglo XIX (con predilección por Liszt y Reger) y del siglo XX. Igualmente cabe mencionar aquí la improvisación, actividad que ha desarrollado gracias a su intenso vínculo a la liturgia. Producciones y cooperaciones suyas han tenido lugar en prácticamente todas las emisoras alemanas así como en la radio-televisión de Letonia. Hasta el presente ha publicado diversos discos compactos con obras de Bach, Mozart, Boëly, Brahms (la obra organística completa), Franck, Widor, Reger, Förtig y Huber. En hängsler classic ha sido publicada su interpretación de las "Sonatas de Trío" ("Triosonaten") de Bach; para la Edition Bachakademie compiló Johannsen el programa de todas las interpretaciones de la obra organística de Bach incluyendo otros cuatro CDs.



Orgel in der Stadtkirche in Stein am Rhein (Schweiz)

Orgel in der Stadtkirche in Stein am Rhein (Schweiz) erbaut 1992 von der Firma Metzler/Dietikon

Organ of the municipal church of Stein am Rhein (Switzerland) built in 1992 by Metzler/Dietikon

Orgue de l'église municipale de Stein am Rhein (Suisse), construit en 1992 par la firme Metzler/Dietikon

Órgano de la iglesia municipal de Stein am Rhein (Suiza), construido en 1992 por la casa Metzler/Dietikon

Disposition**I. Manual Rückpositiv C-F[♯]**

1. Gedackt	8'
2. Quintade	8'
3. Prinzipal	4'
4. Rohrflöte	4'
5. Nasard	2 2/3'
6. Octave	2'
7. Flöte	2'
8. Terz	1 3/5'
9. Larigot	1 1/3'
10. Scharff III	1'
11. Krummhorn	8'

II. Manual Hauptwerk C-F[♯]

12. Bourdon	16'
13. Prinzipal	8'
14. Rohrflöte	8'
15. Salicional	8'
16. Octave	4'
17. Nachthorn	4'
18. Quinte	2 2/3'

19. Superoctave	2'
20. Mixtur IV	1 1/3'
21. Cornet V (ab c')	8'
22. Trompete	8'
23. Clairon	4'

III. Manual Brustwerk C-F[♯]

24. Holzgedackt	8'
25. Spitzflöte	4'
26. Doublette	2'
27. Sesquialtera II	
28. Zimbel II	2/3'
29. Vox humana	8'

Pedalwerk C-F[♯]

30. Principal (C-H Holz)	16'
31. Subbass	16'
32. Octavbass	8'
33. Bourdon	8'
34. Octave	4'
35. Mixtur IV	2'
36. Posaune (Becher Eiche)	16'
37. Trompete	8'

Kopplungen

Hauptwerk + Rückpositiv (Zug)
 Hauptwerk + Brustwerk (Zug)
 Pedal + Hauptwerk (Tritt)
 Pedal + Rückpositiv (Tritt)

Tremulant

Kanaltrémulant auf RP und BW

Registrierungen**Sonata I BWV 525 Es-Dur/E flat Major/mi bémol majeur/Mi bemol mayor**

(Allegro)	r.Hd. 1,7	1.Hd. 14,17	Ped. 31,32,33
Adagio	r.Hd. 1	1.Hd. 15	Ped. 31,33
Allegro	r.Hd. 1,3,6,9	1.Hd. 14,16,18	Ped. 31,32,33,34

Sonata II BWV 526 c-Moll/C Minor/ut mineur/do menor

Vivace	r.Hd. 1,6	1.Hd. 14,17	Ped. 31,32,33
Largo	r.Hd. 4 (Oktave tiefer)	1.Hd. 17 (Oktave tiefer)	Ped. 31,33
Allegro	r.Hd. 1,3,5	1.Hd. 13,16	Ped. 30,32,33

Sonata III BWV 527 d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor

Andante	r.Hd. 1,4	1.Hd. 16 (Oktave tiefer)	Ped. 31,32
Adagio e dolce	r.Hd. 4 (Oktave tiefer)	1.Hd. 17 (Oktave tiefer)	Ped. 33
Vivace	r.Hd. 1,4,9	1.Hd. 14,16	Ped. 31,32,33

Sonata IV BWV 528 e-Moll/E Minor/mi mineur/mi menor

Adagio/	r.Hd. 1,5	1.Hd. 16	Ped. 31,32
Vivace		(Oktave tiefer)	
Andante	r.Hd. 1	1.Hd. 15	Ped. 33
Un poco allegro	r.Hd. 1,4,5	1.Hd. 14,16	Ped. 31,32,33

Sonata V BWV 529 C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor

Allegro	r.Hd. 1,3,9	1.Hd. 13,16	Ped. 31,32,33
Largo	r.Hd. 1	1.Hd. 15	Ped. 31,33
Allegro	r.Hd. 1,3,6,9	1.Hd. 13,14,16,18	Ped. 31,32,33,34

Sonata VI BWV 530 G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor

Vivace	r.Hd. 1,7	1.Hd. 14,16	Ped. 31,32,33
Lente	r.Hd. 14,15	1.Hd. 1,2	Ped. 31,33
Allegro	r.Hd. 1,3,6	1.Hd. 14,16,18	Ped. 31,32,33