

Studies in Baroque

Festschrift Ton Koopman

Edited by / Herausgegeben von
Albert Clement

Dr. J. Butz · Musikverlag
Bonn

272. VERÖFFENTLICHUNG DER GESELLSCHAFT DER ORGELFREUNDE

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detailliertere bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bilder Umschlagsseiten:

Ton Koopman in der Kioi Hall, Tokio, 24. November 2010.

Fotos: Yokoo Studio / Kioi Hall.

Bild Seite 2:

Ton Koopman an der Ibach-Orgel der St. Gertrudiskerk, Bergen op Zoom (NL), 2014.

Foto: Gertrude van Roode-Verhees.

Druck: Druckerei & Verlag Steinmeier, Deinigen (DE)

Grafik & Layout: Helmut Rohde

© 2014 by Musikverlag Dr. J. Butz, Bonn

ISBN 978-3-928412-16-2

BuB 16

Contents / Inhalt

Acknowledgements	7
Preface	8
Danksagungen	10
Vorwort	11

I. Ton Koopman: A person that matters

MASAAKI SUZUKI	
My dear mentor, Ton Koopman: Congratulations!	17
FRANS DE RUITER	
50 Years Continuo	23
WILLEMEN OTTEN	
Bach's Passions in a Secular World: Comments about Bach, Ambrose, and Augustine in honour of Ton Koopman	33

II. Personal Collections: Fine Arts and Letters

THEA VIGNAU-WILBERG	
Der Kupferstecher Jan Sadeler und die Musik um 1600 Ein Führer durch Ton Koopmans Graphiksammlung	53
ANNA BIANCO	
From the art collection of Ton Koopman A possible portrait of Francesco Saverio Geminiani	75
JOS HOUTSMA	
The <i>Amsteldams Minne-beekje</i> (1636-1645) Investigations into a seventeenth-century Amsterdam songbook	103

III. Bach at the Centre: Contextual and musico-theological approaches

ARNDT SCHNOOR	
Johann Sebastian Bach als Nutzer der Bestände der Ratsbücherei Lüneburg	125
ALBERT CLEMENT	
An Ingenious Father Figure to Bach: Buxtehude and his Chorale Fantasia <i>Nun freut euch, lieben Christen gmein</i>	137
FRITS BROEYER	
Bach's Library as Starting Point for the Reception of his Music in the Netherlands	161

MARCEL S. ZWITSER	
‘Blute nur, du liebes Herz!’	
The Motherly Love of God in Heinrich Müller’s <i>Göttliche Liebes=Flamme</i>	177

CHRISTOPH WOLFF	
Bach’s St. John Passion and its Gospel Text	209

IV. On Bachs and Beyond: Case studies in 18th-century musicianship

ROKUS DE GROOT	
Shifting Cycles: Polymetrics in the Music of Johann Sebastian Bach	223

RALPH HENSSEN	
Zwei zur See fahrende Mitglieder der Familie Bach	233

NICOLA SCHNEIDER	
Friedrich Melchior Grimm und die Musik am Darmstädter Hofe	243

ERNST SCHLADER	
„Es deucht zu sein ein Orgelspiel...“	
Anton Stadlers Konzert in Kremsmünster am 9. August 1797	279

V. The organ: From the Past to the Future... Omnipresent

PETER WOLLNY	
An Unknown Collection of Organ Dispositions from Bach’s Circle	293

MICHAEL MAUL	
Johann Matthias Holzhey’s Fight for a New Instrument	
Newly Discovered Documents about Organ Building, Playing,	
and Networking of Organists from Bach’s Thuringia	305

RÉMY SYRIER	
Maastricht Organ History	319

JOSEF EDWIN MILTSCHITZKY	
Visionen und Grenzen einer Restaurierung der historischen Riepp-Orgeln	
in Ottobeuren	337

Discography Ton Koopman	351
-----------------------------------	-----

Bibliography Ton Koopman	375
------------------------------------	-----

The Authors	379
-----------------------	-----

Die Autoren	385
-----------------------	-----

Acknowledgements

This *Festschrift* for Ton Koopman on the occasion of his seventieth birthday on 2 October 2014 would not have appeared without the help of many people. It is with much pleasure that I therefore express some words of thanks. Firstly, I would like to acknowledge my debt to also all the colleagues who kindly and immediately accepted the invitation to contribute to this collection of essays. The enthusiasm I encountered while approaching these friends, colleagues, and former students of the dedicatee taught me once more how much Ton Koopman is appreciated as a musician, and loved as a person. Indeed, this did not come as a surprise, and it was no easy job to decide in an earlier stage who should be invited to contribute to this *liber amicorum*. I am grateful to Tini Mathot, Ton Koopman's spouse, soul mate, colleague, and tower of strength – in front of *and* behind the scenes – for her advice given. All the help provided in this and many other matters by Eline Holl, Ton Koopman's librarian, and Dagmar van Ebbenhorst Tengbergen, his personal assistant, has also been invaluable. Eline has been involved in the plan of offering Ton Koopman a *donum natalicium* from the very beginning. She has acted as my sparring partner during the process in the same dedicated, kind, and considerate way as she used to do when she was my student assistant at Utrecht University during her musicology studies. It was also through Eline that Minke Hylarides, Ton Koopman's former librarian, learned about the things we were preparing, and she immediately offered to provide the professional layout of all music examples, which has been much appreciated.

During the process I was able to rely on the assistance of Constance van Rheenen, Kira Lemgau, and Clara Spohrer, all students of University College Roosevelt, in critically reading a number of texts and making sure that they would finally reach the publishing house in the correct format.

The almost daily contact with Eva Röser from Dr. J. Butz Verlag in the final weeks of preparations has greatly contributed to the quality of this book. I would like to thank her for the meticulous attention she paid to the texts, and for her untiring efforts. “Indefatigable” is also a keyword in the dictionary of Hans-Peter Bähr, Director of Dr. J. Butz Verlag, whom I would like to mention last but not least. From the moment I pondered on the idea of offering Ton Koopman a birthday present like this – after all, it is well known among his friends that he truly loves books – Hans-Peter Bähr has been in full support of this suggestion. He has welcomed the project wholeheartedly and offered assistance wherever possible. I once said to him: ‘Wer Bach sagt, sagt Orgel, und wer Orgel sagt, sagt Butz.’ With the publication of this *liber amicorum*, the name Koopman has been added as “dritte im Bunde” to the names of Bach and Butz, which cannot be a wrong combination.

The Editor

Preface

‘Music is for the ears. That which does not offend the ears is therefore not at fault’. With this quote, taken from the *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein, 1745) by Georg Andreas Sorge,¹ Ton Koopman introduces the reader in his most recent publication to his thoughts on one of his beloved topics, both as a performer and a scholar: basso continuo.² It is one of the themes that will return in these *Studies in Baroque*, and it even became the main theme of Frans de Ruiter’s highly personal contribution to this *liber amicorum*, in which attention is also paid, among many other things, to Ton Koopman leading the class of harpsichord at the Royal Conservatory in The Hague, and being Professor at the University of Leiden. Indeed, Ton Koopman is both a performer and a scholar, but what’s more, he is a friend of many. This tribute to Ton Koopman by a number of his friends aims to highlight a number of his personal interests. We hope that the essays will evoke the readers’ interest in turn. Before turning to the dedicatee’s own successful contributions to the studies in the Baroque and his further accomplishments, let us briefly sketch his career.

Ton (Antonius Gerhardus Michael) Koopman was born in Zwolle on 2 October 1944. After a classical education – the Dutch *gymnasium* – he studied organ, harpsichord, and musicology in Amsterdam. For both organ and harpsichord he was awarded the *Prix d’Excellence*. Fascinated by ‘authentic’ instruments and a performance style based on sound scholarship from the very beginning of his studies in music, he created his first Baroque orchestra in 1969. Ten years later he founded the Amsterdam Baroque Orchestra, followed by the Amsterdam Baroque Choir in 1992.

Over the course of a 45-year career, Ton Koopman has appeared in virtually all important concert halls and festivals of five continents. As an organist he has performed on the most prestigious historical instruments of Europe, and as a harpsichord player and conductor of the Amsterdam Baroque Orchestra & Choir he has been a regular guest at venues which include the Concertgebouw in Amsterdam, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Philharmonie in Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Lincoln Center and Carnegie Hall in New York, and leading concert halls in Vienna, London, Berlin, Brussels, Madrid, Rome, Salzburg, Tokyo and Osaka. His immense output as an all-round musician – soloist, accompanist, and conductor – has been recorded on an impressive number of LPs, CDs, etc. for many labels. The *Discography* in this book, compiled by Jan H. Siemons, provides the reader with a clear overview of these activities.

1 *Ibid.*, 81: ‘Die Musik ist vor die Ohren. Also ist das kein Fehler, was die Ohren nicht beleidigt’.

2 Ton Koopman, ‘A very necessary and useful science: thoughts on basso continuo playing in the seventeenth and eighteenth centuries’, *The Haarlem Essays. Celebrating Fifty International Organ Festivals*, ed. by Paul Peeters (Bonn, 2014), 365-382.

Between 1994 and 2004 Ton Koopman has been engaged in a unique project, conducting and recording all the existing cantatas by Johann Sebastian Bach, a massive undertaking for which he has been awarded the Deutsche Schallplattenpreis 'Echo Klassik', the BBC Award 2008, the Prix Hector Berlioz, has been nominated for the Grammy Award (USA) and the Gramophone Award (UK).

In 2000 – the international Bach year – Ton Koopman received an Honorary Degree from Utrecht University for his academic work on Bach's cantatas and passions. His *erepromotor* Willemien Otten makes the *laudatio* she then delivered on the *Dies Natalis* of Utrecht University, translated into English on this occasion, widely accessible in her essay and explains why it has not lost much of its force fourteen years later. Further awards for Ton Koopman include the prestigious Silver Phonograph Prize, the VSCD Classical Music Award, the 'Akademiepenning' of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, the Bach-Medal from the City of Leipzig and the 'Buxtehude-Preis' of the Hanseatic City of Lübeck. He is also chairman of the International Dieterich Buxtehude Society, an Honorary Member of the Royal Academy of Music in London and Artistic Director of the French Festival 'Itinéraire Baroque'.

Ton Koopman is very active as a guest conductor and he has collaborated with many prominent orchestras in Europe, the USA and Japan. Some more facts related to his performances in Japan are revealed in yet another personal essay, written by Masaaki Suzuki, who once studied with Ton Koopman, became highly successful himself, and always kept in touch with his 'dear mentor' – a characterisation that fits Ton Koopman like a glove, as his students and friends know well.

That Ton Koopman is a great mentor, colleague, musician, scholar, in short, a person that matters to many, can be learned from the first part of this book. That there are, however, more arts than music alone in the life of Ton Koopman, and that it is worthwhile collecting beautiful pieces of all kinds of art, can be deduced from the second part. That, finally, the vast majority of essays presented here is devoted to music, with clear accents on Bach and the organ, was to be expected to all who know Ton Koopman. He cannot choose which he likes best: making music, conducting, writing, collecting, reading... Yet, Bach and the organ are, and have always been, constant factors.

Some years ago Ton Koopman has embarked on another unique project: the recording of the complete works (*Opera Omnia*) of Dieterich Buxtehude. Most of the CDs have been released already, as can be found in the *Discography*. Last but not least, Ton Koopman publishes regularly; a *Bibliography* has been compiled by Eline Holl.

Overseeing all this, there can be but one conclusion: Ton Koopman is unique in many ways. Both numerous individuals and present-day society owe him a lot. We, his friends, colleagues, and students, can but hope that this *donum natalicium*, presented to Ton Koopman on the occasion of his seventieth birthday on 2 October 2014, may worthily represent our gratitude and very best wishes.

Albert Clement

Danksagungen

Diese *Festschrift* zu Ton Koopmans 70. Geburtstag am 2. Oktober 2014 wäre ohne die Hilfe vieler nicht entstanden. Mit großer Freude möchte ich daher einige Worte des Dankes aussprechen. Zunächst möchte ich all meinen Kollegen danken, die freundlicherweise und ohne Zögern der Einladung gefolgt sind, zu diesem Werk beizutragen. Durch den Enthusiasmus, mit dem Freunde, Kollegen sowie ehemalige Studenten Ton Koopmans auf die Einladung zur Teilnahme an diesem Projekt reagiert haben, wurde mir wieder einmal bewusst, wie sehr er als Musiker geschätzt und als Mensch geliebt wird. Dies war nicht überraschend, und im Anfangsstadium des Projektes war es nicht einfach zu entscheiden, wer zu diesem *liber amicorum* beitragen sollte. Ich bin dankbar für die Ratschläge, die ich von Tini Mathot – Ton Koopmans Ehefrau, Seelenverwandte, Kollegin und kraftvolle Stütze sowohl *vor* als auch *hinter* den Kulissen – erhielt. Ebenso wertvoll war die Hilfe von Eline Holl, Ton Koopmans Bibliothekarin, als auch die Unterstützung von Dagmar van Ebbenhorst Tengbergen, seiner persönlichen Assistentin. Von Anfang an war Eline in den Plan, Ton Koopman ein *donum natalicium* zu schenken, involviert. Als mein *sparring partner* während der Arbeit an diesem Projekt war sie genauso engagiert, liebenswürdig und aufmerksam wie vormals als meine studentische Hilfskraft während ihres Musikwissenschaft-Studiums an der Universität Utrecht. Durch Eline erfuhr Minke Hylarides, Ton Koopmans ehemalige Bibliothekarin, von unserem Projekt, worauf sie dankenswerter umgehend anbot, das professionelle Layout aller aufzunehmenden Notenbeispiele zur Verfügung zu stellen.

Während des Arbeitsprozesses konnte ich auf die Unterstützung von Constance van Rheenen, Kira Lemgau und Clara Spohrer, alle drei Studentinnen am University College Roosevelt, zählen, die aufmerksam eine Reihe von Texten Korrektur lasen und gewährleisteten, dass diese abschließend das Verlagshaus im richtigen Format erreichten.

Der fast tägliche Kontakt mit Eva Röser vom Musikverlag Dr. J. Butz in den letzten Wochen der Vorbereitung hat wesentlich zur Qualität dieses Buches beigetragen. Ich möchte ihr für die höchste Sorgfalt danken, die Sie den Texten zu Gute kommen ließ und für alle weiteren Bemühungen um das Projekt. „Unermüdlich“ ist ein Schlüsselwort, um Hans-Peter Bähr zu beschreiben, den Inhaber des Butz-Verlages, dem ich abschließend danken möchte. Seit ich darüber nachdachte, Ton Koopman ein Geburtstagsgeschenk wie dieses zu machen – es ist unter den Freunden des Widmungsträgers wohl bekannt, wie sehr er Bücher liebt –, hat Hans-Peter Bähr diese Idee unterstützt und seine umfassende Hilfe angeboten, wo immer er nur konnte. Gelegentlich sagte ich zu ihm: „Wer Bach sagt, sagt Orgel, und wer Orgel sagt, sagt Butz“. Mit der Veröffentlichung dieses *liber amicorum* wurde der Name Koopman als „der Dritte im Bunde“ zu den Namen Bach und Butz hinzugefügt, was keine unglückliche Kombination sein kann.

Der Herausgeber

Vorwort

„Die Musik ist vor die Ohren. Also ist das kein Fehler, was die Ohren nicht beleidigt.“ Mit diesem Zitat aus dem *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein, 1745) von Georg Andreas Sorge¹ leitet Ton Koopman seine neueste Publikation zu einem seiner bevorzugten Themengebiete – sowohl als Musiker als auch als Wissenschaftler – ein: dem Basso continuo.² Es ist eines der Themen, die auch in den vorliegenden *Studies in Baroque* aufscheinen. In seinem sehr persönlichen Beitrag zu diesem *liber amicorum* legt Frans de Ruiter sogar den Hauptfokus darauf – und widmet unter anderem auch noch der Tatsache Aufmerksamkeit, dass Ton Koopman die Cembalo-Klasse am Königlichen Konservatorium Den Haag leitet und eine Professur an der Universität Leiden hat. Ton Koopman ist ein eindrucksvoller Musiker und Akademiker, aber mehr noch, er ist vielen ein Freund. Diese Festschrift, von einigen seiner Freunde dargeboten, soll eine Auswahl seiner persönlichen Interessen widerspiegeln. Wir hoffen, durch diese Essays das unmittelbare Interesse des Lesers wecken zu können. Bevor wir uns auf die eigenen erfolgreichen Beiträge des Widmungsträgers zum Studium des Barock konzentrieren, sei zuvor sein Lebensverlauf kurz skizziert.

Ton (Antonius Gerhardus Michael) Koopman wurde am 2. Oktober 1944 in Zwolle geboren. Nach einer humanistischen Ausbildung – dem niederländischen *gymnasium* – studierte er Orgel, Cembalo und Musikwissenschaft in Amsterdam. Für beide Fächer Orgel und Cembalo wurde ihm der *Prix d'Excellence* verliehen. Fasziniert von historischen Instrumenten und einer Aufführungspraxis, die auf zuverlässigen wissenschaftlichen Erkenntnissen basiert, gründete er 1969 sein erstes Barockorchester. Zehn Jahre später rief er das Amsterdam Baroque Orchestra ins Leben, gefolgt vom Amsterdam Baroque Choir im Jahre 1992.

Im Verlauf seiner 45-jährigen Karriere ist Ton Koopman in nahezu allen bedeutenden Konzerthäusern und bei Festspielen auf allen fünf Kontinenten aufgetreten und hat als Organist auf den bedeutendsten historischen Instrumenten Europas gespielt. Als Cembalist und Dirigent des Amsterdam Baroque Orchestra & Choir war er regelmäßig im Concertgebouw Amsterdam, im Théâtre des Champs-Élysées in Paris, bei der Philharmonie in München, der Alten Oper in Frankfurt am Main, dem Lincoln Center und der Carnegie Hall in New York sowie führenden Konzerthäusern in Wien, London, Berlin, Brüssel, Madrid, Rom, Salzburg, Tokio und Osaka zu Gast. Seine immensen Leistungen als vielseitiger Musiker – Solist, Begleiter und Dirigent – wurden in beeindruckender

1 Ebda, 81.

2 Ton Koopman, „A very necessary and useful science: thoughts on basso continuo playing in the seventeenth and eighteenth centuries“, *The Haarlem Essays. Celebrating Fifty International Organ Festivals*, ed. by Paul Peeters (Bonn, 2014), 365-382.

Zahl auf Tonträgern verschiedener Labels aufgenommen. Die Diskografie in diesem Buch, zusammengestellt von Jan H. Siemons, bietet dem Leser eine klare Übersicht über diese Aufnahmen.

Zwischen 1994 und 2004 unternahm Ton Koopman das gewaltige Projekt der Aufnahme aller überlieferten Kantaten von Johann Sebastian Bach. Für dieses umfangreiche Unterfangen wurden ihm der deutsche Musikpreis „Echo Klassik“, der BBC Award 2008 sowie der Prix Hector Berlioz verliehen. Außerdem wurde er für den amerikanischen Grammy Award und den britischen Gramophone Award nominiert.

Im internationalen Bach-Jahr 2000 verlieh die Universität Utrecht Ton Koopman die Ehrendoktorwürde für seine wissenschaftliche Arbeit über Bachs Kantaten und Passionen. Am *Dies Natalis* der Universität Utrecht hielt sein *erepromotor* Willemien Otten die Laudatio für Ton Koopman, die sie für ihren Beitrag zu dieser Festschrift ins Englische übersetzt hat. Darin macht sie deutlich, weshalb dieser Text vierzehn Jahre später kaum etwas an Aussagekraft verloren hat. Zu den weiteren Auszeichnungen für Ton Koopman zählen der prestigeträchtige Silver Phonograph Prize, der VSCD Classical Music Award, die „Akademiepenning“ der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften, die „Bach-Medaille“ der Stadt Leipzig und der „Buxtehude-Preis“ der Hansestadt Lübeck. Ferner ist Ton Koopman Vorsitzender der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft, Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London und Künstlerischer Leiter der französischen Festspiele „Itinéraire Baroque“.

Ton Koopman ist ein sehr gefragter Gastdirigent und hat mit vielen prominenten Orchestern in Europa, den USA und Japan zusammengearbeitet. Wichtige Details zu seinen Auftritten in Japan werden in Masaaki Suzukis persönlich gefasstem Essay aufgezeigt. Masaaki Suzuki, ein ehemaliger Student Ton Koopmans, wurde später selbst ein äußerst erfolgreicher Dirigent und verlor nie den Kontakt zu seinem „dear mentor“ – eine Charakterisierung, von der Freunde und Studenten Koopmans wissen, wie trefflich sie den Künstler beschreibt.

Dass Ton Koopman ein großartiger Mentor, Kollege, Musiker, Wissenschaftler, kurz, eine Persönlichkeit ist, die für viele Menschen besondere Bedeutung hat, wird im ersten Teil des Buches deutlich. Dass es in Ton Koopmans Leben auch andere Künste außer der Musik gibt und warum es für ihn lohnenswert ist, schöne Werke auch anderer Kunstrichtungen zu sammeln, wird im zweiten Teil dargelegt. Für all jene, die Ton Koopman kennen, ist es wenig überraschend, dass sich die meisten Aufsätze in diesem Buch mit Bach und dem Instrument Orgel befassen. Er kann sich kaum entscheiden, was er mehr liebt – musizieren, dirigieren, schreiben, sammeln, lesen... Und doch, Bach und die Orgel sind und waren immer thematische Konstanten in seinem Leben.

Vor einigen Jahren begann Ton Koopman ein weiteres einzigartiges Projekt: Die Einspielung des Gesamtwerks (*Opera Omnia*) von Dietrich Buxtehude. Die meisten CDs wurden bereits veröffentlicht, wie der Diskographie zu entnehmen ist. Und zu guter

Letzt: Ton Koopman veröffentlicht regelmäßig; eine entsprechende Bibliographie wurde von Eline Holl erstellt.

Zusammenfassend kann man nur zu einem Schluss gelangen: Ton Koopman ist in vielerlei Hinsicht einzigartig. Unzählige Menschen, aber auch die heutige Gesellschaft insgesamt verdanken ihm sehr viel. Uns, seinen Freunden, Kollegen und Studenten, bleibt zu hoffen, dass dieses *donum natalicium* zu Ton Koopmans 70. Geburtstag am 2. Oktober 2014 unsere Dankbarkeit und unsere besten Wünschen an ihn würdig zum Ausdruck bringt.

Albert Clement

MASAAKI SUZUKI

My dear mentor, Ton Koopman: Congratulations!

Some 35 years ago when I was a young man of 25, I visited Ton Koopman at his home on the Lindengracht in Amsterdam and asked him if he would allow me to enter his class at the Amsterdam Conservatory. I had received an introduction from Motoko Nabeshima, the harpsichordist who had until then been my teacher in Tokyo and who had studied with Gustav Leonhardt at the same time as Ton Koopman. At that time I had never actually heard Ton Koopman live at a concert, but that evening I went to an organ recital he gave in the Oude Kerk. It would be no exaggeration to say that his performance of Nicolaus Bruhns' Prelude and Fugue in E minor determined the course of my future career. I was so overcome by the performance that I could scarcely stand up once it was over. Being totally knocked out by the abundance of energy as evident in the vigour, the free-wheeling fantasy, the torrential speed and the acute rhythm of the performance, I immediately realised what extraordinary good fortune had led me to him on the introduction that I had received from Motoko Nabeshima.

The following year I entered the Sweelinck Conservatory on a scholarship from the Dutch government and began taking lessons in Ton's class. Everything was fresh and surprising. Until then I had been studying for two years with Nabeshima, and everything I had learned from her was in its own way absolutely correct. But Ton's music-making seemed to transcend the framework imposed by the harpsichord and I was most impressed by the way that he seemed to be constantly striving after dynamic contrast. People often think that the harpsichord is an instrument incapable of making contrasts in dynamics, but I soon realised from my experience in Ton's class that this was a wholly baseless assumption.

One impression that has remained strongly with me was his frequent mention of applying pressure to the keyboard. He would stress the importance not just of the relative lengths of individual notes but also of the relative pressure applied to each key, thus opening up the path to the free combination of length of notes and the pressure applied to them. It goes without saying that in the case of the harpsichords made by Willem Kroesbergen that Ton and I favour, you are helped enormously by the fact that the jackrail cover is supple enough to prevent you from feeling your finger coming to a hard stop when you press a key down as far as it will go. This is the root of much of the attractive-

ness of Ton's performance style. Indeed he believes that it is this feature that explains why the clavichord was so highly valued during the Baroque era.

I frequently travelled with Ton as his assistant at organ recitals, and immediately before the performance he would often give me a lesson on the pieces he would be playing at the concert. This was an incomparably happy experience for me. He always brought an astonishing level of concentration and energy to bear on the music. Whereas he gave the impression of a general preparing to lead his troops into war when performing *in organo pleno*, he would be pervaded by a dream-like mood of gentility once the music had calmed down. I vividly recall, for instance, hearing for the first time his performance of *Immaculada Concepción* by Correa de Arauxo, when I was utterly captivated by his *cantabile*, which gave the impression that the organ was really singing.

After graduating from Ton's harpsichord class, I took his advice and entered the organ class of Piet Kee. I had been so strongly influenced by Ton that for the first six months I found myself confused by much of the advice that Piet Kee gave me. I eventually came to realise that whereas Piet Kee was looking to achieve a wonderfully beautiful but essentially orthodox sound as an organist playing a civic role, Ton's performance style was pervaded throughout by his own highly personal and individual style. I now consider it to have been enormously to my advantage as an organist that I was able to study with these two illustrious teachers.

In 1983, when I was teaching at Kobe Shoin Women's University, Ton gave a dedicatory concert on the organ in the university's chapel. The organ itself had been made by Marc Garnier and was the first large historic organ to be built in Japan. The final piece in the programme was one of his favourites, *La Marseillaise et l'air Ça-ira* by Claude Balbastre. Ton was determined to shout out in Japanese the French words 'Combat', 'Canon' or 'La victoire' inscribed in the score. I tried to dissuade him but there was no way he would listen. I made a half-hearted attempt to translate these words into Japanese, and in the middle of the performance he shouted them out in Japanese from the organ loft. The audience, including the university rector and many other important people, was completely aghast, wondering what on earth was going on. Unfortunately nobody realised that the words he was exclaiming were in Japanese. Organ recitals often tend to be overly solemn and serious occasions, but thanks to this unexpected occurrence, the mood at the concert immediately relaxed and everyone thoroughly enjoyed themselves. Ever since then, Ton Koopman has been thought of at this university as a musician who inspires love and affection and in whom absolute trust can be placed.

My first encounter with Ton as a conductor came much later on. In the autumn of 1987, several years after I had returned to Japan, I took part in his orchestra for the first time as the organist playing the basso continuo part. The occasion was a concert tour in Japan featuring Handel's *Messiah* given under Ton's direction by the Nederlands Kamerkoor and the Amsterdam Baroque Orchestra. This tour provoked a sensational response in Japan. There are many amateur choirs in Japan, and the *Messiah* is a favourite for performance at Christmas. The Tokyo National University of Fine Arts and Music where I had been employed for twenty years thereafter had given annual performances of the *Messiah* for more than half a century. But all such performances had featured a choir consisting of anything up to two hundred singers. Performances using period instruments and with a small choir consisting of only twenty singers were virtually unheard of, and Ton's performances came like a bolt out of the blue to the Japanese music world. As a member of the orchestra, I was able to appreciate Ton's music-making to the full. He expected both the orchestra and the choir to display the *messa di voce* technique of *crescendo* and *diminuendo* on the same held pitch, and he was particularly finicky about dynamics. In this sense his approach was the same as when he was performing on the harpsichord. I became very much aware that, along with his use of vigorous and highly varied rhythms and tempos, at the root of Ton Koopman's music-making was an approach full of love in the sense of always wishing to give pleasure to the audience.

In 1991, on the year marking the second centenary of Mozart's death, NHK recorded and broadcast Ton performing the complete Mozart symphonies in Japan. This proved even more of a surprise to the Japanese musical world than the earlier performances of the *Messiah* had been. We all thought we had grown weary of listening to endless performances of Mozart symphonies, but the performances given by the Amsterdam Baroque Orchestra revealed exciting, vigorous works that seemed light years away from the works to which we had become all too accustomed. Japanese audiences were brought up with a start when presented with the symphonies performed in the manner of easily accessible Baroque music. I might mention also that even the bureaucratic types from the NHK who were involved in the recordings were astonished not just by the performances, but also by the fact that the conductor, who they expected to be a typical arrogant, high-handed maestro, was in fact a charming individual, and that the members of the orchestra referred to him by his first name.

It was some time later that Ton began recording the Bach cantatas, but I personally knew nothing about this project at the outset. As far as I recall, I don't think he ever made mention of the cantatas in his class when I was studying with him. It was, thus, a complete coincidence that we both embarked upon our recordings of the cantatas at around the same time. Hearing that I had started recording the cantatas and was having trouble

ARNDT SCHNOOR

Johann Sebastian Bach als Nutzer der Bestände der Ratsbücherei Lüneburg

„Wer da?“ Der Ankömmling klomm die Stiege empor und machte einen Kratzfuß vor dem Greise, der in einem verschlissenen, zertragenen Hausrock aus der Stube schaute. „Verzeihen der Herr Kantor“ stammelte der Eindringling halb verlegen, halb atemlos und murmelte seinen Namen, den der blinzelnde Greis nicht verstand. „Was will Er?“ fragte der Hausherr mürrisch. „Ich bin der neue Chorpräfekt an der Michaelis-Klosterschule, in der Prima seit dem Herbst, und habe mich in den Kirchen hierorts ein wenig umgehört.“

„Trete Er ein“ sagte der Siebziger, milder gestimmt, und öffnete die Tür, die er gegen die miteindringende Kälte hinter dem Gaste sogleich wieder sorgsam verschloß. Der primaner schaute sich in der Armut des Kantorenzimmers ohne Verwunderung um und setzte sich bescheiden auf die Ecke des Stuhls, der ihm neben dem winzigen Eisenöfchen angeboten wurde.

„So, so, in den Kirchen hierorts ein wenig umgehört“, wiederholte der Alte nachdenklich, mit ein wenig verhaltenem Spott: „Da hat er ja schöne Gelegenheit, zu sehen, wie an Sankt Johanni Herr George Böhm den Choral auf der Orgel mit den allerniedlichsten Zwickern und Trillern verkräuselt.“

Der Lateinschüler merkte den Spott nicht, sondern gab ernsthaft zurück: „Scheint mir in der Tat höchst bemerklich und möchte dem neuesten Hamburger Geschmack schmeicheln – habe dergleichen in Erfurt und da herum nie gehört, dieweil dort die Pachelbesche Fugenart für Orgelpräludien sonderlich geachtet wird. Aber neulich, in der Adventvesper zu Sankt Nikolai habe Euer Wohlgeboren zugehört, wie Sie auf eine eigne Art das Kirchenlied erst durch den Tenor, dann Alt, Baß, Diskant geführt, mit immer lebhafteren Läufen im Kontrapunkt, hat mich ohngemein bewegt, und wage nun Herren Cantorem gehorsamlich zu fragen, wessen Erfindung das gewest wäre...“

Der junge Mensch rieb sich befangen die Knöchel und schaute den Alten mit seinen graubraunen Augen, über denen sich die Nasenwurzel seltsam frühreif eingrub, bohrend an.

Der lachte leise, und sein Gesicht wurde unerwartet hell. Mit veränderter Stimme, in der ein verwundertes, scheues Behagen aufklang, sagte er: „Ei, da geschehen wohl noch Zeichen und Wunder Anno 1701 in dieser mehr Leimsieder denn Salzwirker-

stadt. Ist seit dreissig Jahren nicht mehr fürgekommen, daß bei Johann Jakob Loewen ein Musikus vorgesprochen um sich nach Orgelchorälen zu erkundigen. Wartet, da hol' ich dem jungen Herrn das Buch – ist allerdings ein seltener Schatz davon die wenigsten mehr wissen.“

Er schleppte einen älteren Druckband heran, den der Primaner mit sorglicher Eile aufschlug; mit stockendem Atem las er: „Tabulatura nova à Samuele Scheidt.“ Mit bescheidenem Stolz ergänzte der Alte: „Gedruckt in Hamburg 1624, vier Jahre vor meiner Geburt und im siebenten Jahr des großen Krieges.“

Dieser Ausschnitt aus der Erzählung *Der heilige Strom fließt weiter* von Erdmann Werner Böhme¹ gibt bei aller historischen Ungenauigkeit einen Eindruck von der möglichen Begegnung des jungen Johann Sebastian Bach mit dem damals als Organist an St. Nikolai zu Lüneburg wirkenden Johann Jakob Löwe von Eisenach (1629-1703). Im weiteren Verlauf der Erzählung berichtet Löwe von Eisenach von Heinrich Schütz, dessen Schüler er war und von dem er Bach, sollte er ihn wirklich besucht haben, sicherlich viele interessante Einzelheiten hätte berichten können. Doch, und darauf hebt Böhme in seiner Erzählung ab, waren für Bach auch die Musikalien, die Löwe von Eisenach, nachdem er schon vieles aus seinem Hausstand verkauft hatte, noch sein Eigen nannte, von größtem Interesse. Diese kleine Musiksammlung bestehend aus 13 gebundenen Bänden und wurde von Löwe von Eisenachs Witwe 1713 an die Stadt Lüneburg übergeben und in den Bestand der Ratsbücherei eingefügt. Die Schenkung von Anna Löwe umfasste die folgenden Bände:²

Morales: *Magnificat Omnitonum*, Venedig 1562 (Signatur; Mus. ant. Pract. 500)

Le Febure: *Hymnen*, Constanz 1596 (angeb.)

Lassus: *Magnus opus musicum*, Würzburg 1625 (KN 218)

Heinrich Schütz: *Psalmen Davids* (Beckerscher Psalmen), Dresden 1661 (KN 126)

Scherer: *Operum musicorum secundum*, Ulm 1664 (Mus. ant. pract. 12)

Samuel Scheidt: *Tabulatur-Buch*, Görlitz 1650 (angebunden)

Dedekind: *Doppelte Sangzälle*, o.O. 1662 (angebunden)

Colerus: *Sulamithische Seelen-Harmonie*, Hamburg 1662 (angebunden)

Johann Rudolf Ahle: *Erstes Zehn neuer geistlicher Arien*, Mühlhausen 1660 (angebunden)

1 Erdmann Werner Böhme, *Der heilige Strom fließt weiter*, o.O., 184ff. Zitiert nach der Kopie eines Artikels unter dem angegebene Titel dessen Herkunft nicht verifiziert werden konnte. Die Kopie wurde 1948 durch den Verfasser an die Ratsbücherei Lüneburg überreicht und hat dort die Signatur Ma 140.

2 Nach Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg* (Tutzing, 1967), 132f. In Klammern sind die Signaturen der Bände genannt.

Orazio Vecchi: *Falsi bordoni figurati*, Milano (Mus. ant. Pract. 860)
Guidetti: *Cantus ecclesiasticus Passionis*, Rom 1586 (angebunden)
Girolamo Frescobaldi: *Il primo Libro delle Canzoni*, Rom 1628 (KN 222)
Bontempi: *Il Paride*, Dresden 1662 (KN 223)
Samuel Scheidt: *Tabulatura nova*, Hamburg 1624 (KN 127)
Manuscripta Musica Varia, quae inter Ferdinandi III (um 1650). Enthält Werke von
Ferdinand III, Giovanni Valentini und Pietro Verdina (KN 28)
Anonymi Aenigmata Martis Philomusi (nicht nachweisbar)

Mit der Abgabe dieser wertvollen Musikalien wollte Anna Löwe dem Lüneburger Rat wohl ihre Dankbarkeit für das erwiesene Gnadenjahr nach Löwes Tod und eine lebenslange kleine Rente bezeugen. Löwe hatte in seinen letzten Lebenswochen ergreifende Bittbriefe an den Rat geschrieben und um Unterstützung seiner Frau nach seinem Tod gebeten.

Dieser Musikschatz hat sich bis heute in der Ratsbücherei erhalten und provoziert die Frage, inwieweit der junge Bach während seines Aufenthaltes in Lüneburg von den dortigen Gegebenheiten profitieren konnte.

Im Nekrolog auf Bach aus dem Jahre 1754 heißt es: „Hier (in Arnstadt) zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleisses in der Kunst des Orgelspielens, und in der Composition, welche er größtentheils nur durch das Betrachten der Wercke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte“.³

Daraus ließe sich schließen, dass es weniger ein persönlicher Lehrer war, der Bach in die musikalischen Künste eingeweiht hat, als vielmehr sein eigenes Studium von musikalischen Quellen. Doch welche Musiksammlungen und Bibliotheken kannte Bach und welche Quellen standen ihm zur Verfügung? Die vielen Vermutungen, die sich um Bachs Aufenthalt in Lüneburg ranken, lassen sich kaum belegen. Es gibt aber einige Spuren in Quellen aus dem Umkreis des jungen Bach, die den Ertrag seiner Lüneburger Jahre und der Studienreise nach Lübeck im Jahre 1705 zeigen. Hier sind insbesondere die *Möllersche Handschrift* und das *Andreas Bach Buch* von Bedeutung. In beiden Sammlungen finden sich etliche Musikalien norddeutscher Komponisten wie Böhm, Nicolaus Bruhns, Dieterich Buxtehude, Christian Flor und Jan Adam Reinken, von denen man inzwischen annimmt, dass Bach der Übermittler dieser Werke an seinen Bruder Johann Christoph war.⁴

3 *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann, Bd. 3 (Kassel u.a., 1972), 82.

4 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach* (Frankfurt a.M., 2000), 67.

ALBERT CLEMENT

An Ingenious Father Figure to Bach: Buxtehude and his Chorale Fantasia *Nun freut euch, lieben Christen gmein*

Influences on the young Bach

‘Er ist ein eigenständiger, ein großartiger, ein genialer Komponist.’ No connoisseur of Dieterich Buxtehude’s work could agree more to this fitting and concise characterisation of the brilliant organist at St. Mary’s, given by Ton Koopman in 2007 during the Buxtehude Celebrations in Lübeck, 300 years after the composer’s death.¹ The same holds true for Christoph Wolff’s apt statement that Buxtehude ‘apparently signified a kind of father figure’ for Bach and others.² Dieterich Buxtehude (1637-1707) must certainly have served as an example *par excellence* to Johann Sebastian Bach at his time in Arnstadt, as can be learned from the illustrious journey to Lübeck that Bach undertook:

Hier in Arnstadt bewog ihn einsmals ein besonderer starker Trieb, den er hatte, so viel von guten Organisten, als ihm möglich war, zu hören, daß er, und zwar zu Fusse, eine Reise nach Lübek antrat, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen. Er hielt sich daselbst nicht ohne Nutzen, fast ein vierteljahr auf, und kehrte alsdenn wieder nach Arnstadt zurück.³

This essay is an expanded version of a lecture ‘The Art of Dieterich Buxtehude as expressed in his Chorale-based Organ Works. Towards the Composer’s Understanding of Theological Issues’, originally presented at the International Buxtehude Symposium, The Hague, November 5-7, 2007, chaired by Christoph Wolff and Ton Koopman. Somewhat different versions in Dutch appeared in the *Liber plurium vocum voor Rokus de Groot*, ed. by Sander van Maas *et al.* (Amsterdam, 2012), 234-250, and in *Het Orgel* 109 (2013), no. 2, 36-43, and no. 3, 14-21.

- 1 ‘»... ein eigenständiger, ein großartiger, ein genialer Komponist«. Ton Koopman über Dieterich Buxtehude’, *Lübeck feiert Buxtehude – Festjahr 2007* [ProgrammBuch] (Lübeck, 2007), 16-20, here 19.
- 2 Christoph Wolff, ‘J.S. Bach and the legacy of the seventeenth century’, *Bach Studies* 2, ed. Daniel R. Melamed (Cambridge, 1995), 192-201, here 197.
- 3 ‘Denkmal dreyer verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaftten’, *Musikalische Bibliothek [...] Des vierten Bandes Erstel Theil* (Leipzig, 1754) [Reprint: Hilversum, 1966], 129-176, here 162. The obituary was written by C.Ph.E. Bach *et al.*

The journey of more than 250 miles from Arnstadt to Lübeck, on foot, in order to listen to the famous organist of St. Mary's, was made by Bach in the autumn of 1705 after having asked permission from his superiors to be absent for four weeks, but according to the minutes of 21 February 1706, Bach had stayed away almost four times as long ('Er habe nur auf 4. Wochen solche gebethen, sey aber wohl 4. Mahl so lange außenblieben').⁴ Apparently Bach was deeply impressed by the art of the organist at St. Mary's Church. When Bach was asked upon return where he had been for such a long time, the answer according to the same Arnstadt *Actum* of 21 February reads: 'Er sey zu Lübeck geweßen vmb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreifen' (he would have been in Lübeck in order to comprehend one thing and another about his art).⁵

The church elders were not amused. In addition, Bach's organ playing had, apparently, changed rather dramatically in the ears of the congregation:

Halthen Ihm vor daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber *confundiret* worden. [...]⁶

These many 'wunderliche *variationes*' point without any doubt to the 'phantasievolle Auszierung des Chorals unter norddeutschem Einfluß',⁷ thus testifying of Buxtehude's direct influence on Bach. This is not to claim that the young Bach would have been a pupil of Buxtehude in the most literal sense of the word. However, it is beyond any doubt that Bach was under his influence and that he must have been familiar with the organ repertoire of Buxtehude and other important composers from Northern Germany before his stay in Lübeck.

The discovery in 2006 of the earliest music manuscripts by Bach has considerably added to our knowledge of his roots as organist. These tablatures in the hand of Bach, now known as *Weimarer Orgeltabulatur*, contain copies of Dieterich Buxtehude's choral fantasia *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (fragmentary) and of a similar work by the Deventer-born, famous organist of St. Catherine's in Hamburg, Johann Adam Reincken (1643-1722).⁸

4 Cf. *Bach-Dokumente*. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Kassel etc., 1969), 19 ff.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, 20.

7 *Ibid.*, 21.

8 *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken und Johann Pachelbel*. Vorwort und Übertragung, hrsg. von Michael

The young Bach dated his copy of Reincken's chorale fantasia *An Wasserflüssen Babylon* as follows: 'â Dom. Georg: Böhme | descriptum ao. 1700 | Lunaburgi',⁹ which suggests that Bach indeed learned from Georg Böhm (1661-1733) in Lüneburg. This is in accordance with Carl Philipp Emanuel Bach's original statement (later crossed out) in a letter of 13 January 1775 to Johann Nikolaus Forkel that his father loved and studied the works of, among others, 'his teacher Böhm':

[...] *ad 2dum*: außer Frobergern, Kerl u. Pachelbel hat er die Wercke von *Frescobaldi*, dem Badenschen Capellmeister Fischer, Strunck, einigen alten guten französischen, Buxtehude, Reincken, Bruhnsen u. ~~seinem~~ dem Lüneburgischen ~~Lehrmeister Böh-~~
~~men~~ Organisten Böhmen geliebt u. studirt.¹⁰

One may ask whether an important aspect of Bach's own compositions, namely respecting the hymn texts in chorale-based organ works,¹¹ originated from his study of the works by representatives of the North German organ school. Bach's meeting with Reincken in Hamburg – surrounding his 1720 audition for the post of organist at St. James's in the same place – where he played for more than two hours, with the old Reincken attending, 'auf der schönen Catharinenkirchen Orgel', is well-known from the obituary:

[...] Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besonderem Vergnügen zu, und machte ihm, absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenen, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedenene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespersn gewohnt gewesen waren, ausführte, folgen-

Maul und Peter Wollny [Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke Neue Folge. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. III. Documenta Musicologica Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles Bd. XXXIX] (Kassel etc., 2007).

- 9 Bach's copy of BuxWV 210 may have been made in 1698. See Michael Maul, Peter Wollny, 'Buxtehude, Reinken und der junge Bach. Überlegungen zur "Weimarer Orgeltabulatur"', *Dieterich Buxtehude. Text – Kontext – Rezeption*. Bericht über das Symposium an der Musikhochschule Lübeck 10.-12. Mai 2007. Im Auftrag der Musikhochschule Lübeck hrsg. von Wolfgang Sandberger und Volker Scherliess (Kassel etc., 2011), 144-187, here 186.
- 10 Cf. *Bach-Dokumente* hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig [Supplement zu Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. VII]: *J.N. Forkel: Über Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul (Kassel etc., 2008). Apparently, C.Ph.E. Bach's second thoughts were inspired by the idea to describe his father as fully autodidact.
- 11 Cf. Albert Clement, 'O Jesu, du edle Gabe'. *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach* (Utrecht, 1989). A revised edition is in preparation and should appear in 2016.

CHRISTOPH WOLFF

Bach's St. John Passion and its Gospel Text

Johann Sebastian Bach's Passion according to St. John, premiered at the 1724 Good Friday Vespers, represents the composer's first truly large-scale composition that vividly demonstrates the undiminished ambitions of the Thomascantor near the end of his first year in office. Although an earlier Leipzig work, the Magnificat of 1723 in its two different configurations for Marian Feasts and Christmas, respectively, also exceeds the format of a standard cantata, it nevertheless remains a work of considerably smaller proportions.

Various aspects regarding the compositional project of the St. John Passion are worth considering. An oratorio-style musical Passion was a novelty for Leipzig, introduced for the first time in the city's principal churches only in 1721 by Bach's predecessor, Johann Kuhnau – a development triggered by the performance of Telemann's "Brockes" Passion at the Leipzig Neue Kirche under its progressive music director Johann Gottfried Vogler. Unfortunately, Kuhnau's work, a Passion according to St. Mark, is lost and we must assume that no passion performances took place during the interim after Kuhnau's death until the new cantor arrived in May 1723. In other words, a tradition of oratorio-style Passion music did not exist in Leipzig. It seems clear, therefore, that from the very beginning Bach intended to turn the old-established musical Good Friday afternoon service, with the congregation singing passion hymn after passion hymn ever since the century of the Reformation, into the major musical event of the year in the city of Leipzig. The St. John Passion was designed to set the stage for this.

Moreover, the St. John Passion was Bach's first work based on an extended biblical narrative. This aspect deserves closer attention because it reveals in a unique way how the composer uses the text for defining form, content, and character of the large-scale musical work. It shows first and foremost that the composer starts as a keenly attentive reader of the text to be set to music. We are aware of how intimately Bach knew his bible and his hymnal, and how eager he was in studying related theological literature. However, it remains generally difficult and speculative to determine whether specific passages he may have read served as a source of inspiration and for making concrete musical decisions. Therefore, this essay deliberately focuses on an examination of Bach's close reading of a text he planned to set, i.e., John's passion story and the musical consequences drawn from it.

John's text and theological focus

The librettos of Bach's Passions according to St. John, St. Matthew, and St. Mark show very different approaches to the musical setting of the story of Christ's capture, trial, suffering, crucifixion, death, and burial. The case of Bach's St. John Passion is of particular interest because its libretto is not by a single author but represents a compilation of texts. Different versions the work underwent between 1724 and 1749 demonstrate that the composer also considered various alternatives made to both text and format of the Passion.¹

Not only do the librettos of Bach's Passions vary a great deal, the gospels themselves display significant differences – notably John vis-a-vis the other gospels as he omits major parts of the passion story reported by the synoptics Matthew, Mark, and Luke. So John, for example, lacks the scene of the last supper. Nevertheless, his passion story in chapters 18 and 19 represents the traditional liturgical Good Friday lesson and is as such completely set by Bach. He only amended John's text in the first, last, and one intermediate version by short passages from Matthew for increasing the sense of drama in the narrative. Hence, he inserts Peter's lament from Matthew 26,75 in the first part and the earthquake after the death of Jesus from Matthew 27,51-52. However, the composer's principal guide remains John's text.

Reading it he would have immediately noticed, for instance, some external features such as verbatim repeats or substantial correspondences in the text. They obviously suggested identical or related musical treatment of the pertinent *turba* or crowd choruses: see TABLE 1 (the letters a-d indicate musical correspondences in Bach's score). These textual and musical parallelisms have long been observed by Bach scholars.² However, more often than not they were primarily interpreted as superimposed musical structures rather than text-derived designs.

Another genuine text-related musical decision affects the accumulation of *turba* choruses in the scene of Jesus before Pilate. The central and long passage John 18,2-17 where the mob functions as the driving force that constantly pushes Pilate, actually contains about half of the *turba* choruses of Bach's entire Passion. Hence, Bach chose not to interrupt this particularly dynamic biblical section by any aria but to insert only the reflecting chorale strophe 'Durch dein Gefängnis Gottes Sohn' (Through your captivity, Son of God).³

1 For the various versions, see Hans-Joachim Schulze & Christoph Wolff, *Bach Compendium, Vokalwerke*, part III (Leipzig, 1988): D 2a-e.

2 First pointed out by Friedrich Smend, 'Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht', *Bach-Jahrbuch* 23 (1926), 105-128.

3 Written as an aria text by C. H. Postel (see below, footnote 6) but set by Bach as a plain chorale to the melody 'Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt'.

TABLE 1: Repeated and corresponding passages in John.

18,5:	a	Jesum von Nazareth. / <i>Jesus of Nazareth.</i>
18,7:	a	Jesum von Nazareth.
19,3:	b	Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig! / <i>Hail, King of the Jews!</i>
19,6:	c	Kreuzige, kreuzige! / <i>Crucify him!</i>
19,7:	d	Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht. / <i>We have a law, and by our law he ought to die, because he made himself the Son of God.</i>
19,12:	d	Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser. / <i>If thou let this man go, thou art not Caesar's friend: whosoever maketh himself a king, speaketh against Caesar.</i>
19,15:	c	Weg, weg mit dem, kreuzige ihn! / <i>Away, away with him, crucify him!</i>
19,21:	b	Schreibe nicht: der Jüden König, sondern dass er gesaget habe: Ich bin der Jüden König. / <i>Write not the King of the Jews; but that he said, I am King of the Jews.</i>

Bach's composing score of the St. John Passion has not survived, but he most likely composed the narrative *en bloc* so that the gospel text functioned as the primary structural frame of the work. Since the work has no uniform libretto and includes poetic reflections by various authors from different sources, Bach could add the non-biblical poetic reflections and contemplations at will. Removing them from the score reveals a completely continuous composition. The coherent setting of the biblical narrative provided for the possibility of exchanging arias and chorales – a situation the composer utilized for the work's later versions. In the second version of 1725, for example, he inserted in the work's first part the additional aria 'Himmel reiße, Welt erbebe' and replaced the aria 'Ach, mein Sinn' with the aria 'Zerschmettert mich'; in the second part he exchanged the arioso-aria 'Betrachte / Erwäge' for the aria 'Ach windet euch nicht so'. This picture differs significantly from that of the St. Matthew Passion where Picander's contemplative poetry served as point of departure and frame that determines the pacing of the passion story in line with the overall profile of the homogeneous libretto.

In the gospel of John, the scene of Jesus before Pilate eventually peaks when the Roman governor put a title in Hebrew, Greek, and Latin on the cross: 'Jesus of Nazareth the King of the Jews' (John 19,19) and emphatically confirms it by stating 'What I have written I have written' (John 19,22). This inscription represents the reason for Jesus' conviction and, at the same time, indicates the principal theological theme of the gospel that is more prominently exposed here than by the synoptics. Bach, too, makes the theme of Christ the King the focal point of his Passion in general, but emphasizes it from the beginning of Part II in the exchange between Pilate and Jesus in John 18,28-37 through particularly assertive musical declamation. He highlights the elaborate dialogue by the chorale 'Ach großer König' (O great King) with two strophes.

PETER WOLLNY

An Unknown Collection of Organ Dispositions from Bach's Circle

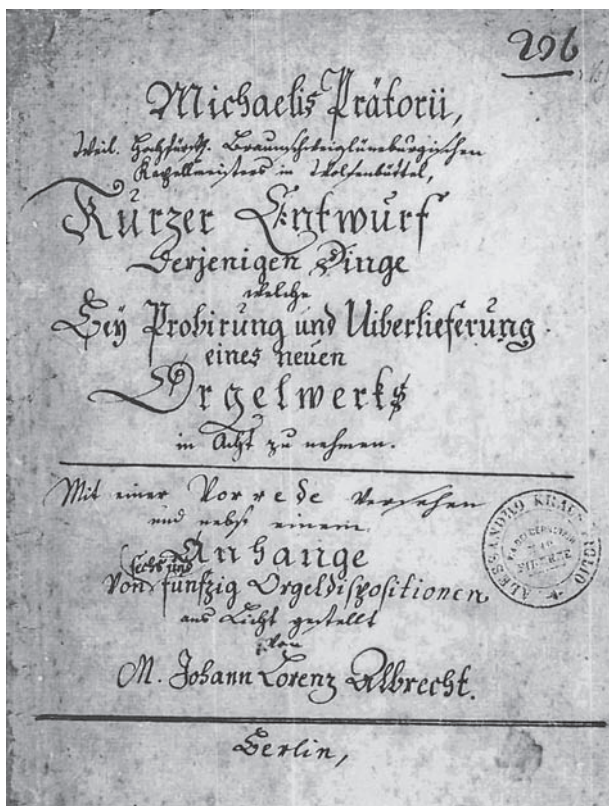
The exceptionally rich and multifaceted tradition of organ building in the central German territories, particularly during the seventeenth and eighteenth centuries, has long attracted the attention of organologists and music historians. Although much of the former wealth has vanished, a large number of outstanding instruments have survived. In addition, information about destroyed and significantly altered instruments can be gained from contemporary archival materials and the well-known published collections of organ dispositions by Michael Praetorius, Johann Mattheson, Jacob Adlung, and others. In this brief report I would like to present and discuss another source that yields valuable new information regarding the topics “organs in central Germany” in general, and “Bach and the organ” in particular.¹

Johann Lorenz Albrecht and Michael Praetorius' *Kurzer Entwurf*

In 1996 the Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek in Dresden acquired a remarkable eighteenth-century manuscript which had been offered a couple of times – unsuccessfully – by the London-based auction house Sotheby's.² The manuscript contains an edited and slightly modernized version of Michael Praetorius' unpublished treatise on testing and maintaining a newly built organ. As the title page shows, this revision was prepared by Johann Lorenz Albrecht, who apparently had planned to publish this work in Berlin, but for unknown reasons failed to realize this plan (ill. 1).

1 A commented edition of the manuscript is currently in preparation, and I plan to publish it in one of the next volumes of our series *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*. Thus the material collected by Albrecht and Agricola will eventually, as they had intended it, be made accessible to a wider circle of readers and hopefully will prove useful for future research.

2 Shelf number: MB 2° 139 Rara.



ill. 1: Michael Praetorius, *Kurzer Entwurf*, revised version by Johann Lorenz Albrecht: title page.

The provenance of the source can be reconstructed at present only partly. A stamp on the title page indicates that in the late nineteenth and early twentieth centuries the source belonged to the music library of the organologist, ethnomusicologist, and collector of musical instruments Alessandro Kraus in Florence. Kraus (1853-1931) had German ancestors (his father was born in Frankfurt/Main and emigrated to Italy around 1850) and apparently kept close ties to the nascent musicological scene in Germany. In 1908 he sold a significant portion of his unique collection of keyboard instruments to the famous collector Wilhelm Heyer in Cologne; as part of the complete Heyer collection, these items were eventually acquired by the Museum of Musical Instruments in Leipzig, where they are still to be found. Other instruments and Kraus' scholarly library apparently remained in the possession of his family. In the mid-1990s, Kraus' niece Baroness Mirella Gatti-Kraus bequeathed 60 precious musical instruments from the former collection of her

uncle to the conservatory in Florence. I assume that the manuscript under discussion found its way to Sotheby's also from the estate of Baroness Gatti-Kraus.

If we look for further traces of the manuscript's provenance, we find a reference in March 1872's issue of the *Monatshefte zur Musikgeschichte*; among the 'Mitteilungen', Robert Eitner quotes the title of the manuscript and gives a brief account of its content.³ He had become aware of the manuscript as it was up for sale at the 'Antiquariatshandlung von Emanuel Mai in Berlin'. Eitner further mentions that the source stemmed from the estate of the late Count von Voss – a claim that can be verified on the basis of a characteristic cipher in the upper right corner of the title page and the almost faded pencil marking 'v[on] Voß' next to it. We do not know why this manuscript was handled separately when, instigated by Wilhelm Rust, Voß in 1851 decided to donate his famous music collection to the Royal Prussian Library in Berlin.⁴

But let us return to the scribe and editor of the manuscript. Johann Lorenz Albrecht was born in 1732 in Görmar, a small village close to the free imperial city of Mühlhausen. In Mühlhausen he attended the Latin school, took keyboard and organ lessons from the local organist Philipp Christoph Rauchfuß, and – as he mentions in his autobiography – studied 'with great diligence' the older and newer musical theorists. In 1752, aged 20, he enrolled at Leipzig university. A few years later he returned to Mühlhausen and eventually became cantor and music director at the church of St. Mary, a position that he kept until his untimely death in 1768. His ambitious musical activities can be gleaned from a detailed (and critical) account of the state of church music in Mühlhausen, published in the fifth volume of Friedrich Wilhelm Marpurg's *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (p. 381 ff.). Today Albrecht is primarily known as the editor of Johann Jacob Adlung's famous treatise *Musica mechanica organoedi*, published in Berlin in 1768. It is obvious that he took a keen interest in the works of older music theorists. In addition to another treatise by Adlung, he also published a German translation of Agostino Steffani's *Sendschreiben*.

It remains unknown how and when Albrecht had access to Praetorius' unpublished treatise on testing and keeping newly-built organs; the original – allegedly Praetorius' autograph – is kept in the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, but perhaps there were contemporary manuscript copies circulating in Thuringia. We can only speculate why Albrecht did not succeed in publishing his edition, but it may well be that his early death in 1768 caused the project to stop. Today we would of course rather consult Praetorius' original treatise. The particular value of Albrecht's edition lies in the appendix he prepared (ill. 2).

3 *Monatshefte für Musikgeschichte* 4 (1872), 149.

4 On the Voss collection, see Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß: Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800* [CATALOGUS MUSICUS XVI] (Kassel, 1997).

JOSEF EDWIN MILTSCHITZKY

Visionen und Grenzen einer Restaurierung der historischen Riepp-Orgeln in Ottobeuren

Übersicht der wesentlichen technischen und klanglichen Veränderungen beider Ottobeurer Riepp-Orgeln

Die von 1914 bis 1922 durchgeführte Restaurierung der beiden Riepp-Orgeln durch G.F. Steinmeyer bewertet Hermann Fischer (Aschaffenburg) zeitbedingt als „Präzedenzfall der Orgeldenkmalpflege im umfassenden Sinne“.¹ Die nahezu intakt erhaltenen Riepp-Orgeln der Basilika zählen unbestreitbar zu den herausragenden europäischen Denkmalorgeln, die nach den strengsten konservatorischen Maßstäben und mit allen heute zur Verfügung stehenden technischen Ressourcen dokumentiert, gereinigt, verantwortungsvoll gepflegt und technisch revidiert werden müssen.

Unbeschadet ihres außerordentlich hohen Originalbestandes sind auch die von 1754 bis 1766 durch Karl Joseph Riepp (Dijon) erbauten historischen Orgeln der Pfarrkirche St. Alexander und Theodor in Ottobeuren, wie fast alle historischen Instrumente, nicht unverändert geblieben. Bereits 1787² nahm der lokale Orgelbauer Johann Nepomuk Holzhey (Ottobeuren), wohl auf Wunsch des Konvents, eine Höherstimmung der beiden Instrumente vor, welche damit die von Karl Joseph Riepp angelegten Mensurverhältnisse verschoben hat. Die ursprüngliche Stimmtonehöhe im tiefen französischen Kammerton dürfte zwischen 390 und 410 Hz gelegen haben.

Bei der 1862 erfolgten größeren Reparatur der großen Orgel durch Joseph Anton Bohl (Augsburg) wurden die bisher vorhandenen fünf Keilbälge durch neue Kastenbälge ersetzt und damit die bislang nach Werkgruppen getrennte Windzufuhr aufgegeben; das französische Messerrückenpedal wurde gegen eine neue Pedalklaviatur ausgetauscht. Bei der Restaurierung der Epistelorgel 1914-1918, also während der Zeit des 1. Weltkriegs,

1 Hermann Fischer, ‚Von Engeln, Musikanten und anderen Symbolfiguren an Orgelprospekten. Theodor Wohnhaas (1922-2009) zum Gedächtnis‘, *Acta Organologica*, 32, hrsg. von Alfred Reichling (Kassel, 2012), 11.

2 StA Neuburg, *Kloster Ottobeuren, Großkellereirechnungen* unter 29. Oktober 1787.

durch G.F. Steinmeyer (Oettingen)³ wurden in der für jene Zeit denkwürdigen Restaurierung mit bemerkenswert schonender Substanzerhaltung lediglich die Klaviaturen neu belegt, die Registerknöpfe mit den gravierten Inschriften größtenteils erneuert, ein neues Magazingebläse angefertigt, die Tremulanten neu hergestellt, einige fehlende oder defekte Pfeifen neu in alter Bauweise nachgebaut, Stimmlatten und Regulationsschrauben an Holzpfeifen angebracht und diverse intonatorische Überarbeitungen, allerdings ohne detaillierte Dokumentation, vorgenommen. Die Manualtrakturen wurden mit Reguliervorrichtungen versehen, die bislang aufgenagelten Windstöcke aufgeschraubt.

Auf der Basis der gesammelten Erfahrungen wurde 1922 die Instandsetzung der Heilig-Geist-Orgel ebenfalls von G.F. Steinmeyer in vergleichbarer Weise durchgeführt.⁴ Bei den 1978 erfolgten Arbeiten von Orgelbau Gerhard Schmid (Kaufbeuren) wurde bedauerlicherweise die nachweisbar originale Koppelanlage stillgelegt.⁵

Dokumentationen und Zukunftsprojekte

Die Ottobeurer Riepp-Orgeln sind mehrfach lediglich partiell dokumentiert worden; der Verfasser versteht auch seine Dissertation als einen Teilaspekt eines künftigen, weitaus komplexeren Dokumentationsprojektes.⁶ Seine detaillierte Beschreibung der Instrumente mit einer umfangreichen Fotodokumentation kann aber nur die Vorarbeit für die unumgängliche Dokumentation der beiden historischen Riepp-Orgeln mit modernsten Messinstrumenten bei konsequenter Einzeltonvermessung sein.

Hans Ganser, Dozent für Gregorianik an der Musikhochschule Augsburg, fotografierte am 19. Mai 2006 einen Teil der Choralhandschriften, mit denen Windladeninneres, Kondukten, Kanzellenspunde und Holzpfeifen pergamentiert sind. Diese Arbeit müsste flächendeckend mit professioneller fotografischer Begleitung fortgesetzt werden und sollte auch sämtliche kleine Pergamentstücke einschließen. Zumindest die musikalisch relevanten Makulaturseiten sollten zusätzlich musikwissenschaftlich aufgearbeitet werden. 2007 erfolgte eine Dokumentation der Situation im Dachstuhl mit einer digital-photographischen Spurensicherung am Werk und deren ansatzweise Zuordnung zu den Archivalien. Damit konnten die vermauerten, auf der Unterseite des Bogens sichtbaren Durchlässe für Kanäle, Zugseile etc. auch auf der Oberseite des Gewölbes lokalisiert

3 *ARBEITSBESCHREIB der Hauptorgel OTTOBEUREN* im Orgelarchiv des Verfassers.

4 Ebda.

5 Ebda, Rechnung vom 11. Dezember 1978.

6 Josef Miltschitzky, *Ottobeuren – ein europäisches Orgelzentrum. Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik* (Diss., Universität van Amsterdam, 2012).

werden. Durch einen vom Staatlichen Hochbauamt beauftragten, neuen Dielenboden ist der Zugang über eine Bodenklappe möglich geworden.

Wie vor jedem größeren Restaurationsvorhaben eines bedeutenden Kunstobjektes ist es auch in Ottobeuren unverzichtbar, diese bisherigen Ansätze durch eine umfassende Dokumentation auf dem neuesten Stand der Technologie fortzuführen, wie es der *Kostenvoranschlag für die Dokumentation und Bestandssicherung Karl Riepp Orgeln Ottobeuren* des Greifenberger Instituts für Musikinstrumentenkunde GmbH vom 20. Mai 2009 vorgesehen hat.⁷ Das Institut schlug „eine minimal invasive Sicherung aller den Klang gestaltenden Parameter am empfindlichen Pfeifenwerk“ vor:

Im Greifenberger Institut wurden hierzu Verfahren entwickelt, die industrielle Dokumentationsmethoden für das sensible Kulturgut Musikinstrument erschließen. Für die Pfeifendokumentation werden Mess-Endoskope und fotografische Verfahren eingesetzt, die bei Bedarf ein berührungsfreies Vermessen der Klang gestaltenden Parameter Innen und Außen an den Pfeifen erlauben. Zugleich werden dabei unveränderliche Spuren der ursprünglichen Konzeption aus der Entstehungszeit sichtbar. Bei Schädigungen des Pfeifenwerkes werden durch die Sicherung dieser Parameter Rückführungen des überlieferten Zustandes erst möglich. Für das Überprüfen der technischen Anlage der beiden Orgeln, hier hauptsächlich der Windladen und Windverführungen für das Pfeifenwerk, wird eine endoskopische Untersuchung und Dokumentation des Ist-Zustandes empfohlen. Damit wird es möglich, den Bestand zu beurteilen und ev. Schäden durch die Baumaßnahmen zu erkennen. [...] Die Dokumentation wird digital erstellt, die Daten werden in den üblichen Formaten archivierungssicher zur Verfügung gestellt.

Am 22. Oktober 2007 brachte das Greifenberger Institut für Musikinstrumentenkunde GmbH die Idee ins Gespräch, zusammen mit dem OrganArt-Center der Universität Göteborg und der Universität Jena zu prüfen, „ob die Dokumentation der Riepp-Orgeln in Ottobeuren als interdisziplinäres europäisches Forschungsprojekt angelegt werden kann“.⁸ Eine Wiederaufnahme des derzeit ruhenden, interdisziplinären europäischen Forschungsprojekts, nach dessen erfolgreichem Abschluss eine Aufnahme der historischen Ottobeurer Riepp-Orgeln in das UNESCO Weltkulturerbe in der weiteren Zukunft nicht unwahrscheinlich erscheint, wäre dringend erforderlich, wenngleich dies ohne eine entsprechende künstlerische Vermittlung mit hochrangigen Orgelkonzerten nur begrenzt sinnvoll ist.

7 Orgelarchiv des Verfassers.

8 Orgelakten Kath. Pfarramt Ottobeuren: *Historische Orgeln. Renovierung* (Planung 2006-).