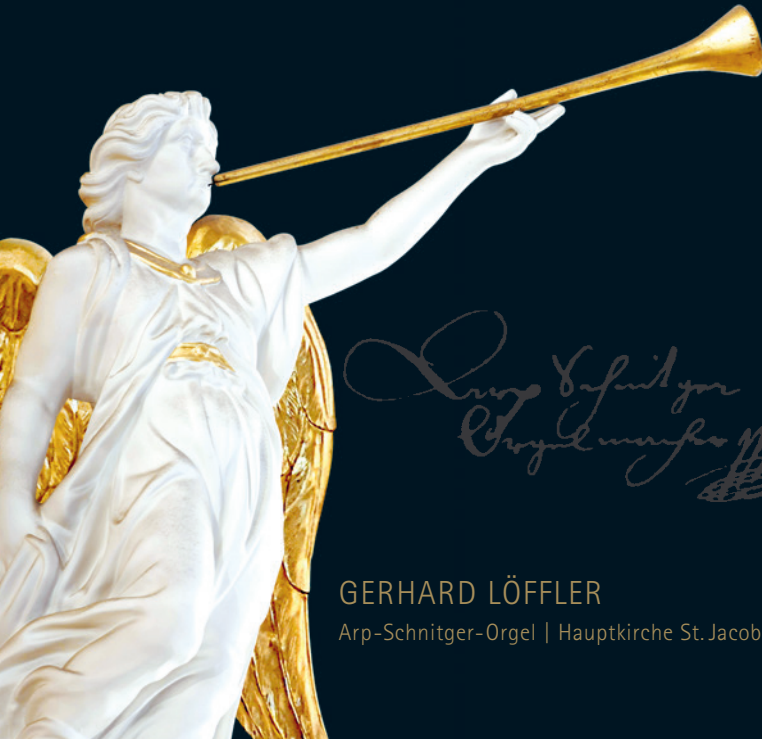


# WEIHNACHT MIT JOHANN SEBASTIAN BACH

  
m  
**DG**  
SCENE



*Orgel*  
*Orgel*

GERHARD LÖFFLER

Arp-Schnitger-Orgel | Hauptkirche St. Jacobi | Hamburg

1	Fuga sopra il <b>Magnificat</b> BWV 733	5'32
2	Fantasia super <b>Nun komm', der Heiden Heiland</b> BWV 659	4'52
3	Trio super <b>Nun komm', der Heiden Heiland</b> BWV 660	2'33
4	<b>Nun komm', der Heiden Heiland</b> in organo pleno BWV 661 aus: 18 Choräle von verschiedener Art	3'11
	<b>Präludium, Largo und Fuge C-Dur</b> BWV 545,1+2 / 529,2	13'05
5	Präludium	2'20
6	Largo	6'31
7	Fuge	4'14
8	<b>Puer natus in Bethlehem</b> BWV 603	1'52
9	<b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b> BWV 604	1'47
10	<b>Vom Himmel hoch, da komm' ich her</b> BWV 606	0'52
11	<b>Vom Himmel kam der Engel Schar</b> BWV 607	1'14
12	<b>Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich</b> BWV 609 aus: Orgelbüchlein	0'54
	<b>Pastorale F-Dur</b> BWV 590	13'22
13	I	2'18
14	II	3'42
15	III	2'49
16	IV	4'31
	Canonische Veränderungen	15'13
	<b>Vom Himmel hoch, da komm' ich her</b> BWV 769a	
17	In Canone all' Ottava	1'51
18	In Canone alla Quinta	1'40
19	Canto fermo in Canone	3'44
20	In Canone alla Settima	2'35
21	In Canone all' Ottava per Augmentationem	5'21
	<b>Präludium und Fuge C-Dur</b> BWV 547	9'54
22	Präludium	4'25
23	Fuge	5'27
	<b>Gesamtspielzeit:</b>	<b>74'29</b>

## Gerhard Löffler

Arp-Schnitger-Orgel (1693)  
Hauptkirche St. Jacobi | Hamburg

Production: Werner Dabringhaus,  
Reimund Grimm  
Recording Supervisor: Holger Schlegel  
Recording: 18.-20.02.2019  
© Text: Gerhard Löffler  
© Photos: Michael Zapf, G2 Baraniak

Dabringhaus und Grimm Audiovision  
GmbH, Bachstr. 35, D-32756 Detmold  
Tel.: +49-(0)5231-93890  
Fax: +49-(0)5231-26186  
Email: info@mdg.de  
Internet: www.mdg.de

©+© 2019, MDG, Made in Germany

MDG 906 2123-6

**222**<sup>®</sup> is a trademark of  
Dabringhaus und Grimm  
RECORDING Audiovision GmbH

## MDG - Our Sound Ideal

All MDG recordings are produced in the natural acoustics of specially chosen concert halls. It goes without saying that our audiophile label refrains from any sort of soundmodifying manipulation with reverberation, sound filters, or limiters.

We aim at genuine reproduction with precise depth gradation, original dynamics, and natural tone colors. It is thus that each work acquires its musically appropriate spatial dimension and that the artistic interpretation attains to the greatest possible naturalness and vividness.

Complete information about MDG productions - catalogue, booklets, table of contents - are available for consultation by the visually impaired in Braille and on databases.

### Christmas with Johann Sebastian Bach

The year 2019 marks the three hundredth anniversary of the death of the organ builder Arp Schnitger. His instrument from 1693 in the Hauptkirche St. Jacobi (Principal Church of St. James) in Hamburg is the largest extant instrument built by him; the pipework is for the most part original. Rediscovered by Hans Henny Jahnn in the early twentieth century, this instrument became the point of departure for the German "organ revival." It is to this so very important time for the development of organ artistry and not least for the restoration of the organ by Jürgen Ahrend (1989-93) that we owe its continued existence and the preservation of its unique tonal beauty. The great Johann Sebastian Bach himself was interested in the post of organist at the Hauptkirche St. Jacobi in 1720. This recording spanning the Advent and Christmas seasons is dedicated to him.

Like Scheidt, Johann Sebastian Bach composed his **Fuga sopra il Magnificat BWV 733** on the melody of the ninth psalm tone. A grand fugue initially develops in the manual voices and at the end is joined by the chorale in the mighty tones of the pedal basses. The archaic power of this Bach fugue seems to have been inspired by the concluding verse of this hymn of praise: "As he has spoken to our fathers, to Abraham and to his seed forever."

During his last years in Leipzig, Johann Sebastian Bach gathered together his chorale arrangements – most of them composed in Weimar – and then revised them. The three chorale settings of **Nun komm', der Heiden Heiland BWV 659-661** are from these new versions known as the "Leipzig Chorales." The chorale melody in the first stanza is heard – richly embellished – in the soprano part. Some musical motifs strongly suggest that here Bach set a little "Life of Jesus" in tones: the cradling motion of the bass in the second section seems to refer to the Christmas crib, just as the highly expressive chromatic elements in the third section seem to represent the suffering and death of Jesus.

In any case, it is one of Bach's most beautiful chorale arrangements and has inspired many composers to transfer it to other instruments. Ferruccio Busoni's piano version will be named here as one example.

The second stanza likewise leads the melody in the soprano part but is set as a trio with two bass voices. This is unusual since Bach otherwise always wrote his trio movements for two upper parts and one bass voice. An allusion to the text of the second stanza, "both true God and man," may be entailed in this special feature.

In the concluding third arrangement the melody, referring to the Holy Spirit, is in the pedal ("Praise be to God, the Holy Spirit"); over it Bach writes a three-part fugue in the manual.

1. *Now come, Savior of the Gentiles, acknowledged as the Child of the Virgin, so that all the world indeed may marvel that God ordained him such a birth.*

2. *He went out from his chamber, the royal hall so pure, God by nature and man, a hero; he hastens to complete his course.*

5. *Praise be given to God the Father, praise be to God, his only Son, praise be to God the Holy Spirit, forever and ever.*

The **Prelude and Fugue in C major BWV 545**, a pair of compositions performed many times on special occasions, has been transmitted in a total of three versions – possibly an indication that Bach himself frequently performed this work and along the way dedicated enduring compositional attention to it. This of course applies less to the fugue, which merely exhibits marginal changes, and more to the prelude; the prelude was composed in Leipzig around 1730, and the fugue some ten years earlier. The prelude offers us an opportunity to follow Bach's compositional process more closely. In the first version it was a few measures shorter and began immediately with its fugue-like subject, which, however, lent it a somewhat reserved, almost modest character. Bach clearly discerned what was

missing in the work and framed the already available music with three new initial and final measures each. Since these measures immediately expand the entire tonal range of the organ from low C to high c'', we have the impression that we are striding through a magnificent portal along the music's path.

With this genial "sleight of hand" Bach lent this work the dignity and nobility of his great preludes and fugues, even though it lasts a total of merely a good six minutes.

On this recording you hear a rarely performed version of the Prelude and Fugue in C major BWV 545; here it frames the middle movement – with the heading "Largo" – of the **Trio Sonata in C major BWV 529**. This slow movement seems to be borne by sorrow transcending the earthly realm. Here we may recall Forkel's legendary dictum about Bach's trio sonatas: "One cannot say enough about their beauty."

The special form of chorale arrangement created by Johann Sebastian Bach with the type of the "**Orgelbüchlein**-Chorale" may be roughly described as follows: Bach begins with a four-part chorale harmonization that is figured together with the use of retained motifs. These motifs are the actual "bearers of meaning" in the composition; they interpret the chorale from various aspects, often theological ones.

Bach's endless richness of musical

characterization and expression within this frame chosen and narrowly circumscribed by him is a miracle and at the same time to the present day has remained an unmatched model for organists and composers.

Organ compositions entitled "Pastorale" have existed since the Early Baroque. These pastoral pieces, in keeping with "the shepherds in the field," were probably initially intended for the Christmas season.

The four-movement **Pastorale in F major BWV 590** (in some sources also entitled "Pastorella") by Johann Sebastian Bach has first and second movements using sustained bass tones that were fondly employed during the Baroque – as an imitation of the "piffara," a shepherd's instrument like a bagpipe. The melodic leading and chordal accompaniment in the third movement make it more like the slow movement of an Italian concerto, and the last movement is a fugue in the manner of a gigue.

It is unusual that Bach writes the four movements in different keys (F major, C major, c minor, F major), thereby producing a sequence of greater cogency than in suites or partitas, in which the movements are always in the same key.

Already around 1745 Johann Sebastian Bach (after Telemann and Handel) was invited to become a member of Mizler's Societät der musikalischen Wissenschaft-

ten. Significantly, however, Bach waited until 1747, so that he could become the fourteenth member (B + A + C + H = 14 in the numerical alphabet!). He submitted the **Canonic Variations BWV 769a** as proof of his qualifications on the occasion of his acceptance. This work appeared in print in 1748, but Bach corrected it twice in manuscript form. The last revised version is found in the "Leipzig Original Manuscript," which also contains the "Eighteen Chorales of Different Kind" (known as the "Leipzig Chorales"). Along with numerous refinements in detail – when compared with the version of 1728 – the variation "Canto fermo in Canone" is now in the middle of the five-movement work. As a result, Bach produces a clear axial-symmetrical form with a dynamic high point in the middle and with his signature in the tones B-A-C-H at the end.

I In Canone all' Ottava

The chorale melody is played by the pedal in the tenor register; the two freely invented secondary voices are set in a canon at the octave.

II In Canone alla Quinta

The chorale melody is now in the bass. Since its individual lines are no longer separated from one another by relatively long rests, they occur more closely together than in the first variation. The leading of the secondary voices as a canon at the fifth below

already presents a contrapuntal problem that is difficult to solve.

III Canto fermo in Canone

In this variation the chorale melody itself is led four times in canon: at the sixth, third, second, and ninth (the last two elaborations are embellished by lively figuration). After a short "Diminutione" – i.e., the melody is heard in short note values – the concluding "stretta" presents all four chorale verses simultaneously!

IV In Canone alla Settima

The bass and tenor in this variation are led in the extremely difficult canon at the seventh. The chorale melody in long note values is in the soprano part; the very expressively embellished alto part lends the movement the character of an aria.

V In Canone all' Ottava per Augmentationem

The bass and soprano are led in a canon at the eighth, and the bass is led in augmentation, i.e., all its note values are twice as long as those of the soprano. As in the first variation, the four lines of the chorale melody in the tenor register are played by the pedal and separated from one another by longer rests.

Owing to the procedure of augmentation, the canonic association of the soprano part ends halfway through the piece: as if liberated, it seems to jubilate and also cites the first line of the chorale. A clear B-A-C-

H in the middle voices is Bach's signature attached to his mysterious last organ work, which ends with an extremely long concluding chord.

The **Prelude and Fugue in C major BWV 547**, composed in Leipzig around 1744, is one of Bach's last organ works.

Like some preludes from the second part of *The Well-Tempered Clavier*, this Prelude in C major is monothematic: Bach has developed it completely on the basis of a single thematic idea. Remarkably, Bach employs a typical figure from the first variation of the Canon Variations on "Vom Himmel hoch" BWV 769a in the prelude.

The succinct subject of the five-part fugue (consisting of a mere nine tones) redesigns the first line from the chorale "Allein Gott in der Höh' sei Ehr" as it was preformed in the Fughetta BWV 677 on this chorale. The contrapuntal texture is uncommonly tightly woven; only a few measures offer room for episodes. The original form and inversion of the subject are combined; later the subject appears in augmentation in the pedal. The highly suspenseful harmony points far beyond Bach's times into the nineteenth century. The short concluding chord comes as a surprise: a mere eighth note without a fermata – perhaps a symbol representing its continuous sounding in eternity?

*Gerhard Löffler*

*Translated by Susan Marie Praeder*

### **Gerhard Löffler**

is one of the most multifaceted church musicians of his generation. Since 2016 he has been the music director and organist at the Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg, where he directs the choral society and the vocal ensemble and initiated and established the weekly series "30 Minutes of Organ Music." In addition, he plays the famous Arp Schnitger organ of 1693 during religious services and concerts.

Invitations regularly take Gerhard Löffler to prominent historical and symphonic organs in Europe, Russia, and Asia. Along with his full concert career, he serves as a juror (Buxtehude Competition 2018 in Lübeck) and as an educator. Many of his concerts have been documented in the form of radio and television productions.

Gerhard Löffler studied with Martin Lückner (Frankfurt am Main), Ludger Lohmann (Stuttgart), and John Weaver (New York) and previously worked as a church musician in Frankfurt and Berlin.

### **Arp-Schnitger-Organ St. Jacobi in Hamburg**

From 1698 to 1693 Arp Schnitger built an organ with 60 stops on 4 manuals and pedal using material from predecessor organs (Iversand und Stüven, 1512-1516; Scherer, 16th century and Fritzsche, 1635). The wind chests and 85 percent of the pipes have been preserved until today,

because the organ remained almost unchanged until its rediscovery in the 1920s, with the exception of certain interventions (e.g. Lehnert, 1761; loss of the prospect pipes in World War I). In 1942 the pipes and the shop were relocated and survived the destruction of the church in the hail of bombs of the war year 1944. A first restoration (Kemper, 1950-1961) remained - according to the state of knowledge of the time - still quite far from the original condition. Only the extensive restoration by Jürgen Ahrend in the years 1989-1993 was able to restore the sound of Arp Schnitger as far as possible.

## MDG - Notre concept sonore

Tous les enregistrements de la firme MDG sont gravés dans des salles de concert spécialement sélectionnées, afin qu'ils puissent bénéficier d'une acoustique naturelle. Le fait que l'on renonce, à cette occasion, à toutes sortes de manipulations destinées à modifier la sonorité - l'emploi d'un écho artificiel, de filtres sonores, de compresseurs limitateurs etc... - va de soi pour un label ayant à cœur de vous offrir la meilleure qualité sonore possible.

Nous nous proposons de vous restituer les œuvres sous une forme non falsifiée, avec un échelonnement en profondeur exact, une dynamique originale et des timbres naturels. Chaque œuvre se voit ainsi attribuer un espace musical rationnel et l'interprétation artistique acquiert un maximum de naturel et de vie.

Les personnes handicapées de la vue pourront se procurer l'ensemble des informations concernant les productions de cette firme - le catalogue, les livrets et les tables des matières - en Braille ou bien sur des cassettes, des disquettes, etc.

L'année 2019 commémore le 300<sup>ème</sup> anniversaire de la mort du facteur d'orgues Arp-Schnitger. L'instrument qu'il conçut pour l'église principale Saint-Jacques à Hambourg en 1693 est le plus grand des instruments qui aient été conservés jusqu'ici : la tuyauterie est dans une large mesure originale. Redécouvert au début du XX<sup>ème</sup> siècle par Hans Henry Jahn, cet orgue fut le point de départ du mouvement allemand de renouveau de l'orgue (« Orgelbewegung »). C'est à cette époque cruciale pour le développement de l'art de l'orgue, mais aussi à la restauration de l'instrument par Jürgen Ahrend (1989-1993), que nous devons sa conservation ainsi que la restitution de sa beauté sonore d'antan. L'éminent **Johann Sebastian Bach** s'était intéressé en 1720 au poste d'organiste à l'église principale Saint-Jacques d'Hambourg. C'est à lui que nous dédions cet enregistrement, qui nous emmène de l'Avent jusqu'au temps de Noël.

Comme Scheidt, Johann Sebastian Bach composa sa **Fuga sopra il Magnificat BWV 733** sur la mélodie du 9<sup>ème</sup> ton psalmodique. Tout d'abord, une ample fugue se déploie aux voix manuelles, auxquelles s'adjoignent à la fin les sonorités puissantes de la pédale pour l'énonciation du cantus firmus. La force archaïque de cette fugue semble puiser son inspiration dans le verset final de ce chant de louange : « de la promesse faite à nos pères, en faveur d'Abraham et de sa race, à jamais. »

Durant ses dernières années à Leipzig, Johann Sebastian Bach réunit des préludes de choral – pour la plupart écrits à Weimar – pour les retravailler une nouvelle fois. C'est à ces « Chorals de Leipzig » que sont empruntées les trois compositions sur **Nun komm', der Heiden Heiland BWV 659-661**.

La mélodie du choral est énoncée dans la première strophe – richement ornementée – au soprano. Certains motifs musicaux suggèrent que Bach a ici composé une petite « vie de Jésus » musicale, car le mouvement balancé de la basse dans la deuxième section semble évoquer la crèche de Noël, tandis que les figures chromatiques expressives de la troisième section rappellent la souffrance et la mort de Jésus.

Il s'agit en tout cas d'un des plus beaux préludes de choral de Bach, et il a incité de nombreux compositeurs à l'arranger pour d'autres instruments – pensons par exemple à la version pour piano de Ferruccio Busoni.

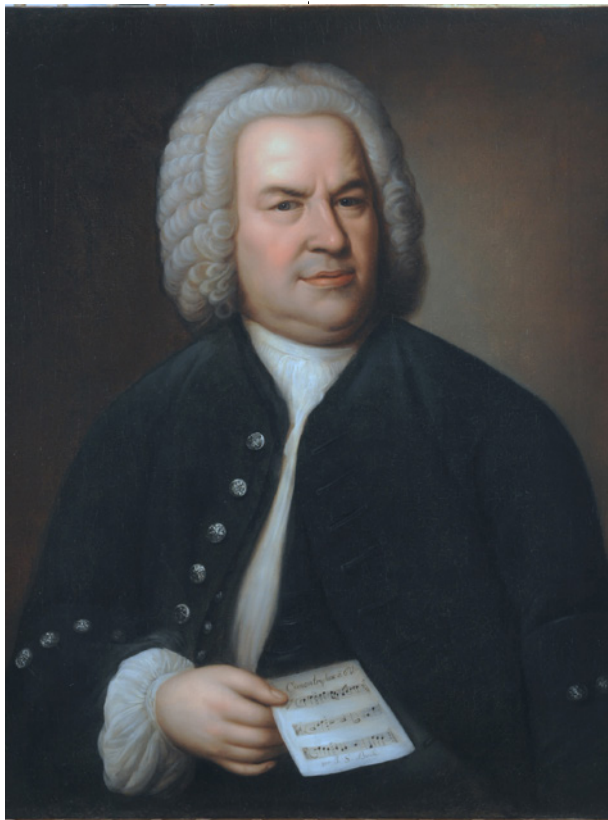
Le deuxième volet confie également la mélodie au soprano, mais dans un Trio avec deux voix de basses. Ceci est inhabituel, dans la mesure où Bach écrivait toujours des trios pour deux voix de dessus et une voix de basse. Cette particularité est peut-être une allusion au texte de la deuxième strophe : « à la fois Dieu et homme ».

Dans le troisième et dernier volet, la mélodie, qui fait allusion à l'Esprit Saint,

est jouée à la pédale (« Lob sei Gott, dem Heiligen Geist »), sur laquelle Bach écrit pour les voix de dessus une fugue à trois voix.

1. Maintenant, viens, Sauveur des païens, Fils de la Vierge reconnu, Que le monde entier s'étonne Que Dieu lui donne une telle naissance.
2. Il sortit de sa chambre, De la salle royale si pure, Dieu de nature et homme, un héros, Il se hâte de courir sa route.
5. Louange soit rendue à Dieu, le Père, Louange soit à Dieu, le Fils unique, Louange soit à Dieu, le Saint-Esprit, Toujours et pour l'éternité.

Le diptyque souvent joué pour des occasions solennelles du **Prélude et Fugue en ut majeur BWV 545** nous est parvenu dans trois versions différentes – peut-être un signe que Bach l'utilisait fréquemment lui-même et lui accordait par conséquent une attention toute particulière. Ceci concerne moins la fugue, qui ne présente que des modifications marginales, que le Prélude, qui vit le jour à Leipzig vers 1730 – la fugue avait été composée quelque dix années auparavant. Le Prélude nous donne l'occasion d'étudier de près le processus créateur de Bach. Dans sa première version, ce prélude comportait quelques mesures de moins et commençait directement par



son thème en style fugué, ce qui lui conférait toutefois un caractère quelque peu retenu, presque modeste. Bach reconnut avec lucidité ce qui manquait à l'œuvre, et encadra ce qu'il avait déjà écrit par trois nouvelles mesures en guise d'introduction et de conclusion. Comme ces mesures font découvrir d'emblée toute l'envergure tonale de l'orgue, de l'ut à l'ut<sup>5</sup>, on a l'impression de pénétrer dans la musique par un somptueux portail.

Par ce coup de génie, Bach donna à l'œuvre la solennité et la noblesse de ses grands Préludes et Fugues, alors même qu'elle ne dure que 6 bonnes minutes en tout.

Vous entendrez ici une version du Prélude et Fugue en ut majeur BWV 545 rarement jouée : ses deux volets encadrent le mouvement médian – intitulé « Largo » – de la **Sonate en Trio en ut majeur BWV 529**. Ce mouvement lent semble être porté par une tristesse supraterrrestre. Souvenons-nous du commentaire légendaire de Forkel à propos des sonates en trio de Bach : « On ne pourra jamais assez vanter leur beauté ».

Avec le type du choral de l'**Orgelbüchlein**, Johann Sebastian Bach a créé une forme particulière de prélude de choral : il part d'une harmonisation à quatre voix du cantique, qu'il orne ensuite en utilisant les motifs qu'il a conservés ; ces motifs sont les véritables « porteurs de sens » de la composition, ils interprètent le choral sous

différents aspects, souvent théologiques.

La richesse infinie de la caractérisation musicale et de l'expression qu'a atteinte Bach au sein de ce cadre formel très rigoureux, choisi par lui-même est un véritable prodige, et reste un modèle inégalé jusqu'à ce jour pour les organistes et les compositeurs.

Il existe depuis les débuts de l'époque baroque des compositions pour orgue portant le titre de « pastourelle ». Ces musiques pastorales, évoquant les bergers dans les prés, étaient au départ destinées au temps de Noël.

La **Pastorale en fa majeur BWV 590** en quatre mouvements (appelée dans certaines sources « Pastorella ») de Johann Sebastian Bach utilise au premier et au deuxième mouvement des sons tenus à la basse, souvent utilisés à l'époque baroque pour évoquer la « piffara », un instrument des bergers semblable à la cornemuse. Le troisième mouvement ressemble plutôt, dans la conduite de la mélodie et l'accompagnement en accords, au mouvement lent d'un concerto italien, et le dernier mouvement est une fugue dans le style d'une gigue.

Ce qui est inhabituel, c'est que Bach écrit les quatre mouvements dans des tonalités différentes (fa majeur, ut majeur, ut mineur, fa majeur), ce qui confère au déroulement une plus grande logique que dans les suites ou les partitas dont les

mouvements sont toujours dans la même tonalité.

Dès 1745, Johann Sebastian Bach (après Telemann et Haendel) fut invité à devenir membre de la « Société de Musicologie » de Mizler. Mais il attendit l'année 1747 pour pouvoir en devenir le 14<sup>ème</sup> membre (14 = B–A–C–H dans l'alphabet des chiffres !).

Il présenta les « **Variations canoniques** » **BWV 769a** lors de son adhésion. Celles-ci furent imprimées en 1748, mais Bach les retravailla encore à deux reprises à la main. La dernière version remaniée figure dans le « Manuscrit original de Leipzig » qui contient aussi les « Dix-huit chorals divers » (les fameux « Chorals de Leipzig »). Outre de nombreuses améliorations dans les détails, la dernière version place – contrairement à celle de 1748 – la variation « Canto fermo in Canone » au centre de cette œuvre, qui comporte désormais cinq parties. Ceci permet à Bach d'obtenir une forme symétrique claire autour d'un axe, avec un apogée dynamique au milieu et sa signature, par le biais des notes si bémol – la – do – si (B–A–C–H) à la fin.

I In Canone all' Ottava

La mélodie du choral est jouée au ténor par la pédale ; les deux voix de commentaire libres sont jouées en canon à l'octave.

II In Canone alla Quinta

Le cantus firmus est cette fois entendu

à la basse. Ses différents versets ne sont plus séparés les uns des autres par des pauses relativement longues, ils sont plus proches que dans la première variation. Les voix de commentaire sont conduites en canon à la quinte inférieure, posant ainsi un problème contrapuntique difficile à résoudre.

III Canto fermo in Canone

Dans cette variation, le cantus firmus est lui-même joué quatre fois en canon : à la sixte, à la tierce, à la seconde et à la neuvième (les deux dernières énonciations sont ornées de figures pleines de vie). Après une assez brève « Diminutione » – la mélodie est énoncée en valeurs de notes plus brèves - la « Strette » finale reprend les quatre versets du choral simultanément !

IV In Canone alla Settima

La basse et le ténor de cette variation sont conduits à la septième, dans un canon extrêmement difficile. Le cantus firmus, en valeurs de notes longues, est confié au soprano ; la voix d'alto, ornementée avec beaucoup d'expressivité, donne à l'œuvre le caractère d'une aria.

V In Canone all'Ottava per Augmentationem

La basse et le soprano sont conduits en canon à l'octave, la basse en augmentation, c'est-à-dire que toutes ses valeurs de notes sont deux fois plus longues que celles du soprano. Comme dans la première varia-

tion, les quatre versets de la mélodie du choral sont joués au ténor par la pédale, et sont entrecoupés de pauses assez longues.

Grâce au procédé de l'augmentation, la voix de soprano termine sa participation au canon à la moitié de la pièce : elle semble alors jubiler, comme libérée, et cite le premier verset du choral. Une citation très claire du « B–A–C–H » aux voix médianes représente la signature de Bach sous sa dernière et mystérieuse pièce pour orgue, qui se termine sur un accord final extrêmement long.

Le **Prélude et Fugue en ut majeur BWV 547**, écrit vers 1744 à Leipzig, est l'une des dernières œuvres pour orgue de Bach.

Tout comme certains préludes de la deuxième partie du « Clavier bien tempéré », le Prélude en ut majeur est monothématique : Bach le développe à partir d'un seul motif thématique. On remarque que Bach utilise ici une figure typique de la première des « Variations canoniques sur 'Vom Himmel hoch' BWV 769a ».

Le sujet bref (il ne comporte que neuf notes) de la fugue à cinq voix est une transformation du premier verset du choral « Allein Gott in der Höh' sei Ehr » telle que l'avait proposée la Fuguetta BWV 677 sur ce choral. L'entrelacs contrapuntique est extrêmement dense, seules quelques mesures laissent un espace pour des interludes. La forme originale du thème et

son renversement sont combinés, puis on entend par la suite à la pédale le sujet en augmentation. Le langage harmonique, d'une grande tension, laisse déjà entrevoir le XIX<sup>e</sup> siècle. Le bref dernier accord est frappant : une seule croche, sans point d'orgue – peut-être le symbole de l'éternité qui résonne jusqu'à l'infini ?

Gerhard Löffler

Traduction: Sophie Liwyszyc

### Arp-Schnitger-Orgue St. Jacobi à Hambourg

De 1698 à 1693, Arp Schnitger construisit un orgue de 60 jeux à 4 claviers et pédale avec des matériaux provenant d'orgues antérieurs (Iversand und Stüven, 1512-1516; Scherer, 16<sup>ème</sup> siècle et Fritzsche, 1635).

Les sommiers et 85 pour cent des tuyaux ont été conservés jusqu'à aujourd'hui, car l'orgue est resté pratiquement inchangé jusqu'à sa redécouverte dans les années 1920, à l'exception de certaines interventions (par exemple, Lehnert, 1761 ; perte des tuyaux de façade de l'orgue pendant la Première Guerre mondiale).

En 1942, les tuyaux et le magasin ont été déplacés et ont survécu à la destruction de l'église dans la grêle des bombes de l'année de guerre 1944. Une première restauration (Kemper, 1950-1961) restait – selon l'état des connaissances de l'époque – encore assez loin de l'état initial.



Seule l'importante restauration de Jürgen Ahrend dans les années 1989-1993 a permis de restaurer le son d'Arp Schnitger autant que possible.

### Gerhard Löffler

est l'un des musiciens d'église les plus éclectiques de sa génération. Il est depuis 2016 cantor et organiste à l'église principale Saint-Jacques à Hambourg, où il est chargé de la direction de la maîtrise et de l'ensemble vocal, et où il a mis en place la série hebdomadaire « 30 minutes de musique d'orgue » des jeudis. On peut également l'entendre lors des offices religieux et en concert sur le célèbre orgue d'Arp Schnitger de 1693.

Gerhard Löffler est régulièrement invité à se produire sur les plus grands instruments anciens et symphoniques d'Europe, de Russie et d'Asie. Outre ses nombreuses activités de concertiste, il fait partie du jury de concours (Concours Buxtehude 2018 à Lübeck) et il enseigne. Un grand nombre de ses concerts ont été retransmis par la radio et la télévision.

Il a étudié auprès de Martin Lückner (Francfort-sur-le-Main), Ludger Lohmann (Stuttgart), John Weaver (New York) et a été musicien d'église à Francfort et Berlin.

## MDG - das Klangkonzept

Alle Einspielungen von MDG werden in der natürlichen Akustik speziell ausgesuchter Konzerträume aufgezeichnet. Daß hierbei auf jede klangverändernde Manipulation mit künstlichem Hall, Klangfiltern, Begrenzern usw. verzichtet wird, versteht sich für ein audiophiles Label von selbst.

Das Ziel ist die unverfälschte Wiedergabe mit genauer Tiefenstaffelung, originaler Dynamik und natürlichen Klangfarben. So erhält jedes Werk die musikalisch sinnvolle Räumlichkeit, und die künstlerische Interpretation gewinnt größte Natürlichkeit und Lebendigkeit.

Sämtliche Informationen über MDG-Produktionen - Katalog, Booklets, Inhaltsangaben - sind für Sehbehinderte in Blindenschrift oder auf Datenträgern erhältlich.

Das Jahr 2019 steht ganz im Zeichen des 300. Todestages des Orgelbauers Arp-Schnitger. Sein Instrument in der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg von 1693 ist das größte erhaltene Instrument seines Erbauers; das Pfeifenwerk ist weitgehend original. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts von Hans Henny Jahnn wiederentdeckt, wurde sie zum Ausgangspunkt der deutschen „Orgelbewegung“. Wir verdanken dieser so wichtigen Zeit für die Entwicklung der Orgelkunst ebenso wie der Restaurierung der Orgel durch Jürgen Ahrend (1989-1993) ihren Erhalt und die Wiederherstellung ihrer einmaligen Klangschönheit. Kein Geringerer als **Johann Sebastian Bach** hatte sich 1720 für das Organistenamt an der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg interessiert. Ihm ist diese Aufnahme gewidmet, die den Bogen von der Advents- bis hin zur Weihnachtszeit spannt.

Gleich Scheidt komponierte Johann Sebastian Bach seine **Fuga sopra il Magnificat BWV 733** über die Melodie des 9. Psalmtons. Zunächst entfaltet sich in den Manualstimmen eine große Fuge, zu der sich am Schluss in den mächtigen Klängen der Pedalbässe der Choral gesellt. Die archaische Kraft dieser Bachschen Fuge scheint vom Schlussvers dieses Lobgesanges inspiriert zu sein: „Wie er geredet hat zu unseren Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.“

In seinen letzten Leipziger Jahren stellte Johann Sebastian Bach Choralbearbeitungen zusammen, die – zumeist in Weimar entstanden – er nun noch einmal überarbeitete. Aus diesen sogenannten „Leipziger Chorälen“ stammen die drei Choralbearbeitungen zu **Nun komm', der Heiden Heiland BWV 659-661**.

Die Chormelodie in der ersten Strophe erklingt, reich verziert, im Sopran. Manche musikalische Motive legen die Deutung nahe, Bach habe hier ein kleines „Leben Jesu“ in Tönen verfasst, denn die Wiegenbewegung des Basses im zweiten Abschnitt scheint auf die Weihnachtsskrippe zu verweisen, so wie die ausdrucksvollen chromatischen Wendungen des dritten Abschnittes auf Leiden und Sterben Jesu. Jedenfalls ist sie eine der schönsten Choralbearbeitungen Bachs und hat viele Komponisten zur Übertragung auf andere Instrumente inspiriert – erwähnt sei hier die Klavierfassung von Ferruccio Busoni. Die zweite Strophe führt die Melodie ebenfalls im Sopran, ist aber als Trio mit zwei Bassstimmen gesetzt. Das ist ungewöhnlich, da Bach üblicherweise Triosätze für zwei Oberstimmen und eine Bassstimme schrieb. Es mag in dieser Besonderheit eine Anspielung auf den Text der zweiten Strophe liegen: „wahrer Gott und Mensch zugleich“. In der abschließenden dritten Bearbeitung liegt die Melodie als Verweis auf den Hei-

ligen Geist im Pedal („Lob sei Gott, dem Heiligen Geist“), darüber schreibt Bach im Manual eine dreistimmige Fuge.

*1. Nun komm, der Heiden Heiland, der Jungfrauen Kind erkannt, das sich wunder alle Welt, Gott solch Geburt ihm bestellt.*

*2. Er ging aus der Kammer sein, dem königlichen Saal so rein, Gott von Art und Mensch, ein Held; sein' Weg er zu laufen eilt.*

*5. Lob sei Gott dem Vater gtan; Lob sei Gott seim eingem Sohn, Lob sei Gott dem Heiligen Geist immer und in Ewigkeit.*  
(Martin Luther, 1524)

Gleich in drei Fassungen ist dieses vielfach bei repräsentativen Anlässen gespielte Satzpaar **Präludium und Fuge C-Dur BWV 545** überliefert – möglicherweise ein Indiz dafür, dass Bach selbst das Werk häufig verwendete und ihm auf diesem Wege nachhaltig kompositorische Aufmerksamkeit entgegenbrachte. Dies betrifft freilich weniger die Fuge, die nur marginale Veränderungen aufweist, als vielmehr das Präludium, das in Leipzig um 1730 entstanden ist, die Fuge etwa zehn Jahre früher. Das Präludium gibt Gelegenheit, Bachs Kompositionsprozess genauer zu verfolgen. In seiner ersten Fassung war es einige Takte kürzer und

setzte unmittelbar mit seinem fugenartigen Thema ein, was ihm allerdings einen etwas zurückhaltenden, fast bescheidenen Charakter verlieh. Mit klarem Blick erkannte Bach, was dem Werk fehlte, und rahmte das bereits Vorhandene mit je drei neuen Anfangs- und Schlusstakten ein. In diesen Takten – vom tiefen C bis zum hohen c'''– den ganzen Tonraum der Orgel umfassend, scheint es, als schreite man durch ein prächtiges musikalisches Portal.

Mit diesem genialen „Kunstgriff“ verlieh Bach diesem Werk die Würde und Erhabenheit seiner großer Präludien und Fugen, trotz seiner nur gut 6 minütigen Dauer.

Hier hören Sie eine selten aufgeführte Fassung von Präludium und Fuge C-Dur BWV 545, die den Mittelsatz – „Largo“ überschrieben – der **Triosonate C-Dur BWV 529** rahmt. Dieser langsame Satz scheint von überirdischer Trauer getragen. Erinnern wir uns an Forkels legendäres Diktum zu Bachs Triosonaten: „Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen.“

Mit dem Typus des „**Orgelbüchlein-Chorals**“ hat Johann Sebastian Bach eine besondere Form der Choralbearbeitung geschaffen, die sich in etwa so beschreiben lässt: Bach, von einer vierstimmigen Choralharmonisierung ausgehend, figuriert diesen Choral durch die Verwendung beibehaltener Motive. Diese Motive sind der eigentliche „Sinnträger“ der Komposition und deuten den Choral unter verschie-

denen, oftmals theologischen Aspekten.

Welch unendlichen Reichtum der musikalischen Charakterisierung und des Ausdrucks Bach innerhalb dieses von ihm gewählten, sehr eng gesteckten Rahmens der Form erreicht hat, ist ein Wunder und zugleich ein bis heute unerreichtes Vorbild für Organisten und Komponisten.

Seit dem Frühbarock gibt es Orgelkompositionen mit dem Titel „Pastorale“. Diese Hirtenmusiken waren wohl, entsprechend den Hirten auf dem Felde, zunächst der Weihnachtszeit zugedacht.

Die viersätzigte **Pastorale F-Dur BWV 590** (in einigen Quellen auch „Pastorella“ überschrieben) von Johann Sebastian Bach verwendet im ersten und zweiten Satz ausgehaltene Basstöne, die -als Imitation der „Piffara“, eines dudelsackartigen Hirteninstrumentes- im Barock gern verwendet wurden. Der dritte Satz ähnelt in Melodieführung und akkordischer Begleitung eher dem langsamen Satz eines italienischen Concertos, der letzte Satz ist eine Fuge nach Art einer Gigue.

Ungewöhnlich ist, dass Bach die vier Sätze in verschiedenen Tonarten (F-Dur, C-Dur, c-moll, F-Dur) schreibt. Dadurch erzielt er jedoch eine größere Stringenz des Ablaufs, als Suiten oder Partiten mit Sätzen in gleicher Tonart zeigen.

Schon um das Jahr 1745 wurde Johann Sebastian Bach (nach Telemann und Händel) eingeladen, Mitglied von Mizlers

„Societät der musikalischen Wissenschaften“ zu werden. Bezeichnenderweise wartete Bach jedoch bis zum Jahr 1747 um, dem Zahlenalphabet seines Namens (14 = B–A–C–H) entsprechend, 14. Mitglied zu werden.

Die „**Canonischen Veränderungen**“ **BWV 769a** legte er als Probestück anlässlich seiner Aufnahme vor. Sie erschienen 1748 im Druck, wurden von Bach allerdings noch zweimal handschriftlich umgearbeitet. Die letzte umgearbeitete Fassung ist in jener „Leipziger Originalhandschrift“ erhalten, die auch die „Achtzehn Choräle von verschiedener Art“ (die sogenannten „Leipziger Choräle“) enthält. Neben zahlreichen Verfeinerungen im Detail steht – entgegen der Fassung von 1748 – die Variation „Canto fermo in Canone“ nunmehr in der Mitte des fünfsätzigen Werkes. Dadurch erreicht Bach eine klare axial-symmetrische Form mit einem dynamischen Höhepunkt in der Mitte und seiner Signatur in den Tönen des B–A–C–H am Schluss.

#### I In Canone all' Ottava

Die Chormelodie wird in der Tenorlage vom Pedal gespielt; die beiden frei erfundenen Begleitstimmen sind im Kanon in der Oktave gesetzt.

#### II In Canone alla Quinta

Die Chormelodie liegt nun im Bass. Ihre einzelnen Zeilen sind nicht mehr durch

relativ lange Pausen voneinander getrennt und rücken dadurch näher zusammen als in der 1. Variation. Die Führung der Begleitstimmen als Kanon in der Unterquinte stellt bereits ein schwierig zu lösendes kontrapunktisches Problem dar.

#### III Canto fermo in Canone

In dieser Variation wird die Chormelodie selbst viermal im Kanon geführt: in der Sext, Terz, Sekunde und None (die beiden letzten Durchführungen werden von einer lebhaften Figuration umspielt). Nach einer kürzeren „Diminutione“ (Melodie in kleinen Notenwerten), bringt die abschließende „Stretta“ alle vier Choralzeilen gleichzeitig!

#### IV In Canone alla Settima

Bass und Tenor dieser Variation werden im äußerst schwierigen Kanon in der Septime geführt. Die Chormelodie in langen Notenwerten liegt im Sopran. Die sehr ausdrucksvoll verzierte Altstimme verleiht dem Satz den Charakter einer Aria.

#### V In Canone all' Ottava per Augmentationem

Bass und Sopran werden im Kanon der Oktave geführt. Der Bass, in der Vergrößerung gespielt, verdoppelt alle Notenwerte des Soprans. Wie in der ersten Variation werden die vier Zeilen der Chormelodie in der Tenorlage vom Pedal übernommen und sind durch längere Pausen voneinander getrennt.

Bedingt durch das Verfahren der Vergrößerung endet die kanonische Bindung der Sopranstimme auf der Hälfte des Stückes: wie befreit scheint sie zu jubelnden und zitiert auch die erste Choralzeile. Ein deutliches „B–A–C–H“ in den Mittelstimmen ist Bachs Signatur unter seinem geheimnisvollen letzten Orgelwerk, welches mit einem außerordentlich langen Schlussakkord endet.

**Präludium und Fuge C-Dur BWV 547**, um 1744 in Leipzig entstanden, ist eines der letzten Orgelwerke Bachs.

Wie manche Präludien aus dem 2. Teil des „Wohltemperierten Claviers“ ist das Präludium C-Dur monothematisch: Bach hat es vollständig aus einem einzigen thematischen Gedanken heraus entwickelt. Es ist auffällig, dass Bach eine typische Figur aus der ersten Variation der „Canonischen Veränderungen über 'Vom Himmel hoch' BWV 769a“ im Präludium verwendet.

Das knappe Thema der fünfstimmigen Fuge (es besteht aus nur neun Tönen) ist eine Umbildung der ersten Zeile des Chorals „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, wie sie in der Fughette BWV 677 über diesen Choral vorgebildet war. Die kontrapunktische Verflechtung ist ungemein dicht, nur wenige Takte bieten Raum für Zwischenspiele. Originalgestalt und Umkehrung des Themas werden kombiniert, dazu tritt später im Pedal das Thema in der Vergrößerung. Die spannungsreiche

Harmonik weist weit über Bach hinaus ins 19. Jahrhundert. Frappierend ist der kurze Schlussakkord: nur eine Achtelnote ohne Fermate – vielleicht ein Symbol für ein Fortklingen in der Ewigkeit?

*Gerhard Löffler*

## Arp-Schnitger-Orgel St. Jacobi | Hamburg

Von 1689 bis 1693 erbaute Arp Schnitger eine Orgel mit 60 Registern auf 4 Manualen und Pedal, wozu er Material aus Vorgänger-Orgeln (Iversand und Stüven, 1512-1516; Scherer, 16. Jhd. und Fritzsche, 1635) verwendete.

Die Windladen und 85 Prozent des Pfeifenwerks sind bis heute erhalten, denn bis auf gewisse Eingriffe (u.a. Lehnert, 1761; Verlust der Prospektpfeifen im 1. Weltkrieg) blieb die Orgel bis zu ihrer Wiederentdeckung in den 1920er Jahren nahezu unverändert erhalten.

1942 ausgelagert, konnten Pfeifen und Windladen die Zerstörungen der Kirche im Bombenhagel des Kriegsjahres 1944 überleben. Eine erste Restaurierung (Kemper, 1950–1961) blieb - dem Kenntnisstand der Zeit entsprechend - noch recht weit vom ursprünglichen Zustand entfernt. Erst die umfangreiche Restaurierung durch Jürgen Ahrend in den Jahren 1989–1993 konnte das Klangbild Arp Schnitgers so weit als möglich wiederherstellen.

## Disposition nach der Restaurierung (1993)

### Hauptwerk

Principal	16'	JA
Quintaden	16'	Fri/AS
Octava	8'	VorSch/Sch/AS
Spitzflöth	8'	AS
Viola di Gamba	8'	Leh
Octava	4'	Sch/AS
Rohrflöth	4'	Sch/AS
SuperOctav	2'	AS
Flachflöth	2'	JA
Rauschpfeiff	2f	Sch/AS
Mixtur	6-8f	Fri/AS
Trommet	16'	Fri/AS

### Rückpositiv

Principal	8'	JA
Gedackt	8'	Sch/Fri
Quintaden	8'	Sch/Fri
Octava	4'	Fri/AS
Blockflöth	4'	Sch/Fri
Octava	2'	Fri/AS
Querpfeiff	2'	Fri/JA
Siffloit	1 1/2'	Fri
Sexquialtera	2f	Fri/AS
Scharff	6-8f	Fri/JA
Dulcian	16'	AS
Bahrpfeiffe	8'	AS/JA
Trommet	8'	Leh

### Oberwerk

Principal	8'	AS/JA
Rohrflöth	8'	AS

Hollflöth	8'	AS
Octava	4'	Sch
Spitzflöth	4'	AS
Nasat	3'	AS
Octava	2'	Fri
Gemshorn	2'	Sch/Fri
Scharff	6-8f	
Cimbel	3f	AS/JA
Trommet	8'	AS
Vox Humana	8'	AS
Trommet	4'	AS/JA

### Brustwerk

Principal	8'	Fri/?
Octav	4'	AS/JA
Hollflöth	4'	AS
Waldflöth	2'	AS
Sexquialter	2f	Sch/Fri
Scharff	4-6f	AS
Dulcian	8'	AS
Trechter Regal	8'	AS

### Pedal

Principal	32'	JA/AS
Octava	16'	AS
Subbaß	16'	AS
Octava	8'	AS
Octava	4'	Fri/?
Nachthorn	2'	AS
Rauschpfeiff	3f	Fri/AS
Mixtur	6-8f	Fri/AS
Posaune	32'	AS
Posaune	16'	AS
Dulcian	16'	AS

Trommet	8'	AS
Trommet	4'	AS
Cornet	2'	AS

### Nebenzüge

Haupt-Ventiel  
Fünf Ventile für die einzelnen Werke  
Tremulant, Tremulant Rückpositiv  
CimbelStern, Trommel  
Zwei Schiebekoppeln:  
Brustwerk / Hauptwerk  
Oberwerk / Hauptwerk

Abkürzungen:

Sch = Fam. Scherer

Fri = Gottfried Fritzsche

AS = Arp Schnitger

Leh = Johann Jakob Lehnert

JA = Jürgen Ahrend

Clavier-Umfänge:

Hauptwerk / Oberwerk / Brustwerk:

CDEFGA - c'''

Rückpositiv: CDE - c''' | Pedal: CD - d'

Alle 12 Windladen sind von Arp Schnitger. Gehäuse und Prospekt sind rekonstruiert von Jürgen Ahrend, mit den originalen Verzierungen. Spieltisch, Traktur und Windversorgung mit 6 Keilbälgen sind von Jürgen Ahrend.  
Tonhöhe: 495,45 Hz bei 18° Celsius  
Winddruck: 80 mm WS  
Stimmung: modifiziert mitteltönig  
(1/5 syntonisches Komma)

**1** Fuga sopra il **Magnificat** BWV 733  
HW: P16, O8, O4, Rpf, Mxt  
Ped: P32, O16, O8, O4, Pos16, Tr8, Mxt

**2** Fantasia super  
**Nun komm', der Heiden Heiland**  
BWV 659  
OW: O4 (l.H. 8va)  
HW: Spfl8  
Ped: O16  
Tremulant

**3** Trio super  
**Nun komm', der Heiden Heiland**  
BWV 660  
OW: Rfl8, Spfl4, Ns3  
RP: Gd8, O4  
Ped: O8, O4

**4** **Nun komm', der Heiden Heiland**  
in organo pleno BWV 661  
OW: O4, Tr8  
HW: P16, O8, O4, Rpf (OW/HW)  
Ped: P32, O16, O8, O4, Pos16, Tr8

**5** **Präludium C-Dur** BWV 545, 1  
OW: P8, O4, Schf  
Ped: O8, O4, Dlc16, Tr8

**6** **Largo** BWV 529, 2  
HW: Spfl8, Rfl4  
RP: Gd8, Bfl4  
Ped: Sb16, O8

**7** **Fuge C-Dur** BWV 545, 2  
HW: O8, O4, O2  
Ped: O16, O8, O4

**8** **Puer natus in Bethlehem** BWV 603  
OW: Rfl8, O4  
Ped: Sb16, O8

**9** **Gelobet seist du, Jesu Christ**  
BWV 604  
OW: Hfl8, Ns3  
HW: Spfl8, VdG8  
Ped: O16

**10** **Vom Himmel hoch, da komm ich her** BWV 606  
BW: P8, O4, Schf  
HW: P16, O8, O4, Mxt (BW/HW)  
Ped: P32, O16, O8, O4, Pos16, Tr8, Mxt

**11** **Vom Himmel kam der Engel Schar**  
BWV 607  
RP: Gd8, Qpf2  
Ped: Sb16, O8

**12** **Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich**  
BWV 609  
OW: Spfl4, Gh2, Tr8  
Ped: O8, Dlc16

**Pastorale F-Dur** BWV 590

**13** I. Satz  
RP: Bpf8  
Ped: Sb16

**14** II. Satz  
OW: Vxh8  
BW: Trg8

**15** III. Satz  
BW: P8, Dlc8  
RP: Gd8

**16** IV. Satz  
HW: Spfl8, Ffl2  
BW: P8, Wfl2

Canonische Veränderungen  
**Vom Himmel hoch, da komm ich her**  
BWV 769a

**17** In Canone all' Ottava  
HW: Spfl8, Rfl4 (r.H.)  
RP: Gd8, Bfl4 (l.H.)  
Ped: Tr4 (8va)

**18** In Canone alla Quinta  
HW: P8, Rfl4 (r.H.)  
RP: P8, Bfl4 (l.H.)  
Ped: O8, Tr4 (8va)

**19** Canto fermo in Canone  
OW: Rfl8, O4, Gh2 (r.H.)  
HW: Spfl8, O4, Ffl2 (l.H.)  
RP: Gd8, O4, O2, Sfl1  
Ped: O16, O4  
T. 27 Ped: +Dlc16  
T. 28 OW: -Rfl8, Gh2, +Tr8  
T. 40 OW: +Rfl8, Tr4  
T. 54 HW: -Spfl8, Ffl2, +P16, O8, O4, Mxt

**20** In Canone alla Settima  
BW: P8, Hfl4, Dlc8  
OW: P8  
Ped: O8

**21** In Canone all' Ottava per Augmentat-  
tionem  
OW: Rfl8  
RP: Qd8, Tremulant  
Ped: O4 (8va)

**22** **Präludium C-Dur** BWV 547, 1  
OW: Rfl8, O4, Ns3, O2, Tr8, Tr4  
Ped: Sb16, O8, O4, Rpf, Dlc16, Tr8

**23** **Fuge C-Dur** BWV 547, 2  
HW: 16, O8, O4, Mxt  
Ped: O16, O8, O4, Mxt, Pos32, Pos16, Tr8  
T.65 OW: O8, O4, Mxt  
HW: + OW/HW



### **Gerhard Löffler**

gehört zu den vielseitigsten Kirchenmusikern seiner Generation. Seit 2016 ist er Kantor und Organist an der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg, wo er die Leitung der Kantorei und des Vokalensembles innehat und die wöchentliche Reihe „30-Minuten-Orgelmusik“ am Donnerstag initiierte und etablierte. Zudem ist er in Gottesdiensten und Konzerten an der berühmten Arp-Schnitger-Orgel von 1693 zu hören.

Einladungen führen Gerhard Löffler regelmäßig zu den bedeutenden historischen und symphonischen Orgeln in Europa, Russland und Asien. Neben seiner regen Konzerttätigkeit tritt er auch als Juror (Buxtehude-Wettbewerb 2018 in Lübeck) und Dozent in Erscheinung. Viele seiner Konzerte werden von Rundfunk und Fernsehen dokumentiert.

Er studierte bei Martin Lücker (Frankfurt am Main), Ludger Lohmann (Stuttgart), John Weaver (New York) und wirkte als Kirchenmusiker in Frankfurt und Berlin.



Arp-Schnitger-Orgel | Hauptkirche St. Jacobi | Hamburg  
MDG 906 2123-6