

## *Partita Sei gegrüßet, Jesu gütig (O Jesu, du edle Gabe) BWV 768*

Dit meesterwerk kan als een klein orgelatorium gezien worden. Het is mogelijk als ‘Musica sub Communione’ (muziek bij het Heilig Avondmaal) uitgevoerd. De ontstaansperiode ervan is over tientallen jaren verspreid, waarbij Bach ook dit werk een aantal keren opnieuw bewerkt heeft. De variaties 1, 2, 4 en 10 zijn de vroegste en kunnen reeds in Bachs Lüneburgse tijd zijn gecomponeerd. De variaties 3 en 5 zijn in de Mühlhausen-periode toegevoegd en de variaties 6 tot en met 9 en 11 in de Weimarse periode. Op de melodie is in de loop van de 17<sup>e</sup> eeuw ook een tweede liedtekst gedicht, namelijk *O Jesu, du edle Gabe* door de dichter Johannes Böttinger (een leerling van Paul Gerhardt). In het verleden is wel betoogd dat de variatiereeks meer betrekking heeft op de coupletteksten van *O Jesu, du edle Gabe* dan op *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. Het komt bij Bachs orgelkoralen echter wel meer voor dat ze zijn gecomponeerd op een melodie, die meerdere teksten kent. Zo ook het Schüblerkoraal *Wo soll ich fliehen hin* ofwel *Auf meinen lieben Gott* en eveneens bij *Wer nur den lieben Gott läßt walten*. Deze versie is een transcriptie van een aria uit cantate 93, terwijl in deze cantate juist sprake is van een andere tekst.

Bij de partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* blijft het opmerkelijk dat slechts één van de zes handschriften (die van Johann Gottfried Walther) de liedtekst *O Jesu, du edle Gabe* noemt. Bij nadere beschouwing blijken de variaties op beide koraalteksten van toepassing te zijn, waarbij de later toegevoegde variaties dichter staan bij de tekst van *O Jesu, du edle Gabe* en de vroegere dichter bij *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. Dit zou een verklaring kunnen zijn voor het feit dat Bach het aantal variaties later heeft uitgebreid. Dat de meeste kopiïsten het toch mogelijk hebben geacht het gehele werk te voorzien van de titel *Sei gegrüßet, Jesu gütig* kan ook liggen aan de strekking van de teksten, die in een aantal coupletten bij beide liederen tamelijk gelijk is. Ook kan de liturgische toepassing van de beide liedteksten meerderlei zijn geweest, namelijk als lied voor de passietijd, als lied bij begrafenissen en als avondmaalslied (in andere perioden van het kerkelijk jaar). Dan weer eens het ene, dan weer het andere.

In het kader van deze toelichting voert het te ver om alle retorische elementen en de affecten per variatie te behandelen. Vandaar dat er hier wordt volstaan met een overzicht van de koraalteksten van beide liederen en worden daarbij de passende variaties vermeld.

De toepassing van de liedteksten bij de variaties van Bach zou als volgt kunnen worden gekozen (zie de teksten aan het slot van dit artikel):

### **‘Sei gegrüßet, Jesu gütig’**

Choral	-	(Vers 1)
Partita 1	-	Vers 1
Partita 2	-	Vers 2
Partita 3	-	Vers 3
Partita 4	-	Vers 3
Partita 5	-	Vers 4
Partita 6	-	Vers 5
Partita 7	-	Vers 6
Partita 8	-	Vers 5
Partita 9	-	Vers 6
Partita 10	-	Vers 7
Partita 11	-	(Vers 7)

### **‘O Jesu, du edle Gabe’**

Choral	-	(Vers 1)
Partita 1	-	Vers 1
Partita 2	-	Vers 2
Partita 3	-	Vers 3
Partita 4	-	Vers 4
Partita 5	-	Vers 5
Partita 6	-	Vers 6
Partita 7	-	Vers 7
Partita 8	-	Vers 8
Partita 9	-	Vers 9
Partita 10	-	Vers 10
Partita 11	-	(Vers 10)

De toegevoegde Partita 11 (het twaalfde deel) is het enige door Bach toegevoegde koraal aan het einde van zijn partitacomposities en lijkt als getal symbool 12 in vervolg op de tekst van couplet 10 te verwijzen naar het Hemelse Jeruzalem in de zin van het Bijbelboek Openbaringen.

Centraal onderwerp in het lied *O Jesu, du edle Gabe* is het bloed van Christus dat vergoten werd voor de zonden van de mensen (het aloude kerkelijk-liturgische avondmaal thema). Bij *Sei gegrüßet, Jesu gütig* wordt meer de nabijheid van de persoon, het mede-lijden en de liefde van Christus in stervens-situaties geaccentueerd.

Bij beide liedteksten is het hoofdaffect bij deze variatiereeks een verklanking van pijn, moeite, eenzaamheid en verdriet als uitingen van lijden. Vandaar dat voor de gehele partita van een adagiotempo is uitgegaan dat voor alle variaties ongeveer het zelfde is. Bij enkele variaties is echter een temporelatie toegepast die daarop aansluit, bv. de 'proportio sesquialtera: drie kwarten in de tijd van twee. Zo ontstaat daardoor bv. in variatie 10 een natuurlijk en vanzelfsprekend sarabandekarakter met de vloeiende beweging die daar bij hoort. Of, zoals bij variatie 3 de proportie 2 : 1, dus het zelfde tempo dubbel zo snel, waardoor ook hier een vanzelfsprekend muzikaal verloop tot stand komt van de coloraturen, de daarin aangebrachte retorische figuren en zodoende ook weer passend bij de vermoedelijke koraaltekst. Elke noot, elke retorische figuur heeft zodoende een eigen 'verhaal'. De interpretatie wordt daardoor als het ware als vanzelf uitgenodigd om geen enkele noot zonder samenhang of betekenis te spelen. Zo wordt het des te duidelijker dat het hier niet alleen gaat om 'absolute muziek' waar 'slechts' schoonheid centraal staat, hoe essentieel ook. Naast de kerkelijke cantates is in de barok ook alle koraalmuziek voor orgel in principe bedoeld als 'verkondigende' muziek, dus als een soort muzikale preek. Het gaat dus om muziek waarin verklanking van tekst en emotie centraal staat, waarbij de speler zichzelf, volgens Bach, als een toneelspeler in die affecten moet verplaatsen. Dit laatste was dus een basaal uitgangspunt van Bach en zijn zonen bij de z.g. retorische 'actio': de uitvoering van de composities. Op deze wijze kan wellicht toch iets doorklinken van Bachs spel dat bij dit soort werken zo 'feierlich, andächtig und würdig' moet zijn geweest en dat daarmee de muziek ondanks de eventueel langzame tempi toch warm en levendig is en niet afstandelijk, ondoorgrondelijk en saai.

In de registratie is b.v. bij het koraal gestreefd naar een ariaklank met een vrouwenstem (uiteraard met de Vox Humana gespeeld waarbij de tremulant het natuurlijke solo-vibrato suggereert). Zie hierover ook verderop bij 'Imitatio Instrumentorum' onder de kop 'Uitvoeringspraktijk'.

### ***Uitvoeringspraktijk***

Een orkestrale benadering is een basaal uitgangspunt van de interpretatie van Bachs orgelwerken. Omdat Bach naast alle denkbare toetsinstrumenten bijvoorbeeld ook strijkinstrumenten op hoog niveau zelf bespeelde en hij vanuit al zijn functies als 'spin in het web' nauwe contacten onderhield met musici van alle toenmalige disciplines, is het volstrekt onlogisch te denken dat hij op het orgel een geheel andere spelesthetiek zou hebben toegepast. De verslagen van Bachs zonen, leerlingen en vele anderen zijn hierover ook ondubbelzinnig. In drie trefwoorden werden door Bachs zonen de belangrijkste kenmerken van het spel van hun vader samengevat: '*Leichtigkeit*', '*Mannigfaltigkeit*' en '*Fertigkeit*' (*lichtvoetig, afwisselend en virtuoos*). Deze kenmerken betreffen zowel de techniek, de aanslag en de articulatie als de frasering, het tempo en de timing. Bachs spel werd in zijn tijd als ongehoord en ongekend virtuoos gekenmerkt. Commentatoren in zijn tijd hebben daarbij o.a. de volgende kenmerken gegeven: *Töne rollend wie Perle, glänzend, leicht, Reinigkeit, Genauigkeit, rund und fliessend, fein, Licht und Schatten, schnellen-ziehen, stossen, schleppen-fortgehen, sauber, feurich, rührend, ausdrückend, natürlich*.

Nog een aantal karakteristieken zoals die uit diverse beschrijvingen van tijdgenoten kunnen worden samengevat:

- Een trefzeker volgehouden, altijd 'lebendiges' Tempo (ook wanneer het langzaam is) – 'Bach war hierin überaus sicher'.
- Een zingende voordracht ('kantable Art im spielen') vanuit een ontwikkeld innerlijk gehoor. Het voorstellingsvermogen en de muzikale fantasie worden permanent gestuurd vanuit het zingen.
- De beweging, de ritmische accentuering in relatie tot het tempo zijn afhankelijk van het affect (van de toonsoort) maar zijn tegelijkertijd onmisbaar voor de expressie. Beweging en ritmiek hebben hierbij niet de betekenis van de zuiver metronomische indeling. Slechts het kader van de grote tactus-indeling is bepalend voor het evenwicht van het tempo, niet de fijnere onderverdeling.

- Consequent retorisch spel. *‘Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten’*. Dit betekent o.a. ‘vertellend spelen’, het op een vergelijkbare manier spelen zoals een goede redenaar zijn verhaal brengt (zie de zo-even genoemde kenmerken. En dat dus ook elke deelnemer even belangrijk is en aandacht vereist.
- De melodie bestaat vaak uit gebroken akkoorden (harmonie) en zo is de harmonie vaak ook tegelijk melodie. Dit heeft ook essentiële invloed op de frasering, articulatie, accentuering, toucher en timing.
- Het spel bevat consequent en overall vier ‘lagen’: 1. het grote segment als hoofdonderdeel van de compositie, 2. de muzikale frase als gevolg van de logische samenhang tussen harmonie en melodie, 3. de retorische figuren en 4. de aparte noten op zichzelf die steeds anders gespeeld dienen te worden, het bovengenoemde ‘vertellend spelen’.
- Het begin en einde van elke muzikale zin, harmonische impuls of retorische figuur en hun oplossing in elke aparte stem moet altijd d.m.v. articulatie en frasering hoorbaar worden gemaakt. Dat betekent dat alle stemmen, ook al klinken ze tegelijkertijd, steeds gelijkwaardig aan elkaar zijn en consequent dienen te worden gearticuleerd en gefraseerd (polyfone articulatie/frasering, geen homofone). Geen noot is gecomponeerd zonder een bepaalde betekenis of samenhang.
- Dit alles impliceert dat elke harmonische en melodische impuls eerst volledig afgewerkt, c.q. opgelost dient te zijn alvorens een nieuwe figuur/muzikale zin begint. Zo eindigt menige frase op een eerste tel van een maat i.p.v. dat een nieuwe precies op de eerste tel begint en moet er op die plek dus juist geen grote cesuur worden aangebracht. Bach combineert beide elementen echter ook veelvuldig.
- Elke zanger denkt consequent eerst na wat hij of zij zingt en waarover. Het koraalspel (ook van koraalbewerkingen) is ook steeds gedacht vanuit het affect van de koraaltekst. Dit houdt tevens een enigszins vrije declamatorische voordracht in wanneer het gaat om het vertolken van opvallende retorische figuren (weer die ‘goede redenaar’).
- Een grondige analyse van het te spelen werk vooraf is daarom essentieel voor het goede verstaan van de muzikale structuur en het affect en daarmee voor de uitvoering.
- Het pedaalspel is in toucher, articulatie, frasering en mate van verfijning volkomen gelijkwaardig aan het manuaalspel. Bach heeft daarom zowel met de punt als met de hak op het pedaal gespeeld. Beschrijvingen van Bachs spel bevestigen dit nog eens.
- De Bachse stijl van orgel- en klavierspelen (‘die Bachische Art’) kenmerkt zich door spel dat afwisselend strak en puntig is en soms grappig (‘scherzhaft’), dan weer gebonden, vrij en pathetisch, soms met de grootst mogelijke snelheid, dan weer in de langzaamst denkbare beweging, maar steeds ‘lebendig’ in de zin van ‘niet dood’ ofwel ‘niet saai’. In Bachs tijd week deze spelesthetiek kennelijk nogal af van wat sommige andere collega’s lieten horen.
- Bach en zijn zonen zetten zich (dan ook) heftig af tegen diegenen die (ook in hun tijd) de snelle tempi (bijvoorbeeld allegro) te langzaam en de langzame tempi (bijvoorbeeld adagio) te snel namen.
- Bachs registratiekunst was uitermate inventief en vaak nogal ongebruikelijk. Vanwege zijn uitzonderlijke kennis van het orgel wist hij allerlei combinaties te trekken die collega’s in zijn tijd voor onmogelijk hielden maar de klankuitkomsten ervan toch bewonderden.
- Bach concludeerde samenvattend dat het doel van het spel was om de grootst mogelijke emotionele uitdrukingskracht te bewerkstelligen. Dit kan niet anders geschieden dan door het blootleggen van de structuur van een compositie door een doorzichtig, kleurrijk, poëtisch en lyrisch spel zodat het spel gemakkelijk(er) begrepen wordt door de luisteraar die een partituur niet kent.
- Een aantal punten in deze opsomming zijn aangegeven door zowel Wilhelm Friedemann als Carl Philipp Emanuel Bach. Uit de bronnen rondom Bach blijkt echter nergens dat Carl Philipp Emanuel en zijn oudste broer Wilhelm Friedemann zich bewust een andere klaviertechniek of een andere voordracht esthetiek hadden eigengemaakt, omdat die van hun vader in hun ogen verouderd of anderszins ontoereikend zou zijn. C.Ph.E. Bach vertelt later dan ook met genoegen en trots dat hij slechts één leraar heeft gehad, namelijk zijn vader. Hun spel moet dus veel op dat van hun vader geleken hebben. Van Wilhelm Friedemann’s orgelspel is dit bij uitstek door tijdgenoten bevestigd. Bachs zonen hebben dus de ‘vaderlijke’ spelesthetiek ook toegepast bij de interpretatie van werken van hun vader alswel ook bij hun eigen nieuwere compositiestijl in de sfeer van hun tijd.

De interpretatie in deze opname is gebaseerd op de hier genoemde uitvoeringsprincipes. Juist de partita 'Sei gegrüßet' is hierbij een fraai schoolvoorbeeld hoe de hiervoor genoemde elementen opgezocht en uitgevoerd kunnen worden.

Een ander essentieel element van de barokke uitvoeringspraktijk voor orgel is de imitatie van het idioom van het barokkoor en –ensemble bij, de zogeheten '*Imitatio Instrumentorum*'. Zowel volgens o.a. Jacob Wilhelm Lustig uit Hamburg (organist van de Martinikerk in Groningen van 1728 tot zijn dood in 1796) als ook Johann Joachim Quantz (de laatste was een groot bewonderaar van Bachs orgelspel, hij vertelde er bij dat Bachs kunst terugging tot de beroemde Nederlander Jan Pieterszoon Sweelinck en diens leerlingen) zou er stilistisch in principe geen verschil in benadering hoorbaar moeten zijn tussen die van het barokorkest, van individuele barokmusici en die van het orgel en haar organist, met uitzondering van het subtiele verschil dat Bach zelf aanbracht, namelijk dat hij zich op het orgel van de 'Kirchenstyl' bediende: '*andächtig, feyerlich und völlig so, wie der Kirchenstyl sein muß*' [J.N. Forkel, 1802]. De (uitvoeringen van) cantates en de passies vallen overigens ook onder ditzelfde begrip. Bij het orgel maakte Bach voor de 'orgeltempi' een uitzondering voor trio's, sonates en concerto's. Dus ook Bachs triosonates dienen (bijna) op ensembletempo te worden gespeeld. Meestentijds horen we heden ten dage echter een veel langzamer tempo, dit mede als gevolg van het niet bezitten van een grote virtuositeit die bij een sneller tempo vereist is.

Volgens Forkel speelde Wilhelm Friedemann Bach op het klavier (klavecimbel, clavichord, pianoforte) '*zierlich, fein und angenehm*'. Bij zijn orgelspel '*überfiel mich ein heiliger Schauer*' en was de uitdrukking van het spel '*Erhaben*' en vol '*Andacht, Feyerlichkeit und Würde*'. Forkel voegt daaraan toe dat vader Johann Sebastian dit welhaast met nog meer '*Vollkommenheit*' liet horen. Dit alles betekent dat het 'Bachse' tempo voor het orgel doorgaans alleen slechts in geringe mate langzamer is dan dat van het orkest omdat de grootte van het instrument en de ruimteakoestiek dit in steeds wisselende hoedanigheid aan de speler opleggen: in de ene ruimte meer, de andere minder al naar gelang de lengte van de aanwezige nagalm en de grootte van het orgel. Als iets dus snel bedoeld is moet er in een desbetreffende ruimte in ieder geval de suggestie van die snelheid geboden worden. Bv. een allegro tempo (bij Quantz ca. 110-120 MM volgens diens hartslagtheorie) wordt bij Bach op het orgel dan ca. 96-100.

Al met al betekent dit in principe dat de esthetiek van het Bachse orgelspel niet of nauwelijks afweek van de bij de orkesten, koren en instrumentale en vocale solisten toegepaste musiceertrant met de bijbehorende affecten en tempi. In Bachs tijd was dat buiten 'die Bachische Art' heel vaak wel zo en ook heden ten dage moeten we dit constateren. Momenteel is het zelfs meer regel dan uitzondering. Met name de consequente melodische en harmonische frasering met een natuurlijke afloop van elke figuur, alsmede de polyfone frasering en articulatie in alle stemmen tegelijk zoals dat in de orkest- en zangerswereld volstrekt logisch is en goed begrepen wordt, wordt dit in de mondiale orgelcultuur heel vaak stelselmatig verwaarloosd of zelfs niet eens als noodzaak (h)erkend.

Er zijn diverse beschrijvingen van het spel van organisten in Bachs tijd waar dit ook al zo gebeurde. Vandaar dat het in die tijd een van de beste referenties was wanneer organisten konden aantonen een 'Bachse' opleiding te hebben genoten om zodoende de 'Bachische Art' te promoten. Helaas hebben niet alle leerlingen van Bach dat in alle gevallen consequent gedaan, bv. in tempo- of registratiekeuze, danwel de toepassing van de hak bij het pedaalspel. Dit simpelweg omdat ze het talent en de technische vaardigheden er niet voor hadden. Daarom moet men erg voorzichtig zijn om uitspraken van Bachs leerlingen over uitvoeringspraktijk op Bach zelf te projecteren alsof hij het precies zo zou hebben gedaan. Een op eenzame hoogte staand genie als Bach laat zich immers niet inpassen in algemene opvattingen van de gemiddelde musicus.

English

### ***Partita Sei gegrüßet, Jesu gütig (O Jesu, du edle Gabe) BWV 768***

This masterpiece can be seen as a small organ oratorio. It may have been performed as 'Musica sub Communionem' (music at the Lord's Supper). Its creation period is spread over decades, with Bach also reworking this work a number of times. Variations 1, 2, 4 and 10 are the earliest and may have been composed as early as Bach's Lüneburg time. Variations 3 and 5 were added in the Mühlhausen period and variations 6 to 9 and 11 in the Weimaraner period. In the course of the 17th century, a second song text was also composed to the melody, namely *O Jesu, du edle Gabe* by the poet Johannes Böttinger (a pupil of Paul Gerhardt). It has been argued in the past that the variation series relates more to the verse texts of *O Jesu, du edle Gabe* than to *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. However, it is more common in Bach's organ chorales that they are composed to a melody that has several texts. This includes the Schübler chorale *Wo soll ich fliehen hin* or *Auf meinen lieben Gott* and also *Wer nur den lieben Gott läßt walten*. This version is a transcription of an aria from cantata 93, while this cantata uses a different text.

In the partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* it remains remarkable that only one of the six manuscripts (that of Johann Gottfried Walther) mentions the lyrics *O Jesu, du edle Gabe*. On closer inspection, the variations appear to apply to both chorale texts, with the later variations being closer to the text of *O Jesu, du edle Gabe* and the earlier poet to *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. This could explain why Bach expanded the number of variations later on. The fact that most copyists have considered it possible to provide the entire work with the title *Sei gegrüßet, Jesu gütig* may also be due to the tenor of the texts, which are fairly similar in a number of stanzas for both songs. The liturgical application of the two song texts may also have been varied, namely as a song for the Passion, as a song at funerals and as a song of the Lord's Supper (during other periods of the church year). Then again one, then the other. In the context of this explanation it would go too far to deal with all rhetorical elements and the affects per variation. That is why it is sufficient here to give an overview of the chorale texts of both songs and to mention the appropriate variations.

The application of the lyrics to Bach's variations could be chosen as follows (see the lyrics at the end of this article):

#### **'Sei gegrüßet, Jesu gütig'**

Choral	-	(Vers 1)
Partita 1	-	Vers 1
Partita 2	-	Vers 2
Partita 3	-	Vers 3
Partita 4	-	Vers 3
Partita 5	-	Vers 4
Partita 6	-	Vers 5
Partita 7	-	Vers 6
Partita 8	-	Vers 5
Partita 9	-	Vers 6
Partita 10	-	Vers 7
Partita 11	-	(Vers 7)

#### **'O Jesu, du edle Gabe'**

Choral	-	(Vers 1)
Partita 1	-	Vers 1
Partita 2	-	Vers 2
Partita 3	-	Vers 3
Partita 4	-	Vers 4
Partita 5	-	Vers 5
Partita 6	-	Vers 6
Partita 7	-	Vers 7
Partita 8	-	Vers 8
Partita 9	-	Vers 9
Partita 10	-	Vers 10
Partita 11	-	(Vers 10)

The added Partita 11 (the twelfth movement) is the only chorale added by Bach at the end of his partita compositions and as a number symbol 12, following the text of verse 10, seems to refer to the Heavenly Jerusalem in the sense of the Bible book of Revelation.

The central theme of the song *O Jesu, du edle Gabe* is the blood of Christ shed for the sins of men (the ancient ecclesiastical-liturgical supper theme). In *Sei gegrüßet, Jesu gütig* the closeness of the person, the compassion and love of Christ in dying situations is accentuated more.

In both lyrics, the main effect in this variation series is a sounding of pain, difficulty, loneliness and sadness as expressions of suffering. That is why it has been assumed for the entire partita that an adagio tempo is approximately the same for all variations. In some variations, however, a tempo relation has been applied that corresponds to this, eg the 'proportio sesquialtera: three quarters in the time of two. Thus, for example, in variation 10, a natural and self-evident Sarabande character is created with the flowing movement that goes with it. Or, as in variation 3, the proportion is 2 : 1, so the same tempo is twice as fast, so that here too a natural musical course is established for the coloratura, the rhetorical figures inserted therein, and thus also in keeping with the presumed chorale text. Each note, each rhetorical figure thus has its own 'story'. As a result, the interpreter is, as it were, naturally invited not to play a single note without coherence or meaning. This makes it all the more clear that this is not just about 'absolute music' where 'only' beauty is central, however essential. In addition to the ecclesiastical cantatas in the Baroque period, all chorale music for organ is in principle intended as 'proclaiming' music, ie as a kind of musical sermon. It is therefore about music in which the sounding of text and emotion is central, in which the player, according to Bach, has to place himself in those affects as a stage actor. The latter was therefore a basic principle of Bach and his sons in the so-called rhetorical 'actio': the performance of the compositions. In this way, perhaps something can resonate with Bach's playing, which must have been so 'feierlich, andächtig und würdig' in works of this kind, and that the music is therefore warm and lively, despite the possibly slow tempos, and not distant, inscrutable and boring.

In the registration, for example, the chorale strives for an aria sound with a female voice (played with the Vox Humana, of course, where the tremulant suggests the natural solo vibrato). See also further on this under 'Imitatio Instrumentorum' under the heading 'Performance practice'.

## Performance practice

An orchestral approach is a basic starting point for the interpretation of Bach's organ works. Because Bach, in addition to all imaginable keyboard instruments, also played high-level string instruments himself and, in view of all his functions as 'spider in the web', he maintained close contacts with musicians from all disciplines of the time, it is completely illogical to think that he was a whole on the organ. would have applied a different play aesthetic. The accounts of Bach's sons, pupils and many others are also unequivocal about this. Bach's sons summarized the most important characteristics of their father's playing in three keywords: 'Leichtigkeit', 'Mannigfaltigkeit' and 'Fertigkeit' (light-footed, varied and virtuoso). These features include technique, touch, and articulation, as well as phrasing, tempo, and timing. Bach's playing was characterized in his time as unheard of and unprecedented virtuoso. Commentators in his time have given the following characteristics: Töne rold wie Perle, glänzend, leicht, reinigkeit, Genauigkeit, rund und fliessend, fein, Licht und Schatten, schnellen-ziehen, stossen, schleppen-fortgehen, sauber, feurich, rührend, ausdrückend, natürlich.

A number of other characteristics can be summarized from various descriptions of contemporaries:

- A confidently sustained, always 'lebendiges' Tempo (even when it is slow) – 'Bach war erin überaus sicher'.
- A singing lecture ('kantable Art im spielen') from a developed inner ear. The imagination and musical fantasy are permanently controlled by singing.
- The movement, the rhythmic accentuation in relation to the tempo depend on the affect (of the key) but are at the same time indispensable for the expression. Movement and rhythm do not have the meaning of the purely metronomic division here. Only the framework of the large tactus division determines the balance of the tempo, not the finer division.
- Consistent rhetorical play. '*Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine schlossene Gesellschaft mit einander unterredeten*'. This means, among other things, 'playing

- narration', playing in a comparable way to the way a good orator tells his story (see the just mentioned characteristics. And that every participant is equally important and requires attention.
- The melody often consists of broken chords (harmony) and so the harmony is often also a melody at the same time. This also has a vital impact on phrasing, articulation, accentuation, touch, and timing.
  - The playing contains consistently and everywhere four 'layers': 1. the large segment as the main part of the composition, 2. the musical phrase as a result of the logical connection between harmony and melody, 3. the rhetorical figures and 4. the separate notes in themselves that have to be played differently each time, the above-mentioned 'narrative play'.
  - The beginning and end of every musical sentence, harmonic impulse or rhetorical figure and their solution in every single voice must always be made audible through articulation and phrasing. This means that all voices, even if they sound at the same time, are always equivalent to each other and must be articulate and phrased consistently (polyphonic articulation/phrasing, not homophonic). No note is composed without a certain meaning or coherence.
  - All this implies that each harmonic and melodic impulse must first be completely finished or dissolved before a new figure/musical sentence starts. For example, many phrases end on the first beat of a bar instead of a new one starting exactly on the first beat, so no large caesura should be applied at that spot. However, Bach also frequently combines both elements.
  - Every singer consistently thinks first about what he or she is singing and about what. The chorale playing (also of chorale arrangements) has always been conceived from the affect of the chorale text. This also entails a somewhat free declamation when it comes to interpreting striking rhetorical figures (again that 'good orator').
  - A thorough analysis of the work to be performed beforehand is therefore essential for a good understanding of the musical structure and affect and thus for the performance.
  - Pedal playing is completely equivalent to manual playing in touch, articulation, phrasing and degree of sophistication. Bach therefore played with both the tip and the heel of the pedal. Descriptions of Bach's playing confirm this once again.
  - The Bach style of organ and keyboard playing ('die Bachische Art') is characterized by playing that is alternately tight and pointed and sometimes funny ('scherzhaft'), at other times bound, free and pathetic, sometimes with the greatest possible speed, then again in the slowest movement imaginable, but always 'lebendig' in the sense of 'not dead' or 'not boring'. In Bach's time, this playing aesthetic was apparently quite different from what some other colleagues had heard.
  - Bach and his sons (therefore) strongly opposed those who (also in their day) took the fast tempos (eg allegro) too slowly and the slow tempos (eg adagio) too fast.
  - Bach's registration art was extremely inventive and often quite unusual. Because of his exceptional knowledge of the organ, he was able to draw all kinds of combinations that colleagues at the time considered impossible, but nevertheless admired the sound results.
  - In summary, Bach concluded that the aim of the game was to achieve the greatest possible emotional expression. This can only be done by exposing the structure of a composition through a transparent, colourful, poetic and lyrical game so that the game is more easily understood by the listener who does not know a score.
  - A number of points in this list have been indicated by both Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach. The sources surrounding Bach, however, do not indicate that Carl Philipp Emanuel and his eldest brother Wilhelm Friedemann had consciously adopted a different keyboard technique or a different aesthetic of recitation, because in their eyes their father's was outdated or otherwise inadequate. C.Ph.E. Bach later tells with pleasure and pride that he had only one teacher, namely his father. So their playing must have resembled that of their father. This has been eminently confirmed by contemporaries of Wilhelm Friedemann's organ playing. Bach's sons have thus also applied the 'paternal' playing aesthetic in the interpretation of their father's works as well as in their own newer compositional style in the atmosphere of their time.

The interpretation in this recording is based on the implementation principles stated here. The partita 'Sei gegrüßet' is a fine textbook example of how the aforementioned elements can be sought out and performed.

Another essential element of Baroque performance practice for organ is the imitation of the idiom of the Baroque choir and ensemble, the so-called '*Imitatio Instrumentorum*'. According to for instance

Jacob Wilhelm Lustig from Hamburg (organist of the Martinikerk in Groningen from 1728 until his death in 1796) and Johann Joachim Quantz (the latter was a great admirer of Bach's organ playing, he added that Bach's art went back to the famous Dutchman Jan Pieterszoon Sweelinck and his pupils), there should be no stylistic difference in approach between that of the baroque orchestra, of individual baroque musicians and that of the organ and its organist, with the exception of the subtle difference that Bach himself made, namely that he used the organ of the 'Kirchenstyl': *'andächtig, feyerlich und völlig so, wie der Kirchenstyl sein muß'* [JN Forkel, 1802]. The (performances of) cantatas and passions also fall under this same concept. For the organ, Bach made an exception for the 'organ tempi' for trios, sonatas and concertos. So Bach's trio sonatas should also be played (almost) at ensemble tempo. Most of the time, however, we hear a much slower tempo these days, partly as a result of not possessing the great virtuosity required by a faster tempo.

According to Forkel, Wilhelm Friedemann Bach played on the keyboard (harpsichord, clavichord, pianoforte) *'zierlich, fein und angenehm'*. At his organ playing *'überfiel mich ein Heiliger Schauder'* and the expression of the playing was *'Erhaben'* and full *'Andacht, Feyerlichkeit und Würde'*. Forkel adds that father Johann Sebastian almost showed this with even more *'Vollkommenheit'*.

All this means that the 'Bach' tempo for the organ is usually only slightly slower than that of the orchestra because the size of the instrument and the room acoustics impose this on the player in ever-changing capacity: in one room more, the other less depending on the length of the reverberation present and the size of the organ. So if something is intended to be fast, the suggestion of that speed must be offered in a relevant way. For example an allegro tempo (with Quantz approx. 110-120 MM according to his heartbeat theory) is then approx. 96-100 with Bach on the organ.

All in all, this means in principle that the aesthetics of Bach's organ playing did not deviate, if at all, from the music style used by the orchestras, choirs and instrumental and vocal soloists, with the accompanying affects and tempi. In Bach's time this was very often the case outside of 'die Bachische Art' and we have to observe this even today. At the moment it is even more the rule than the exception. In particular, the consistent melodic and harmonic phrasing with a natural ending of each figure, as well as the polyphonic phrasing and articulation in all voices simultaneously, as is perfectly logical and well understood in the world of orchestras and singers, is very often seen in global organ culture. systematically neglected or not even recognized as a necessity.

There are various descriptions of the playing of organists in Bach's time where this also happened. That is why it was one of the best references at that time when organists could demonstrate that they had received a 'Bachse' education in order to promote 'Bachian Art'. Unfortunately, not all of Bach's students have consistently done this in all cases, for example in tempo or registration choice, or the use of the heel in pedal play. This is simply because they did not have the talent and technical skills for it. Therefore, one must be very careful to project statements of Bach's students about performance practice onto Bach himself as if he had done it exactly that way. After all, a genius like Bach, who is solitary, cannot be accommodated in the general views of the average musician.

Stef Tuinstra

Translated with Vertalen.nu.



***Partita Sei gegrüßet, Jesu gütig (O Jesu, du edle Gabe) BWV 768***

Dieses Meisterwerk kann als kleines Orgelatorium angesehen werden. Möglicherweise wurde es als „Musica sub Communione“ (Musik zum Abendmahl) aufgeführt. Seine Entstehungszeit erstreckt sich über Jahrzehnte, wobei Bach dieses Werk auch mehrfach überarbeitet hat. Die Variationen 1, 2, 4 und 10 sind die frühesten und möglicherweise schon in Bachs Lüneburger Zeit entstanden. In der Mühlhausener Zeit kamen die Variationen 3 und 5 hinzu, in der Weimaraner Zeit die Variationen 6 bis 9 und 11. Im Laufe des 17. Jahrhunderts entstand zur Melodie auch ein zweiter Liedtext, nämlich *O Jesu, du edle Gabe* des Dichters Johannes Böttinger (Schüler von Paul Gerhardt). In der Vergangenheit wurde argumentiert, dass sich die Variationsreihe eher auf die Verstexte von *O Jesu, du edle Gabe* beziehe als auf *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. In Bachs Orgelchorälen ist es jedoch üblicher, dass sie zu einer Melodie mit mehreren Texten komponiert sind. Dazu gehören der Schübler-Choral *Wo soll ich fliehen hin* oder *Auf meinen lieben Gott* und auch *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Diese Version ist eine Transkription einer Arie aus Kantate 93, während diese Kantate einen anderen Text verwendet.

In der Partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* bleibt bemerkenswert, dass nur eine der sechs Handschriften (die von Johann Gottfried Walther) den Text *O Jesu, du edle Gabe* erwähnt. Bei näherer Betrachtung scheinen die Variationen für beide Choraltex te zu gelten, wobei die späteren Variationen näher am Text von *O Jesu, du edle Gabe* und dem früheren Dichter an *Sei gegrüßet, Jesu gütig*, liegen. Dies könnte erklären, warum Bach später die Zahl der Variationen erweiterte. Dass es die meisten Kopisten für möglich gehalten haben, das gesamte Werk mit dem Titel *Sei gegrüßet, Jesu gütig* zu versehen, mag auch am Texttenor liegen, der sich in einigen Strophen beider Lieder recht ähnlich ist. Auch die liturgische Anwendung der beiden Liedtexte dürfte unterschiedlich gewesen sein, nämlich als Lied zur Passionszeit, als Lied bei Beerdigungen und als Abendmahlslied (in anderen Zeiten des Kirchenjahres). Dann wieder das eine, dann das andere.

Im Rahmen dieser Erklärung würde es zu weit führen, auf alle rhetorischen Elemente und die Affekte pro Variation einzugehen. Deshalb genügt es hier, einen Überblick über die Choraltex te beider Lieder zu geben und die entsprechenden Variationen zu nennen.

Die Anwendung des Textes auf Bachs Variationen könnte wie folgt gewählt werden (siehe Text am Ende dieses Artikels):

**‘Sei gegrüßet, Jesu gütig’**

Choral	-	(Vers 1)
Partita 1	-	Vers 1
Partita 2	-	Vers 2
Partita 3	-	Vers 3
Partita 4	-	Vers 3
Partita 5	-	Vers 4
Partita 6	-	Vers 5
Partita 7	-	Vers 6
Partita 8	-	Vers 5
Partita 9	-	Vers 6
Partita 10	-	Vers 7
Partita 11	-	(Vers 7)

**‘O Jesu, du edle Gabe’**

Choral	-	(Vers 1)
Partita 1	-	Vers 1
Partita 2	-	Vers 2
Partita 3	-	Vers 3
Partita 4	-	Vers 4
Partita 5	-	Vers 5
Partita 6	-	Vers 6
Partita 7	-	Vers 7
Partita 8	-	Vers 8
Partita 9	-	Vers 9
Partita 10	-	Vers 10

Die hinzugefügte Partita 11 (der zwölfte Satz) ist der einzige von Bach am Ende seiner Partita-Kompositionen hinzugefügte Choral und scheint als Zahlensymbol 12 nach dem Text von Vers 10 auf das himmlische Jerusalem im Sinne der Bibel zu verweisen Buch der Offenbarung.

Das zentrale Thema des Liedes *O Jesu, du edle Gabe* ist das für die Sünden der Menschen vergossene Blut Christi (das alte kirchlich-liturgische Abendmahlsthema). In *Sei gegrüßet, Jesu gütig* wird die Nähe der Person, das Mitgefühl und die Liebe Christi in Sterbesituationen stärker akzentuiert. In beiden Texten ist der Haupteffekt dieser Variationsreihe ein Klang von Schmerz, Schwierigkeit, Einsamkeit und Traurigkeit als Ausdruck des Leidens. Deshalb wurde für die gesamte Partita angenommen, dass ein Adagio-Tempo für alle Variationen annähernd gleich ist. In manchen Variationen wurde jedoch ein dem entsprechendes Tempoverhältnis verwendet, z. B. die 'proportio Sesquialtera: drei Viertel im Zweiertakt. So entsteht beispielsweise in Variation 10 ein natürlicher und selbstverständlicher Sarabandencharakter mit der dazugehörigen fließenden Bewegung. Oder, wie in Variation 3, die Proportion ist 2 : 1, also das gleiche Tempo doppelt so schnell, so dass auch hier ein natürlicher musikalischer Verlauf der Koloraturen, der darin eingefügten rhetorischen Figuren, hergestellt wird und sich damit auch an die anpasst vermuteter Choraltext. Jede Note, jede rhetorische Figur hat also ihre eigene „Geschichte“. Dadurch wird der Interpret gleichsam natürlich aufgefordert, keinen einzigen Ton ohne Zusammenhang oder Bedeutung zu spielen. Umso deutlicher wird, dass es hier nicht nur um „absolute Musik“ geht, bei der „nur“ die Schönheit im Mittelpunkt steht, so wesentlich sie auch sein mag. Neben den kirchlichen Kantaten der Barockzeit ist jede Choralmusik für Orgel grundsätzlich als „verkündende“ Musik gedacht, also als eine Art musikalische Predigt. Es geht also um Musik, in der der Klang von Text und Emotion im Mittelpunkt steht, in denen sich der Spieler, so Bach, als Akteur in diese Affekte hineinversetzen muss. Letzteres war daher ein Grundprinzip Bachs und seiner Söhne in der sogenannten rhetorischen „actio“, der Aufführung der Kompositionen. Auf diese Weise kann vielleicht etwas an Bachs Spiel anklagen, das in Werken dieser Art so feierlich, andächtig und würdig gewesen sein muss, und dass die Musik daher trotz der möglicherweise langsamen Tempi warm und lebendig ist und nicht entfernt, undurchschaubar und langweilig.

So strebt der Choral in der Registrierung einen Arienklang mit Frauenstimme an (gespielt natürlich mit der Vox Humana, wo der Tremulant das natürliche Solovibrato suggeriert). Siehe hierzu auch weiter unter „Imitatio Instrumentorum“ unter der Überschrift „Aufführungspraxis“.

### Aufführungspraxis

Ein orchestraler Ansatz ist ein grundlegender Ausgangspunkt für die Interpretation von Bachs Orgelwerken. Denn Bach spielte neben allen erdenklichen Tasteninstrumenten auch selbst hochkarätige Streichinstrumente und pflegte angesichts all seiner Funktionen als „Spinnen im Netz“ enge Kontakte zu Musikern aller Sparten der damaligen Zeit völlig unlogisch zu denken, dass er ein Ganzes an der Orgel wäre, hätte eine andere Spielästhetik angewandt. Auch die Berichte von Bachs Söhnen, Schülern und vielen anderen sind darüber eindeutig. Bachs Söhne fassten die wichtigsten Eigenschaften des Spiels ihres Vaters in drei Schlagworten zusammen: „*Leichtigkeit*“, „*Mannigfaltigkeit*“ und „*Fertigkeit*“ (leichtfüßig, abwechslungsreich und virtuos). Diese Funktionen umfassen Technik, Anschlag und Artikulation sowie Phrasierung, Tempo und Timing. Kommentatoren seiner Zeit haben folgende Merkmale angegeben: *Töne rold wie Perle, glänzend, leicht, reinigkeit, Genauigkeit, rund und fliessend, fein, Licht und Schatten, schnell-ziehen, stossen, schleppen-fortgehen, sauber, feurich, rührend, ausdrückend, natürlich.*

Eine Reihe weiterer Merkmale lassen sich aus diversen Zeitgenossenbeschreibungen zusammenfassen:

- Ein souverän gehaltenes, immer „lebendiges“ Tempo (auch wenn es langsam ist) – „*Bach war darin überaus sicher*“.
- Ein Gesangsvortrag („*kantable Art im spielen*“) aus einem entwickelten Innenohr. Die Vorstellungskraft und musikalische Fantasie werden permanent durch das Singen gesteuert.
- Die Bewegung, die rhythmische Akzentuierung im Verhältnis zum Tempo hängt vom Affekt (der Tonart) ab, ist aber gleichzeitig für den Ausdruck unabdingbar. Bewegung und Rhythmus haben hier nicht die Bedeutung der rein metronomischen Einteilung. Nur der Rahmen der großen Tactus-Division bestimmt die Balance des Tempos, nicht die feinere Division.
- Konsequentes rhetorisches Spiel. „*Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine schlossene Gesellschaft mit einander unterredeten*“. Das bedeutet unter anderem „Erzählend

- spielen“, also so spielen, wie ein guter Redner seine Geschichte erzählt (siehe eben genannte Eigenschaften). Und dass jeder Mitwirkende gleich wichtig ist und Aufmerksamkeit verlangt.
- Die Melodie besteht oft aus gebrochenen Akkorden (Harmonie) und so oft ist Harmonie auch gleichzeitig Melodie, die ebenfalls einen wesentlichen Einfluss auf Phrasierung, Artikulation, Akzentuierung, Anschlag und Timing hat.
  - Das Spiel enthält konsequent und überall vier „Schichten“: 1. das große Segment als Hauptteil der Komposition, 2. die musikalische Phrase als Ergebnis der logischen Verbindung von Harmonie und Melodie, 3. die rhetorischen Figuren und 4. die einzelnen Töne an sich, die jedes Mal anders gespielt werden müssen, das oben erwähnte "Erzählspiel".
  - Anfang und Ende jedes musikalischen Satzes, jedes harmonischen Impulses oder jeder rhetorischen Figur und deren Auflösung in jeder einzelnen Stimme müssen durch Artikulation und Phrasierung immer hörbar gemacht werden. Das bedeutet, dass alle Stimmen, auch wenn sie gleichzeitig erklingen, immer gleichwertig sind und einheitlich artikuliert und phrasiert werden müssen (polyphone Artikulation/Phrasierung, nicht homophon). Keine Note wird ohne eine bestimmte Bedeutung oder Kohärenz komponiert.
  - All dies impliziert, dass jeder harmonische und melodische Impuls zuerst vollständig beendet oder aufgelöst werden muss, bevor eine neue Figur/ein neuer musikalischer Satz beginnt. Beispielsweise enden viele Phrasen auf dem ersten Schlag eines Taktes, anstatt dass eine neue genau auf dem ersten Schlag beginnt, daher sollte an dieser Stelle keine große Zäsur angewendet werden. Bach kombiniert aber auch häufig beide Elemente.
  - Jeder Sänger denkt immer zuerst darüber nach, was er oder sie singt und worüber. Das Choralspiel (auch von Choralbearbeitungen) ist seit jeher aus der Wirkung des Choraltexes heraus gedacht. Dazu gehört auch eine etwas freie Deklamation bei der Interpretation markanter rhetorischer Figuren (wieder dieser „gute Redner“).
  - Eine gründliche Analyse des aufzuführenden Werkes im Vorfeld ist daher für ein gutes Verständnis der musikalischen Struktur und Wirkung und damit für die Aufführung unerlässlich.
  - Das Pedalspiel ist dem manuellen Spiel in Anschlag, Artikulation, Phrasierung und Ausgereiftheit völlig gleichwertig. Bach spielte daher sowohl mit der Spitze als auch mit der Ferse des Pedals. Beschreibungen von Bachs Spiel bestätigen dies noch einmal.
  - Der Bach-Stil des Orgel- und Tastenspiels („die Bachische Art“) zeichnet sich durch ein abwechselnd straffes und pointiertes und mal komisches („scherzhaft“), mal gebundenes, freies und pathetisches, mal mit größtmöglicher Geschwindigkeit aus, dann wieder in der denkbar langsamsten Bewegung, aber immer „lebendig“ im Sinne von „nicht tot“ oder „nicht langweilig“. Zu Bachs Zeiten war diese Spielästhetik offenbar ganz anders als das, was manch anderer Kollege gehört hatte.
  - Bach und seine Söhne wandten sich (daher) entschieden gegen diejenigen, die (auch zu ihrer Zeit) die schnellen Tempi (zB Allegro) zu langsam und die langsamen Tempi (zB Adagio) zu schnell nahmen.
  - Bachs Kunst der Registrierung war äußerst erfindungsreich und oft recht ungewöhnlich. Aufgrund seiner außergewöhnlichen Kenntnisse der Orgel konnte er alle möglichen Kombinationen ziehen, die Kollegen damals für unmöglich hielten, bewunderte aber dennoch die klanglichen Ergebnisse.
  - Zusammenfassend folgerte Bach, dass das Ziel des Spiels darin bestand, einen größtmöglichen emotionalen Ausdruck zu erreichen. Dies kann nur erreicht werden, indem die Struktur einer Komposition durch ein transparentes, farbenfrohes, poetisches und lyrisches Spiel offengelegt wird, so dass das Spiel für den Zuhörer, der keine Partitur kennt, leichter zu verstehen ist.
  - Einige Punkte in dieser Liste wurden sowohl von Wilhelm Friedemann als auch von Carl Philipp Emanuel Bach genannt. Die Quellen rund um Bach weisen jedoch nicht darauf hin, dass Carl Philipp Emanuel und sein ältester Bruder Wilhelm Friedemann sich bewusst eine andere Tastentechnik oder eine andere Rezitationsästhetik zu eigen gemacht hätten, weil die ihres Vaters in ihren Augen veraltet oder sonst unzureichend gewesen sei. C.Ph.E. Bach erzählt später mit Freude und Stolz, dass er nur einen Lehrer hatte, nämlich seinen Vater. Ihr Spiel muss also dem ihres Vaters geähnelt haben. Dies wurde von Zeitgenossen des Orgelspiels Wilhelm Friedemanns hervorragend bestätigt. So haben Bachs Söhne die „väterliche“ Spielästhetik auch in der Interpretation der Werke ihres Vaters sowie in ihrem eigenen neueren Kompositionsstil in der Atmosphäre ihrer Zeit angewandt.

Die Interpretation in dieser Aufzeichnung basiert auf den hier angegebenen Implementierungsprinzipien. Die Partita „Sei gegrüßet“ ist ein schönes Lehrbuchbeispiel dafür, wie die oben genannten Elemente gesucht und aufgeführt werden können.

Ein weiteres wesentliches Element barocker Orgelaufführungspraxis ist die Nachahmung der barocken Chor- und Ensemblesprache, die sogenannte „*Imitatio Instrumentorum*“. Laut Jacob Wilhelm Lustig aus Hamburg (Organist der Martinikerk in Groningen von 1728 bis zu seinem Tod 1796) und Johann Joachim Quantz (letzterer war ein großer Bewunderer von Bachs Orgelspiel, er fügte hinzu, dass Bachs Kunst auf den berühmten Holländer Jan Pieterszoon Sweelinck und seine Schüler zurückgehe) sollte es keinen stilistischen Unterschied zwischen der Herangehensweise des Barockorchesters, einzelner Barockmusiker und die der Orgel und ihres Organisten, mit Ausnahme des subtilen Unterschieds, den Bach selbst machte, nämlich dass er die Orgel des Kirchenstyls verwendete: „*andächtig, feyerlich und völlig so, wie der Kirchenstyl sein muss*“ [JN Forkel, 1802]. Auch die (Aufführungen von) Kantaten und Passionen fallen unter diesen Begriff. Für die Orgel machte Bach eine Ausnahme für die „Orgeltempi“ für Trios, Sonaten und Konzerte. So sollten auch Bachs Triosonaten (fast) im Ensembletempo gespielt werden. Meistens hören wir heutzutage jedoch ein viel langsames Tempo, was zum Teil darauf zurückzuführen ist, dass wir nicht die große Virtuosität besitzen, die ein schnelleres Tempo erfordert.

Laut Forkel spielte Wilhelm Friedemann Bach auf den Tasten (Cembalo, Clavichord, Pianoforte) „*zierlich, fein und angenehm*“. Bei seinem Orgelspiel „*überfiel mich ein Heiliger Schauer*“ und der Ausdruck des Spiels war „*Erhaben*“ und volles „*Andacht, Feyerlichkeit und Würde*“. Forkel fügt hinzu, dass Vater Johann Sebastian dies beinahe mit noch mehr „*Vollkommenheit*“ gezeigt habe. All dies führt dazu, dass das „Bach“-Tempo für die Orgel meist nur geringfügig langsamer ist als das des Orchesters, weil die Größe des Instruments und die Raumakustik es dem Spieler immer wieder neu auferlegen: in einem Raum mehr, im anderen weniger abhängig von der Länge des vorhandenen Nachhalls und der Größe der Orgel. Wenn also etwas schnell sein soll, muss die Andeutung dieser Geschwindigkeit an einem relevanten Ort angeboten werden. z.B. ein Allegro-Tempo (bei Quantz ca. 110-120 MM nach seiner Herzschlagtheorie) ist dann ca. 96-100 bei Bach an der Orgel.

Insgesamt bedeutet dies im Prinzip, dass die Ästhetik von Bachs Orgelspiel nicht, wenn überhaupt, vom Musikstil der Orchester, Chöre, Instrumental- und Vokalsolisten mit den damit einhergehenden Affekten und Tempi abgewichen ist. Das war zu Bachs Zeit außerhalb der „Bachischen Kunst“ sehr oft der Fall und wir müssen das auch heute noch beobachten. Im Moment ist es eher die Regel als die Ausnahme. Insbesondere die konsequente melodische und harmonische Phrasierung mit natürlichem Ende jeder Figur sowie die mehrstimmige Phrasierung und Artikulation in allen Stimmen gleichzeitig, wie sie in der Welt der Orchester und Sänger durchaus logisch und wohlverstanden ist, sieht man sehr oft in globale Organkultur systematisch vernachlässigt oder nicht einmal als Notwendigkeit erkannt. Es gibt verschiedene Beschreibungen des Organistenspiels zu Bachs Zeiten, wo dies auch geschah. Deshalb war es damals eine der besten Referenzen, wenn Organisten nachweisen konnten, dass sie eine 'Bachse'-Ausbildung erhalten hatten, um 'Bachische Kunst' zu fördern. Leider haben das nicht alle Bach-Schüler in allen Fällen konsequent gemacht, zB bei der Tempo- oder Registrierungswahl oder dem Einsatz der Ferse beim Pedalspiel. Das liegt einfach daran, dass sie nicht das Talent und die technischen Fähigkeiten dafür hatten. Daher muss man sehr vorsichtig sein, Aussagen von Bach-Schülern zur Aufführungspraxis auf Bach selbst zu projizieren, als hätte er es genau so gemacht. Ein Genie wie Bach, das ein Einzelgänger ist, lässt sich schließlich nicht in die allgemeinen Ansichten des Durchschnittsmusikers einordnen.

Stef Tuinstra  
 Übersetzt mit Vertalen.nu.

**Koraaltekst/Chorale text/Choraltext Sei begrüßet, Jesu gütig.**

Vers 1

*Sey gegrüßet, Jesu gütig,  
über alle mass sanfftmüthig;  
ach wie bist du so zerschmissen,  
und dein gantzer leib zerrissen?  
Lass mich deine liebe erben  
und darinnen selig sterben.*

Vers 2

*O Herr Jesu! Gott und mein heil,  
meines herzens trost und mein theil,  
beut mir deine hand zur seiten,  
wenn ich werde sollen streiten.  
Lass mich deine liebe erben  
und darinnen selig sterben.*

Vers 3

*Jesu! Schone meine Sünden  
weil ich mich zu dir thu finden  
mit betrübten Geist und herzen,  
dein blut lindert meine Schmerzen.  
Lass mich deine liebe erben,  
und darinnen selig sterben.*

Vers 4

*O du roth und weisse quelle  
kühle meine matte Seele,  
wenn ich werde unten liegen,  
hilf mir ritterlich obsiegen.  
Lass mich deiner lieb geniessen,  
und mein leben drin beschliessen.*

Vers 5

*O wie freundlich kanst du laben  
Jesu, alle, die dich haben;  
die sich halten an dein leiden  
können seliglich abscheiden  
Lass mich deiner lieb geniessen  
und mein leben drin beschliessen.*

Vers 6

*Wenn der feind mich thut anklagen  
lass mich, Jesu, nicht verzagen,  
wenn ich aus dem elend fahre,  
meine seele du bewahre.  
Singen immer: Heilig! heilig!  
heilig! alsdenn bin ich selig!*

Vers 7

*Süsser Jesu, gnadensonne,  
mein schatz höchste freud und wonne  
ewig, ewig lass mich loben  
mit den engeln dich dort oben  
singen immer Heilig! heilig!  
heilig! alsdenn bin ich selig.*

## **Koraaltekst/Chorale text/Choraltext O Jesu, du edle gabe.**

### Vers 1

*O Jesu, du edle Gabe,  
mich mit deinem Blute labe,  
daran hab ich meine Freude,  
und stets meiner Seelen=Weide,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

### Vers 2

*Quälet mich nun meine Sünde,  
Jesu! Ich mich zu dir finde,  
und in deinem Blute suche  
die Erlösung von dem Fluche,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

### Vers 3

*Wenn mich Gottes Zorn erschrecket,  
mich dein Blut, Herr Jesu, decket,  
Gottes Zorn es gänzlich stillt,  
und mit Gnaden mich erfüllet,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

### Vers 4

*Wenn mir Angst zum Hertzen rücket,  
dein Blut Jesu mich erquicket,  
wenn des Creutze mich betrübet,  
alle Trost dein Blut mir giebet,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

### Vers 5

*Wenn die Welt mein Hertz verletzet  
dein Blut Jesu mich ergötzet  
wenn der Teufel mich berücket,  
dein Blut Jesu mich erquicket,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

### Vers 6

*Wenn die Höll mich will verschlingen,  
und mit ihrem Feur umringen,  
dein Blut Jesu mich verbirget,  
und all diese Feind erwurget,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

### Vers 7

*Wenn der Tod mir grauen machet,  
dein Blut Jesu ihn verlachtet,  
weil er an mir und mein Orden,  
durch dein Blut zu schanden worden,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

Vers 8

*Wenn ich werde hingerücket,  
dein Blut, Jesu mich erquicket,  
alsdann ich ganz freudig sterbe,  
und darauf das Leben erbe,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

Vers 9

*Wenn mein Leib wird auferstehen,  
und Herr dein gericht angehen,  
dein Blut mich zur rechten stellet,  
und ein gutes Urtheil fället,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*

Vers 10

*Drauf werd ich, wir mir bereitet,  
von den Engelein begleitet,  
gehen in dem weissen Kleide,  
durch den Blut zu deiner Freude,  
dein Blut mich von Sünden wäschet,  
und der Höllen=Gluth auslöschet.*