

Over de voorgeschiedenis van de 6 orgelsonates die Johann Sebastian Bach zelf samenbundelde te Leipzig eind jaren 1720 is al heel wat inkt gevloeid. Meerdere delen zijn immers herwerkingen van reeds eerder gecomponeerd materiaal uit kantates, orgelwerken en kamermuziek. Deze sonates zelf nemen een aparte plaats in Bachs oeuvre in en zijn ook vandaag nog bekend oefenmateriaal voor elke gevorderde orgelstudent. Ze worden ook door sommigen beschouwd als mogelijk gespeeld op het pedaal-clavichord. We kennen echter ook afschriften voor 2 clavecimbel, waarbij elke speler in de linkerhand de bas speelt, en in de rechter elkeen een andere solopartij voor zijn rekening neemt. Deze composities werden dus ook duchtig gespeeld als kamermuziek en als oefening voor klavierspelers.

BACH 4/2

Het begon met ons eigen duo allemaal met het thuis samen spelen van Bachs drie sonates voor gamba, niet begeleid op clavecimbel zoals genoteerd, maar op positief orgel, een praktijk die zeker ook in de vroege 18^{de} eeuw bestond. Al gauw herkende ik het laatste 'Allegro moderato'- deel uit de eerste gambasonate in G (BWV 1027) ook als een orgeltrio dat ik speelde tijdens mijn studietijd. Inderdaad bestaat hiervan een aan Johann Sebastian toegeschreven lichtjes vereenvoudigde orgelversie, met de baslijn van de linkerhand nu immers gespeeld op het orgelpedaal, als afschrift van de gambaversie met clavecimbel (BWV 1027a). Van het eerste en tweede deel bestaat ook nog een afschrift voor orgel (BWV1039a).

Voor Romina leken het eerste (Adagio) en derde deel (Andante) zelfs beter te werken met orgel als zingende tegenstem voor de gamba dan met klavecimbel: lange aangehouden tonen bleven doorklinken, het polyfone spel tussen beide instrumenten kwam zo mooi in balans, terwijl het thema dat in deel twee op orgel een fris fluitkarakter meekreeg dan weer refereerde naar nog een andere versie van deze sonate: namelijk voor 2 fluiten met basso continuo (BWV 1039).

Het begeleiden op orgel beïnvloedde volgens Romina haar manier van articulatie, alsook het luisteren en ervaren van het spel tussen de verschillende polyfone lagen in de gehele gambasonate.

De weg naar het experimenteren met de 6 orgelsonates op gamba lag nu open !

Onze keuze voor de vierde orgelsonate in e klein (BWV 528) bleek ook 'historisch verantwoord' vermits het eerste deel daaruit namelijk een door Bach zelf reeds hergebruikt trio was, als een 'Sinfonia voor hobo d'amore en gamba met basso continuo' uit zijn Kantate 76 "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"(1723).

Van sommige orgelsonates waren er echter bepaalde delen voor geen enkele tessituur van de verschillende gamba's geschikt. Uiteindelijk kozen we dan de vijfde sonate in C erbij (BWV 529) vanwege haar typische spitante en concertante karakter, samen met het natuurlijke speelgevoel op de alt- en diskantgamba. In het eerste Allegro-deel genieten we van de ritmische impulsen, de dialoog tussen beide stemmen en het lichtvoetige karakter van dit misschien wel bekendste orgeltrio deel van de meester. Het prachtige middendeel dat Bach reeds vroeger als apart orgelstuk had gecomponeerd, leent zich

feilloos om de altgamba op haar best te laten zingen, terwijl het meer berekende maar speelse hoger liggende thema van het slotdeel de diskantgamba en het orgel in een sprankelende dialoog doen jubileren. Het idee dook al gauw op om aldus Bachs eerder beperkte gambarepertoire alzo verder 'uit te breiden' vanuit zijn orgelmuziek: '*Bach for two*' was geboren.

De typisch 'gamba-achtige' begeleiding in de linkerhand van het overbekende koraalprelude op "Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" (BWV 639) uit het Orgelbüchlein was dan weer de springplank naar andere koraalbewerkingen en koraaltrio's. Het programma werd vlug te groot voor een cd. De uiteindelijke tracklist werd dus bepaald door een eenheid in het programma enerzijds: de koraalkeuzes, de afwisseling van stijlen, én het aan bod laten komen van de verschillende gambatypes anderzijds: diskantgamba, alt- en basgamba.

Met de keuze voor de diskantgamba, die bijna klinkt als een viool, in de tweede en derde beweging van de vierde (orgel)sonate in e (BWV 528), kwamen we immers terug uit bij een mogelijke vroegere versie (in d) voor hobo, viool en BC van het rustige middendeel, natuurlijk ook door de logica van de tessituur van de te spelen partij.

In de naar redding zoekende koraal "Wo soll ich fliehen hin" (met de Cantus Firmus in het orgelpedaal, BWV 694), een eerder vroeg werk van Bach (vòòr 1710), is de basgamba te horen als in duet, of zelfs duel, met het orgel, alsof beide instrumenten ietwat verloren heen en weer hollen.

In "Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (BWV 663) zingt de basgamba dan weer als lyrische tenorstem de versierde koraalmelodie. In deze bewerking schrijft Bach op de partituur expliciet *Cantabile* voor, en dat neemt het orgel onmiddellijk op in het zangerige begeleidende thema als voorimitatie van de koraalmelodie. Naar het einde toe komt dan het eerder dramatische moment en het 'stilvallen' van de muziek als uitbeelding van de koraaltekst op de woorden "Jammer und Not". Het lijkt alsof die passage speciaal voor de solo gamba geschreven is. Deze koraalbewerking klinkt als een Duitse versie van een zangerige "ténor en taille" die de versierde cantus firmus uitzingt zoals we ze kennen bij Bachs Franse collega's organisten. Deze orgelstukken waren immers een imitatie van de typische barokke versierde "haute-contre" partijen (Franse hoge tenorstem).

Zowel het orgel, vanwege zijn blaasbalg als 'adem', als de viola da gamba, vanwege haar zangerigheid en boventoonrijke timbre, worden wel eens beschouwd als de instrumenten die de menselijke stem het dichtst benaderen. Zowel in de trage delen in de sonates als in sommige koraalvoorspelen komt dit vooral tot uiting. Toch blijken beide instrumenten net vanuit hun specifieke bouw en speeltechniek des te verschillend. Het orgel heeft een 'oneindige' adem en kan de meest trage tempi aan, terwijl ze dan weer beperkt is in de dynamiek van haar klank door de wijze van de toonproductie. Het orgel zoekt daardoor zijn zangerigheid in de finesse van het 'toucher', het beheersen van het openen en sluiten van de ventielklep, het spel van de *toonlengte en timing* als suggestie voor 'luideren

zachter' en het karakter van de muziek (b.v. een zangerige legato, of meer ritmisch gedefinieerd spel bij een allegro-sonatedeel). De viola da gamba heeft daarentegen alle mogelijkheden tot expressie en dynamiek door haar eigenheid als strijkinstrument. Bij elk type van gamba komt een bepaald stemtype overeen: sopraan op de diskantgamba, altus of tenor op de altgamba, en zangerige tenor-bariton tot diepe bas op de basgamba. In onze stukkenkeuze wilden we dan ook de luisteraar al die verschillende aspecten aanbieden. We zochten naar een gezond evenwicht tussen akoestiek, eigenheden van beide instrumenten en de verschillende karakters van de gekozen stukken.

De vier versies van de koraalbewerkingen op "Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" werken als een herkenbaar terugkerend element in de beluistering. Bij de aanvang van de cd hoort u immers de basgamba als echte virtuoze soliste, met de eenvoudige koraalmelodie eroverheen klinkend op het orgel (Bicinium BWV 711). Dit wordt gevolgd door een "Allein Gott"-koraalbewerking in de vorm van een soort triosonate : de eerste stem op het orgel, de andere stem op de diskantgamba, en de begeleidende bas in het pedaal (BWV 676). Het is één van Bachs voorbeelden van het *koraaltrio*, een compositietechniek die hij hier op onnavolgbare wijze neerzet met een perfecte balans tussen de (wiskundige) vorm en de fantasievolle creatieve polyfone lijnen, imitaties, canon en spiegel van het trio-thema!

Naast de reeds vermelde versierde tenor-versie van "Allein Gott" (BWV 663) met de *Cantabile* begeleiding op het orgel, hoort u ook de zeer expressieve versierde sopraanversie ervan (BWV 662), waarbij de voorimitaties van elke koraalzin, met o.a. het melancholische beginthema met de zuchtende voorzagen, door Bach op geniale wijze wordt uitgebreid naar alle harmonische mogelijkheden en retorische effecten op de tekst van het koraal.

Een van Bachs meest meesterlijke koraalbewerkingen voor orgel is zonder twijfel de vijfstemmige versie op het "Vater Unser" (BWV 682). Hier kozen we voor het behoud van de canonische cantus firmus op het orgel terwijl elk van de twee beweeglijke "trio-stemmen" op elk instrument aan bod komt.

Doordat soms een orgelstempartij van de linkerhand aan de gamba werd gegeven, kon ik des te meer aandacht schenken aan de articulatie van de baspartij hetzij met de linkerhand gespeeld (b.v. in BWV 529, I en III), hetzij in het pedaal (b.v. hier in BWV 682), waarbij het idee van de stuwende bas vanuit de basso continuo praktijk ook meer aan bod kwam. In het "Vater Unser" heeft zich dat ook in het tempo geuit: het geheel is meer opgevat als een echt samenspel-stuk. Hierbij valt dan ook het eerder kamermuziekachtige opzet van de gehele cd op. We zochten immers naar een meer intiemere orgelklank én akoestiek om de natuurlijke balans tussen beide instrumenten te kunnen behouden. Daarom kozen we voor het orgel in de Catharinakerk te Kettenis (BE), dat door de orgelbouwfirma Thomas (Stavelot) gebouwd werd. Dit instrument heeft een groot aanbod aan achtvoetsregisters en hun talrijke zachte klankkleuren waren ideaal om met de klank van de verschillende gamba's te kunnen samensmelten. Ook de eerder kleine akoestiek van de kerk maakte de opname tot een zeer gearticuleerd en transparant geheel.