

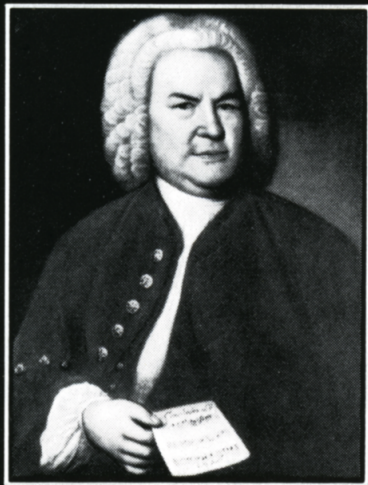


CD-443/444 STEREO

digital

The Complete Organ Music Volume 8

Johann Sebastian Bach



CLAVIERÜBUNG III
CONCERTO in D minor
TRIO SONATA in C
TOCCATA in E

Hans Fagius

THE 1764 WAHLBERG
ORGAN (reconstructed
by Grönlund) of
FREDRIKSKYRKAN,
KARLSKRONA, Sweden

A BIS original dynamics recording

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Dritter Teil der „Clavierübung“** 100'08

Third Part of the 'Clavierübung'

Troisième Partie des "Exercices pour clavier"

CD-443 Total playing time: 63'05

- | | | |
|------------|---|-------------|
| [1] | Praeludium pro organo pleno, BWV552/1 | 9'06 |
| [2] | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV669 | 3'25 |
| | Canto fermo in Soprano, à 2 Clav. et Ped. | |
| [3] | Christe, aller Welt Trost, BWV670 | 4'25 |
| | Canto fermo in Tenore, à 2 Clav. et Ped. | |
| [4] | Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV671 | 4'33 |
| | à 5, Canto fermo in Basso, Cum Organo pleno | |
| [5] | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV672 | 1'42 |
| | alio modo, manualiter | |
| [6] | Christe, aller Welt Trost, BWV673 | 1'42 |
| [7] | Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV674 | 1'15 |
| [8] | Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV675 | 3'11 |
| | à 3, Canto fermo in Alto | |
| [9] | Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV676 | 5'00 |
| | à 2 Clav. et Pedal | |

[10]	Fughetta super <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>, BWV677	1'05
	manualiter	
[11]	Dies sind die heil'gen zehn Gebot, BWV678	4'51
	à 2 Clav. et Pedale, Canto fermo in Canone	
[12]	Dies sind die heil'gen zehn Gebot, BWV679	1'56
[13]	Wir glauben all an einen Gott, BWV680	3'21
[14]	Wir glauben all an einen Gott, BWV681	1'47
[15]	Vater unser im Himmelreich, BWV682	7'32
	à 2 Clav. et Pedal e Canto fermo in Canone	
[16]	Vater unser im Himmelreich, BWV683	1'37
	alio modo, manualiter	
[17]	Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV684	3'49
	à 2 Clav. e Canto fermo in Pedale	
[18]	Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV685	1'33
	alio modo, manualiter	

CD-444

Total playing time: 74'07

[1]	Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV686	5'26
	à 6, in Organo pleno con Pedale doppio	
[2]	Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV687	4'25
	à 4, alio modo, manualiter	
[3]	Jesus Christus, unser Heiland, BWV688	3'42
	à 2 Clav. e Canto fermo in Pedale	
[4]	Fuga super <i>Jesus Christus, unser Heiland</i>, BWV689	5'00
	à 4, manualiter	

5	Duetto I, BWV802	2'38
6	Duetto II, BWV803	3'32
7	Duetto III, BWV804	2'37
8	Duetto IV, BWV805	2'41
9	Fuga à 5 con Pedale pro Organo pieno, BWV552/2	6'43

Concerto in D minor, BWV596 11'08

after the Concerto in D minor, Op.3 No.11 (RV565) for two violins, cello, strings and basso continuo by Antonio Vivaldi

Konzert d-moll BWV596 nach dem Concerto d-moll op.3 Nr.11 (RV565) für zwei Violinen, Violoncello, Streicher und Basso continuo von Antonio Vivaldi

Concerto en ré mineur BWV596 d'après le Concerto en ré mineur op.3 no 11 (RV565) pour deux violons, violoncelle, cordes et basso continuo d'Antonio Vivaldi

10	I.	1'04
11	II. <i>Grave</i>	0'30
12	III. <i>Fuga</i>	3'14
13	IV. <i>Largo e spiccato</i>	3'00
14	V.	3'17

Trio Sonata No.5 in C major, BWV529

14'28

Triosonate Nr.5, C-Dur

Sonate en trio no 5 en do majeur

- | | | |
|-----------|---------------------|------|
| 15 | I. <i>Allegro</i> | 5'17 |
| 16 | II. <i>Largo</i> | 5'19 |
| 17 | III. <i>Allegro</i> | 3'50 |

18 Toccata in E major, BWV566

10'06

Toccata in E-Dur

Toccata en mi majeur

18/1. (*Praeludium*) 1'52

18/2. Bar/Takt/mesure 34. *Fuga* 4'20

18/3. Bar/Takt/mesure 123 0'44

18/4. Bar/Takt/mesure 134 (*Fuga II*) 3'10

HANS FAGIUS

The reconstructed Wahlberg Organ (1764),

Fredrikskyrkan, Karlskrona, Sweden

**Die rekonstruierte Wahlbergorgel (1764), Fredrikskyrkan,
Karlskrona, Schweden**

**La reconstruction de l'orgue Wahlberg (1764) à l'église
Frédrik, Karlskrona, Suède**

Third Volume of Exercises for Manuals comprising various preludes for organ on the catechism and on other hymns; intended for melomaniacs and especially for connoisseurs of such works, for the enjoyment of the spirit, by Johann Sebastian Bach, composer of the Royal Court of Poland and of the Court of the Prince of Saxony, conductor and musical director of the Leipzig choirs. Published by the composer.

This was the lengthy text on the title page of *Clavierübung III*, published at the beginning of October 1739 at a price of 3 Reichstaler. Bach had previously had two collections entitled *Clavierübung* printed: volume one in 1735 (*Six Partitas*) and volume two in 1735 (*Overture in B minor* and an Italian Concerto); a fourth volume was to appear in 1742 (*Goldberg Variations*). These collections were primarily intended for the harpsichord or clavichord whereas the third volume was conceived for the organ. *Clavierübung* was quite a frequent title in baroque Germany and was used by Johann Kuhmau, Vincent Lübeck, Georg Andreas Sorge (also in 1739) and Johann Ludwig Krebs to name but a few. The title indicates more the composer's own exercises with various types of piece than a purely pedagogical aim.

Surprisingly, *Clavierübung III* was the first organ work by Bach to be published, followed by the *Schübler Chorales* and the *Kanonische Veränderungen über 'Vom Himmel hoch...'*. None of the numerous organ works from the Arnstadt or Weimar periods was published during Bach's lifetime even though they circulated by means of various copies. Bach must have considered that this collection had a very important message to impart, even though in terms of content it can be reckoned among the most complicated and maybe as the most difficult of access of the baroque period — certainly nothing for an 'everyday' organist.

The year 1739 marked the anniversary of several reforms in Leipzig, including the 200th anniversary of the Augsburg Confession (12th August), the annual Reformation Festival (31st October) and, especially, the 200th anniversary of Luther's sermon at the Thomaskirche and the beginning of the Reformation in the town. The text of Luther's sermon on Whit Sunday 1539 is lost but his sermon of the previous evening at Pleissenburg Castle in Leipzig has been preserved. Here,

among other things, he said that the true Christian church was to be found where the repentant sinner is forgiven, the sacrament is taught in the correct way and the Trinity is recognized. Luther spoke of two other important matters: the divine Trinity and the study of the catechism.

Bach must have known this sermon and felt the great need to emphasize the meaning of the Reformation jubilee in 1739. From a letter we also knew that he declined to publish *Clavierübung III* at this time, although its appearance in print was thereby delayed. The collection comprises 27 movements: the first and the last form the *Prelude and Fugue in E flat major*, BWV552, surrounding 21 chorale arrangements (ten large ones *pedaliter* and eleven small ones *manualiter*) and four duets. Luther's ideas determine the arrangement of the chorales. First we find *Kyrie — Christe — Kyrie and Gloria (Allein Gott in der Höh sei Ehr)*, corresponding to Luther's reformed liturgy; next come six chorales with Lutheran texts which treat the six main sections of Luther's catechism in order; and finally there are the four duets which may represent the four concluding prayers of the small catechism. Overall the *Clavierübung* works like a church service with prelude and postlude, liturgy and commentaries and interpretations of the most important confessions of the church.

Luther wrote two catechisms: a large one for the clergy and for teaching purposes, and a small one for the general public. In Bach's time the catechism was very important and was taught daily, both in schools and homes and also at church. In *Clavierübung III* there is a larger *pedaliter* setting and a smaller *manualiter* setting of each of the chorales. It may be that the large and small settings represent the large and small catechisms; or maybe the larger settings were intended for use at church services with the smaller ones suitable for playing at home where one had access to harpsichord, clavichord and possibly small organ.

The collection is full of symbols which have attracted innumerable attempts at interpretation. Not least, there is a long series of number symbols — sometimes very obvious ones. The number 3, standing for the Trinity, and the number 7 as a symbol of God, perfection etc. run through the collection like a central theme: 27 movements ($3 \times 3 \times 3$), 21 chorale arrangements (3×7), 3 types of piece (prelude

and fugue, chorale arrangement and duet), 3 flats in the key signature of the *Prelude* and *Fugue*, 3 large and 3 small *Kyrie* arrangements, numerous three-part movements, frequent use of a three-note rising or falling motif, and so on. The number 14 is also often found — sometimes as 2×7 and sometimes as the sum of the letters B A C H according to the numerical alphabet ($2 + 1 + 3 + 8$). A further motif, the so-called cross motif, also occurs frequently: it consists of four notes, which, if lines are drawn between the inner and outer pair, produce the shape of a cross.

Stylistically, the third part of the *Clavierübung* is more complicated and possesses more different aspects than most of Bach's organ oeuvre. It can thus be seen as a summary of the baroque stylistic ideals. We find movements in the *stile antico* inspired by Palestrina, others in the style of Frescobaldi, further pieces in styles with other Italian, North German and French influences, and finally modern, gallant and rococo-type movements in which the gallant element often stands in marked contrast to a strictly maintained canon. The smaller settings are thoroughly worked-out and sometimes create an individual, abstract effect which is emphasized by the church tonalities which dominate in most of them.

Prelude in E flat major, BWV552/1.

The collection opens with a French overture in grand style. Its form is ritornello-like. The main section with its sharply dotted rhythms alternates with two other parts — one with short echo sections and a somewhat more *cantabile* melody accompanied by two-part chords, the other a fleeting fugue in more lively Italian style. The three themes can well be seen as a symbol of the Trinity. The piece is very festive and has justifiably become one of Bach's most popular organ works. A cross motif appears in the soprano part in the very first bar — but it is the triumph over the cross which is here being announced!

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV669

Christe, aller Welt Trost, BWV670

Kyrie, Gott, heiliger Geist, BWV671

Bach wrote his *Kyrie* settings in the so-called *stile antico*, a style which goes back to Palestrina's vocal polyphony and — in organ music — to Samuel Scheidt's *Tabulatura nova* from 1624. The style is discussed at length by J.J. Fux in his book *Gradus ad Parnassum* (1725), which Bach studied in great detail. Among other things, Fux states that the *stile antico* manifests the immutable laws of harmony. Bach probably chose this style to underline the orthodox and timeless moment of the *Kyrie* in the church service. In the first arrangement the *cantus firmus* is in the soprano and may well represent God the Father. The main motif is derived from the *cantus firmus*, as is also the case in the second arrangement where the melody is to be found in the tenor. The melody in the middle part depicts Christ as an intermediary between God and humanity. In the third movement, centring upon the Holy Spirit, the *cantus firmus* appears in the pedal. This is a splendid five-part movement in the form of a double fugue. The call of *eleison* in the final bars attracts attention; this is a concentration of what is said in all three settings. Simultaneously we can find a complete falling chromatic scale, divided between the tenor and second soprano, forming a clear cross motif. It is possible that Frescobaldi's chromatic toccatas were the model for this expressive final setting.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV672

Christe, aller Welt Trost, BWV673

Kyrie, Gott, heiliger Geist, BWV674

These three smaller *Kyrie* settings were marked *alio modo* — 'in another way'. All are four-part *fugati* on the opening motif of the melody. Clear Trinity symbols are to be found: the first arrangement is in 3/4 time, the second in 6/8 and the third in 9/8. If all three are played with the same basic pulse (crotchet in the first two, dotted crotchet in the third), the unity is further emphasized.

Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV675/676/677

This chorale, which corresponds to the *Gloria* in the mass, is the only one in the *Clavierübung* to possess three movements. Probably the purpose is to stress the Trinity, an idea supported by other details: all the movements are in three parts and the keys move within a rising third (F major, G major and A major). The first setting is *manualiter* — a two-part invention with the *cantus firmus* as the middle line. The second is an elegant trio in which the melody wanders through the various parts, and the third is a tricky *fugato* on the first and last phrase.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot, BWV678/679

The first main section of the catechism deals with the Ten Commandments, and the chorale text is Luther's poetic transcription of them. The large setting is in five parts. It starts almost like an Italian *Pastorale* but soon acquires an element of sadness from, for example, the sighing motif and falling chromatic motion. The *cantus firmus* is maintained as a strict canon in long note values between the parts in the left hand. The movement has been analysed in various ways, but the canon is universally seen as an image of God's strict commandment. Interpretations of the other parts range from 'the moral chaos which reigned on the Earth before the Word' (Albert Schweitzer) to 'an image of Christ's work of love in contrast to the rigid canon which represents the law of the Old Testament' (Hermann Keller). Keller also points out the similarity with the introductory chorus of *Cantata No. 77*, where the same chorale occurs in canon between the trumpet and the basso continuo while the choir sings the text *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und vom ganzen Gemüte und deinen Nächsten als dich selbst* — which lends credibility to his interpretation. The smaller arrangement is a lively four-part *fughetta* in gigue rhythm. The theme, which contains 14 (B + A + C + H) repetitions of the note G, appears ten times — a definite image of the Ten Commandments. Luther says in the small catechism that we should follow God's commandments joyfully. It may be that the merry, dance-like character of this piece is an expression of that joy.

Wir glauben all an einen Gott, BWV680/681

Belief is here represented by a melody of Gregorian origin in accordance with Luther's reworking of the Nicene Creed. As the chorale is very long, Bach writes a fugue based on the first phrase, with the first reply formed from the beginning of the second phrase. The last phrase appears in the final bars (with the text: *Es steht alles in seiner Macht*) and thereby the circle is completed. The unique aspect of this setting is the constant ostinato motif in the pedal, perhaps an expression of strength of belief. Robin Leaver points out that the ostinato is repeated six times, a possible allusion to the six days of creation — the text refers to God as the Creator of Heaven and Earth. It is also striking that the last pedal entry contains 43 notes, which according to the numerical alphabet is the same as CREDO! The *fughetta* on the same chorale is written in French style with dotted rhythms and fast runs. This may also be a symbol of the strength and power which arise from belief. The *fughetta* is the fourteenth piece in the collection and thus its mid-point. Each of the parts of the *Clavierübung* has a piece in French style as its middle movement.

Vater unser im Himmelreich, BWV682/683

The third main section of the catechism deals with prayer, and here Bach chose the psalm which contains Luther's poetic transcription of the Lord's Prayer. The large, five part setting is the most complicated of Bach's organ chorales. In fact it is a trio with quite a gallant, modern style for its age and with figurations which sometimes call flute music to mind. Against this three-part web the chorale melody appears in strict canon between two further parts, similar to *Dies sind...* BWV678. Sighing motifs in Lombardic rhythm (with the effect of sighing prayers), falling chromaticism and leaps of diminished intervals produce a gloomy basic atmosphere. The pedal part has constant, monotonously wandering quavers except in bar 41 (J + S + B + A + C + H), where suddenly the sighing motif appears. Might this be Bach's own prayer? In the same bar we also find the sequence of notes B A C H transposed up a semitone. Many commentators regard this movement as analogous to the plea for delivery from evil. In this case the *cantus firmus* represents the help that we receive by praying to God against the evil of the world. The small setting is a simple, gentle piece in the style of the *Orgelbüchlein*. The melody appears

in long note values in the soprano, and the accompanying parts are dominated by falling and rising scale motion.

Christ, unser Heiland, zum Jordan kam, BWV684/685

Baptism is represented by Luther's baptism hymn from 1541. The large setting is a trio with the *cantus firmus* in the tenor range as a fourth part in the pedal, in other words a hymn of Christ with the *cantus firmus* in the middle, representing the mediating function of Christ. The left hand plays a *perpetuum mobile*-like line in semiquavers, often seen as an image of the waters of the Jordan. A four-note motif with large leaps dominates the right hand and from the very first bar this is clearly formed as a cross motif. It appears in this form twice before the order of the notes is changed. It was a custom of past times for the clergyman to commence the baptism by touching the child twice with the cross, once on the forehead and once on the chest; Bach's cross motif must be a symbol of this. The child is baptized in the name of the Trinity. The movement is 81 bars long (3×27 or $3 \times 3 \times 3 \times 3$). The square root of 81 is 9 (3×3). The smaller setting first appears somewhat abstract and introverted, but proves to be an extremely polished piece of music, formed as a kind of *fugato* on the first phrase of the chorale. The counter-subject is the diminution of the first phrase, and the reply appears inverted, with the same counter-subject likewise in inversion. This is thrice repeated in the three-part setting, using every conceivable combination of parts. The entire setting has 27 ($3 \times 3 \times 3$) bars.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV686/687

Repentance is the fifth basic doctrine about which Luther speaks, although it does not have its own main section. Bach selected Luther's free translation of Psalm 130 (*De profundis clamavi*). The large setting is the most powerful of all Bach's organ chorales, a six-part piece with double pedal and the melody in the upper pedal part, written entirely in *stile antico*. The movement has the effect of all humankind calling to God for mercy and forgiveness. The motifs have an objective character (typical of *stile antico*), but towards the end the joyous *figura corta* dominates ever more. Maybe this is a symbol of joy about the forgiveness which follows the confession of

sins. The smaller setting is in four parts with the *cantus firmus* in long note values in the soprano. Each phrase is preceded by a pre-imitation. The structure of the piece resembles that of the larger setting but it has the effect of a more ‘modern’ *stile antico* with milder, more tender expression.

Jesus Christus, unser Heiland, BWV688/689

Luther’s free translation of the hymn *Jesus Christus nostra salus* from the 14th century represents the Eucharist. The large setting is a very polished, two-part invention with the *cantus firmus* as the middle part in the pedal — yet another hymn of Christ with the melody in the tenor. The setting is dominated partly by very large leaps which become progressively smaller and partly by fast semiquavers; overall it makes a hard, merciless impression. The text tells of Jesus, who by his suffering took the wrath of God from us and helped us from the misery of hell. The constant *cantus firmus* can be seen as an image of the redeemer, the two ‘fighting’ parts as the wrath of God. The large intervals which become smaller symbolize God and humankind coming closer together. Robin Leaver also refers to Isaiah 63, 2-3, where the wine press and the wrath of God is discussed. This text is often taken as a prophecy of Christ’s victory on the cross. The first four notes can easily be seen as a cross motif. The smaller setting (which is in fact longer) is a wonderful four-part fugue on the first phrase of the chorale and is full of expressive harmony. There is a series of *stretti* and an augmentation at the end, and the theme begins on every possible beat of the bar. The basic mood conveys an image of the mystery which surrounds the Eucharist.

Four Duets, BWV802-805

The four *Duets* have always been the problematic pieces in the third part of the *Clavierübung*, pieces which do not fit in to the otherwise so unified collection. They were often regarded purely as harpsichord music which was added to this volume just for practical reasons. Finally, however, they became increasingly accepted as organ works, a welcome addition to the repertoire for smaller organs. Opinions about their function range from symbols of the four Apostles or four elements to pieces to fill up the collection to 27 pieces, or even just to add up to a convenient

number of pages. None of this, however, fits especially well with the plan of *Clavierübung III*.

Although it is difficult to find direct symbolism in the music, the most probable image might be the four prayers which follow on directly from the main sections of the catechism — morning and evening prayers, and prayers before and after the meal. In his *Critica Musica*, Mattheson describes the duet as ‘an aria in dialogue form with the possibility of introducing and developing two opposed subjects’ (Volume I, 1722), or as ‘a two-part piece which contains strict contrapuntal techniques only as imitations at the same pitch or an octave apart’ (Volume II, 1725). In Bach’s cantatas, duets are almost always dialogues, for example between Jesus and the human soul. The duets in the *Clavierübung* may also be such dialogues in prayer form. Mattheson’s characterization fits extremely well: they are masterpieces, large-scale, two-part inventions. All types of fugal technique can be found, including canon, inversion and so on, and both melody and harmony are extremely highly developed. The keys lie within the range of a fourth, and the time value of the basic pulse increases by one quaver per duet — the first piece, in E minor, has a quaver pulse; the second in F major crotchets; the third in G major dotted crotchets; and the final one, in A minor, minims. In some of the duets we find allusions to chorales, for example in the G major piece, where *Allein Gott in der Höh sei Ehr* is clearly recognizable.

Fugue in E flat major, BWV552/2

The third part of the *Clavierübung* concludes with a splendid five-part fugue in three sections, often referred to as a triple fugue. This is erroneous, however, as the three themes never appear simultaneously. It is impossible to see this fugue as anything other than a powerful act of homage to the Trinity. The first fugue, representing God the Father, is written in consequent and pure *stile antico*. The second fugue — the Son — is in four parts *manualiter* with a lively theme in quavers. The final fugue — the Holy Spirit — is a modern, life-affirming, sweeping gigue in which the theme of the first fugue appears with great power. The interrelationship of the fugues is entirely symmetrical, with the same number of bars in the outer fugues. The temporal proportions are such that the relationship between the first and

second is the same as that between the second and the third, and corresponds moreover to the golden section. This divine proportion is obtained by setting various different fugue groupings against each other. In this way Bach is able to depict the relationship of the Son to the Father and to the Holy Spirit exactly equally, and moreover this relationship is divine. There are also wonderful things to be discovered in the area of number symbolism. The God theme consists of seven notes. This theme is repeated 27 times ($3 \times 3 \times 3$). The first and last fugues each have 36 bars ($3 + 6 = 9$) and the middle fugue 45 ($4 + 5 = 9$). The entire fugue consists of 117 bars ($1 + 1 + 7 = 9$) with 378 beats, the sum of the numbers 1-27. The middle number in this sequence is 14, and $14 \times 27 = 378$. These calculations can be continued, but these examples should suffice to give some insight into the deep symbolism which underlies this concluding fugue — a mighty summary of Bach's interpretation of Luther's theses.

This recording is completed by three important works of different genres.

Concerto No.1 in D minor, BWV596

This concerto belongs to the group of instrumental concertos by other composers which Bach arranged for harpsichord or organ in the years 1713-14. The young Prince Johann Ernst of Sachsen-Weimar had studied for some years in Amsterdam and must have heard a large number of new compositions and enjoyed the daily organ concerts. After returning home, he probably wished to introduce this custom in Weimar and so commissioned Bach and his colleague J.G. Walther to transcribe a series of these concertos for the organ. This theory is unproven, but highly believable. The *Concerto in D minor* is based on Antonio Vivaldi's *Concerto*, Op.3 No.11, for two violins, cello, strings and basso continuo and was for a long time thought to have been the work of Bach's eldest son Wilhelm Friedemann, who had made markings in the manuscript. After the discovery of Vivaldi's Op.3 in 1911, however, the true relationship became clear. In any case, the watermark on the manuscript dates from the years 1714-17, when Wilhelm Friedemann was only 5-8 years old. The introduction to this *Concerto* contains one of the rare indications of registration in Bach's organ music.

Trio Sonata in C major, BWV529

This is the fifth of the six transcriptions dating from 1729, made (according to Forkel, Bach's first biographer) as studies for Wilhelm Friedemann. Forkel also points out that these pieces can be played on the pedal harpsichord. The *C major Sonata* is the longest of the six, and its middle movement is also found in another manuscript as a slow section between the *Prelude* and *Fugue in C major*, BWV545.

Toccata in E major, BWV566

This is certainly an early work, and its authenticity was long doubted. Vincent Lübeck was long thought to have been its likely composer. The similarity with Lübeck's *E major Prelude* are striking, even though Bach's piece is wider-ranging. This is one of Bach's few pieces in pure, many-part, North German toccata form, in which the theme of the last fugue is a three-bar variant of the first fugue theme. The work, which also exists in a C major version, is festive and extroverted and deserves to be played far more often than is now the case.

Hans Fagius

Hans Fagius was born in Norrköping in 1951. He was taught by the organists Nils Eriksson and Bengt Berg before studying at the Stockholm College of Music with Alf Linder, under whose guidance he obtained his soloist's diploma in 1974. He subsequently studied for a year in Paris with Maurice Duruflé. In recent years, on the basis of private study, he has devoted himself increasingly to Baroque music, trying to approach the music on its own terms under the inspiration of scholarship in this field and the so-called 'Alte Spielweise'. On two occasions he has won prizes in international organ competitions and since the beginning of the 1970s he has given numerous recitals throughout Europe, in the U.S.A. and in Australia. He has also made radio recordings in a number of countries. He has taught at the Stockholm and Gothenburg College of Music and is now Professor at the Royal Danish Music Conservatory in Copenhagen. He appears on 38 other BIS records.

The organ in the Fredrikskyrka (Fredrik's Church) in Karlskrona, Sweden, was originally constructed in 1762-64 by the organ builder Lars Wahlberg from Kalmar. After studies with Jonas Winstenius in Linköping, Wahlberg had started a business with Anders Wollander: the organ of Kalmar Cathedral was an example

of their work. The Karlskrona organ is supposed to be Wahlberg's definitive breakthrough as a renowned organ builder but he only obtained his charter (and attendant freedom from examinations) in 1771. Just five years later, at the age of 52, he died during the work on the new great cathedral organ in Växjö. Recent research shows Wahlberg to have been one of the greatest Swedish organ builders of all time. His extremely well constructed instruments — of which only the Loftahammar organ (1767) is preserved in something like original condition — show influences from the Prussian tradition and from the contemporary Stockholm firm of Gren & Strähle. Starting from Wistenius methods, he developed an individual and professional organ building technique of high quality, about the background of which we know all too little.

In 1905 Wahlberg's organ in Karlskrona was replaced by a new one behind the grand façade, the three principals of which were left untouched. These are heard again in the reconstruction from 1984-87, the aim of which was to recreate one of Sweden's most important 18th century organs *in the most consequent manner possible*. The work was done by Grönlunds Orgelbyggeri AB with the undersigned as constructor and project leader.

Carl-Gustaf Lewenhaupt

Dritter Teil der Clavier-Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über das Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verferdiget von Johann Sebastian Bach, Koenigl., Pohnischen, und Churfürstl. Saechss. Hof-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris.

So lautet der umfangreiche Text auf der Titelseite zum **Dritten Teil der Clavierübung**, herausgegeben Anfang Oktober 1739 zum Preis von 3 Reichsthalern. Bach hatte schon früher zwei Sammlungen unter dem Titel *Clavierübung* drucken lassen: Teil I 1731 (sechs *Partiten*) und Teil II 1735 (*Ouverture h-moll und Italienisches Konzert*), und der vierte Teil (*Goldbergvariationen*) sollte 1742 herauskommen. Diese Sammlungen wurden in erster Linie für Cembalo oder Clavichord geschrieben, während der dritte Teil für Orgel gedacht war. Der Titel *Clavierübung* war im Barock in Deutschland recht üblich und wurde z.B. auch von Johann Kuhnau, Vincent Lübeck, Georg Andreas Sorge (ebenfalls 1739) und Johann Ludwig Krebs verwandt. Der Titel verweist wohl eher auf die Übung des Komponisten, unterschiedliche Arten von Klaviersätzen zu schreiben, als auf den rein pädagogischen Zweck.

Die *Clavierübung III* ist unglaublicherweise Bachs erstes veröffentlichtes Orgelwerk. Später sollten noch die *Schüblerchoräle* (BIS-CD-235/236) und *Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch...“* (BIS-CD-439/440) erscheinen, aber keine der vielen Orgelkompositionen aus der Arnstädter oder Weimarer Zeit wurden zu seinen Lebzeiten gedruckt, obwohl sie durch emsiges Kopieren weit verbreitet wurden. Bach muß der Meinung gewesen sein, er habe mit dieser Sammlung etwas Wichtiges zu sagen, obwohl sie etwas vom Kompliziertesten und vielleicht auch Schwerstzugänglichen an barocker Orgelliteratur enthält — mit Sicherheit nichts für den „gewöhnlichen“ Organisten.

1739 war ein Jahr mit mehreren Reformationsjubiläen in Leipzig. Am 12. August war der 200. Jahrestag des Augsburger Bekenntnisses, am 31. Oktober das jährliche Reformationsfest und nicht zuletzt am 25. Mai der 200. Jahrestag von Luthers Predigt in der Thomaskirche, der Beginn der Reformation in der Stadt. Luthers Predigt vom Pfingstsonntag ist nicht erhalten, wohl aber die Predigt, die

er am Abend zuvor im Schloß Pleißenburg in Leipzig hielt. Dort sagte er unter anderem, daß die wahre christliche Kirche da zu finden sei, wo dem reuevollen Sünder vergeben wird, das Sakrament in richtiger Weise erteilt wird und man sich zur Dreieinigkeit bekennt. Luther sprach über zwei wichtige Dinge: Die göttliche Dreieinigkeit und das Studium des Katechismus.

Bach muß diese Predigt gekannt und das große Bedürfnis gehabt haben, die Bedeutung des Reformationsjubiläums an Pfingsten 1739 zu unterstreichen. Durch einen Brief wissen wir auch, daß er es ablehnte, die *Clavierübung III* bei dieser Gelegenheit zu veröffentlichen, obwohl sich die Herausgabe dadurch verzögerte. Die Sammlung besteht aus 27 Sätzen: Anfang und Ende bilden *Präludium und Fuge Es-Dur, BWV552*, welche 21 Choralbearbeitungen (10 große pedaliter und 11 kleine manualiter) und 4 Duette einrahmen. Die Choräle sind Luthers Vorstellungen gemäß zusammengestellt. Zuerst kommen *Kyrie — Christe — Kyrie* samt *Gloria* (Allein Gott in der Höh sei Ehr), was Luthers reformierter Liturgie entspricht; dann sechs Choräle mit Luthertexten, die der Reihe nach die sechs Hauptstücke von Luthers Katechismus behandeln, und schließlich die vier Duette, die möglicherweise die vier abschließenden Gebete des kleinen Katechismus repräsentieren. Zusammengenommen wird das ein Gottesdienst mit Vor- und Nachspiel, Liturgie sowie Kommentaren und Auslegungen zu den wichtigsten Bekenntnissen der Kirche.

Luther schrieb zwei Katechismen: Einen großen für Pfarrer und Lehrer und einen kleinen für die Allgemeinheit. Zu Bachs Zeit hatte der Katechismus eine große Bedeutung, und in Leipzig gab es tägliche Unterweisungen — sowohl in Schulen und zu Hause wie auch in der Kirche. Im dritten Teil der *Clavierübung* gibt es von allen Chorälen einen größeren Satz pedaliter und einen kleineren manualiter. Vielleicht repräsentieren die großen und kleinen Sätze den großen und kleinen Katechismus, vielleicht waren aber auch die pedaliter Sätze für den gottesdienstlichen Gebrauch in der Kirche bestimmt, während die manualiter Bearbeitungen zu Hause benutzt werden konnten, wo Cembalo, Clavichord und möglicherweise Orgelpositiv zur Verfügung standen.

Die Sammlung ist voller Symbole, die Gegenstand zahlloser Deutungsversuche wurden. Nicht zuletzt gibt es eine lange Reihe von Zahlensymbolen, die teilweise sehr offensichtlich sind. Die Zahl 3, welche für die Dreieinigkeit steht, und die Zahl 7 als Symbol für Gott, Vollkommenheit usw. gehen wie ein roter Faden durch das Werk: 27 Sätze ($3 \times 3 \times 3$), 21 Choralbearbeitungen (3×7), 3 Arten von Stücken (Präludium und Fuge, Choralbearbeitung und Duett), 3 b als Vorzeichen im Präludium und der Fuge, 3 große und 3 kleine Kyriebearbeitungen, viele dreistimmige Sätze, häufige Verwendung eines Dreitonmotivs (steigend oder fallend) usw.. Die Zahl 14 wird ebenfalls fleißig verwendet — teilweise als 2×7 und teilweise als Summe der Buchstaben B A C H gemäß dem Zahlenalphabet ($2 + 1 + 3 + 8$). Oft taucht ein weiteres Motiv auf, das sogenannte Kreuzmotiv, bestehend aus vier Tönen. Verbindet man die beiden inneren und die beiden äußeren Töne mit jeweils einem Strich, so entsteht die Form eines Kreuzes.

Stilistisch gesehen ist der dritte Teil der *Clavierübung* komplizierter und mannigfaltiger als das meiste, was Bach für die Orgel geschrieben hat. Sie kann fast als Zusammenfassung der barocken Stilideale angesehen werden. Man findet Sätze im von Palestrina inspirierten „stilo antico“, andere im Stil Frescobaldis, weitere in Stilen, die von anderen italienischen, norddeutschen und französischen Einflüssen bestimmt sind, und schließlich moderne, galante und rokokoaartige Sätze, in welchen das Galante oft in scharfem Kontrast zu einem streng durchgeführten Kanon steht. Die kleineren Sätze sind äußerst durchgearbeitet und wirken manchmal eigenartig und abstrakt, was durch die in den meisten Sätzen dominierende Kirchentonaltät unterstrichen wird.

Präludium Es-Dur, BWV552/1

Die Sammlung wird wie eine französische Ouvertüre in großem Stil eingeleitet. Die Form ist ritornellartig. Der Hauptabschnitt mit seinen scharf punktierten Rhythmen wechselt sich mit zwei weiteren Teilen ab: einem mit kurzen Echopartien und einer etwas kantablen Melodie, begleitet von zweistimmigen Akkorden, und einer flüchtigen Fuge in beweglicherem italienischem Stil. Man kann die drei Themen durchaus als Symbol der Dreieinigkeit ansehen. Das Stück ist voller Festlichkeit und wurde zu Recht zu einem von Bachs beliebtesten

Orgelwerken. Schon im ersten Takt erscheint ein Kreuzmotiv in der Sopranstimme — aber es ist der Triumph über das Kreuz, der hier verkündet wird!

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV669

Christe, aller Welt Trost BWV670

Kyrie, Gott, heiliger Geist BWV671

Bach schrieb seine Kyriesätze im sogenannten *stile antico*, einem Stil, der auf Palestrinas Vokalpolyphonie und — in der Orgelmusik — auf Samuel Scheidt und seine *Tabulatura nova* aus dem Jahre 1624 zurückgeht. Dieser Stil wurde von J.J. Fux in seinem Buch *Gradus ad Parnassum* von 1725 ausführlich behandelt, welches Bach sehr genau studierte. Fux sagt unter anderem, daß der *stile antico* die unveränderlichen Regeln der Harmonik manifestiere. Vermutlich wählte Bach diesen Stil, um das orthodoxe und zeitlose Moment des gottesdienstlichen Kyrie zu unterstreichen. In der ersten Bearbeitung liegt der cantus firmus in der Sopranstimme und dürfte wohl Gott Vater darstellen. Das Hauptmotiv ist aus dem cantus firmus abgeleitet. Dies ist auch im zweiten Satz der Fall, wo die Melodie im Tenor wiederzufinden ist. Christus als Mittler zwischen Gott und der Menschheit wird durch die Melodie in der Mittelstimme dargestellt. Im dritten Satz mit dem Heiligen Geist als Hauptperson erscheint der cantus firmus im Pedal. Dies ist ein herrlicher fünfstimmiger Satz in Form einer Doppelfuge. Aufsehererregend ist der *eleison*-Ausruf der Abschlußtakete, in denen sich die Aussage aller drei Bearbeitungen konzentriert. Man findet hier gleichzeitig eine vollständige, fallende chromatische Skala, aufgeteilt zwischen Tenor und zweitem Sopran und ein deutlich ausgesprochenes Kreuzmotiv. Möglicherweise waren Frescobaldis chromatische Toccata Vorbild zu diesem abschließenden, ausdrucksvollen Satz.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV672

Christe, aller Welt Trost BWV673

Kyrie, Gott, heiliger Geist BWV674

Diese drei kleineren Kyriebearbeitungen erhielten die Bezeichnung *alio modo* — auf andere Art. Alle sind vierstimmige Fugati über das Anfangsmotiv der Melodie. Man findet hier deutliche Dreieinigkeitsymbole: Die erste Bearbeitung steht im

3/4, die zweite im 6/8 und die dritte im 9/8 Takt. Spielt man alle drei Sätze im selben Puls (Viertel im ersten und zweiten, punktierte Viertel im dritten Satz), so wird die Einheit noch stärker unterstrichen.

Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV675/676/677

Dieser Choral, der dem *Gloria* der Messe entspricht, ist der einzige in der *Clavierübung* mit drei Sätzen. Wahrscheinlich soll dadurch die Dreieinigkeit deutlich gemacht werden. Darauf weisen noch weitere Details hin: Alle Sätze sind dreistimmig und die Tonarten bewegen sich innerhalb einer steigenden Terz: F-Dur, G-Dur und A-Dur. Der erste Satz ist manualiter — eine zweistimmige Invention mit dem cantus firmus als Mittelstimme. Der zweite ist ein elegantes Trio, in welchem die Melodie durch die verschiedenen Stimmen wandert, und der dritte ein verzwicktes Fugato über die erste und die letzte Phrase.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV678/679

Der erste Hauptteil des Katechismus behandelt die Gebote, und der Choraltext ist Luthers dichterische Umschreibung der zehn Gebote. Der große Satz ist fünfstimmig. Er beginnt fast wie eine alte italienische Pastorale, bekommt aber bald einen Zug ins Traurige, hervorgerufen durch z.B. das Seufzermotiv und fallende chromatische Bewegungen. Der cantus firmus wird in langen Notenwerten als strenger Kanon zwischen den Stimmen der linken Hand geführt. Der Satz als Ganzes wurde unterschiedlich ausgelegt, übereinstimmend wird jedoch der Kanon als Symbol für Gottes strenges Gebot angesehen. Die Deutung der übrigen Stimmen reicht vom Symbol für „die moralische Unordnung, welche vor dem Gesetz in der Welt herrschte“ (Albert Schweitzer) bis zu einem „Bild von Christi Liebestat im Kontrast zu dem steifen Kanon, der das alttestamentarische Gesetz darstellt“ (Hermann Keller). Keller weist auch auf die Ähnlichkeit mit dem Eingangsschor der *Kantate Nr. 77* hin, wo derselbe Choral im Kanon zwischen Trompete und Basso continuo geführt wird, während der Chor den Text „Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüte und deinen Nächsten als dich selbst“ singt, was Kellers Deutung glaubwürdig erscheinen läßt. Die kleine Bearbeitung ist eine

ausgelassene, vierstimmige Fughetta im Gigue-Rhythmus. Das Thema, welches 14 (B × A × C × H) Wiederholungen des Tones g enthält, erscheint zehnmal — mit Sicherheit ein Bild für die zehn Gebote. Luther sagt im kleinen Katechismus, daß wir Gottes Geboten mit Freuden folgen sollen. Vielleicht ist der freudige, tänzerische Charakter Ausdruck dieser Freude.

Wir glauben alle an einen Gott BWV680/681

Der Glaube wird hier von Luthers Umschreibung des Nicäischen Glaubensbekenntnisses mit einer Melodie gregorianischen Ursprungs repräsentiert. Da der Choral sehr lang ist, schreibt Bach eine Fuge über die erste Phrase, wobei die erste Themenantwort aus dem Anfang der zweiten Phrase gebildet wird. In den letzten Takten erscheint die letzte Phrase (mit dem Text „es steht alles in seiner Macht“), und damit ist der Kreis geschlossen. Das Einzigartige an diesem Satz ist das ständige Ostinatomotiv im Pedal — möglicherweise ein Ausdruck der Glaubensstärke. Robin Leaver weist darauf hin, daß das Ostinato sechsmal wiederholt wird, was eine Andeutung der sechs Schöpfungstage sein könnte. Im Text wird nämlich von Gott als dem Schöpfer von Himmel und Erde gesprochen. Bemerkenswert ist auch, daß der letzte Pedaleinsatz 43 Töne enthält, was nach dem Zahlenalphabet gleichdeutend mit CREDO ist! Die Fughetta über denselben Choral ist in französischem Stil geschrieben, mit scharfen Punktierungen und schnellen Läufen. Vielleicht ist auch dies Symbol für Kraft und Stärke, die der Glaube gibt. Die Fughetta ist das vierzehnte Stück der Sammlung und somit das Zentrum. Alle Teile der *Clavierübung* haben ein Stück im französischen Stil als Mittelsatz.

Vater unser im Himmelreich BWV682/683

Der dritte Hauptteil des Katechismus behandelt das Gebet, und Bach wählt denjenigen Psalm, welcher Luthers dichterische Umschreibung des Vaterunser ist. Der große, fünfstimmige Satz ist wohl der komplizierteste der Bachschen Orgelchoräle. Eigentlich handelt es sich hier um einen Triosatz in einem für die Zeit ziemlich modernen, galanten Stil und mit Figuren, die teilweise an Flötenmusik erinnern. In diesem dreistimmigen Gewebe erscheint die Chormelodie in strengem Kanon zwischen zwei weiteren Stimmen, ähnlich wie

in *Dies sind...* BWV678. Seufzermotive in lombardischem Rhythmus (die wie Gebetsseufzer wirken), fallende Chromatik und Sprünge in verminderten Intervallen erzeugen eine düstere Grundstimmung. Die Pedalstimme hat durchgehende, monoton wandernde Achtel außer im Takt 41 (J + S + B + A + C + H), in welchem plötzlich das Seufzermotiv erscheint. Ist dies vielleicht Bachs eigenes Gebet? Im selben Takt findet sich auch die Tonfolge BACH einen Halbton nach oben transponiert. Manche Musikwissenschaftler sehen diesen Satz als Gleichnis der Bitte um Erlösung vom Bösen. Der cantus firmus repräsentiert dann die Hilfe, die wir durch das Gebet zu Gott gegen die Bosheit der Welt erhalten. Die kleine Bearbeitung ist ein einfacher, weicher Satz im Stil des *Orgelbüchleins*. Die Melodie erscheint in langen Notenwerten im Sopran, während die Begleitstimmen von fallenden und aufsteigenden Skalenbewegungen beherrscht werden.

Christ, unser Heiland, zum Jordan kam BWV684/685

Die Taufe wird durch Luthers Taufhymnus aus dem Jahre 1541 repräsentiert. Der größere Satz ist ein Trio mit dem cantus firmus in Tenorlage als vierter Stimme im Pedal, also ein Christushymnus mit dem cantus firmus in der Mitte, die Mittlerfunktion Christi symbolisierend. Die linke Hand spielt eine *perpetuum mobile* artige Stimme in Sechzehntelbewegungen, die gerne als Bild für die Wasser des Jordan angesehen wird. In der rechten Hand dominiert ein Viertotonmotiv mit großen Sprüngen, welches sofort im ersten Takt als deutliches Kreuzmotiv ausgeführt ist. Als solches tritt es zweimal auf, bevor die Tonfolge geändert wird. Früher wurde bei der Taufe die Feier damit eingeleitet, daß der Pfarrer zweimal das Kreuz über dem Kind schlug — einmal über der Stirn und einmal über der Brust. Bachs Kreuzmotiv ist dafür sicherlich ein Symbol. Das Kind wird im Namen der Dreieinigkeit getauft. Der Satz enthält 81 Takte, das sind 3×27 oder $3 \times 3 \times 3 \times 3$. Die Quersumme von 81 ist 9 (3×3). Der kleinere Satz erscheint zunächst etwas abstrakt und introvertiert, ist aber ein unglaublich ausgefeiltes Stück Musik, ausgeführt als eine Art Fugato über die erste Phrase des Chorals. Das Kontrasubjekt ist die erste Phrase in der Verkleinerung, und die Themenantwort erscheint in der Umkehrung mit demselben Kontrasubjekt ebenfalls in der Umkehrung. Dies wird in dem dreistimmigen Satz dreimal wiederholt, wobei alle

erdenklichen Stimmenkombinationen verwendet werden. Der ganze Satz hat 27 ($3 \times 3 \times 3$) Takte.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV686/687

Die Buße ist die fünfte grundlegende Doktrin, über die Luther spricht, obwohl diese keinen eigenen Hauptteil hat. Bach wählt Luthers freie Übersetzung des 130. Psalms (*De profundis climavi*). Der große Satz ist der gewaltigste aller Bachschen Orgelchoräle — sechsstimmig mit Doppelpedal und der Melodie in der Oberstimme des Pedals, und gänzlich im *stile antico* geschrieben. Der Satz wirkt wie der Ruf der ganzen Menschheit zu Gott, um Barmherzigkeit und Vergebung zu erflehen. Die Motive haben objektiven Charakter (was für den *stile antico* typisch ist), aber gegen Ende des Stücks dominieren die freudevollen *figura corta* immer stärker. Möglicherweise soll damit die Freude über die Vergebung nach dem Sündenbekenntnis symbolisiert werden. Der kleinere Satz ist vierstimmig mit dem cantus firmus in langen Notenwerten im Sopran. Jede Phrase wird durch Vorimitationen eingeleitet. Die Anlage des Satzes ist der des größeren sehr ähnlich, wirkt jedoch wie eine „modernere“ Form des *stile antico* mit weicherem und milderem Ausdruck.

Jesus Christus, unser Heiland BWV688/689

Luthers freie Übersetzung des Hymnus *Jesus Christus nostra salus* aus dem 14. Jahrhundert repräsentiert im dritten Teil der *Clavierübung* das Abendmahl. Der große Satz ist eigentlich eine sehr ausgefeilte, zweistimmige Invention mit dem cantus firmus als Mittelstimme im Pedal — wieder ein Christushymnus mit der Melodie in Tenorlage. Der Satz wird teils von sehr großen Sprüngen, die sukzessive kleiner werden, teils von schnellen Sechzehntelbewegungen dominiert und macht insgesamt einen harten, unbarmherzigen Eindruck. Der Text handelt von Jesus, der durch sein Leiden Gottes Zorn von uns nahm und uns aus der Hölle qual half. Der stetige cantus firmus kann als Bild des Erlösers aufgefasst werden und die beiden „streitenden“ Stimmen als Gottes Zorn. Die großen, sich verkleinernden Intervalle symbolisieren die Annäherung zwischen Gott und der Menschheit. Robin Leaver weist auch noch auf Jesaja 63, 2-3 hin, wo von der

Weinkelter und von Gottes Zorn die Rede ist. Dieser Text wurde oft als Prophetie von Christi Sieg am Kreuz angesehen. Die ersten vier Töne können sehr gut als Kreuzmotiv gesehen werden. Der kleinere Satz (welcher der längere ist) ist eine wunderbare, vierstimmige Fuge über die erste Phrase des Chorals und ist voll expressiver Harmonik. Es gibt eine Reihe von Engführungen und eine Vergrößerung am Ende, und das Thema beginnt ungehindert auf allen möglichen Taktschlägen. Die Grundstimmung vermittelt einen Eindruck des Mysteriums, von dem das Abendmahl umgeben ist.

Vier Duette BWV802-805

Die vier *Duette* sind immer die großen Problemstücke des dritten Teils der *Clavierübung* gewesen, Stücke, die nicht in die ansonsten so einheitliche Sammlung passen. Oft wurden sie als reine Cembalomusik angesehen, die aus mehr praktischen Überlegungen diesem Band zugefügt wurden. Doch schließlich wurden auch diese Stücke immer mehr als Orgelmusik akzeptiert — eine willkommene Erweiterung der Literatur für kleinere Orgeln. Die Ansichten über die Funktion der Duette reichen vom Symbol für die vier Evangelisten oder die vier Elemente bis zu Füllstücken, um die Gesamtzahl von 27 oder sogar nur eine günstige Anzahl von Seiten zu erhalten. Doch nichts davon paßt so richtig in den Plan der *Clavierübung III*. Obwohl man nur sehr schwer direkte Symbolik in der Musik finden kann, sind als nächstliegendes wohl die vier Gebete zu nennen, die im Katechismus direkt auf die Hauptstücke folgen: Morgen- und Abendgebet, sowie Gebete vor und nach der Mahlzeit. Mattheson bezeichnet in seiner *Critica Musica* das Duett als „eine Art in Dialogform mit der Möglichkeit, zwei *subjecta opposita* einzuführen und zu entwickeln“ (Band I, 1722), oder als „ein zweistimmiges Stück, welches strengere kontrapunktische Techniken als nur Imitation in derselben Tonhöhe oder in der Oktave enthält“ (Band II, 1725). In Bachs Kantaten sind Duette fast immer Dialoge z.B. zwischen Jesus und der Menschenseele. Möglicherweise sind die Duette der dritten *Clavierübung* ebensolche Dialoge in Gebetform. Auch Mattesons Charakterisierung paßt ausgezeichnet: Sie sind glänzende Meisterwerke, groß angelegte, zweistimmige Inventionen. Man findet alle Arten der Fugentechnik wie Kanon, Umkehrung usw., und sowohl

Melodik als auch Harmonik sind ausgesprochen weit entwickelt. Die Tonarten liegen innerhalb einer Quart, und der Notenwert des Grundschlags verlängert sich in jedem Duett um ein Achtel. Somit hat das erste in e-moll Achtel als Puls, das zweite in F-Dur Viertel, das dritte in G-Dur punktierte Viertel und das letzte in a-moll Halbe. In einigen der Duette findet man Anklänge an Choräle; im G-Dur ist z.B. ohne weiteres *Allein Gott in der Höh sei Ehr* zu erkennen.

Fuge Es-Dur BWV552/2

Der dritte Teil der *Clavierübung* schließt mit einer prächtigen, fünfstimmigen Fuge in drei Teilen, die oft als Tripelfuge bezeichnet wird. Dies ist jedoch falsch, da die drei Themen nie gleichzeitig auftreten. Es ist unmöglich, in dieser Fuge etwas anderes als eine gewaltige Huldigung der Dreieinigkeit zu sehen. Die erste Fuge, welche Gott Vater repräsentiert, ist in konsequentem und reinem *stile antico* geschrieben. Die zweite Fuge — Sohn — ist vierstimmig manualiter und hat ein bewegliches Thema in Achtern. Die Schlußfuge — Heiliger Geist — ist eine moderne, lebensbejahende, rauschende Gigue, in welcher das Thema der ersten Fuge mit unerhörter Kraft einsetzt. Das Verhältnis der Fugen zueinander ist vollständig symmetrisch, mit derselben Taktanzahl in den beiden Außenfugen. Die zeitlichen Proportionen sind dergestalt, daß das Verhältnis der ersten und zweiten Fuge gleich dem der zweiten und dritten ist, und daß dieses Verhältnis außerdem dem goldenen Schnitt entspricht. Man erhält diese göttliche Proportion, indem man mehrere unterschiedliche Fugengruppierungen einander gegenüberstellt. Damit gelingt es Bach, das Verhältnis des Sohnes zum Vater und zum Heiligen Geist genau gleich darzustellen, und überdies ist dieses Verhältnis göttlich. Auch auf dem Gebiet der Zahlensymbolik gibt es wunderbare Dinge zu entdecken. Das Gott-Thema besteht aus sieben Tönen. Dieses Thema wird 27 mal wiederholt ($3 \times 3 \times 3$). Die erste und letzte Fuge haben jeweils 36 ($3 + 6 = 9$) und die Mittelfuge 45 ($4 + 5 = 9$) Takte. Die ganze Fuge besteht aus 117 ($1 + 1 + 7 = 9$) Takten mit 378 Schlägen — der Summe der Zahlen 1 bis 27. Die Mitte dieser Zahlen ist 14, und 14×27 ergibt wiederum 378. Man kann diese Berechnungen fortsetzen, aber das bisherige sollte genügen, einen Einblick in die tiefgehende Symbolik zu geben, welche hinter dieser abschließenden Fuge — einer mächtigen Zusammenfassung von Bachs Auslegung der Lutherschen Thesen — liegt.

Als Ergänzung folgen noch drei bedeutende Werke unterschiedlicher Gattung.

Erstes Konzert d-moll BWV596

Dieses Konzert gehört zu der Gruppe von Instrumentalkonzerten anderer Komponisten, die Bach in den Jahren 1713-14 für Orgel oder Cembalo bearbeitete. Der junge Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar hatte einige Jahre in Amsterdam studiert und dort sicher eine Menge neuer Musik gehört und wohl auch oft die täglich stattfindenden Orgelkonzerte genossen. Nach seiner Heimkehr wollte er wahrscheinlich diese Sitte in Weimar ebenfalls einführen und gab deshalb Bach und dessen Kollegen J.G. Walter den Auftrag, für diese Veranstaltungen eine Reihe von Konzerten für die Orgel zu transkribieren. Dies ist eine unbewiesene, aber sehr gut denkbare Theorie. Das *d-moll Konzert* fußt auf Antonio Vivaldis *Concerto op.3 Nr.11* für zwei Violinen, Cello, Streicher und Basso continuo und wurde lange Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann zugeschrieben. Dieser hatte nämlich im Manuskript eine Einzeichnung hinterlassen. Nach der Entdeckung von Vivaldis op.3 im Jahre 1911 wurden die tatsächlichen Zusammenhänge klar. Überdies stammt das Wasserzeichen auf dem Autograph aus den Jahren 1714-17, als Wilhelm Friedemann gerade 5-8 Jahre alt war. In der Einleitung dieses Konzerts finden wir eine der wenigen Registrierungsvorschriften in Bachs Orgelmusik.

Triosonate C-Dur BWV529

Dies ist die fünfte der sechs Triosonaten aus dem Jahre 1729, welche nach Bachs erstem Biographen Forkel als Etüden für Wilhelm Friedemann komponiert wurden. Forkel deutet auch die Möglichkeit an, diese Sonaten auf dem Pedalcembalo zu spielen. Die *C-Dur Sonate* ist die längste, und ihr Mittelsatz findet sich auch in einem anderen Manuskript als langsamer Satz zwischen dem *Präludium* und der *Fuge C-Dur BWV545*.

Toccata E-Dur BWV566

Hier handelt es sich mit Sicherheit um ein frühes Jugendwerk, dessen Authentizität lange angezweifelt wurde. Vincent Lübeck mußte zeitweise als möglicher Urheber herhalten. Die Ähnlichkeit mit dessen *E-Dur Präludium* springt

ins Auge, auch wenn Bachs Werk umfangreicher ist. Die *Toccatà* gehört zu den wenigen Bachschen Werken in reiner, mehrteiliger, norddeutscher Toccatenform, wobei das Thema der letzten Fuge eine dreitaktige Variante des ersten Fugenthemas ist. Das Stück, das übrigens auch in einer C-Dur Version existiert, ist festlich und nach außen gekehrt, ein Werk, welches viel öfter gespielt zu werden verdient als es jetzt der Fall ist.

Hans Fagius

Hans Fagius wurde 1951 zu Norrköping geboren. Er studierte bei den Organisten Nils Eriksson und Bengt Berg, sowie bei Alf Linder an der Stockholmer HfM, wo er 1974 das Solistendiplom bekam. Danach studierte er ein Jahr bei Maurice Duruflé in Paris. Später widmete er, von der Forschung und der sogenannten alten Spielweise inspiriert, der Barockmusik ein Sonderstudium. Bei internationalen Wettbewerben gewann er mehrmals Preise. Seit 1970 gibt er häufig in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Australien Konzerte und machte auch in verschiedenen Ländern Rundfunkaufnahmen. Er unterrichtet Orgel an den Stockholmer und Göteborger Musikhochschulen, ist Professor an der Kopenhagener Musikhochschule und erscheint auf 38 weiteren BIS-Platten.

Die Orgel der Fredrikskirche in Karlskrona (Schweden) wurde 1762-64 von dem Orgelbauer Lars Wahlberg aus Kalmar erbaut. Nach seiner Lehrzeit bei Jonas Winstenius in Linköping begann Wahlberg, zusammen mit Anders Wollander, ein Geschäft. Die Orgel der Kathedrale in Kalmar war ein Beispiel ihrer Arbeit. Die Orgel in Karlskrona begründete Wahlbergs endgültigen Durchbruch als berühmter Orgelbauer, doch erhielt er erst 1771 seine Konzession (und war damit frei von Prüfungen). Genau fünf Jahre später starb er im Alter von 52 Jahren während seiner Arbeit an der neuen Orgel der Kathedrale zu Växjö. In neuerer Forschung wird Wahlberg als einer der größten schwedischen Orgelbauer überhaupt angesehen. Seine extrem sorgfältig gearbeiteten Instrumente, von denen nur die Orgel in Loftahammar (1767) in nahezu ursprünglichem Zustand erhalten ist, zeigen Einflüsse aus der preussischen Tradition und der damaligen Stockholmer Firma Gren & Strähle. Er ging von der Arbeitsweise Wistenius' aus, und entwickelte eine individuelle und professionelle Orgelbautechnik von hoher Qualität, über deren Hintergrund wir allzuwenig wissen.

1905 wurde Wahlbergs Orgel in Karlskrona durch eine neue ersetzt, doch blieben die Fassade und drei Prinzipale unberührt. Diese sind in der Rekonstruktion aus den Jahren 1984-87 wieder zu hören. Das Ziel war, eine der wichtigsten Orgeln des 18. Jahrhunderts in Schweden *so originalgetreu wie möglich* wiederaufzubauen. Diese Arbeit wurde von den Orgelbauern Grönlund mit dem Unterzeichneten als Konstrukteur und Projektleiter ausgeführt.

Carl-Gustaf Lewenhaupt



HANS FAGIUS

Troisième volume des Exercices pour clavier se composant de préludes variés pour orgue sur le catéchisme et d'autres cantiques; destiné aux mélomanes et surtout aux connaisseurs de telles œuvres, pour la récréation de l'esprit, par Johann Sebastian Bach, compositeur de la cour royale de Pologne et de la cour princière de Saxe, maître de chapelle et Director Musices des chœurs de Leipzig. Edité par le compositeur.

Tel était conçu le texte volumineux de la page de titre du **Clavierübung III** publié au début d'octobre 1739 au prix de 3 Reichstaler. Bach avait antérieurement laissé imprimer deux recueils portant le titre de *Clavierübung*: volume I en 1731 (*Six Partitas*) et volume II en 1735 (*Ouverture en si mineur et Concerto italien*); un quatrième volume devait sortir en 1742 (*Variations Goldberg*). Ces recueils étaient principalement destinés au clavecin ou au clavicorde alors que le troisième volume était pensé en fonction de l'orgue. *Clavierübung* était un titre assez courant en Allemagne pendant le baroque et il fut utilisé par Johann Kuhmau, Vincent Lübeck, Georg Andreas Sorge (également en 1739) et Johann Ludwig Krebs pour n'en nommer que quelques-uns. Le titre indique plus l'exercice du compositeur dans divers types de pièces pour clavier qu'un but purement pédagogique.

Fait surprenant, *Clavierübung III* fut la première œuvre pour orgue de Bach à être éditée, suivie ensuite des chorals dits de Schübler et des *Kanonische Veränderungen über Vom Himmel Hoch...* Aucune cependant des nombreuses pièces d'orgue de la période d'Arnstadt ou de Weimar ne fut imprimée du vivant de Bach, même si elles se répandirent grâce aux nombreuses copies. Bach a dû estimer avoir un message très important avec cette collection quoique son contenu comptât parmi les compositions pour orgue les plus compliquées et d'accès peut-être le plus difficile de l'époque baroque — vraiment rien pour l'organiste "ordinaire".

1739 fut une année anniversaire de plusieurs réformes à Leipzig, dont le 200^e anniversaire de la Confession d'Augsburg le 12 août, la fête annuelle de la Réforme le 31 octobre et surtout, le 25 mai, le 200^e anniversaire du sermon de Luther à l'église Thomas et le début de la Réformation dans la ville. Le texte du prêche de Luther le dimanche de la Pentecôte 1539 est perdu mais on a conservé celui de son sermon de la veille au soir au château de Pleissenburg à Leipzig. Il y dit alors que "l'Eglise chrétienne véritable se trouve là où le pécheur repentant

obtient la rémission des péchés, où le sacrement est distribué de façon correcte et surtout, où l'on confesse la Trinité". Luther parla de deux choses importantes: la Trinité en Dieu et l'étude du catéchisme.

Bach a dû avoir connaissance de ce prône et avoir ressenti un immense besoin de souligner l'importance de l'anniversaire de la Réforme à la Pentecôte 1739. Nous savons aussi, grâce à une lettre, qu'il avait l'intention de faire éditer *Clavierübung III* pour cette occasion, même s'il y eut un retard. Le recueil comprend 27 pièces, d'abord le prélude puis, à la toute fin, la fugue en mi bémol majeur (BWV552). Ce prélude et fugue encadre 21 arrangements de chorals (10 grands avec pédalier et 11 de moindre importance aux claviers manuels seulement) et quatre duos. Les chorals sont groupés selon les idées de Luther: d'abord *Kyrie — Christe — Kyrie et Gloria (Allein Gott)* correspondant à la liturgie réformée luthérienne de la messe. Suivent six chorals sur des textes de Luther, traitant tour à tour des six sections principales de son catéchisme et les quatre duos qui représentent éventuellement les quatre prières terminant le petit catéchisme. Le tout prend la forme d'un service avec prélude et postlude, les parties liturgiques de la messe ainsi que des commentaires et des interprétations des principaux articles de la foi de l'Eglise.

Luther écrivit deux catéchismes: un gros pour les prêtres et les enseignants et un petit pour les gens ordinaires. Le catéchisme était d'une grande importance à l'époque de Bach et on l'enseignait quotidiennement à différents endroits de Leipzig — autant dans les écoles et les maisons qu'à l'église. Dans le *Clavierübung III*, Bach fit deux arrangements de chaque mélodie de choral: un d'envergure avec pédalier et un plus réduit pour claviers manuels seulement. Les arrangements d'envergure représentent peut-être le gros catéchisme et les autres, le petit; les arrangements complexes correspondent peut-être aux besoins musicaux des messes et vêpres à l'église pendant que les moindres pourront être joués dans les maisons où on trouvait un clavecin, un clavicorde ou même parfois un positif.

La collection est remplie de symboles différents qui ont été l'objet d'innombrables tentatives d'interprétation. Il s'y trouve de nombreux symboles numériques qui, dans certains cas, sont très évidents. Le nombre 3 qui représente la Trinité et le nombre 7 qui symbolise Dieu, la perfection, etc. sont omniprésents tel

un fil d'Ariane: 27 pièces ($3 \times 3 \times 3$), 21 arrangements de chorals (3×7), 3 sortes de compositions (prélude et fugue, arrangement de choral et duo), 3 bémols à l'armature du prélude et fugue, 3 grands et 3 petits arrangements du *Kyrie*, de nombreux morceaux à trois voix et ainsi de suite. On y trouve souvent un motif de trois tons (tierce ascendante ou descendante). Le nombre 14 est fréquemment décelé dans le recueil — soit 2×7 ou la somme des lettres B A C H selon l'alphabet numéral ($2 + 1 + 3 + 8$). Un autre motif qui surgit souvent est le dit motif de la croix: quatre notes sont placées de façon à former une croix si on les relie par paires d'un trait horizontal et d'un vertical.

Stylistiquement, *Clavierübung III* est plus compliqué et plus varié que la majeure partie des œuvres pour orgue de Bach. On peut presque le voir comme un résumé de l'idéal stylistique du baroque, à partir des morceaux en *stile antico* inspirés de Palestrina, passant par Frescobaldi, les Allemands du nord et les styles d'inspiration italienne et française, jusqu'aux pièces modernes et galantes du rococo où le galant fait souvent un brusque contraste avec le canon strictement suivi. Les mouvements de moindre envergure sont composés avec énormément de soin et peuvent parfois être trouvés abstraits et singuliers, caractères soulignés par la modalité prépondérante dans la plupart des morceaux.

Prélude en mi bémol majeur BWV552, 1.

Le recueil commence en style grandiose d'ouverture française dans une forme de ritournelle où la section principale avec ses rythmes pointés marqués alterne avec soit une section aux brèves parties d'écho et une mélodie plus chantante accompagnée d'accords à deux voix, soit une fugue fugitive en style italien plus agité. On peut voir dans les trois thèmes un symbole de la Trinité — la Père, le Fils et la Saint-Esprit. Le morceau est rempli de "festivitas" et est devenu avec raison une des œuvres d'orgue les plus populaires de Bach. Il est presque incroyable de trouver un motif de croix au soprano dans la toute première mesure déjà — mais c'est le triomphe de la croix qui est proclamé!

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV669

Christe, aller Welt Trost BWV670

Kyrie, Gott, heiliger Geist BWV671

Bach écrivit ses *kyrie* dans le dit *stilo antico*, un style qui retourne à la polyphonie vocale de Palestrina et, dans les cadres de la musique d'orgue, surtout à Samuel Scheidt et à sa *Tabulatura Nova* de 1624. Ce style est utilisé minutieusement par J.J. Fux dans *Gradus ad Parnassum* (1725), un livre que Bach étudia en profondeur. Fux y écrit entre autres que le *stile antico* manifeste les lois immuables de l'harmonie. Bach choisit probablement ce style pour souligner l'élément orthodoxe et éternel du *kyrie* de la messe. Dans le premier arrangement, le *cantus firmus* est porté par le soprano qui représente Dieu — le Père dans un triptyque trinitaire. Le motif principal provient du *cantus firmus*, ce qui est aussi le cas dans le second mouvement où la mélodie se retrouve au ténor. Le Christ est le médiateur entre Dieu et l'homme, ce qui est symbolisé par la mélodie dans la voix du milieu. Dans le troisième mouvement, où le Saint-Esprit est la personne principale, le *cantus firmus* est joué à la pédale. Voici une magnifique composition à cinq voix dans un moule de double fugue. Les cris d'*eleison* des mesures finales sont sensationnels; une sorte de multiplication de l'expression est obtenue lorsque les exclamations des trois mouvements y sont concentrées. Cela n'a pas été relevé dans les deux arrangements antérieurs. On peut trouver ici d'une part une gamme chromatique entière descendante se diviser entre le ténor et le soprano II et, d'autre part, un motif cruciforme clairement exposé. Les toccates chromatiques de Frescobaldi ont peut-être servi de modèles à ce mouvement final expressif.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV672

Christe, aller Welt Trost BWV673

Kyrie, Gott, heiliger Geist BWV674

Les trois arrangements mineurs du *kyrie* reçurent l'épithète d'*Alio modo* — d'une autre façon. Il s'agit de trois fugatos à 4 voix sur le motif initial de la mélodie. On trouve ici d'évidents symboles de la Trinité. Le premier arrangement est à 3/4, le second à 6/8 et le troisième, à 9/8. L'unité est soulignée additionnellement si l'on garde la même pulsation à travers les trois mouvements avec la noire dans le premier et le second et la noire pointée dans le troisième.

Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV675, 676 et 677

Ce choral, qui correspond au *Gloria* de la messe, est le seul du *Clavierübung* à comprendre trois mouvements, probablement pour marquer la Trinité, ce que d'autres détails symbolisent également: tous les mouvements sont à 3 voix et les tonalités forment une tierce ascendante — fa majeur, sol majeur et la majeur. Le premier mouvement n'a pas de partie au pédalier; c'est une invention à deux voix avec le *cantus firmus* servant de voix intermédiaire. Le second arrangement est un élégant trio à la mélodie passant de voix en voix et le troisième est un fugato compliqué sur les première et dernière phrases.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV678 et 679

Les premiers articles principaux dans le catéchisme traitent des commandements et le texte du choral est la transcription poétique de Luther des dix commandements de Dieu. Cet imposant arrangement est à cinq voix avec le *cantus firmus* travaillé en canon strict en valeurs de notes longues entre les voix de la main gauche. A côté de cela, voici une composition qui commence presque comme une vieille pastorale italienne mais qui renferme bientôt des insertions de groupes rythmiques que l'on associe à des effets plus tristes, par exemple des motifs de soupirs ou des mouvements chromatiques descendants. La composition a été l'objet d'interprétations diverses mais l'unanimité est acquise quant au canon qui doit ici symboliser la loi sévère de Dieu. L'interprétation des autres voix a varié passant du symbole du "désordre moral qui régnait dans le monde avant la loi" (A. Schweitzer) à "une image de l'œuvre d'amour du Christ en contraste au canon rigide qui représente la loi de l'Ancien Testament" (Herman Keller). Keller souligne aussi la ressemblance avec le chœur initial de la *cantate no 77* où le même choral est exécuté en canon entre la trompette et la basse continue, pendant que le chœur chante le texte "tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de toute ta force, de tout ton esprit et ton prochain comme toi-même", ce qui rend son interprétation plausible. L'arrangement mineur est une fughetta exubérante à quatre voix en rythme de gigue. Le thème, qui contient 14 (B + A + C + H) sol répétés est joué 10 fois dans le morceau, certainement une image des dix commandements. Dans le "Petit Catéchisme", Luther écrit que nous obéirons à Dieu avec joie, ce que symbolise peut-être le joyeux caractère dansant.

Wir glauben all an einen Gott BWV680 et 681

Une mélodie d'origine grégorienne représente la foi dans la transcription de Luther du credo nicéen. Puisque le choral est très long, Bach composa ici une fugue sur la première phrase où la première réponse devient en fait le début de la seconde phrase. Dans les dernières mesures, on retrouve la dernière phrase (avec le texte "es steht alles in seiner Macht") au ténor et le cercle est ainsi refermé. Cette composition est unique avec son motif ostinato stable qui revient à la pédale et qui pourrait être une image de la puissance de la foi. Robin Leaver a montré que l'ostinato est répété six fois, ce qui pourrait être une allusion aux six jours de la création. Le texte parle de Dieu — créateur du ciel et de la terre. Il est également remarquable de constater que la dernière entrée de la pédale compte 43 notes ce qui, selon l'alphabet numéral, est égal à CREDO! La fughetta sur le même choral est écrite en style français avec des notes pointées mordantes et des passages rapides, ce qui pourrait ici aussi symboliser la force et la puissance apportées par la foi. Cette œuvre est la quatorzième de la collection et s'y trouve au centre. Toutes les parties du *Clavierübung* ont une section centrale en style français.

Vater unser im Himmelreich BWV682 et 683

Le troisième article principal du catéchisme traite de la prière et Bach choisit le psaume qui est la transcription poétique de Luther de l'Oraison dominicale. Le grand arrangement à 5 voix est bien le plus avancé des chorals pour orgue de Bach. Il s'agit en fait d'un trio dans un style galant, plutôt moderne pour l'époque, avec des groupes rythmiques rappelant assez la musique pour flûte. Dans ce tissu à trois voix, la mélodie du choral est travaillée en canon strict entre deux voix, à peu près comme dans *Dies sind...* BWV678. L'effet fondamental est sombre avec des motifs de soupirs (en rythme lombard) faisant l'effet d'oraison jaculatoire avec un chromatisme descendant et des sauts d'intervalles diminués. La partie du pédalier se compose d'un bout à l'autre de croches errant monotone sauf dans la mesure 41 (J + S + B + A + C + H) pour faire soudainement place au motif de soupirs. Serait-ce la prière personnelle de Bach? Dans la même mesure se trouve aussi la série de notes si bémol, la, do, si (B A C H) mais transposée un demi-ton plus haut. Un interprète a voulu dire que la composition pourrait être une image

de tout le mal dont on prie d'être délivré dans l'Oraison dominicale. Le *cantus firmus* en canon représente alors l'aide obtenue dans la prière à Dieu contre le mal dans le monde. Le petit arrangement est une composition simple et douce dans un style de ce que l'on trouve dans l'*Orgelbüchlein*. La mélodie est jouée en valeurs de notes longues au soprano et des mouvements de gammes ascendantes et descendantes dominent dans l'œuvre.

Christ, unser Herr, zum Jordan kam BWV684 et 685

La baptême est représenté par l'hymne baptismale de Luther de 1541. Cette composition majeure est un trio au *cantus firmus* comme quatrième voix, soit au ténor, à la pédale, ainsi une hymne au Christ avec le *cantus firmus* au milieu comme un symbole de la fonction médiatrice du Christ. La voix de la main gauche est un genre de *perpetuum mobile* qui avance en doubles croches et on la considère souvent comme une image de l'eau du Jourdain. Un motif de quatre notes faisant de grands sauts domine à la main droite et, dans la première mesure déjà, il dessine un net motif de croix. Il apparaît deux fois comme tel avant que la suite de notes ne soit changée. Lors de baptêmes autrefois, le prêtre commençait la cérémonie en traçant deux fois le signe de la croix sur l'enfant, soit sur le front et sur la poitrine. C'est certainement ce rite qui est symbolisé ici par les motifs de croix de Bach. L'enfant est aussi baptisé au nom de la Sainte Trinité. La composition comprend 81 mesures, soit 3×27 ou $3 \times 3 \times 3 \times 3$. La somme transversale de 81 est 9 (3×3). L'arrangement mineur semble d'abord un peu abstrait et intraverti mais c'est un morceau de musique très avancée, un genre de fugato sur la première phrase du choral. La première phrase en diminution forme le contresujet et la réponse apparaît en renversement également avec le même contresujet de 27 mesures ($3 \times 3 \times 3$) — renversé lui aussi. Ceci est répété trois fois dans cette composition à trois voix où toutes les combinaisons imaginables des voix sont utilisées.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV686 et 687

La pénitence est la 5^e doctrine fondamentale traitée par Luther, même si elle n'a pas d'article principal distinct et Bach choisit ici la traduction libre de Luther du psaume 130 (*De profundis clamavi*). L'arrangement majeur est le plus colossal de

tous les chorals pour orgue de Bach — 6 voix avec double pédale et la mélodie dans la voix supérieure de la pédale — le tout en *stile antico*. La composition devient un cri de l'humanité entière vers Dieu implorant sa miséricorde et son pardon. Les motifs sont de caractère assez "objectif" ce qui est typique du *stile antico* mais, à la fin du morceau, la joyeuse *figura corta* se fait de plus en plus dominante. Il s'agit peut-être d'une symbolisation du pardon dans l'absolution après l'aveu des fautes. L'arrangement mineur est à 4 voix avec le *cantus firmus* en valeurs de notes longues au soprano; chaque phrase commence par des préimitations. Dans sa construction, ce morceau ressemble passablement à l'arrangement majeur mais il semble être une forme "plus moderne" du *stile antico* avec une expression plus douce.

Jesus Christus, unser Heiland BWV688 et 689

Dans *Clavierübung III*, l'Eucharistie est représentée par la tradition libre de Luther de l'hymne du 14^e siècle *Jesus Christus nostra salus*. Le grand arrangement est en fait une invention très avancée à deux voix avec le *cantus firmus* comme voix intermédiaire à la pédale. L'hymne au Christ se distigue encore une fois par la mélodie au ténor. La composition est dominée d'une part par de très grands sauts qui diminuent successivement et d'autre part par des mouvements de doubles croches produisant un effet dur et cruel. Le texte traite de Jésus qui, grâce à sa passion, détourna de nous la colère de Dieu et nous sauva des peines de l'enfer. L'inébranlable *cantus firmus* pourrait être une image du Rédempteur et les deux voix "combattantes", du rapprochement entre Dieu et l'humanité. Robin Leaver renvoie aussi au prophète Isaïe 63:2-3 où il est question du pressoir à vin et de la colère de Dieu. Ce texte était souvent prêché comme une prophétie de la victoire du Christ sur la croix. On peut facilement distinguer un motif de croix dans les quatre premières notes. Le petit arrangement (qui est en fait plus long que le grand) est une superbe fugue à 4 voix sur la première phrase du choral, remplie d'une harmonie expressive. On y découvre une série de strettes et une augmentation à la fin, puis le thème entre sans entraves sur n'importe quel temps de la mesure. L'esprit fondamental de la composition donne presque un aperçu du mystère qui entoure l'Eucharistie.

Duos BWV802-805

Les quatre duos ont toujours été le grand problème du *Clavierübung III*; ce sont des morceaux qui ne cadrent pas dans la collection autrement si homogène. On les a souvent considérés comme de la pure musique pour clavecin insérée dans ce volume pour des raisons pratiques. Ces morceaux sont aujourd'hui de plus en plus acceptés comme de la musique d'orgue — un apport bienvenu à la littérature pour petit orgue. La fonction des duos varie selon les interprètes; ils symbolisent les quatre évangélistes ou les quatre éléments, ou bien ils seraient des pièces de remplissage pour arriver à un nombre total de 27 morceaux, ou encore ils rempliraient tout simplement un nombre pratique de pages. Aucune de ces solutions cependant ne cadre bien avec l'élaboration du *Clavierübung III*. On est porté à croire qu'il s'agit des quatre prières suivant immédiatement les articles principaux du catéchisme, prières du matin et du soir ainsi que prières avant et après le repas, même s'il est difficile de trouver un symbolisme direct dans la musique. Dans *Critica Musica*, Mattheson déclare que le titre *duo* indique "une aria arrangée en dialogue avec la possibilité d'introduire et de développer deux sujets opposés" (vol.I 1722) ou "un morceau à deux voix à la technique contrapuntique plus stricte qu'une simple imitation à l'unisson ou à l'octave" (vol.II 1725). Les duos des cantates de Bach impliquent presque toujours un dialogue, comme par exemple entre Jésus et l'âme humaine. Les duos sont peut-être justement de tels dialogues sous forme de prière. Les descriptions de Mattheson conviennent également très bien aux duos qui sont des chefs-d'œuvre brillants — d'imposantes inventions à deux voix. On découvre ici tous les types de techniques de fugue, de canon, de renversement, etc. et la mélodie ainsi que l'harmonie y sont particulièrement avancées. Du point de vue tonalités, les duos se limitent à l'étendue d'une quarte et la valeur de note pour la pulsation augmente d'une croche à chaque duo. C'est ainsi que le premier duo est en mi mineur sur une pulsation de croches; le second, en fa majeur et repose sur des noires; le troisième, en sol majeur, sur des noires pointées et le dernier, en la mineur, sur des blanches. On peut éventuellement trouver des références à des chorals dans quelques-uns des duos, par exemple dans celui en sol majeur, où *Allein Gott in der Höh...* peut facilement être appliqué.

Fugue en mi bémol majeur BWV552, 2.

Clavierübung III se termine par une magnifique fugue à 5 voix en trois parties, souvent appelée triple fugue, ce qui est cependant faux car les trois thèmes ne sont jamais joués simultanément. Par contre, le thème de la première fugue apparaît dans les trois sections de l'œuvre. Il est impossible de considérer cette fugue comme quelque chose d'autre qu'un immense hommage à la Sainte Trinité. La première fugue, qui représente le Père, est écrite dans un *stile antico* pur et conséquent. La seconde fugue, pour claviers manuels seulement, est à 4 voix avec un thème de croches agiles et représente le Fils. La dernière fugue, celle du Saint-Esprit, est une gigue moderne, optimiste et bruisante où le thème de la première fugue entre avec une force inouïe. La relation entre les fugues est absolument symétrique avec un même nombre de mesures dans les fugues 1 et 3. Les proportions temporelles sont telles que la relation entre la première fugue et la seconde ou entre la seconde et la troisième sont identiques et suivent le nombre d'or. On peut souligner cette proportion divine en comparant différents groupements des fugues. De cette façon, Bach réussit à représenter la relation du Fils avec le Père comme identique à celle avec le Saint-Esprit et la relation est de plus divine. On peut trouver des trésors de symbolisme numéral: le thème de Dieu a 7 notes. Ce thème est répété 27 fois ($3 \times 3 \times 3$). La première et la dernière fugue se composent chacune de 36 mesures ($3 + 6 = 9$) et la fugue intermédiaire, de 45 ($4 + 5 = 9$). La fugue en entier compte 117 mesures ($1 + 1 + 7 = 9$) et 378 temps, ce qui est la somme des nombres de 1 à 27. Le nombre à mi-chemin entre 1 et 27 est 14; de plus, $14 \times 27 = 378$. On pourrait poursuivre ces opérations mais ce qui est présenté ici devrait suffire à donner une petite idée du profond symbolisme qui se cache derrière la fugue finale — un résumé puissant de la propre interprétation de Bach des thèses de la doctrine luthérienne.

Afin de remplir ce huitième volume des œuvres pour orgue de Bach, nous avons choisi trois compositions importantes dans trois genres différents.

Parlons d'abord du **Concerto en ré mineur BWV596** qui est un des nombreux concertos instrumentaux d'autres compositeurs que Bach a transcrits pour orgue

ou clavecin dans les années 1713-14. Le jeune prince Johann Ernst de Saxe-Weimar avait passé environ un an à étudier à Amsterdam où il était sûrement venu en contact avec beaucoup de musique nouvellement éditée et avait certainement joui souvent des purs récitals d'orgue qu'on entendait quotidiennement dans les églises de la ville. A son retour à Weimar, il a probablement voulu y importer cette tradition et chargea Bach et J.G. Walther — le collègue de Bach à l'église municipale — de transcrire une série de concertos pour orgue pour usage lors de ces concerts. Ceci n'est qu'une théorie mais elle vaut la peine qu'on y réfléchisse. Le *concerto en ré mineur* vient du concerto op.3 no 11 pour 2 violons, violoncelle, cordes et continuo de Vivaldi; il fut longtemps attribué à Wilhelm Friedemann, le fils aîné de Bach, à cause d'une annotation faite par ce dernier dans le manuscrit, un autographe remontant à Johann Sebastian. L'opus 3 de Vivaldi fut découvert en 1911 et le chat sortit du sac. On a de plus constaté que la marque du papier à musique datait de 1714-17 alors que Wilhelm Friedemann n'avait que 5-8 ans! Au début du concerto, on trouve une des rares indications de registration dans la musique pour orgue de Bach.

La **Sonate en trio en do majeur BWV529** est la cinquième de six sonates en trio composées par Bach en 1729, selon Forkel, le premier biographe de Bach, comme études pour Wilhelm Friedemann. Forkel laisse croire aussi à la possibilité d'exécuter les sonates sur un clavecin à pédalier. La *sonate en do majeur* est la plus longue des sonates et le mouvement intermédiaire se retrouve aussi dans un manuscrit comme mouvement lent entre le prélude et la fugue en do majeur BWV545.

Enfin la **Toccate en mi majeur BWV566** est sûrement une œuvre de jeunesse dont l'authenticité est sérieusement mise en doute. Vincent Lübeck en a parfois été considéré comme un père possible et la ressemblance avec son *prélude en mi majeur* est frappante même si l'œuvre de Bach est d'une ampleur plus volumineuse. Cette toccate est une des très rares œuvres de Bach en pure forme de toccate nord-allemande en plusieurs parties, où le thème de la dernière fugue est une variante en mesures ternaires du thème de la première fugue. Le morceau, disponible également en version en do majeur, est festif et extraverti; c'est une œuvre qui

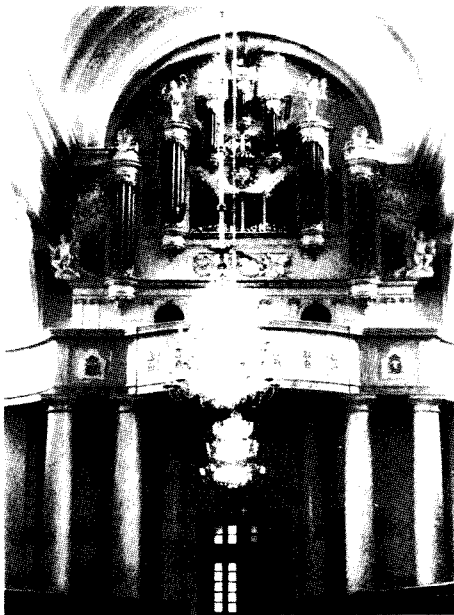
mérite d'être jouée beaucoup plus souvent que ce n'est le cas actuellement.

Hans Fagius

Hans Fagius est né en 1951 à Norrköping. Il a étudié avec les organistes Nils Eriksson et Bengt Berg et, au Conservatoire de Stockholm, avec Alf Linder; guidé par celui-ci, il passa son diplôme de soliste en 1974. Ensuite, il étudia un an à Paris avec Maurice Duruflé. Ces dernières années, il a, par des études personnelles, développé un intérêt croissant pour la musique baroque et essayé de s'en rapprocher en respectant les propres exigences, inspiré des recherches sur le sujet et du dit "Alte Spielweise" (ancienne méthode de jeu). Il a à quelques reprises gagné des prix de concours internationaux d'orgue et mène, depuis le début des années 1970, des activités de concert assidues dans toute l'Europe, les Etats-Unis et l'Australie. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Il a enseigné aux conservatoires de Stockholm et de Gothenbourg et est maintenant professeur à celui de Copenhague. Il figure sur 38 autres disques BIS.

L'orgue de l'église Frédrik à Karlskrona fut originairement bâti de 1762 à 64 par le facteur Lars Wahlberg, Kalmar. Après son apprentissage chez Jonas Wistenius à Linköping, Wahlberg s'est établi à son compte avec Anders Wollander et a bâti, entre autres, l'orgue de la cathédrale de Kalmar. L'orgue de Karlskrona aurait dû être la percée définitive de Wahlberg mais il n'obtint sa charte qu'en 1771 et alors avec exemption d'examen. Il mourut cinq ans plus tard à l'âge de 52 ans seulement, alors qu'il travaillait au grand orgue de la cathédrale de Växjö. Les recherches des dernières années présentent Wahlberg comme un des plus éminents facteurs d'orgues suédois de tous les temps. Ses instruments remarquablement bien bâtis, dont seul l'orgue de Loftahammar (1767) est conservé dans un état à peu près originel, révèlent des influences de la tradition prussienne et de l'atelier contemporain de Gren & Strähle à Stockholm. Avec des racines dans la pratique de l'atelier de Wistenius, Wahlberg développa une facture d'orgue indépendante et professionnelle d'ordre supérieur mais dont on ne sait encore que trop peu.

En 1905, l'orgue Wahlberg de Karlskrona fut remplacé par un autre derrière l'imposante façade dont les trois principaux furent laissés intacts. Ces trois jeux ont été à nouveau incorporés à l'orgue reconstruit des années 1984-87. On a ainsi voulu recréer, *de façon la plus conséquente possible*, un des orgues les plus importantes du 18^e siècle et le travail fut exécuté par Grönlunds Orgelbyggeri AB sous la direction et responsabilité de Carl-Gustaf Lewenhaupt.



DISPOSITION

Huvudmanualen

Qvintadena 16' B/D

Principal 8' (1764)

Gedacht 8'

Octava 4'

Kortfleut 4'

Salicenal 4'

Rausqvint 2 ch 3' + 2'

Superoctava 2'

Mixtur 4 ch *

Trompette 8' B/D

Trompette 4' B

Vox virginea 8' D

Sperventil

Pedalen

Subbass 16'

Principal 8' (1764)

Violoncell 8'

Octava 4'

Qvinta 3'

Superoctava 2'

Scharff 2 ch ***

Bassun 16'

Trompette 8'

Trompette 4'

Corno 2'

Sperventil

Luftförsörjning:

6 kilbaltar, varav 4 för manualerna

och 2 för pedalen separat, allt i

överensstämmelse med originalsituationen.

Öververket

Qvintadena 8'

Enggedacht 8'

Principal 4' (1764)

Rörfleut 4'

Qvinta 3'

Octava 2'

Gemshorn 2'

Scharff 3 ch **

Fagott 8' B

Vox humana 8' D

Sperventil

MANUALKOPPEL

Trimulant

Omfång:

C - c³ i manualerna

C - d¹ i pedalen

Mixtursammansättning:

* *Mixtur 4 ch*

C: 1 1/3' + 1' + 4/5' + 2/3'

c¹: Oktavrepetition

c²: Oktavrepetition

** *Scharff 3 ch*

C: 1' + 4/5' + 2/3'

c¹: Oktavrepetition

c²: Oktavrepetition

*** *Scharff 2 ch*

C - d¹: 1 1/3' + 1'

Temperering:

J.G. Neidhardts Temperatur für eine grosse Stadt (1724), med utgångspunkt i originalpiporna.

REGISTRATIONS

Clavierübung III

- Prelude in E flat major:** HV: Q16, P8, G8, O4, SO2, Rq, M, Koppel
ÖV: G8, P4, Q3, O2, Sch
Ped: S16, P8, V8, O4, Q3, SO2, Sch, B16, T8, T4
- Kyrie, BWV669:** HV: P8. ÖV: Eg8, Rfl4, Q3. Ped: Q3
- Christe, BWV670:** HV: T8. ÖV: Eg8, P4. Ped: S16, P8, V8
= Prelude in E flat major + Ped: Cor 2
- Kyrie, BWV671:** = Prelude in E flat major + Ped: Cor 2
- Kyrie, BWV672:** ÖV: Eg8. **BWV673:** + Rfl4. **BWV674:** + Gh2
- Allein Gott, BWV675:** HV: Kfl4
- Allein Gott, BWV676:** HV: P8 (r.h.). ÖV: P4, Rfl4 (Oct bassa). Ped: S16, P8, V8
- Allein Gott, BWV677:** ÖV: Eg8, P4, O2
- Dies sind, BWV678:** HV: G8, Kfl4. ÖV: Eg8, Vh8. Ped: S16, P8
- Dies sind, BWV679:** ÖV: Eg8, P4, Q3, = 2.
- Wir glauben, BWV680:** = Prelude in E flat major
- Wir glauben, BWV681:** HV: P8, G8, O4, Rq, T8
- Vater unser, BWV682:** HV: G8. ÖV: Q8. Ped: S16, V8
- Vater unser, BWV683:** HV: G8, S4
- Christ, unser Herr, BWV684:** HV: Q16, P8, G8, O4
ÖV: Eg8, Rfl4, Gh2
Ped: T8
- Christ, unser Herr, BWV685:** ÖV: Eg8, Rfl4, Vh8
- Aus tiefer, BWV686:** = Prelude in E flat major + Ped: T8, C2
- Aus tiefer, BWV687:** HV: P8, O4, SO2
- Jesus Christus, BWV688:** HV: P8, G8, O4, O2 (l.h.)
ÖV: Eg8, P4, Q3, O2
Ped: T8, O8, O2

Jesus Christus, BWV689: HV: P8, G8

Four Duets: I: ÖV: Eg8, P4. II: Eg8, G2.
III: Rfl4. IV: Eg8, P4, Q3, O2

Concerto in D minor

I: HV: O4. ÖV: P4. Ped: S16
Bar 21: HV + P8, Ped + S16

Grave and Fuga: HV: P8, G8, O4, SO2, Rq
Ped: S16, P8, V8, O4, T8

Largo: HV: G8. ÖV: Q8, Rfl4, Trem. Ped: S16, V8

Allegro: = Grave + ÖV: Eg8, P4, O2

Trio Sonata in C major

I & III: HV: P8, O4 (l.h.). ÖV: Eg8, P4. Ped: S16, P8, V8

II: HV: G8. ÖV: Q8. Ped: S16, V8

Toccatà in E major

I: = Prelude in E flat major

II: ÖV: Eg8, P4. Ped: P8, O4

III: = I.

IV: + HV: T8, Ped: C2

J.S. Bach: The Complete Organ Music played by **Hans Fagius**

BWV Number	Title of Composition	Volume/CD No.
BWV525	Trio Sonata in E flat major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV526	Trio Sonata in C minor	4 (BIS-CD-343/344)
BWV527	Trio Sonata in D minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV528	Trio Sonata in E minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV529	Trio Sonata in C major	8 (BIS-CD-443/444)
BWV530	Trio Sonata in G major	9 (BIS-CD-445)
BWV531	Prelude and Fugue in C major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV532	Prelude and Fugue in D major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV533	Prelude and Fugue in E minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV534	Prelude and Fugue in F minor	9 (BIS-CD-445)
BWV535	Prelude and Fugue in G minor	2 (BIS-CD-308/309)
BWV536	Prelude and Fugue in A major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV537	Fantasy and Fugue in C minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV538	Toccat and Fugue in D minor	7 (BIS-CD-439/440)
BWV539	Prelude and Fugue in D minor	4 (BIS-CD-343/344)
BWV540	Toccat and Fugue in F major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV541	Prelude and Fugue in G major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV542	Fantasy and Fugue in G minor	2 (BIS-CD-308/309)
BWV543	Prelude and Fugue in A minor	9 (BIS-CD-445)
BWV544	Prelude and Fugue in B minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV545	Prelude and Fugue in C major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV546	Prelude and Fugue in C minor	9 (BIS-CD-445)
BWV547	Prelude and Fugue in C major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV548	Prelude and Fugue in E minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV549	Prelude and Fugue in C minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV550	Prelude and Fugue in G major	5 (BIS-CD-379/380)
BWV551	Prelude and Fugue in A minor	2 (BIS-CD-308/309)
BWV552	Prelude and Fugue in E flat major	8 (BIS-CD-443/444)
BWV553-560	Eight Small Preludes and Fugues	3 (BIS-CD-329/330)
BWV561	Fantasy and Fugue in A minor	3 (BIS-CD-329/330)
BWV562	Fantasy in C minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV563	Fantasy in B minor	4 (BIS-CD-343/344)
BWV564	Toccat in C major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV565	Toccat in D minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV566	Toccat in E major	8 (BIS-CD-443/444)
BWV567	Prelude in C major	5 (BIS-CD-379/380)

BWV568	Prelude in G major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV569	Prelude in A minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV570	Fantasy in C major	5 (BIS-CD-379/380)
BWV572	Pièce d'orgue	7 (BIS-CD-439/440)
BWV574	Fugue in C minor	7 (BIS-CD-439/440)
BWV575	Fugue in C minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV576	Fugue in G major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV577	Fugue in G major (Gigue)	7 (BIS-CD-439/440)
BWV578	Fugue in G minor	7 (BIS-CD-439/440)
BWV579	Fugue in B minor	6 (BIS-CD-397/398)
BWV580	Fugue in D major	9 (BIS-CD-445)
BWV582	Passacaglia in C minor	5 (BIS-CD-379/380)
BWV583	Trio in D minor	7 (BIS-CD-439/440)
BWV585	Trio in C minor	3 (BIS-CD-329/330)
BWV586	Trio in G major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV587	Aria in F major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV588	Canzona in D minor	2 (BIS-CD-308/309)
BWV589	Alla breve in D major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV590	Patorella in F major	4 (BIS-CD-343/344)
BWV591	Kleines harmonisches Labyrinth	5 (BIS-CD-379/380)
BWV592	Concerto in G major	2 (BIS-CD-308/309)
BWV593	Concerto in A minor	4 (BIS-CD-343/344)
BWV594	Concerto in C major	6 (BIS-CD-397/398)
BWV595	Concerto in C major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV596	Concerto in D minor	8 (BIS-CD-443/444)
BWV597	Concerto in E flat major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV598	Pedalexercitium	7 (BIS-CD-439/440)
BWV599-644	Orgelbüchlein	3 (BIS-CD-329/330)
BWV645-650	Schübler Chorales	1 (BIS-CD-235/236)
BWV651-668	Eighteen Chorales	1 (BIS-CD-235/236)
BWV653b	An Wasserflüssen	2 (BIS-CD-308/309)
BWV669-689	Clavierübung III	8 (BIS-CD-443/444)
BWV690	Wer nun den lieben...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV691	Wer nun den lieben...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV694	Wo soll ich...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV695	Christ lag...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV696	Christum wir sollen...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV697	Gelobet...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV698	Herr Christ...	4 (BIS-CD-343/344)

BWV699	Nun komm...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV700	Vom Himmel hoch...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV701	Vom Himmel hoch...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV702	Das Jesulein...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV703	Gottes Sohn...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV704	Lob sei dem...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV705	Durch Adams Fall...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV706	Liebster Jesu...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV707	Ich hab mein Sach...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV708	Ich hab mein Sach...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV709	Herr Jesu Christ...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV710	Wir Christenleut...	4 (BIS-CD-343/344)
BWV711	Allein Gott...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV712	In dich hab ich...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV713	Jesu, meine Freude	6 (BIS-CD-397/398)
BWV714	Ach Gott und Herr	5 (BIS-CD-379/380)
BWV715	Allein Gott...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV716	Allein Gott...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV717	Allein Gott...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV718	Christ lag...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV719	Der Tag, der ist...	5 (BIS-CD-379/380)
BWV720	Ein' feste Burg...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV721	Erbarm dich mein...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV722	Gelobet seist du...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV723	Gelobet seist du...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV724	Gottes Sohn...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV725	Herr Gott, dich...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV726	Herr Jesu Christ...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV727	Herzlich tut mich...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV728	Jesus, meine Zuversicht	6 (BIS-CD-397/398)
BWV729	In dulci júbilo	7 (BIS-CD-439/440)
BWV730	Liebster Jesu...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV731	Liebster Jesu...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV732	Lobt Gott...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV733	Magnificat Fugue	2 (BIS-CD-308/309)
BWV734	Nun freut euch...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV735	Valet will ich...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV736	Valet will ich...	2 (BIS-CD-308/309)
BWV737	Vater unser...	2 (BIS-CD-308/309)

BWV738	Vom Himmel hoch...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV739	Wie schön...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV740	Wir glauben all...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV741	Ach Gott, vom Himmel...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV742	Ach Herr, mich...	5 (BIS-CD-379/380)
BWV743	Ach, was ist...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV744	Auf meinem lieben...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV745	Aus der Tiefe...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV747	Christus, der uns...	9 (BIS-CD-445)
BWV752	Jesu, der du...	9 (BIS-CD-445)
BWV755	Nun freut euch...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV758	O Vater...	9 (BIS-CD-445)
BWV762	Vater unser...	9 (BIS-CD-445)
BWV763	Wie schön...	7 (BIS-CD-439/440)
BWV765	Wir glauben all...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV766	Partita: Christ der du bist	2 (BIS-CD-308/309)
BWV767	Partita: O Gott, du frommer Gott	4 (BIS-CD-343/344)
BWV768	Partita: Sei gegrüßet...	6 (BIS-CD-397/398)
BWV769	Kanonische Veränderungen	7 (BIS-CD-439/440)
BWV770	Partita: Ach was soll ich...	9 (BIS-CD-445)
BWV943	Prelude in C major	7 (BIS-CD-439/440)
BWV946	Fugue in C major	5 (BIS-CD-379/380)
BWV957	Machs mit mir...	5 (BIS-CD-379/380)
BWV802-805	Four Duets	8 (BIS-CD-443/444)
BWV1027a	Trio in G major	6 (BIS-CD-397/398)
BWV1090-1120	Neumeister Chorales	5 (BIS-CD-379/380)

The missing BWV numbers are either unfinished works, works which have been proved to be by another composer or works which are not available in modern editions.

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

The Complete Organ Music, Volume 8

**Dritter Teil der
„Clavierübung“ 100'08**

CD-443 Total playing time: 63'05

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Praeludium pro organo pleno, BWV552/1 | 9'06 |
| 2 | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV669 | 3'25 |
| 3 | Christe, aller Welt Trost, BWV670 | 4'25 |
| 4 | Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV671 | 4'33 |
| 5 | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV672 | 1'42 |
| 6 | Christe, aller Welt Trost, BWV673 | 1'42 |
| 7 | Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV674 | 1'15 |
| 8 | Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV675 | 3'11 |
| 9 | Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV676 | 5'00 |
| 10 | Fughetta super <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , BWV677 | 1'05 |
| 11 | Dies sind die heil'gen zehn Gebot, BWV678 | 4'51 |
| 12 | Dies sind die heil'gen zehn Gebot, BWV679 | 1'56 |
| 13 | Wir glauben all an einen Gott, BWV680 | 3'21 |
| 14 | Wir glauben all an einen Gott, BWV681 | 1'47 |
| 15 | Vater unser im Himmelreich, BWV682 | 7'32 |
| 16 | Vater unser im Himmelreich, BWV683 | 1'37 |
| 17 | Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV684 | 3'49 |
| 18 | Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV685 | 1'33 |

CD-444 Total playing time: 74'07

- | | | |
|--|--|-------|
| 1 | Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV686 | 5'26 |
| 2 | Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV687 | 4'25 |
| 3 | Jesus Christus, unser Heiland, BWV688 | 3'42 |
| 4 | Fuga super <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> , BWV689 | 5'00 |
| 5 | Duetto I, BWV802 | 2'38 |
| 6 | Duetto II, BWV803 | 3'32 |
| 7 | Duetto III, BWV804 | 2'37 |
| 8 | Duetto IV, BWV805 | 2'41 |
| 9 | Fuga à 5 con Pedale pro Organo pleno, BWV552/2 | 6'43 |
| Concerto in D minor, BWV596 11'08 | | |
| 10 | I. | 1'04 |
| 11 | II. Grave | 0'30 |
| 12 | III. Fuga | 3'14 |
| 13 | IV. Largo e spiccato | 3'00 |
| 14 | V. | 3'17 |
| Trio Sonata No.5 in C major, BWV529 14'28 | | |
| 15 | I. Allegro | 5'17 |
| 16 | II. Largo | 5'19 |
| 17 | III. Allegro | 3'50 |
| 18 | Toccata in E major, BWV566 | 10'06 |

HANS FAGIUS

The reconstructed Wahlberg Organ (1764), Fredrikskyrkan, Karlskrona, Sweden

Sources of this Text: / Quellen zu diesem Text: / Sources de ce texte:

Peter Williams: *The Organ Works of J.S. Bach* (Cambridge 1981)

Herman Keller: *Die Orgelwerke Bachs* (Leipzig 1948)

Robin Leaver: *Bach's 'Clavierübung III': some historical and theological considerations*
(from/aus/tirée de *The Organ Yearbook* 1975)

John O'Donnell (translated by/Übersetzung/traduction: Helge Gramstrup):
Op dog er der ikke tre fugaer, men een (*Organistbladet*, Denmark/Dänemark/
Danemark, 7/1977)

David Sanger: *The Mystic Bach* (*The Organists' Review*)

Recording data: 1989-05-01/03 at Fredrikskyrkan, Karlskrona, Sweden

Recording engineer: Siegbert Ernst

Microphones: 2 Neumann TLM170, 2 Neumann KM130

Mixer: SAM82

Sony PCM-F1 digital recording equipment

Producer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Hans Fagius

English translation: Andrew Barnett

German translation: Siegbert Ernst

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Type setting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1989, BIS Records AB