JOHANN SEBASTIAN BACH

Dritter Theil der Clavier Übung

NCA NEW CLASSICAL ADVENTURE

Jeremy Joseph

Silbermann-Orgel der Kathedrale Dresden // *Silbermann Organ of Dresden Cathedral*

JOHANN SEBASTIAN BACH *(1685-1750)*

Dritter Theil der Clavier Übung

CD 1

1	Praeludium pro Organo pleno BWV 552/1	9:06
2	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 669	3:42
3	Christe, aller Welt Trost BWV 670	4:13
4	Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 671	4:51
5	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 672	1:32
6	Christe aller Welt Trost BWV 673	1:34
7	Kyrie, Gott Heiliger Geist BWV 674	1:19
8	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 675	3:23
9	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 676	5:20
10	Fughetta super: Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 677	1:16
11	Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV 678	4:48
12	Fughetta super: Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV 679	1:57
13	Wir glauben all an einen Gott BWV 680	3:21
14	Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott BWV 681	2:18
15	Vater unser im Himmelreich BWV 682	6:31
16	Vater unser im Himmelreich BWV 683	1:44

TOTAL TIME 57:15

deutsch

CD 2

1	Christ, unser Herr, zum Jordan kam BWV 684	3:48
2	Christ, unser Herr, zum Jordan kam BWV 685	1:46
3	Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 686	5:54
4	Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 687	4:32
5	Jesus Christus, unser Heiland BWV 688	3:48
6	Fuga super: Jesus Christus, unser Heiland BWV 689	5:29
7	Duetto I BWV 802	2:36
8	Duetto II BWV 803	4:22
9	Duetto III BWV 804	2:54
10	Duetto IV BWV 805	3:07
11	Fuga à 5 con pedale pro Organo pleno BWV 552/2	6:58

TOTAL TIME 45:23

Jeremy Joseph
an der Silbermann-Orgel der Kathedrale Dresden
at the *Silbermann Organ of Dresden Cathedral*

Ⓟ + © 2011 M.A.T. Music Theme Licensing Ltd.
Aufgenommen / *Recorded*: 27. - 29.08.2010 Dresden
Produzent / *Producer*: Klaus Feldmann
Aufnahmeleitung, Tonmeister, Digitalschnitt / *Recording Supervision, Balance, Editing*: Michael Glaser
Toningenieur / *Recording Engineer*: Christian Jaeger

JEREMY JOSEPH

wurde 1978 in Durban, Südafrika, geboren. Er erhielt zuerst Klavierunterricht, begann im Alter von 9 Jahren das Orgelspiel zu erlernen und wurde mit 14 Jahren Organist an der Kathedrale von Durban. Nach Privatunterricht bei Kobus du Plooy (Durban) und Hans Fagius (Kopenhagen) studierte er bei Martin Haselböck an der Musikhochschule Lübeck und bei Jürgen Essl an der Musikhochschule Stuttgart. Im September 1999 gewann Jeremy Joseph den internationalen Silbermann-Wettbewerb und erreichte den zweiten Preis im internationalen Orgelwettbewerb von Dublin.

Er konzertierte bisher beim Schleswig-Holstein-Musikfestival, der Orgelwoche Nürnberg, in der Musikhalle Hamburg, im Leipziger Gewandhaus, im Wiener Musikverein und Konzerthaus, in der Hofkirche Dresden, in Ottobeuren, Madrid, Rom, Salamanca, Monaco, Hong-Kong, Dallas, Los Angeles, New York, Mexiko, Rio de Janeiro, Saõ Paolo, Buenos Aires, Johannesburg, beim NDR, SWR (Deutscher Rundfunk), ORF (Österreich) und MR (Ungarn).

Jeremy Joseph lebt und arbeitet in Wien als Organist und Cembalist der Wiener Akademie und hat mit der Wiener Hofmusikkapelle (Wiener Sängerknaben und Mitgliedern der Wiener Philharmoniker), den Wiener Symphonikern, den Hamburger Philharmonikern, dem Musica Angelica Baroque Orchestra (Los Angeles), der Austrian Baroque Company, Aura Musicale Budapest, Il Suonar Parlante, Moderntimes_1800, dem Bach Consort Wien und dem Spanischen Nationalorcheste konzertiert.

Als Lehrer hat Jeremy Joseph Meisterkurse an der Austria-Barock-Akademie gegeben und ist vom Tschaikowskij-Konservatorium und der Gnessin Akademie in Moskau eingeladen worden, Meisterkurse im Generalbassspiel zu halten.
Seit April 2008 unterrichtet er an der Musikhochschule in Wien. Joseph ist als Organist an der Wiener Hofburgkapelle tätig. Seine erste Solo-CD „Orgelmusik am Wiener Hof" wurde an der historischen Orgel im Stift Klosterneuburg aufgenommen.

EIN KOMPENDIUM DER ORGELKUNST SEINER ZEIT

Johann Sebastian Bachs
»Dritter Theil der Clavier Übung«

»Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Koenigl. Pohlnischer, und Churfürstl. Saechs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris« – so lautet der originale Titel der Zusammenstellung von Orgelweken, die Johann Sebastian Bach 1739 als Teil drei einer Serie von »Clavier Übungen« veröffentlicht hat. 1731 hatte er sechs zunächst einzeln erschienene Partiten für das Cembalo gesammelt drucken lassen und damit das Großprojekt »Clavier Übung« eröffnet. 1735 folgten dann unter dem Titel »Zweyter Theil der Clavier Übung« mit dem *Concerto nach italienischem Gusto* und der *Overture nach Französischer Art* weitere Cembalokompositionen. Nach dem für Orgel mit Pedal erschienenen »Dritten Theil der Clavier Übung« publizierte Bach 1741/42 einen weiteren Band der Serie in Form einer *Aria mit verschiedenen Veränderungen* – wieder für das Cembalo –, der seit dem 19. Jahrhundert unter dem Titel *Goldberg-Variationen* bekannt ist. Darüber ob die von Bach nicht mehr vollendete und nach seinem Tod als *Die Kunst der Fuge* veröffentlichte Zusammenstellung von Fugenkompositionen oder der zweite Teil des *Wohltemperierten Klaviers* als möglicher fünfter Teil projektiert gewesen sind, lassen sich nur Vermutungen anstellen.

Die von Bach gewählte, heute nicht mehr gebräuchliche Bezeichnung »Clavier Übung« war im 18. Jahrhundert keine Seltenheit. Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau war wohl der erste Komponist, der mit seiner Veröffentlichung »Neüer Clavier Übung Erster Theil« (Leipzig 1689) diesen Titel gewählt hat. Bei derartigen Veröffentlichungen handelt es sich um Sammlungen, unter deren neutralem Titel Tastenmusik unterschiedlicher Gattungen zu Repertoirebänden zusammengestellt wurde. Wenn nicht besonders ausgewiesen, sind unter »Clavier« sämtliche Tasteninstrumente zu verstehen, da Tastenmusik bist zum Ende des 18. Jahrhunderts summarisch als »Clavier«-Musik bezeichnet wurde, ohne zwischen einer Ausführung auf dem Cembalo, dem Clavichord, dem Spinett oder der Orgel zu unterscheiden. Dabei darf die Bezeichnung »Clavier Übung« jedoch nicht im heutigen Sinne einer Etüden-Sammlung für den Unterricht verstanden werden; es handelt sich nicht um Studien- oder Gebrauchswerke für den Unterricht, sondern um ausgereifte, mustergültige Kompositionen mit zum Teil extremen spieltechnischen Anforderungen. Die von Bach im »Dritten Theil der Clavier Übung« zusammengestellten Kompositionen sind diesbezüglich zum Teil von derart hohem Anspruch, dass sich Georg Andreas Sorge, ein Schüler Bachs, um 1750 motiviert sah, mit seinem »Ersten Theil der Vorspiele vor bekannte Choral-Gesänge in 3stimmiger reiner Harmonie gesetzet […]« eine eigene Sammlung an Choralbearbeitungen zu veröffentlichen, da Bachs »Dritter Theil der Clavier Übung«, so Sorge im Vorwort zu dieser Veröffentlichung, »[…] jungen Anfängern und andern, welchen die dazu gehörige große Fertigkeit noch abgehet, allzu schwer und fast unbrauchbar [sei]«.

Die von Bach verlegte Zusammenstellung enthält 27 zu Gruppen geordnete Werke. Mit Ausnahme einer Abteilung von vier *Duetten* sowie *Präludium* und *Fuge* Es-Dur, nimmt Bach ausschließlich Choralbearbeitungen in den Druck auf. 12 der Werke sind für Manual(e) und Pedal (›große‹ Bearbeitungen), 15 ausschließlich für

Manual (›kleine‹ Bearbeitungen) gesetzt. Für eine planvolle Gesamtkonzeption des Bandes spricht bereits die im Vergleich mit zeitgenössischen Publikationen singulär gebliebene Rahmung der Anlage durch ein Satzpaar: *Präludium* und *Fuge* Es-Dur. In diesen Rahmen bringt Bach vier Blöcke von Choralbearbeitungen und Duetten ein. Er eröffnet die Reihe der Choralvorspiele mit drei ›großen‹ Bearbeitungen des Chorals *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, den er in drei Teile gliedert und diese jeweils zur Grundlage einer selbständigen Komposition macht. Es folgen drei entsprechende ›kleine‹ Bearbeitungen. Den zweiten Block bilden drei Bearbeitungen des Chorals *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. Der umfangreichste, dritte Block bringt die im Titel erwähnten Choralbearbeitungen über Katechismuslieder, die in zeitgenössischen Gesangbüchern auch unter dieser Rubrik geführt werden. Jedes der sechs ausgewählten Lieder ist doppelt, mit jeweils einer ›großen‹ und einer ›kleinen‹ Bearbeitung vertreten. Dabei ist jedes der fünf Hauptstücke von Luthers Katechismus mit einem von Bach ausgewählten Choral assoziierbar: Die zehn Gebote (*Dies sind die heilgen zehen Gebot*), der Glaube (*Wir gläuben all an einen Gott*), das Vaterunser (*Vater unser im Himmelreich*), die Taufe (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*) sowie das Abendmahl (*Jesus Christus, unser Heiland*). Bach erweitert die Zusammenstellung noch um die nicht im Katechismus vertretene Buße mit dem Choral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Den letzten Block bilden vier frei, also nicht auf Grundlage einer Choralmelodie komponierte Duette.

Bachs Zusammenstellung von Choralvorspielen, bei der die beiden ersten Blöcke als das Kyrie und das Gloria einer Art deutscher Messe in Kurzform interpretiert werden können, dann aber mit einer Sammlung von Katechismusliedern kombiniert werden, hat dazu geführt, dass der »Dritte Theil der Clavier Übung« seit Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder als ›klingender Gottesdienst‹ oder ›Orgelkatechismus‹ gedeutet worden ist. Auf Konzertprogrammen und bei CD-Einspielungen wird die Sammlung auch häufig als ›Orgelmesse‹ angekündigt. Der initiale Impuls dieser Überlegung ging von Philipp Spitta in seinem Bestreben aus, Bach als Repräsentanten der evangelischen Kirchenmusik zu installieren. So bezeichnete Spitta Bach im Vorwort zum ersten Band seiner 1873 erschienenen monumentalen Bach-Monographie als »Deutschlands größten Kirchencomponisten«. Dabei war Spitta in der Konsequenz daran gelegen, die Aufführung Bach'scher Werke aus dem Konzertsaal zurück in den Gottesdienst zu führen, denn Kirchenmusik, so Spitta weiter, »gehört in den Gottesdienst, sie ist durch die Form der Liturgie bedingt und kann aus dieser nicht herausgelöst werden, ohne den wichtigsten Theil ihrer Wirkung, ihrer Verständlichkeit einzubüßen«. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Spitta Bachs Publikation im 1880 veröffentlichten zweiten Band dieser Monographie als liturgische Einheit betrachtet, wenn er ausführt: »Man ist genöthigt, die 21 Choralsätze [...] als ein Ganzes zu betrachten, dem eine poetische Idee die Einheit verleiht«. Es handelt sich um »Verdeutschungen des Kyrie fons bonitatis und Gloria in excelsis – [... , welche] hier als Ersatzstücke der protestantischen Kirche für die ersten beiden Acte der Messe [zu gelten haben, ...]. Die musikalische Verherrlichung der dogmatischen Grundlagen des lutherischen Christentums, welche Bach in diesem Choralwerke unternahm, stellte sich ihm unter dem Gesichtspunkte einer vollständigen Cultushandlung dar, zu deren Beginn er sich mit denselben Bitt- und Lobgesängen an den dreieinigen Gott wandte, wie es die Gemeinde allsonntäglich that«.

Eine Gegenposition vertrat Albert Schweitzer in seiner 1908 erschienenen Bach-Biografie: Für den Theologen Schweitzer handelt es sich schlicht um

eine »Sammlung von Choralbearbeitungen über Katechismuslieder«, und demnach ausdrücklich nicht um einen klingenden Gottesdienst. Schweitzer erläutert: »Diesen Katechismus in Lutherliedern wählte Bach sich zum musikalischen Vorwurf. Um das Dogma vollständig zu haben, schickte er diesen fünf Hauptstücken das an die heilige Dreifaltigkeit gerichtete Kyrie und Gloria des Leipziger Gottesdienstes voraus […] und das Dreifaltigkeitslied ›Allein Gott in der Höh sei Ehr‹«. Im Vorwort der 1962 von ihm herausgegebenen praktischen Ausgabe der Sammlung führt er weiter aus: »Nicht richtig ist auch, daß man neuerdings für diese Sammlung von Choralkompositionen die Benennung ›Orgelmesse‹ in Umlauf zu bringen sucht. Nach dem Titel, den Bach dieser Sammlung gegeben hat, besteht sie aus Orgelvorspielen über die Katechismuslieder und andere Gesänge. Man suche diese sachliche und authentische Beziehung nicht durch eine pseudo-liturgische zu verdrängen«.

Neben einer Vielzahl weiterer, meist zahlensymbolischer Deutungen, bei denen Bachs kompositorischer Anspruch häufig zu einem Akzidens degradiert wird, sind im wesentlichen zwei theologisch motivierte Interpretationen zu unterscheiden: zum einen das Verständnis der Sammlung als »Orgelmesse«, bzw. als einen in seinem Aufbau den Ablauf des protestantischen Gottesdienstes nachzeichnenden Repertoireband und zum anderen eine Interpretation als »Orgelkatechismus«. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch schnell deutlich, dass keine dieser Lesarten widerspruchsfrei bleibt. Beispielsweise wird die Sammlung im Titel nicht als »Orgelmesse« ausgewiesen, die für diese Interpretation in Frage kommenden Choralvorspiele werden lediglich ergänzend unter »andere Gesänge« zusammengefasst und nicht als eigentliche Hauptsache geführt. Weiterhin wären aus der Perspektive einer instrumentalen Messe nur maximal drei der fünf Hauptstücke einer Messe vertreten, da Bach keinen Choral für das *Sanctus* oder das *Agnus Dei* in die Zusammenstellung integriert. Mit den Rahmenstücken und den *Duetten* sind, um ein weiteres Beispiel zu nennen, gewichtige freie Werke in der Sammlung vertreten, die sich nicht in den Kontext der Messe fügen. Das hat besonders im Fall der *Duette* zu ebenso phantasievollen wie extremen Deutungsversuchen geführt.

Gegen die Annahme, der »Dritte Theil der Clavier Übung« stelle eine instrumentale Messe bzw. Kurzmesse dar, spricht vor allem, dass in der Sammlung weit mehr als eine Art Kurzmesse geboten wird: 18 der 27 Werke sind freie Kompositionen oder Choralbearbeitungen von Katechismusliedern, die nicht in den Ablauf einer Messe einzubinden sind. Die Sammlung als Orgelkatechismus aufzufassen, wäre jedoch ähnlich problematisch: Auf diese Weise wären weder die freien Kompositionen berücksichtigt, noch die als Kurzmesse interpretierbaren beiden ersten Blöcke der Sammlung. Hinzu kommt, dass Luther seine Katechismen in fünf Hauptstücke gliedert, Bach die Liedauswahl allerdings um einen Choral erweitert, der sich zwar mit der zeitgenössischen Leipziger Gottesdienstordnung in Verbindung bringen ließe, jedoch nicht originär an Luthers Katechismen orientiert ist. Um nicht mit einer Vielzahl an Widersprüchen konfrontiert zu werden, muss eine Deutung in Betracht gezogen werden, die den Blickwinkel einer liturgischen Lesart weitet und auch den kompositorischen Anspruch und die individuellen Besonderheiten der Werke berücksichtigt.

Bach legt mit dem »Dritten Theil der Clavier Übung« ein Kompendium der Orgelkunst seiner Zeit vor, das, so Christoph Wolff, in diesem Ausmaß keine Vorbilder gehabt hat und ohne Nachfolger geblieben ist. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von *exempla classica* – ein Kunstbuch. Dafür sprechen verschiedene Gründe: Anders

als mit den anderen Bänden der Serie, wendet sich Bach mit deren dritten Teil nicht nur an »Liebhaber« sondern vor allem an »Kenner von dergleichen Arbeit«. Bach war der hohe sowohl kompositorische als auch spieltechnische Anspruch der von ihm vorgelegten Sammlung wohlbewusst. Mit dem Zusatz »zur Gemüths Ergezung« wird auch ›intensive Auseinandersetzung qua Studium‹ gemeint sein. Christoph Wolff hat darüber hinaus darauf hingewiesen, dass es nie derartige zyklische Spielfolgen gegeben hat, und versteht den »Dritten Theil der Clavier Übung« als Kompendium gottesdienstlichen Orgelspiels, aus dem der Organist »sich wie aus einem praktischen und zugleich theoretischen Handbuch die Stücke einzeln auswählen [kann], so wie er sie jeweils benötigt, sei es zum gottesdienstlichen Gebrauch oder zur satztechnischen Belehrung und Demonstration dessen, welche Möglichkeiten für das liturgische Orgelspiel bestehen«.

Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Sammlungen von Choralbearbeitungen wird in Bachs »Drittem Theil der Clavier Übung« nicht ein kompositorisches Prinzip auf verschiedene Choralvorlagen angewendet oder schlicht eine nach einem Gattungsbegriff geordnete Werksammlung zusammengestellt. Bach setzt die einzelnen Werke zueinander in Beziehung und bestimmt die Gesamtanlage dadurch neu. Die ganze Sammlung ist von lehrhaftem Charakter. Im Gegensatz zum »Zweyten Theil der Clavier Übung«, in dem Bach kompositorisch nach Setzart und Gattung unterschieden hat, werden hier alle Werke unter individuellen kompositorischen Problemstellungen behandelt: So kommt es beispielsweise gleich im eröffnenden *Präludium* zu einer Synthese der im »Zweyten Theil der Clavier Übung« getrennt behandelten Formmodelle des Italienischen Konzerts und der Französischen Ouvertüre. Bach stellt unterschiedliche Beispiele von in kunstvollster Weise behandelten Kompositionsmodellen zusammen. Dass Johann Philipp Kirnberger auf einige Choralbearbeitungen aus Bachs »Drittem Theil der Clavier Übung« zurückgreift, um anhand ihrer im zweiten Band seiner *Kunst des reinen Satzes* (vor 1776?) den reinen Satz und die Behandlung der Kirchentonarten zu erläutern, unterstreicht Bachs kompositorischen Anspruch. Viele der in dieser Sammlung enthaltene Kompositionen sind in ihrer Faktur singulär in Bachs Orgelschaffen geblieben.

Vertreten sind Kompositionen von 2–6 Stimmen von großem und kleinerem Format. Dabei sind mit Ausnahme der Gattungen Toccata/Fantasia, einem Variationenwerk wie etwa einer Choralpartita, einer Ciacona oder Passacaglia sowie Choralbearbeitungen mit koloriertem *cantus firmus* alle seinerzeit gebräuchlichen Gattungen der Orgelkomposition vertreten. Bereits der Blick allein auf die ›großen‹ Choralbearbeitungen macht schnell deutlich, welche Fülle an kompositorischen Ideen und Gestaltungsformen Bach in diese Sammlung einbringt. So legt er beispielsweise mit den drei Bearbeitungen von *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, *Christe, aller Welt Trost* und *Kyrie, Gott heiliger Geist* Kompositionen im »alten Stil« vor, die den Choral im Sopran, Tenor und Bass als langmensurierten *cantus firmus* mit selbständigem Unterstimm- bzw. Oberstimmensatz führen. Die Bearbeitung über *Allein Gott in der Höh sei Ehr* stellt ein konzertantes Choraltrio dar, welches ritornellartig gegliedert ist und bei dem die zeilenweise eingewobene Choralvorlage auch kanonisch geführt wird. Mit der Bearbeitung über *Dies sind die heilgen zehen Gebot* präsentiert Bach einen mit moderner Seufzermotivik gestalteten Triosatz mit auf einem gesonderten Manual herausgestellten kanonisch geführtem *cantus firmus.* Für das Choralvorspiel über *Wir gläuben all an einen Gott* komponiert er wiederum einen Satz mit einander imitierenden Stimmen

für die volle Orgel und gliedert diesen ritornellartig durch einen wiederholten, prägnanten Pedaleinsatz. Die Bearbeitung von *Vater unser im Himmelreich* stellt einen Sonderfall in der gesamten Orgelliteratur dar: Bach schreibt einen Triosatz mit durchgängiger Achtelbewegung im Bass, wobei die Choralzeilen kanonisch in den Triosatz eingebunden werden und so einen fünfstimmigen Satz ergeben, bei dem die Stimmen paarig auf zwei Manuale verteilt sind. Bachs Komposition über den Choral *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* ist als zweischichtiger Satz mit einander imitierenden Oberstimmen und einer Sechzehntelkette im Bass gestaltet, wobei die Choralmelodie im Pedal geführt wird. Mit der Choralbearbeitung über *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* schafft er ein monumentales, dicht komponiertes sechsstimmiges »Choralricercar« mit Doppelpedal. Mit dem Choral *Jesus Christus, unser Heiland* gestaltet Bach ein Trio, wobei die kantig geführten Oberstimmen durch kontrapunktische Techniken ständig in unterschiedlichster Weise miteinander kombiniert und ausgetauscht werden – der *cantus firmus* liegt im Pedal.

Bei der Anlage der ›kleinen‹ Bearbeitungen verfährt Bach mit der gleichen Experimentierfreude und kommt zu ebenso individuellen Gestaltungen. Stellvertretend sei hier auf die Bearbeitung des Chorals *Jesus Christus, unser Heiland* hingewiesen, für die Bach eine Fuge mit einem aus der Choralmelodie gewonnenen Thema arbeitet, bei der es zu Engführungen mit systematisch erweiterten Einsatzabständen kommt, bis abschließend das Thema mit seiner eigenen rhythmischen Vergrößerung kombiniert wird.

Dass Bach mit dem »Dritten Theil der Clavier Übung«, seiner ersten Veröffentlichung von Orgelwerken, eine Reihe kompositorischer »Spezialfälle« im Eigenverlag – also mit vollem unternehmerischen Risiko – drucken lässt, legt die Vermutung nahe, dass ihm daran gelegen war, einige seiner qualitätvollsten Orgelkompositionen für die Nachwelt zu bewahren. Dass in der Anordnung der Choralbearbeitungen die Struktur des protestantischen Leipziger Gottesdienstes durchscheint und mit der Verbindung von Gottesdienst und Katechismus die Basis der protestantischen Lebensführung anklingt, ist ein Zeichen dafür, dass die kunstvolle Faktur der Kompositionen auf den Aufbau der Sammlung ausstrahlt.

© Fabian Bergener 2010

DIE ORGEL DER KATHEDRALE SS. TRINITATIS

Ende Juli 1750 schloss Gottfried Silbermann mit dem Dresdener Hof den Bauvertrag. Wegen schwerer Krankheit beauftragte er seinen Schüler Zacharias Hildebrandt mit der Leitung der Arbeiten. Am 4. August 1753 starb Silbermann in Dresden. Die Nachfolge

Kathedrale Ss. Trinitatis

als Vertragspartner des Hofes übernahm Silbermanns Neffe und Universalerbe Johann Daniel. Während die übrigen Mitarbeiter den Bau fortsetzten, beendeten Hildebrandt und sein Sohn im Juni 1754 ihre Tätigkeit in der Hofkirche und begannen einen Orgelbau in Dresden-Neustadt. Erst am 2. Februar 1755 wurde die Hofkirchenorgel geweiht. Wer sie intonierte, ist unbekannt.
Umfangreiche klangliche und technische Veränderungen erfolgten 1937. 1944 wurde der Großteil der Orgel ausgelagert. Gehäuse, Gebläse und weitere Teile verbrannten 1945 in der Kirche. Zwischen 1961 und 1971 fand der Wiederaufbau durch die Firma Gebrüder Jehmlich (Dresden) statt. Eine Restaurierung mit klanglicher und technischer Annäherung an den Originalzustand übernahmen 2001-2002 die Werkstätten Jehmlich Orgelbau Dresden und Kristian Wegscheider (Dresden).

JEREMY JOSEPH

was born in Durban, South Africa in 1978. He started playing the organ at age 9. At the age of 14 Jeremy held his first organ position at the Cathedral in Durban. After private tuition with Kobus du Plooy in Durban and with Hans Fagius in Copenhagen, Jeremy continued his bachelor studies at the Music Conservatory in Lübeck under Martin Haselböck and thereafter completed his master degree in Stuttgart under Jürgen Essl.

Jeremy has been prize winner at numerous competitions including winning the 1999 Gottfried Silbermann International Competition. Since then Jeremy has performed throughout Europe and the U.S. in prestigious venues and festivals such as the Schleswig Holstein Festival, Nuremburg Organ Week, Tallinn Organ Festival, Musikhalle in Hamburg, Leipzig Gewandhaus, Vienna Musikverein and Konzerthaus, Dresden and Freiberg Cathedral, Ottobeuren Abbey, Salamanca Cathedral, Santiago de Compostela, Monaco Cathedral, in Hong.Kong, Los Angeles, New York, Mexico, Rio de Janeiro, Sao Paolo, Buenos Aires, Johannesburg.

Jeremy has released his first commercial solo CD titled „Organ Music at the Viennese Court" recorded on the famous historical organ in Klosterneuburg Monastery, Austria. He has recorded for radio in Germany (NDR, SWR), Austria (ORF) and Hungary (MR).

Jeremy currently lives in Vienna where he is active as organist of the Vienna Court Chapel (Hofburgkapelle). He is harpsichordist and organist of the Vienna Academy Orchestra and has performed as a continuo player with Vienna Symphonic Orchestra, Vienna Hofmusikapelle (members of the Vienna Philharmonic), Hamburg Philharmonic, Austria Baroque Company, Aura Musicale Budapest, Musica Angelica Los Angeles, Il Suonar Parlante, Bach Consort Wien. He has performed on three occasions in the Auditorio Nacional in Madrid as soloist with the National Orchestra of Spain.

Jeremy has a teaching position at the University of music in Vienna. He teaches regularly at the yearly Austria Baroque Academy Summer Masterclasses and has been invited as guest lecturer to the Tschaikowsky Conservatory and Gnessins Academy in Moscow

A COMPENDIUM OF THE ORGANIST'S ART IN HIS TIME

Johann Sebastian Bach's "Third Part of the *Clavier Übung*"

"The third part of the *Clavier Übung* (Keyboard practice) consisting of various preludes for organ on the catechism and other hymns for those devoted to - and experts in - similar work, for uplifting their spirits, composed by Johann Sebastian Bach, composer to the Royal Polish and Electoral Saxon Courts,

Music and Choral Director, Leipzig. Published by the author" – is the original title of the collection of organ works that Johann Sebastian Bach assembled in 1739 as Part III of a series of "pieces for keyboard practice" (*Clavier Übungen*). In 1731 he had published for the harpsichord, as a set, six partitas that had previously appeared individually, and thereby begun his large-scale *Clavier Übung* project. In 1735 there followed, under the title "second part of the keyboard practice", further harpsichord pieces: the "Italian Concerto" and the "Overture in the French Style". After the "Third Part of the *Clavier Übung*" for organ with pedals, Bach published a further book of the series in the form of an Aria with variations – again for harpsichord in 1741/42, which since the 19th century has been known as the "Goldberg variations". Whether Bach's incomplete collection of fugues published posthumously as the "Art of fugue", or the second part of *Das Wohltemperierte Klavier* had been conceived as a fifth part of the project remains a matter for speculation.

The term *Clavier Übung* (now no longer in use) that was chosen by Bach, was by no means new in the 18th century. Bach's predecessor Johann Kuhnau was probably the first to use the title in his publication *Neüer Clavier Übung ErsterTheil*, Leipzig 1689. Such publications under unspecific titles collected together keyboard music of various genres as repertoire books. Where no particulars are otherwise specified, all keyboard instruments are meant, as all keyboard music was described up to the end of the 18th century as *Clavier* music, without distinction between harpsichord, clavichord, spinet or organ. On the other hand the term *Clavier Übung* should not be understood to mean a collection of studies for teaching in the modern sense. They are not exercises for learners but carefully chosen, mature compositions that in some instances make extreme demands on executants. Bach's compositions in his "Third

Part of the *Clavier Übung*" are in this sense sometimes of such a high level technically, that Georg Andreas Sorge, a pupil of Bach's around 1750, was motivated to publish his own collection of chorale arrangements, his "First Part of the preludes on well-known chorales set in perfect 3-part harmony [...]" because, he maintains in the foreword to this publication, Bach's "Third Part of the *Clavier Übung"* is, "for young beginners and others, not yet having the necessary skill, far too difficult and of little practical value".

Bach's published collection contains 27 works organised into groups. With the exception of one section of four Duets and the Prelude and Fugue in E flat, Bach included only chorale arrangements in this printing. 12 of the works are composed for manuals and pedals (the "long" versions), 15 for manuals only ("short" versions). That Bach had a carefully planned concept for the volume is suggested by the enclosure of the set within a paired composition, the Prelude and Fugue in E flat; quite singular when compared with other publications of the time. In this framework Bach is able to present four blocks of chorale preludes and duets. He opens the series of chorale preludes with three long versions of the chorale *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, which he divides into three sections,

each one forming the basis of an independent composition. There follow three corresponding short versions. The second block consists of three arrangements of the chorale *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. The most extensive third block includes the chorale arrangements of the catechism hymns, as mentioned in the title, that were also presented in contemporary hymnals under this rubric. Each of the six chosen hymns is doubly represented, with a long and a short version, thus each of the five chief articles of Luther's Catechism can be associated with a chorale chosen here by Bach. The Ten Commandments (*Dies sind die heilgen zehen Gebot*), the Creed (*Wir gläuben all an einen Gott*), the Lord's Prayer (*Vater unser im Himmelreich*), the Baptism (*Christ, unser Herr zum Jordan kam*), and Holy Communion (*Jesus Christus, unser Heiland*). Bach extends the collection further by representing the sacrament of repentance, though not part of the catechism, with the chorale *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Four duets that are freely composed (i.e. not based on a chorale melody) make up the final block.

Bach's set of chorale preludes, whose first two blocks could be interpreted as a kind of German short Mass, combined with a collection of the articles of the catechism, has led to the "Third Part of the *Clavier Übung*" being referred to repeatedly since the end of the 19th century as a "divine service in sound" or an "organ catechism". In concert programmes and for CD recordings the collection is frequently introduced as an "organ Mass". The original impulse for this idea stems from Philipp Spitta in his efforts to install Bach as representative of Protestant church music. In the first volume of his monumental treatise on Bach, published in 1873, he describes Bach as "Germany's greatest composer of church music". It followed that Spitta was concerned to return Bach's music from the concert hall to church services, since church music, according to Spitta "belongs in the divine service, it is dependent on the form of the liturgy and is inseparable from it without losing the most important part of its effect, its intelligibility". Against this background it is not surprising that Spitta, in the second volume of his monograph (1880) considered Bach's publication as a liturgical unity, claiming "one is obliged to view the 21 chorale compositions [...] as a whole to which a poetical idea lends unity". It is a matter of "Germanisation of the *Kyrie fons bonitatis* and *Gloria in excelsis* – [..., which serve] here as substitutes of the Protestant church for the first two acts of the Mass. To Bach, the musical glorification of the dogmatic foundation of Lutheran Christianity that he undertook in these chorale preludes represents a complete cultural endeavour at whose beginning he turns to the Trinity with the same hymns of prayer and praise as the congregation did every Sunday."

Albert Schweitzer adopted the contrary position in his 1908 biography of Bach. For Schweitzer the theologist it was a matter merely of a "collection of chorale arrangements on catechism hymns" and therefore certainly not about a musical service. Schweitzer explained: "This catechism in Lutheran hymns was chosen by Bach as a musical blueprint. In order to have the complete dogma represented, he begins with these five chief articles, the Kyrie and Gloria of the Leipzig service directed to the holy trinity [...], and the hymn to the holy trinity *Allein Gott in der Höh sei Ehr*". In the foreword to the performing edition of the collection he published in 1962 he went further: "Nor is the recent attempt to establish for this collection of chorale compositions the title 'organ Mass' correct. According to the title which Bach used, the collection consists of organ preludes on the catechism hymns and others. One should not attempt to displace this factual and authentic relationship by means of some pseudo-liturgical idea."

Beside many other connotations, mostly deriving from numeric symbolism, by which Bach's superiority as a composer is often reduced to something bordering on insignificance, there are two significant theologically motivated interpretations to be distinguished. The first is seeing the collection as an "organ Mass", in other words as a repertoire book that in its structure reflects the sequence of the Protestant divine service. The second is an interpretation as "organ catechism". On closer inspection it soon becomes clear that neither of the two is entirely free from contradictions. For instance, in the title the collection is not given as "organ Mass", the chorale preludes germane to this interpretation are merely summarised in the title as "other hymns" and not presented as essential. In addition, seen as an instrumental Mass, only three of the five sections would be represented, Bach having included a chorale neither for the *Sanctus* nor for the *Agnus Dei*. To take another example, the peripheral pieces and the duets, themselves weighty, freely composed pieces are not parts of the Mass. Particularly in the case of the duets this has led to some wildly imaginative interpretations.

The inclusion of much more than would be offered in a short Mass is an argument against the assumption that the "Third Part of the *Clavier Übung*" represents an instrumental Mass or short Mass. 18 of the 27 pieces are free compositions, or chorale arrangements of catechism hymns, that cannot be interpolated into the order of the Mass. Similarly problematic would be the view that this depicts an "organ catechism", as in that case neither the freely composed pieces nor the two first blocks of the collection, which in themselves could be construed as a short Mass, would be taken into consideration. Further, Luther divided his catechism into five articles, whereas Bach extends his choice of hymns with one extra chorale, and while it is true that this accords with the contemporary order of service at Leipzig, it has no counterpart in Luther's original catechism. To avoid being confronted with a mass of objections, a further interpretation should be considered that widens the view of a liturgical meaning and also takes into account the high level of writing and distinctive features of the individual works.

In his "Third part of the *Clavier Übung*" Bach presents a compendium of the organist's art, which, had had no precedent of such dimensions, and has remained without parallel ever since, as Christoph Wolff observed. It is a compilation of *exempla classica* – a *Kunstbuch* – the artist's own sampler. This can be claimed on several grounds. Unlike the other volumes of the series, the third part is where Bach addressed himself not only to "devotees" but also to "experts in similar work". Bach was well aware of both the technical and musical levels of his collection. The phrase "for uplifting the spirits" might also be taken to mean 'for deepening involvement through study'. Christoph Wolff pointed out further that there never had been cyclic works of this type intended for complete performance, and views the "Third part of the *Clavier Übung*" as a compendium of works that could be played during services, the organist "being free to choose pieces singly, as from a practical and at the same time theoretical handbook, as he may require, be it for use in services or for learning composition style and technique, and demonstrating the opportunities that exist for liturgical organ music."

Unlike other contemporary collections of chorale arrangements Bach's "Third Part of the *Clavier Übung*" does not employ a single composing principle for different chorales nor is it simply a miscellany comprising one type of work. Bach places the individual pieces in relation to one another and thereby redefines the whole composition. The collection taken as a whole has an educational character.

Unlike the "Second Part of the *Clavier Übung*" in which Bach distinguishes between genre and writing style, here he handles each piece according to whatever problems he set for himself. Thus for example we observe already in the opening Prelude a synthesis of two forms, the Italian concerto and the French overture, that in the "Second Part of the *Clavier Übung*" Bach had handled separately. He assembles a variety of examples of most artistically treated styles. In the 2nd volume of his "Art of strict composition" (before 1776?), Johann Philipp Kirnberger refers to some of the chorale arrangements in Bach's "Third Part of the *Clavier Übung*" in order to elucidate "strict composition" and the treatment of church modes, thus highlighting the level of Bach's writing. Many of the compositions in this collection, as far as their structure is concerned, remain unique in Bach's organ output.

Compositions ranging from small to large scale, in from 2 to 6 parts, are represented. Among them are to be found all the genres of organ works then in use, with the exception of Toccata/Fantasia, a set of variations such as a chorale partita, a ciacona or a passacaglia, and chorale arrangements with ornamented *cantus firmus*. It is clear from a glance at the "long" choral arrangements that Bach invests the collection with a wealth of ideas and forms. For example, he presents the three arrangements of *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, Christe, aller Welt Trost* and *Kyrie, Gott heiliger Geist* as compositions in "the old style" where the chorale is respectively in the soprano, tenor and bass as *cantus firmus* in long notes, together with a set of accompanying lower or higher parts. The arrangement of *Allein Gott in der Höh sei Ehr* is a concertante chorale trio structured as a ritornello into which the chorale is interwoven line by line and also treated canonically. For the arrangement of *Dies sind die heilgen zehen Gebot* Bach provides a trio movement with modern sighing motifs that includes a *cantus firmus* in canon played on a separate manual. For the chorale prelude on *Wir gläuben all an einen Gott* he writes a movement with self-imitating parts for full organ, and structures this also as a quasi ritornello by means of a repeated, powerful pedal passage. The treatment of *Vater unser im Himmelreich* presents a special case in the whole organ literature. Bach writes a trio movement with a continuous quaver movement in the bass. The chorale lines are woven canonically into the trio section producing a five-part texture, the parts being paired between two manuals. Bach's composition *Christ, unser Herr zum Jordan kam* is a two-layered setting with upper parts that imitate one another and a semiquaver chain in the bass, the chorale melody being played on the pedals. The choral arrangement *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* is a monumental Bach creation, a densely composed six-part "chorale ricercar" having two parts on the pedals. For the chorale *Jesus Christus, unser Heiland* Bach composes a trio, whose angularly set upper parts are constantly combined with one another in different ways and interchanged using contrapunctal techniques - the *cantus firmus* is played on the pedals.

With the design of the short preludes Bach showed a similar keenness to experiment and arrived at equally individual forms. The chorale *Jesus Christus, unser Heiland* will serve as a representative example of this. Bach worked out a fugue, whose theme he took from the chorale melody, in which there are *stretti* with systematically delayed entrances, until the theme is finally combined with its own rhythmical augmentation.

The "Third Part of the *Clavier Übung*", a series of "special-case" compositions, was Bach's first publication of organ works, and the fact that he had them printed at his own commercial

risk strongly suggests that he was concerned to leave examples of his best organ compositions to posterity. The structure of the Protestant order of service at Leipzig shines through in the ordering of the chorale preludes, and the fusion of service and catechism alludes to the basis of the Protestant way of life. Taken together these provide an indication that the artistic design of the works reflects on the construction of the collection as a whole.

© Fabian Bergener 2010

CATHEDRAL OF THE HOLY TRINITY, DRESDEN: THE SILBERMANN ORGAN

At the end of July 1750 Gottfried Silbermann signed a contract with the Dresden Court to build the organ. As a result of serious illness he entrusted his pupil Zacharias Hildebrandt with overseeing the work. Silbermann died in Dresden on August 4th 1753. The contract with the Court passed to Silbemann's nephew and sole beneficiary Johann Daniel. Although the remaining workers continued the building of the organ, Hildebrandt and his son ended their employment at the Hofkirche in June 1754 and began building an organ in the Neustadt district of Dresden. The dedication of the *Hofkirche* organ had to wait until 2nd February 1755. It is not known who carried out the intonation.

Extensive alterations to the sound quality and other changes of a technical nature were carried out in 1937. In 1944 most of the organ was stored elsewhere in safety. The organ case, bellows and other parts left in the church were destroyed by fire in 1945. Rebuilding took place between 1961 and 1971 by the firm of Jehmlich Bros. of Dresden. A restoration to return the organ approximately to its original sound and technical state was undertaken in 2001-2002 by the workshops of Jehmlich Organ Builders of Dresden and Kristian Wegscheider (Dresden).

(Translation: Robert Sutcliffe)

JEREMY JOSEPH

est né à Durban en Afrique du Sud. Il reçoit d'abord des leçons de piano, puis commence, à neuf ans, à apprendre à jouer de l'orgue et devient organiste à la cathédrale de Durban à l'âge de 14 ans. Ayant suivi des leçons privées avec Kobus du Plooy (Durban) et Hans Fagius (Copenhague), il poursuit ses études avec Martin Haselböck à la Musikhochschule de Lübeck et avec Jürgen Essl à la Musikhochschule de Stuttgart.

En septembre 1999, Jeremy Joseph remporte le Concours international Silbermann et obtient le deuxième prix au Concours international d'orgue de Dublin. Il se produit en concert au Festival de musique de Schleswig-Holstein, dans le cadre de la Semaine internationale d'orgue de Nuremberg, à la Musikhalle de Hamburg, au Gewandhaus de Leipzig, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, à la Hofkirche de Dresde, à Ottobeuren, Madrid, Rome, Salamanca, Monaco, Hong-Kong, Dallas, Los Angeles, New York, au Mexique, à Rio de Janeiro, Saõ Paolo, Buenos Aires et Johannesbourg et participe à des productions radiophoniques pour le NDR, SWR (Allemagne), ORF (Autriche) et le MR (Hongrie).

Jeremy Joseph est installé à Vienne où il travaille comme organiste et claveciniste de l'orchestre Wiener Akademie. Il s'est produit en outre avec la Wiener Hofmusikkapelle (ensemble formé par les Wiener Sängerknaben et des membres de l'Orchestre Philharmonique de Vienne), l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre Philharmonique de Hambourg, le Musica Angelica Baroque Orchestra (Los Angeles), l'Orchestre National d'Espagne et avec d'autres ensembles tels que Austrian Baroque Company, Aura Musicale Budapest, Il Suonar Parlante, moderntimes_ 1800 et Bach Consort Wien.

En pédagogue, Jeremy Joseph a donné des masterclasses à l' Austria Barock Akademie e a été invité par l'Académie Gnessin de Moscou à donner des masterclasses en basse continue. Depuis avril 2008. il enseigne à l'Université de Musique de Vienne.
Jeremy Joseph est organiste à la Hofburgkapelle de Vienne. Son premier CD solo, « Musique pour orgue à la cour viennoise », a été enregistré sur l'orgue historique de l'église abbatiale de Klosterneuburg.

LA TROISIÈME PARTIE DE LA *CLAVIER ÜBUNG* DE JEAN SÉBASTIEN BACH :

Un compendium de l'art organistique de son temps

« Troisième partie des Exercices de clavier, se composant de divers préludes sur les cantiques du catéchisme et d'autres cantiques pour l'orgue, à l'intention des amateurs et en particulier des connaisseurs d'œuvres de ce genre, pour leur récréation spirituelle. Composée par Johann Sebastian Bach, compositeur de la Cour du Roi de Pologne et Prince Électeur de Saxe, Maître de Chapelle et Directeur de la musique à Leipzig. Éditée par l'auteur » : voilà le titre original du recueil de pièces pour orgue que Jean Sébastien Bach fit paraître en 1739 comme troisième partie d'une série intitulée « *Clavier Übung* ». En 1731, il avait entamé ce projet ambitieux en rassemblant en un seul volume ses six partitas pour clavecin publiées d'abord séparément. Suivit, en 1735, la Deuxième partie réunissant deux autres compositions pour le clavecin, soit le *Concerto dans le goût italien* et *l'Ouverture à la manière française*. Après la Troisième partie pour orgue avec pédalier, Bach publia, en 1741/42, un quatrième volume contenant un « Aria mit verschiedenen Veränderungen » (Aria et diverses variations) pour le clavecin, connu depuis le XIXe siècle sous le nom de *Variations Goldberg*. Quant à la question de savoir si le recueil de compositions fuguées que Bach ne pouvait plus achever et qui fut publié après sa mort sous le titre *L'Art de la fugue* ou peut-être le Second Livre du *Clavier bien tempéré* avaient été conçus par lui comme cinquième partie de la série, on en est réduit aux hypothèses.

Le terme utilisé par Bach de « Clavier Übung », aujourd'hui passé d'usage, n'est pas du tout rare dans la musique du XVIIIe siècle. Il semble que Johann Kuhnau, prédécesseur de Bach au poste de cantor de St-Thomas, ait été le premier compositeur à le choisir pour intituler l'une de ses publications, « Neüer Clavier Übung Erster Theil » (Leipzig, 1689). De telles ouvrages se présentent en général comme des recueils de musique de clavier réunissant sous leur titre neutre un vaste répertoire de pièces de différents genres. Par « clavier », il faut entendre, à moins qu'indiqué autrement, toute sorte d'instruments à clavier, du fait que jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le terme générique de « musique de clavier » implique toujours plusieurs destinations instrumentales possibles, que ce soit le clavecin ou l'épinette, le clavicorde ou l'orgue. Surtout, il faut se garder d'interpréter la dénomination de « Clavier Übung », au sens moderne, comme désignant une collection de morceaux d'exercice, car il ne s'agit là aucunement d'ouvrages d'étude destinés à l'apprentissage sage instrumental, mais de compositions exemplaires, hautement élaborées et parfois truffées d'extrêmes difficultés techniques. À cet égard, les compositions rassemblées par

Bach dans la *Clavier Übung III* se révèlent particulièrement exigeantes, au point que Georg Andreas Sorge, un élève de Bach, se sentit amené à faire publier, vers 1750, sous le titre « Erster Theil der Vorspiele vor bekannte Choral-Gesänge in 3stimmiger reiner Harmonie gesetzet […] » (Première partie des préludes sur quelques cantiques bien connus, harmonisés à troix parties), une collection de préludes de chorals faits par lui-même, puisque, comme il le soutint dans la préface, la *Clavier Übung III* de Bach était « beaucoup trop difficile et par là, presque inutilisable pour les jeunes débutants et tous ceux qui ne possèdent pas encore la maîtrise requise ».

La compilation éditée par Bach contient 27 compositions organisées par groupes, dont 12 avec et 15 sans pédale. Exception faite pour un groupe de quatre *Duettos* et pour le *Prélude* et la *Fugue* en mi bémol majeur, Bach n'a fait entrer dans son recueil que des préludes de chorals. Le seul fait que le tout est encadré par le diptyque Prélude et Fugue – ce qui représente un cas unique parmi les publications contemporaines – indique qu'en composant ce volume, Bach suivit un plan d'ensemble sagement conçu. Ce cadre renferme les préludes de chorals et les duettos, organisés en quatre blocs. La série des préludes de chorals s'ouvre par trois « grandes » versions (avec pédale obligée) du choral *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, découpé par Bach en trois sections dont chacune devient la base d'une composition individuelle, auxquelles font suite trois « petites » versions (sans pédale) du même choral. Le deuxième bloc est constitué par trois élaborations du choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. Le troisième bloc, qui est le plus important, contient les préludes sur les « cantiques du catéchisme » (c'est sous cette rubrique également qu'ils figurent dans les livres de cantiques de l'époque) annoncés dans le titre du volume. Chacun des six cantiques choisis est traité en deux versions, soit une « grande » avec et une « petite » sans pédale. Cinq d'entre eux peuvent être rattâchés chacun à l'un des cinq chapitres du catéchisme de Luther, soit Les dix commandements (*Dies sind die heilgen zehen Gebot*), la Foi (*Wir gläuben all an einen Gott*), le Notre Père (*Vater unser im Himmelreich*), le Baptême (*Christ, unser Herr zum Jordan kam*) et la Cène (*Jesus Christus, unser Heiland*). Bach y ajoute encore le choral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, consacré à la Pénitence qui cependant ne fait pas partie du catéchisme. Le dernier bloc est constitué par quatre duettos de libre invention qui ne sont pas basés sur des mélodies de chorals.

Le fait que Bach ait organisé sa compilation de préludes de chorals de telle manière que les deux premiers blocs peuvent être considérés comme formant le *Kyrie* et le *Gloria* d'une espèce de « messe allemande » en forme brève auxquels fait suite un choix de cantiques du catéchisme a donné naissance, vers la fin du XIXe siècle, à une tradition interprétative qui veut voir dans le troisième recueil de la *Clavier Übung* un « service divin en musique », ou respectivement, un « catéchisme pour orgue ». Sur les programmes de concerts et sur disque, le recueil figure souvent également comme « Messe d'orgue » ou comme « Le Dogme en musique ». Le branle a été donné par Philipp Spitta qui avait pris à tâche d'établir Bach comme le principal représentant de la musique sacrée protestante. Dans la préface au premier volume, paru en 1873, de sa monographie monumentale sur Bach, il appelle celui-ci « le plus grand compositeur pour l'église d'Allemagne ». En fin de compte, les efforts de Spitta visaient à ramener les œuvres sacrées de Bach de la salle de concert à l'église, car la musique d'église, à son avis, « n'est à sa place que dans le service divin. Elle est conditionnée par la forme de la liturgie dont elle ne peut pas être dissociée sans perdre la plus importante part de son impact et de sa compréhensibilité ». Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Spitta envisage

dans le deuxième volume, paru en 1880, de sa monographie les pièces de la *Clavier Übung III* comme formant un ensemble liturgique. « On se voit contraint, écrit-il, de regarder les 21 préludes de chorals [...] comme un ensemble cohérent auquel une idée poétique confère l'unité ». Selon lui, il s'agissait là de « versions germaniques du Kyrie fons bonitatis et du Gloria in excelsis [..., lesquelles] viennent remplacer les deux premiers actes de la messe dont ils deviennent quasiment les équivalents protestants [...]. Bach s'étant proposé de magnifier musicalement, de par cet ouvrage de chorals, les fondements dogmatiques du christianisme luthérien, cette entreprise se présentait à lui sous l'aspect d'une célébration toute entière du culte, au commencement de laquelle il adresse au Dieu trinitaire les mêmes cantiques de prières et de louanges que l'assemblée lui adressait tous les dimanches ».

Dans sa biographie de Bach parue en 1908, Albert Schweitzer soutient une position opposée à celle de Spitta. Pour lui, théologue de formation, il s'agit tout simplement d'une « collection de préludes de chorals sur des cantiques du catéchisme » et donc aucunement d'un service religieux en musique. « Ce catéchisme en cantiques luthériens, explique-t-il, a été choisi par Bach comme sujet musical de son ouvrage. Pour que le Dogme soit complet, il fit précéder les cinq chapitres du catéchisme d'un Kyrie et d'un Gloria tels qu'ils furent adressés à la Sainte Trinité lors du culte à Leipzig [...], et du cantique trinitaire 'Allein Gott in der Höh sei Ehr' ». Dans la préface à l'édition pratique du recueil qu'il fit publier en 1962, Schweitzer s'explique plus loin : « Aussi est-ce à tort que l'on cherche nouvellement à présenter ce recueil de compositions sur des chorals sous la dénomination de 'Messe pour orgue'. Selon le titre que lui a donné Bach, ce recueil se compose de préludes pour orgue sur les cantiques du catéchisme et sur d'autres cantiques. Qu'on se garde de vouloir substituer une dénomination pseudo-liturgique à celle objective et authentique. »

En dehors d'une multitude d'interprétations basées pour la plupart sur la symbolique des chiffres où les intentions compositionnelles de Bach ont tendance ä être considérées comme secondaires, on distingue essentiellement deux interprétations théologiquement motivées de la *Clavier Übung III* : d'une part, celle qui y voit une « messe d'orgue » ou respectivement, un recueil de répertoire dont la structure reproduit fidèlement l'ordre du culte protestant, et d'autre part, celle qui en fait un « catéchisme pour orgue ». Toutefois, en examinant de plus près, il devient vite évident qu'aucune des deux n'est exempte de contradictions. Ainsi, la prétendue « messe d'orgue » n'est pas désignée comme telle dans le titre de l'ouvrage où précisément ceux des préludes de chorals qui pourraient justifier une telle interprétation ne sont évoqués que de façon sommaire, comme faisant partie des « autres cantiques » complétant la collecton. Il est à noter également que le volume ne comporte que, au maximum, trois des cinq principaux composants nécessaires pour constituer une véritable « messe instrumentale », Bach n'ayant intégré à sa compilation aucun choral tenant lieu du *Sanctus* ou de l'*Agnus Dei*. Avec les deux morceaux encadrant le recueil et les quatre *Duettos*, le volume offre, en plus, plusieurs compositions importantes de libre invention qui échappent au contexte liturgique, ce qui a donné lieu, notamment dans le cas des *Duettos*, à des tentatives d'interprétation aussi imaginatives qu' extrêmes.

Contre l'hypothèse selon laquelle la *Clavier Übung III* représenterait une messe (brève) instrumentale, on peut faire valoir en premier lieu que le recueil offre en réalité beaucoup plus qu'une espèce de messe brève. Sur les 27 morceaux qu'il contient, 18 sont soit des compositions libres soit des préludes sur des cantiques du catéchisme qui ne se laissent pas intègrer au déroulement de la messe.

Pourtant, il serait tout aussi problématique de vouloir l'interpréter comme un « catéchisme pour orgue », car une telle lecture ne tiendrait compte ni des compositions libres ni des deux premiers blocs interprétables comme constituant une messe brève. À cela s'ajoute que, s'il se laisse guider dans le choix des cantiques par les cinq chapitres du catéchisme luthérien, Bach l'enrichit toutefois d'un autre choral n'entrant pas strictement dans le cadre des catéchismes de Luther mais qui se laisse mettre en rapport avec l'ordre du culte tel qu'il se pratiquait alors à Leipzig. Afin d'éviter de se voir confronté à une multitude de contradictions, il faut donc envisager une interprétation qui dépasserait le cadre d'une lecture strictement liturgique, tenant compte également de l'approche compositionnelle de Bach et des particularités individuelles des œuvres formant le recueil.

En réalité, ce que Bach a entrepris dans la Troisième partie de la *Clavier Übung* c'est de donner un compendium de l'art organistique de son temps, réalisation unique de par son envergure qui, selon Christoph Wolff, n'a pas de précurseurs ni de successeurs dans l'histoire de la musique. Il s'agit là en effet d'un recueil réunissant des *exempla classica* : d'un *liber artis*. Plusieurs raisons parlent en faveur de cette hypothèse. À la différence des autres volumes de la série, la Troisième partie s'adresse non seulement aux « amateurs », mais en particulier aux « connaisseurs d'œuvres de ce genre ». Bach avait donc pleine conscience de l'envergure de son ouvrage, tant au niveau technique instrumental que de l'écriture. S'il le recommande aux connaisseurs « pour leur récréation spirituelle », cela implique sans doute aussi une étude intense et en profondeur des compositions. Christoph Wolff a fait remarquer, en outre, qu'avant Bach, il n'y avait jamais eu de pareilles séries cycliques. Quant à lui, il comprend la Trosième partie de la *Clavier Übung* comme un compendium de la pratique de l'orgue dans le service religieux, dans lequel l'organiste peut « choisir, comme dans un manuel à la fois pratique et théorique, tel ou tel morceau particulier, selon ce dont il a besoin à un moment donné, que ce soit pour l'usage dans le service divin ou pour approfondir ses connaissances concernant les techniques d'écriture et les différentes possibilités s'ouvrant à lui pour employer l'orgue dans le cadre liturgique ».

À la différence de beaucoup d'autres recueils contemporains de compositions basées sur des chorals, la *Clavier Übung III* ne se fonde pas sur un seul principe compositionnel appliqué invariablement aux différents cantiques choisis et ne se contente pas non plus de grouper les pièces sous une dénomination de genre. En mettant en rapport entre elles les œuvres composant son recueil, Bach en redéfinit la disposition d'ensemble. L'ouvrage dans son entier a un caractère démonstratif. Contrairement à la *Clavier Übung II*, où Bach définit son approche compositionnelle selon le genre et le type d'écriture, chacune des œuvres est traitée ici sous l'angle d'un problème compositionnel individuel. Le *Prélude* initial, par exemple, offre une synthèse des deux concepts formels traités séparément dans la *Clavier Übung II*, soit du concerto italien et de l'ouverture à la française. Ainsi, Bach a regroupé dans ce recueil des pièces exemplifiant différents modèles compositionnels dont chacun est manié par lui avec le plus grand art. Le fait que Johann Philipp Kirnberger, dans le deuxième volume de son ouvrage *Die Kunst des reinen Satzes* (L'art de la composition pure dans la musique, paru avant 1776), ait eu recours à plusieurs préludes issus de la *Clavier Übung III* pour expliquer les règles de l'harmonisation et le traitement des modes ecclésiastiques, ne fait que souligner la valeur exemplaire de l'ouvrage. Parmi les compositions du recueil, il y en a beaucoup qui de par leur facture restent uniques dans l'œuvre d'orgue de Bach.

Le recueil offre des morceaux de dimensions différentes de 2 à 6 voix. Hormis la toccata/fantaisie, les formes à variations telles que partita de choral, ciacona ou passacaglia ainsi que le choral à *cantus firmus* coloré, toutes les formes alors en usage sont présentes. Pour se faire une idée de la richesse d'idées et de formes que Bach a intégrées à son ouvrage, il suffit de jeter un coup d'œil sur les « grandes » versions des chorals. Ainsi, les trois préludes sur *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, *Christe, aller Welt Trost* et *Kyrie, Gott heiliger Geist* sont des compositions dans le « style ancien » où le choral apparaît comme *cantus firmus* en valeurs longues respectivement au soprano, au ténor et à la basse, alors que les autres voix sont traitées de façon indépendante. Le choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, en forme de trio concertant pour deux dessus mélodiques et basse, présente une structure rythmée par des « ritournelles », dans laquelle se trouvent insérées, parfois en canon, les vers du choral. Le prélude sur *Dies sind die heilgen zehen Gebot* présente lui aussi une écriture en trio, avec le *cantus firmus* en canon (confié à un clavier à lui réservé), enrichie d'expressifs motifs de soupirs, très modernes à l'époque. Le prélude sur *Wir gläuben all an einen Gott*, pour le plein jeu de l'orgue, est marqué par une écriture en imitations et se trouve structuré par les interventions récurrentes de la pédale, quasiment en guise de ritournelles. Le prélude sur *Vater unser im Himmelreich* représente quant à lui un cas unique dans toute la littérature d'orgue : à une structure en trio, avec un mouvement perpétuel de croches à la basse, se trouvent intégrés, en canon, les vers du choral, de telle manière que les trois voix s'élargissent en cinq, réparties, deux par deux respectivement, sur deux claviers manuels. *Christ, unser Herr zum Jordan kam* adopte une structure à deux couches où les voix supérieures sont traitées en imitation sur un mouvement de doubles-croches à la basse, la mélodie du choral étant confiée à la pédale. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* devient un monumental « ricercar de choral » à six voix, d'écriture très compacte, à double pédale. Le prélude sur *Jesus Christus, unser Heiland* présente une écriture en trio, avec le *cantus firmus* à la pédale, où les voix supérieures, aux lignes anguleuses, se trouvent constamment substituées l'une à l'autre et combinées à l'infini au moyen des techniques contrapuntiques les plus variées.

Dans l'élaboration des « petites » versions, Bach fait preuve d'autant de goût pour l'expérimentation que dans les « grandes », pour aboutir à des réalisations tout aussi individuelles. Citons, à titre d'exemple, *Jesus Christus, unser Heiland*, sous forme d'une fugue basée sur un sujet issu de la mélodie du choral qui contient des strettes où les entrées se succèdent à des intervalles de plus en plus espacés, avant que le sujet ne se trouve combiné, pour conclure, avec sa propre augmentation.

Le fait que Bach ait pris le risque financier de publier en auto-édition la Troisième partie de la *Clavier Übung* – sa toute première publication pour orgue où il choisit de surcroît de réunir une série de « cas spéciaux » de compositions – laisse penser qu'il lui tenait à cœur de conserver pour la postérité quelques-unes de ses meilleures compositions pour l'orgue. Si l'organisation du recueil laisse transparaître la structure du service religieux tel que célébré à Leipzig, si elle reflète le rapport étroit qui unit le culte et le catéchisme dans l'expérience du croyant protestant, cela indique à quel point la facture éminemment savante des compositions rayonne sur l'ensemble du recueil.

© Fabian Bergener 2010

L'ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE LA SS. TRINITÉ

Fin juillet 1750, Gottfried Silbermann conclua avec la cour de Dresde le contrat de construction. Tombé gravement malade, il confia cependant la direction des travaux à son élève Zacharias Hildebrandt. Le 4 août 1753, Silbermann mourut à Dresde. C'est son neveu et héritier universel, Johann Daniel Silbermann, qui en prit la succession au contrat. Alors que les travaux étaient poursuivis par les autres collaborateurs, Hildebrandt et son fils terminèrent, eux, en juin 1754, leur travail dans l'église de la cour pour commencer un nouveau projet à Dresde-Neustadt. Ce n'est que le 2 février 1755 que l'orgue de l'église de la cour fut consacré. Le nom de l'harmoniste est inconnu. En 1937, d'importantes modifications furent apportées à l'instrument sur le plan technique et sonore. En 1944. de grandes parties de l'orgue furent évacuées. Le buffet, la soufflerie et des autres composants restés sur place furent détruits par le feu en 1945. La reconstruction de l'orgue par les frères Jehmlich de Dresde s'est faite en plusieurs étapes entre 1961 et 1971. Une restauration visant à se rapprocher le plus possible, tant au niveau sonore que technique, de l'état original a été effectuée en 2001/2002 par les ateliers Jehmlich Orgelbau Dresden et Kristian Wegscheider (Dresde).

(Traduction : Babette Hesse)

DISPOSITION (III/47)

HAUPTWERK, II. MANUAL

Principal	16'	
Bordun	16'	
Prinicpal	8'	
Viol di Gamba	8'	
Rohrflöt	8'	
Octava	4'	
Spitzflöt	4'	
Quinta	3'	
Octava	2'	
Tertia	$1^3/_5$'	
Cornet	V	(ab c^1)
Mixtur	IV	
Zimbeln	III	
Fagott	16'	
Trompet	8'	

OBERWERK, III. MANUAL

Quintadehn	16'	
Principal	8'	
Gedackt	8'	
Quintadehn	8'	
Undamaris	8'	(ab g^0)
Octava	4'	
Rohrflöt	4'	
Nassat	3'	
Octava	2'	
Tertia	$1^3/_5$'	
Flaschflöt	1'	
Echo	V	(ab c^1)
Mixtur	IV	
Vox Humana	8'	

BRUSTWERK, I. MANUAL

Gedackt	8'	
Principal	4'	
Rohrflöt	4'	
Nassat	3'	
Octava	2'	
Quinta	$1^1/_2$'	
Sufflöt	1'	
Sesquialtera		($^4/_5$', ab c^1 $1^3/_5$')
Mixtur	III	
Chalumeaux	8'	(ab g^0)

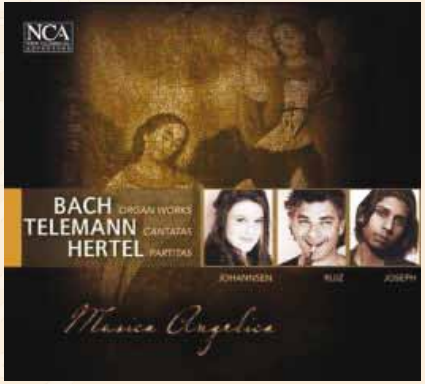
PEDAL

Untersatz	32'	
Princ.Bass	16'	
Octavbass	8'	
Octavbass.	4'	
Ped.Mixtur	VI	
Posaunbass	16'	
Trompetenbass	8'	
Clarinbass	4'	

Jeremy Joseph und NCA danken dem Domorganisten Thomas Lennartz für die Möglichkeit, die Einspielung an der Domorgel durchführen zu können.

NCA NEW CLASSICAL ADVENTURE präsentiert / *presents*:

Order No.: 60207



Order No.: 60209