



ORGAN WORKS · ORGELWERKE · ŒUVRES POUR ORGUE · OBRAS PARA ÓRGANO

**[3+4] CLAVIER ÜBUNG THIRD PART / DRITTER THEIL
TROISIÈME PART / PARTE TERCERA**

Organ Works / Orgelwerke / Œuvres pour Orgue / Obras para Órgano

**Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/
Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:**
Wolfgang Mittermaier

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
25.-27.10.1998

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
St. Wilhadi zu Stade, Germany

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:
Elsie Pfitzer

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany
© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian



Bach
(1685–1750)

Clavier Übung

Dritter Theil
Third part/Troisième part/Parte tercera

BWV 552, 669-689, 802-805

Kay Johannsen

Erasmus-Bielfeldt-Orgel/Organ/Orgue/Órgano, 1736
St. Wilhadi, Stade

CD 1

Praeludium pro Organo pleno, BWV 552/1	1	8:55
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 669 Kyrie, God Father in eternity Kyrie, Dieu le Père aux siècles des siècles Kirie, Dios padre eternamente	2	3:32
Christe, aller Welt Trost, BWV 670 Christ, all the world's comfort Christ, réconfort de tous Cristo, consuelo de todo el mundo	3	4:52
Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 671 Kyrie, God, Holy Spirit Kyrie, Dieu, Esprit Saint Kirie, Dios Espíritu Santo	4	5:00
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit alio modo, BWV 672 Kyrie, God Father in eternity Kyrie, Dieu le Père aus siècles des siècles Kirie, Dios padre eternamente	5	2:02
Christe, aller Welt Trost, BWV 673 Christ, all the world's comfort Christ, réconfort de tous Cristo, consuelo de todo el mundo	6	1:49
Kyrie, Gott heiliger Geist, BWV 674 Kyrie, God, Holy Spirit Kyrie, Dieu, Esprit Saint Kirie, Dios Espíritu Santo	7	1:36
Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 675 Glory be alone to God on high A Dieu seul dans les cieux l'honneur Sólo gloria a Dios en las alturas	8	3:10

Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 676 Glory be alone to God on high A Dieu seul dans les cieux l'honneur Sólo gloria a Dios en las alturas	9	4:47
Fughetta super Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 677 Glory be alone to God on high A Dieu seul dans les cieux l'honneur Sólo gloria a Dios en las alturas	10	1:23
Dies sind die heiligen zehen Gebot, BWV 678 These are the ten holy commandments Voici les dix commandements Estos son los diez santos mandamientos	11	4:52
Fughetta super Dies sind die heiligen zehen Gebot, BWV 679 These are the ten holy comandments Vioci les dix commandements Estos son los diez santos mandamientos	12	1:55
Wir gläuben all an einen Gott, BWV 680 We all believe in one God Nous croyons tous en un seul Dieu Todos en un Dios creemos	13	3:05
Total Time CD 1		46:59

CD 2

Fughetta super Wir glauben all an einen Gott, BWV 681 We all believe in one God Nous croyons tous en un seul Dieu Todos en un Dios creemos	1	1:14
Vater unser im Himmelreich, BWV 682 Our Father who art in heaven Notre Père qui es aux cieux Padre Nuestro que estás en el Reino de los Cielos	2	6:43
Vater unser im Himmelreich alio modo, BWV 683 Our Father who art in heaven Notre Père qui es aux cieux Padre Nuestro que estás en el Reino de los Cielos	3	1:11
Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV 684 Christ did our Lord to Jordan come Christ, notre Seigneur, est venu au bord du Jourdain Cristo, Nuestro Señor, al Jordán vino	4	4:26
Christ, unser Herr, zum Jordan kam alio modo, BWV 685 Christ did our Lord to Jordan come Christ, notre Seigneur, est venu au bord du Jourdain Cristo, Nuestro Señor, al Jordán vino	5	1:32
Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 686 In deep distress I cry to thee Dans ma profonde détresse, je crie vers toi En la calamidad te imploro	6	6:13
Aus tiefer Not schrei ich zu dir alio modo, BWV 687 In deep distress I cry to thee Dans ma profonde détresse, je crie vers toi En la calamidad te imploro	7	4:49

Jesus Christus, unser Heiland, BWV 688 Jesus Christ, our Saviour Jésus-Christ notre Sauveur Jesucristo nuestro Salvador	8	3:32
Fuga super Jesus Christus, unser Heiland, BWV 689 Jesus Christ, our Saviour Jésus-Christ notre Sauveur Jesucristo nuestro Salvador	9	4:38
Duetto I, BWV 802	10	3:00
Duetto II, BWV 803	11	3:40
Duetto III, BWV 804	12	2:50
Duetto IV, BWV 805	13	2:36
Fuga a 5 con pedale pro Organo pleno, BWV 552/2	14	7:10
Total Time CD 2		53:43



Kay Johannsen

Dritter Theil der Clavier Übung

Wenn man diesen Titel hört oder liest, ist man geneigt, an ein Lehr- und Etüdenwerk zu denken, etwa an eine Sammlung von täglichen Fingerübungen am Klavier. Daß sich dahinter einer der symbolträchtigsten und liturgisch bedeutendsten Zyklen Bachs verbirgt, würde wohl kaum jemand vermuten.

Mit dem Titel *Dritter Theil der Clavier Übung* knüpfte Bach an zwei vorausgegangene Publikationen an, sicherlich in der Hoffnung, daß mit solchen Vorgängern sich das neue Werk besser verkaufen lassen würde: Es erschien 1739 pünktlich zur Frühjahrsmesse. Bach war ja nicht nur an der musikalischen Umsetzung transzendentaler Themen interessiert, sondern mußte auch handfeste materielle Ziele verfolgen mit seinen Publikationen – was man häufig vergißt. Ja, er setzte die Reihe noch mit einer vierten Folge fort: 1741 oder 1742 erschienen die sogenannten *Goldbergvariationen*, von Johann Sebastian Bach »denen Liebhabern zur Gemüthsergetzung verfertiget«. Diese sind nun wieder – wie die ersten beiden 'Clavierübungen' – Klavier- (bzw. Cembalo-) Musik par excellence: 1731 war der *Clavier Übung Erster Theil* erschienen, der die *Sechs Partiten* (BWV 825–830, Edition Bachakademie Vol. 115) enthielt, 1735 der *Zweite Theil* (mit dem *Italienischen Konzert* BWV 971 und der *Französischen Ouvertüre h-Moll* BWV 831, Edition Bachakademie Vol. 108).

Der *Dritte Theil der Clavier Übung* dagegen enthält nur sehr wenige Werke für Klavier (die *Duette*), dafür aber die sogenannte 'Orgelmesse'. Dieser Begriff wird

sonst für Vertonungen der gregorianischen Weisen zur lateinischen Meßliturgie (Kyrie, Gloria, Credo etc.) gebraucht. Wir kennen vor allem von französischen Komponisten (wie zum Beispiel François Couperin) solche Meßzyklen; in zahlreichen *Livres d'Orgue* (Orgelbüchern) vertonten sie die Messesätze in den für die französische Orgelmusik typischen Sätzen wie zum Beispiel *Plein jeu* (volles Werk), *Basse de trompette* (Trompetensolostimme im Baß) oder *Dialogue*. Bach greift dieses Muster auf; es ist bekannt, daß er sich beispielsweise das *Livre d'Orgue* von Nicolas de Grigny abgeschrieben hatte. Er verwendet dabei aber nach guter lutherischer Tradition die großen Katechismuschoräle des Reformators Martin Luther als Textvorlagen für Choralbearbeitungen. Die 'Orgelmesse' ist also eine Liedmesse (zu Luthers 'Deutscher Messe'), in der Choräle die liturgischen Meßgesänge ersetzen. Solche (vokalen) Liedmessen finden sich im protestantischen Bereich häufig, bis in unsere Zeit hinein (so zum Beispiel bei Wolfgang Fortner), und auch in der katholischen Kirchenmusik sind sie anzutreffen. Vor allem in der Weihnachtszeit wurden häufig die beliebten geistlichen Volkslieder verwendet (man denke auch an Bachs Einlagesätze zum *Magnificat* BWV 243 a!), und eines der bekanntesten Beispiele für eine Liedmesse dürfte Schuberts beliebte *Deutsche Messe* sein.

Luthers Katechismuschoräle wurden von Bach jeweils in einer großen Bearbeitung und in einer (oder mehreren) kleinen vorgelegt; letztere geht nur vom Manualspiel aus, so wie es in den französischen Orgelbüchern üblich war, zahlreiche Sätze, vor allem aber die Fugen manualiter zu vertonen. Die Manuali-

ter-Sätze waren vermutlich zum Gebrauch *sub communiōne*, also zum Spielen während der Austeilung des Abendmahls bestimmt.

Durch diese umfassende und beispiellose Verbindung des Typus der französischen Orgelmesse mit den Inhalten des Katechismus, die er umrahmt durch ein monumentales, symbolhaft-trinitarisches freies Werkpaar, legt Bach zweifellos eine ganz einmalige »Übung« vor: eine immaterielle Übung des Geistes und der Spiritualität, einmalig nicht nur in der Musikgeschichte, sondern sogar in seinem ganzen Schaffen! Diese Einmaligkeit bezieht sich vor allem auch darauf, daß die konkrete, materielle Musizierfreude über dem geistigen Anspruch niemals zu kurz kommt, wie Sie, liebe Hörerinnen und Hörer, sehen und hören werden.

Nach den Choralbearbeitungen folgen die wenigen Klavierstücke der Sammlung: Vier *Duette* in e-Moll, F-Dur, G-Dur und a-Moll.

Den Rahmen für all diese Stücke bildet das Werkpaar *Praeludium und Fuge Es-Dur* BWV 552, eines der größten und aussagekräftigsten Orgelwerke Bachs, ja vielleicht – neben dem Schwesterwerk in e-Moll BWV 548 – sogar das größte überhaupt, ist es doch auch sein letztes freies Orgelwerk. Obwohl die beiden Teile des Paares also im Original räumlich weit voneinander entfernt sind, bilden sie doch eine innere Einheit durch den ihnen gemeinsamen trinitarischen Bezug. Dies bedeutet, daß ihre Themen eindeutig die Dreieinigkeit Gottes des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes symbolisieren. Der

Bachforscher Rudolf Steglich charakterisiert dies mit den Worten, das *Praeludium* diene »der Darstellung der allumfassenden dreieinigen göttlichen Macht. Das ouvertürenhafte, festlich majestätische *Praeludium* öffnet gleichsam den Blick in ihr Weltwirken. Scharf geprägt, körperhaft anschaulich stellt es die drei Themen vor: das Herrscherwesen des (authentischen) ersten Themas, zwifache Gestalt im (plagalen) zweiten: Christus als zur Menschheit herabsteigender Gottessohn und als menschengeborener Heiland; Herabschweben und Sichausbreiten des Heiligen Geistes im dritten.« Das erste Thema ist 'authentisch' in seinem umfassenden Tonumfang von es'' bis es''; seine stolze und majestätische Abwärtsbewegung wird demütig im zweiten ('plagalen') mit es' als Mittelpunkt.

Der Aufbau des *Praeludiums* entspricht einem Konzertsatz mit der Folge: Hauptsatz (1. Thema) – 1. Seitensatz (2. Thema) – Hauptsatz – 2. Seitensatz (3. Thema) – Hauptsatz (manualiter) – 1. Seitensatz – 2. Seitensatz – Hauptsatz. Die Themen sind deutlich voneinander abgesetzt. Charakteristisch sind die zahlreichen Gruppen von vier Takten sowie die Punktierungen, die an die Französische Ouvertüre gemahnen. Diese festliche Einzugsmusik war ja von Anfang an Symbol für königliche Themen; bekannte Beispiele sind die Eröffnungssätze von Händels höfischer *Feuerwerks-Suite* oder Charpentiers *Te Deum* (das *Praeludium* ist jedem Hörer als 'Eurovision-Fanfare' bekannt). Die Majestätsthematik im ersten Thema symbolisiert also Gott den Vater.

Im zweiten Thema wird ihm gegenüber Jesus, der

Menschensohn, als freundlich und mild dargestellt. Bach gibt hierzu auch einige der in seinen Orgelwerken sonst seltenen Spielanweisungen: Durch 'staccato' soll die demütige Haltung des zweiten Themas unterstrichen werden. Auch Echostellen, die durch »forte« und »piano« gekennzeichnet sind, dienen der Verdeutlichung der Symbolik. Die weiche B-Tonart Es-Dur und verschiedene Motive, die den galanten Stil ankündigen, tun ein Übriges.

Die körperlose, fließende Gestalt des Heiligen Geistes schließlich äußert sich in einem flüssig-bewegten dritten Thema, das auch vom Pedal aufgenommen wird und dort – nach überwiegender Stützfunktion in den beiden ersten Themen – ziemliche Ansprüche an die Pedaltechnik stellt.

Das ganze *Praeludium* ist 'pro Organo pleno' überschrieben, das heißt im vollen, festlichen Orgelklang zu spielen – entsprechend dem Inhalt, der die göttliche Trinität thematisiert.

Nach dem *Praeludium Es-Dur* folgen nun die Choralbearbeitungen BWV 669 bis 689. Den Auftakt bilden die sogenannten 'Drei großen Kyrie-Bearbeitungen' (die 'großen' Vertonungen gehen in der 'Orgelmesse' immer den 'kleinen' Manualiterstücken voran): *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 – *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 – *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671. Grundlage ist das sogenannte 'Kyrie summum bonum deutsch', für die hohen Festtage bestimmt. Es ersetzt schon in lutherischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts das Kyrie der lateinischen Meßliturgie und wurde in den Gottesdiensten in Leipzig jeweils nach dem Orgelvorspiel

gesungen. Der deutsche Text zu der dem gregorianischen Choral nachgebildeten Weise lautet:

Kyrie,
Gott Vater in Ewigkeit,
groß ist dein Barmherzigkeit,
aller Ding ein Schöpfer und Regierer;
eileson.

Christe,
aller Welt Trost,
uns Sünder allein hast erlöst.
O Jesu, Gottes Sohn,
unser Mittler bist in dem höchsten Thron,
zu dir schreiben wir aus Herzensbegier:
eileson.

Kyrie,
Gott Heiliger Geist,
tröst, stärk uns im Glauben allermeist,
daß wir am letzten End
fröhlich abscheiden aus diesem Elend;
eileson.

(*Naumburger Gesangbuch von 1537*)

Das *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* ist eine sogenannte 'Orgelmotette' monothematischer Art; dies bedeutet, daß wie im gleichnamigen Vokalwerk, der Motette, alle Stimmen an der Durchführung des Themas beteiligt sind. Dieses ist aus den ersten beiden Zeilen des Chorals gewonnen und liegt als Cantus firmus im Sopran; der Satz ist auf zwei Manualen mit Pedal zu

spielen. Das Thema wird in sehr kompakter Art durchgeführt, sogleich auch in Engführung. Mit dem Eintritt seiner Umkehrung bereitet Bach das *Christe, aller Welt Trost* mit seinem sich neigenden, demütigen Thema vor.

Auch diese zweite Choralbearbeitung ist eine Orgelmotette und wie die erste ein Cantus firmus-Satz 'a 2 Clav. et Ped.', also 'für zwei Manuale und Pedal'. Der Cantus firmus liegt nun im Tenor des vierstimmigen Satzes. Die Kontrapunkte zum Thema werden im Verlauf des Satzes immer bewegter und differenzierter, die Baßlinie harmonisch immer zielstrebig, so daß die dritte Kyrie-Strophe, das *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671 intensiv vorbereitet wird. Die drei Bearbeitungen gehören also eng zusammen – so wie ja auch im 'Kyrie' der Messe die drei Anrufungen Kyrie – Christe – Kyrie eine Einheit bilden.

Das *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671 ist eine fünfstimmige Orgelmotette über dem Cantus firmus im Baß (Symbol für die grundlegende Bedeutung des dreieinigen Gottes!); der Klang soll wieder das festliche volle Werk sein: 'Con Organo pleno'. Das Kyrie-Thema wird sogleich mit seiner Umkehrung und in Engführung verarbeitet und im Verlauf des fünfstimmigen Satzes mit den unterschiedlichsten Kontrapunkten kombiniert, sodaß der Eindruck von universeller Geltung hervorgerufen wird. In der letzten Zeile deuten chromatische Fortschreitungen auch auf die Passion als einen wesentlichen Aspekt des dreieinigen Gottes hin. Dem alten Choral-Cantus firmus und dem trinitarischen Thema entspricht der Stil dieser Orgelmotette,

der alten Vorbildern wie zum Beispiel Girolamo Frescobaldis *Orgelmessen* in den *Fiori musicali* folgt. Mit ihrer Wucht sind die 'Drei großen Kyrie-Bearbeitungen' damit aber auch die angemessenen Nachfolger nach dem *Praeludium Es-Dur*: Bach beweist einmal mehr, daß er seine Großzyklen auch nach psychologischen Gesichtspunkten anzulegen wußte!

Die darauffolgenden 'Drei kleinen Kyrie-Bearbeitungen' BWV 672 bis 674 sind, wie bereits angedeutet, *alio modo / manualiter* (auf andere Weise, also manualiter) zu spielen, aber dennoch keineswegs *Petitessen*, sondern kunstvoll ausgestaltete Pretiosen: Im *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 672 ist der Beginn des Choralis in großen Notenwerten das Thema einer ruhigen vierstimmigen Orgelmotette von kantabler Stimmführung. Als Kontrapunkt zum Thema dient ein Achtelmotiv, das ebenfalls aus der ersten Choralzeile gewonnen ist: Die monothematische Anlage ist Symbol des einen Gottes.

Christe, aller Welt Trost BWV 673 ist ebenfalls über den Anfang des Choralis geschrieben, weitet diesen aber durch motivische Fortspinnung aus und leitet durch ein Sechzehntelmotiv über zur dritten Strophe, *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 674. Dem bewegten Wehen des Heiligen Geistes entsprechend ist diese Kyrie-Vertonung eine lebhaft Gigue über die durch Figurationen ausgezienten ersten beiden Töne des Choralis. Auch die 'Drei kleinen Kyrie-Bearbeitungen' BWV 672 bis 674 gehören also zusammen: Die Themen sind verwandt, die Schlußkadenzen ähnlich gestaltet wie in den drei 'großen' Schwesterwerken, und die Bewegung steigert sich vom 3/4- über den 6/8- zum 9/8-Takt, entsprechend der Aussage des

Glaubensbekenntnisses, daß der Heilige Geist aus dem Vater und dem Sohn hervorgegangen ist: 3 + 6 = 9.

Als zweiter Satz des Meßordinariums folgt dem Kyrie das Gloria; dieses ist in der deutschen Liedmesse das 'Allein Gott in der Höh' sei Ehr' von Nicolaus Decius (1525):

Allein Gott in der Höh' sei Ehr
und Dank für seine Gnade;
darum, daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat,
nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.

Bach nahm in die 'Orgelmesse' drei Bearbeitungen dieses Liedes auf, das er ja außerdem in der letzten Sammlung seiner Choralkompositionen für Orgel, in den sogenannten (*Achtzehn*) *Leipziger Chorälen* (Edition Bachakademie Vol. 97) mit drei weiteren Stücken seiner Bedeutung als GlorIALIZED gemäß würdigte.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr a 3 BWV 675 ist ein Choraltrio mit Cantus firmus im Alt. Er wird umspielt von zwei nach Art der *Invention* kanonisch geführten Stimmen, deren Thema aus der melismatischen Auszierung der ersten und der letzten Choralzeile entstanden ist. Die lebhaft Figuration erinnert an das *Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 664 (s. Edition Bachakademie) und an das *In dulci jubilo* BWV 608 und ist hier wie dort Symbol der auf- und niederschwebenden 'Menge der himmlischen Heerscharen', die das Gloria singen (Lukas 2, 13 f.):

»Ehre sei Gott in der Höhe ...!«

Das lebhaft, konzertante *Trio Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 676 ist wie das erwähnte Gegenstück in A-Dur (BWV 664) eines der drei großen Choraltrios aus Bachs Feder; hinzu tritt noch *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655, ebenfalls ein *Leipziger Choral*. Die Liedzeilen erklingen in den beiden Manualstimmen über einem konzertierenden Stützbaß, der im zweiten Teil des Satzes kanonisch zu den Choralzeilen geführt ist; deren letzte erklingt zum Schluß bestätigend in allen drei Stimmen und noch einmal im Sopran: »(...) all Fehd hat nun ein Ende.« Die Figurationen, die die Choralzeilen umspielen, erinnern auch an den beliebten Choral *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (Edition Bachakademie). Als dritte Bearbeitung zum GlorIALIZED schließt sich eine *Fughetta super Allein Gott in der Höh' sei Ehr* an (BWV 677). Die erste Choralzeile ist in ein weit ausgreifendes Thema umgesetzt, dessen Achtelnoten mit originalen Staccatopunkten versehen sind: Symbol der Freude der Engel ('Laßt uns jauchzen und vor Freude springen'). In den Gegenstimmen zum Thema versteckt Bach das gesamte GlorIALIZED: ein Kunstwerk ein miniature.

Nach der Leichtigkeit des Lobpreises im Gloria folgt in der deutschen Liedmesse die Strenge des Gesetzes mit dem Lutherlied:

Dies sind die heiligen zehen Gebot,
die uns gab unser Herr Gott
durch Mosen, seinen Diener treu,
hoch auf dem Berg Sinai.
Kyrieleis.

Wie schon in der Vertonung dieses Chorals im *Orgelbüchlein* (BWV 635) ist auch hier der Kanon, die Form mit den ehesten Stimmführungsregeln, Symbol der unerbittlichen Strenge des Gesetzes. Dazuhin wird die Zahl der 10 Gebote dargestellt, in Tonrepetitionen wie auch in der Gliederung in zehn Perioden; letztere wiederum sind in zwei Gruppen zu je fünf unterteilt, entsprechend den beiden Gesetzestafeln Mose.

Der geschilderten Strenge des Kanons zwischen den beiden Cantus firmus-Stimmen setzt Bach allerdings in der ersten, 'großen' Bearbeitung des Gesetzesliedes *a 2 Clav. et Ped. / Canto fermo in Canone* (für zwei Manuale und Pedal / Cantus firmus im Kanon) ein eher innig gestaltetes Duo der Oberstimmen entgegen. Dieser Kontrast ist Sinnbild der christlichen Lehre, daß Christus durch sein Leiden den Alten (mosaischen) Bund durch den Neuen Bund der Nächstenliebe ersetzt hat. Ähnlich verfährt Bach auch in Kantate 77 *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*, wo er im Eingangschor diesem Liebesgebot Jesu den von der Trompete gespielten Choral-Cantus firmus 'Dies sind die heiligen zehen Gebot' kontrastiert.

Die darauffolgende *Fughetta Dies sind die heiligen zehen Gebot* BWV 679, im 12/8-Takt nach Art einer Gigue geschrieben, ist fast noch deutlicher von der Zahlensymbolik bestimmt: Bereits im Themenkopf erklingt der Grundton g zehnmals, insgesamt dann fünfzehnmal ($15 = 3 \times 5$; 3 für die Dreieinigkeit, 5 für den Menschen); das Thema selbst ist in zehn Gruppen zu je drei Achteln unterteilt und erscheint zehnmals, und sein Umfang schließt zehn Halbtonschritte ein. Es wird zunächst in seiner

Grundgestalt durchgeführt, dann in der Umkehrung: abschließend werden beide Formen in Engführung kombiniert – und dies alles in Form einer ähnlich mitreißenden Gigue, wie es zum Beispiel der Chor »Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben« im *Weihnachts-Oratorium* ist! Man kann getrost annehmen, daß Bach hier die Freude am Gesetz des Herrn ausdrücken wollte, wie sie vielfach in den Psalmen angesprochen ist, oder auf das Wort Luthers im 'Kleinen Katechismus' anspielte, daß »wir (...) gerne tun nach seinen Geboten«.

Auf das Gesetzeslied folgt das Glaubensbekenntnis, im lutherischen Katechismus der Choral:

Wir glauben all an einen Gott,
Schöpfer Himmels und der Erden,
der sich zum Vater geben hat,
daß wir seine Kinder werden.
Er will uns allzeit ernähren,
Leib und Seel auch wohl bewahren;
allem Unfall will er wehren,
kein Leid soll uns widerfahren.
Er sorgt für uns,
hüt' und wach;
es steht alles in seiner Macht.

(M. Luther, Wittenberg 1524)

Thematische Grundlage ist eine gregorianische Fassung des Credo IV im *Liber usualis* der katholischen

Kirche. Im Evangelischen Gesangbuch ist sie unter Nummer 183 nachzuverfolgen. Diese schön geschwungene, weit ausgreifende Melodie legt Bach in *Wir glauben* (im Original: *gläuben*) *all an einen Gott* BWV 680 einer Fuge zugrunde, deren Thema aus der ersten Zeile abgeleitet ist. Die Themendurchführungen werden von einem gleichbleibenden (ostinaten) Motiv im Baß gestützt – und dies im wahrsten Sinne des Wortes, denn der Baß steigt in Terzenskalen treppenartig immer kraftvoll von unten empor, in Abschnitten, die durch größer werdende Pausen voneinander getrennt sind. Hierdurch wird die Spannung gesteigert bis zum letzten Pedaleinsatz, wo die Aussage der vom Tenor ausgeführten Choralzeile ».. es steht alles in seiner Macht« unterstrichen wird. Als einzige 'große' Choralbearbeitung der gesamten 'Orgelmesse' führt dieser kraftvolle Plenumsatz nicht den vollständigen Choral durch; dieser ist allerdings ja auch besonders umfangreich! Er ist jedoch stets präsent, denn auch die Gegenstimmen zum Cantus firmus sind aus dem Choral gewonnen.

Die sich anschließende *Fughetta* zum Credolied, *Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott* BWV 681 ist mit dem majestätisch punktierten Rhythmus Symbol der Allmacht Gottes. Das Thema ist durch Auszierungen nach Art der norddeutschen Choralfantasie (zum Beispiel bei Dietrich Buxtehude oder Georg Böhm) aus der ersten Choralzeile gebildet. Der italienische Stil wiederum ist in der fließenden Kantabilität der Stimmführung vertreten: So wird der Glaube als umfassend charakterisiert.

Auf das Glaubensbekenntnis, das Credo, folgt als

drittes Katechismuslied Martin Luthers das Vater unser (1539):

Vater unser im Himmelreich,
der du uns alle heißest gleich
Brüder sein und dich rufen an
und willst das Beten von uns han:
gib, daß nicht bet allein der Mund,
hilf, daß es geh von Herzensgrund.

Die erste *Vater unser-Bearbeitung* der 'Orgelmesse', BWV 682, *a 2 Clav. et Pedale à Canto fermo in Canone* (für zwei Manuale und Pedal und kanonisch geführtem Cantus firmus) ist einer der komplexesten und kompliziertesten Orgelchoräle Bachs überhaupt – wenn nicht der komplexeste schlechthin. Dies gilt nicht nur für die Analytiker und die Hörer, sondern auch für die Interpreten: In dem fünfstimmigen Satz ist auf jedem der beiden Manuale nicht nur eine Stimme zu spielen, sondern deren zwei: Jeweils eine der kanonisch geführten Cantus firmus-Stimmen Sopran bzw. Tenor und zusätzlich je eine der freien Kontrapunkte, die ebenfalls aus dem Choral gewonnen sind. Im Pedal ist zusätzlich eine selbständig geführte Baßstimme zu bewältigen; der Satz ist also eine Triosonate zu fünf Stimmen! Abgesehen von diesen spieltechnischen Ansprüchen (dem Interpreten stehen ja für die vier Manualstimmen nur zwei Hände mit nur je fünf Fingern zur Verfügung!) ist auch noch der Rhythmus in den einzelnen Stimmen äußerst diffizil, Triolen sind gegen Duolen und Quartolen zu spielen, die außerdem noch punktierte Rhythmen enthalten. Die geschilderte Dichte des fünfstimmigen Satzes mit dem Mit- bzw. eher Gegeneinander

der drei Ebenen (Cantus firmus-Kanon, selbständige Baßlinie und komplexe Kontrapunkte) läßt sich vielleicht als Symbol für den Kampf des Christenmenschen auf Erden erklären, das ja dem Menschen der Barockzeit als ein Jammertal galt, in dem der Gläubige sich stets im Kampf zu bewähren hatte.

Auch diesem fünfstimmigen Komplex folgt eine 'kleine' Fassung, *alio modo / manualiter* zu spielen. *Vater unser im Himmelreich* BWV 683 ist allerdings gegenüber den anderen Manualiter-Fughetten der 'Orgelmesse' ebenfalls hervorgehoben. Es ist keine Fughette wie jene, sondern ein Satz im leichten 6/8-Takt vom Typ des Sopran-Cantus firmus mit freien Gegenstimmen. Diese strömen unablässig dahin und vermitteln das Bild des Betens: »Haltet an am Gebet und wachtet.« (Kol. 4,2). Mit ähnlich strömenden Gegenstimmen vertonte Bach auch die Weihnachtsbotschaft in der Choralbearbeitung *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV 738 (Edition Bachakademie Vol. 89).

Zur Manualiter-Fassung des *Vater unser* ist eine Variante überliefert (BWV 683 a), die ein Vorspiel sowie Zwischen- und Nachspiele enthält; sie gilt jedoch als unecht.

Das Katechismuslied Luthers zur Taufe ist:

Christ, unser Herr, zum Jordan kam
nach seines Vaters Willen,
von Sankt Johann's die Taufe nahm,
sein Werk und Amt zu 'rfüllen.
Da wollt er stiften uns ein Bad,

zu waschen uns von Sünden,
ersäufen auch den bitteren Tod
durch sein selbst Blut und Wunden;
es galt ein neues Leben.

Das Lied wurde in den Gesangbüchern von Dresden, Leipzig und Weimar häufig mit dem Fest Johannes des Täufers (24. Juni) in Verbindung gebracht, so auch in Bachs gleichnamiger Choralcantate BWV 7 zum Johannistag. Uns Hörern heute ist es allerdings kaum mehr geläufig.

Die 'große' Bearbeitung *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* BWV 684 ist wieder für zwei Manuale und Pedal geschrieben; der Cantus firmus liegt im Pedal. Allein hierin liegt schon symbolische Bedeutung: Durch die Taufe wurde Christus als Sohn Gottes auf seinen Weg zur Errettung der Menschen gesandt; sie ist also Grundlage des gesamten Glaubens. Über dem Cantus liegt ein Geflecht der drei Manualstimmen, deren Motivik aus dem Choral gewonnen ist; dieser ist in lebhaftere Figurationen aufgelöst. Der Manualsatz ist gegliedert durch ein Ritornell, das zwischen den einzelnen Choralzeilen immer wiederkehrt. So entstehen acht Abschnitte, die sich als Zahlensymbol für den Taufbefehl Jesu deuten lassen: »Gehet hin in alle Welt« (Markus 16, 15). Christus als die zweite Gestalt der Trinität wird durch die Zahl 2 symbolisiert, die Welt durch die 4 (= alle Himmelsrichtungen); $2 \times 4 = 8$. Die fließenden Skalen der Manualstimmen werden meist als Bild des Jordans interpretiert; ein emporsteigendes Motiv als Sinnbild der Taufe, bei der ja der Täufling ursprünglich ganz ins Wasser eingetaucht wurde.

Auf diesen komplexen Satz folgt wieder eine 'kleine', *alio modo / manualiter*-Bearbeitung, BWV 685. Sie ist jedoch ebenfalls alles andere als eine kleine, unbedeutende Komposition, sondern vielmehr formal so vollendet konzipiert wie nur denkbar. Die Fughette ist dreiteilig; in den drei Abschnitten wird jeweils das Thema, eine Umformung des Choralbeginns im 3/4-Takt, in seiner Originalgestalt und in der Umkehrung durchgeführt, gemeinsam mit seiner Gegenstimme. Die drei Durchführungen sind durch Zwischenspiele getrennt, die Material aus der Gegenstimme aufgreifen und selbst wiederum in die nächste Durchführung eingehen, sodaß eine Einheit des Materials entsteht, die sich im Verlauf des Stückes ständig wandelt. Die Dreierzahl der Durchführungen entspricht dem dreimaligen Eintauchen des Täuflings (s. Matth. 28, 19) ebenso wie der Trinität. Archaisch wirkende harmonische Wendungen deuten vielleicht auf den 'alten Adam' hin, der durch die Taufe überwunden wird: Eine 'kleine' Choralbearbeitung von nur 27 Takten bietet Anlaß für die vielfältigsten Spekulationen über ihre versteckte Symbolik!

An das Thema der Taufe schließt sich die Buße an mit Luthers Übertragung des 130. Psalmes (1524):

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir,
Herr Gott, erhöh mein Rufen!
Dein gnädig Ohren kehrt zu mir
und meiner Bitt sie offen!
Denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben?

Die Vertonung dieses Chorals BWV 686 ist die wohl bedeutendste Orgelmotette aller Zeiten *a 6 / in Organo pleno con Pedale doppio* (sechsstimmig, im vollen Werk und mit Doppelpedal) und der einzige sechsstimmige Orgelsatz Bachs (wenn man vom sechsstimmigen *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* einmal absieht, das nicht eindeutig für die Orgel bestimmt ist). Die sechs Stimmen sind zu einer Imitationsfuge zusammengefügt. Bereits bei den Vorimitationen, die den Einsatz des Cantus firmus im Sopran vorbereiten, ist eine eigene Gegenstimme in Engführung hinzugefügt; man muß kaum anmerken, daß Bach auch die Thematik der Gegenstimmen aus dem Choral ableitet, sodaß dieser ständig präsent ist. Dies Verfahren wird in sieben Abschnitten fortgesetzt, die den einzelnen Choralzeilen entsprechen (enthalten ist dabei die Wiederholung des ersten Teils). Der Cantus firmus im Baß wird zudem mit seiner eigenen Verkleinerung im Tenor (2. Doppelpedalstimme) kombiniert. Die Gliederung des monumentalen Satzes wird durch Zwischenkadenzten am Ende der Zeilen verdeutlicht; andererseits aber herrscht aufgrund der Engführungseinsätze der Eindruck des ständigen Strömens vor. Am Ende löst sich die vorherrschende langsame Bewegung in einige daktylische Figuren, die Moll-Tonalität nach Dur: Man darf gewiß annehmen, daß Bach hier mit dem Zuversichtsmotiv das andeuten wollte, was Luther im 'Kleinen Katechismus' so ausdrückte: »... daß nach dem Sündenbekenntnis die Zusicherung der Vergebung in der Absolution kommt«.

Auch die 'kleine' Bearbeitung des Liedes *a 4 / alio modo / manualiter* BWV 687 ist eine Orgelmotette.

Ungewöhnlich ist, daß ein vierstimmiger Satz mit Sopran-Cantus firmus manualiter auszuführen ist. Nicht gerade üblich für eine *Fughette* ist auch die Strenge der Stimmführung dieser Orgelmotette. Die vorimitierenden Themeneinsätze greifen den Choralbeginn mit seinem charakteristischen Quintfall und -aufstieg auf; der Cantus erscheint dann in der Vergrößerung im Sopran, wie es in der Choralfuge (zum Beispiel bei Johann Pachelbel) üblich ist. Bach schafft dabei ein sehr komplexes Geflecht von Themenbezügen, denn die Gegenstimmen sind nicht nur aus dem Cantus abgeleitet, sondern treten immer auch in ihrer Umkehrung, in Eng- und Weitführungen auf, dazu nicht nur in Vor-, sondern auch in Begleit- und Nachimitation: Ein weiteres ganz individuelles Beispiel für Bachs 'Kunst der Choralfuge' sozusagen!

Das Katechismuslied Martin Luthers zum Abendmahl (1524) lautet:

Jesus Christus, unser Heiland,
der von uns den Gotteszorn wandt,
durch das bitter Leiden sein
half er uns aus der Höllen Pein.

Wie nicht anders zu erwarten, ist auch diese 'große' Bearbeitung BWV 688, *a 2 Clav. e Cantu fermo in Pedale* (für zwei Manuale und Cantus firmus im Pedal) in einem Maße von Zahlensymbolik erfüllt, das sich hier im Detail gar nicht schildern läßt. Um nur die offenkundigsten Zahlenbezüge zu nennen, ist beispielsweise darauf hinzuweisen, daß das Anfangsmotiv viermal hintereinander gebraucht ist (als Symbol für alle Himmelsrichtungen = alle Welt) und daß jede

der insgesamt sieben Perioden (sieben als Zahl der Wochentage Symbol der Vollkommenheit) aus drei Abschnitten (Trinität) zu je fünf Takten (Zahl der Wunden Christi) besteht. Das Bestechende aber ist, daß eine so eminent symbolträchtige Musik bei Bach locker und leicht dahinströmt, daß alles vollkommen natürlich und organisch wirkt – und dies in einem Triosatz mit solch differenzierter Symbolik!

Das Hauptthema ist eine Folge von sich jeweils in einem Takt verengenden Intervallschritten in Achtelnoten, als Bild für den Abstand zwischen Gott und Mensch, der durch Jesus Christus immer geringer wird. Es tritt auch in seiner Umkehrung, in seiner rückläufigen Fassung, dem Krebs, sowie im Krebs der Umkehrung auf – es ist also allgegenwärtig. Das Material der Gegenstimmen wird aus dem letzten Abschnitt des Fugenthemas gewonnen; die Sechzehntelketten der Gegenstimmen bilden einen prägnanten Kontrast zum Hauptthema. Ungewöhnlich ist auch der Abschluß des Stückes mit einer Coda, die sich über einem Orgelpunkt auf dem letzten Ton des Cantus firmus im Pedal entwickelt und in einen Manualiter-Schluß mündet, der – selbstverständlich – Anlaß zu vielfältigen Spekulationen über seine Bedeutung gewesen ist, denen jeder Hörer seine eigene Deutung hinzufügen mag.

Die letzte Manualiter-Bearbeitung der 'Orgelmesse' ist die *Fuga super Iesus Christus, unser Heyland a 4 manualiter* BWV 689. Die Choralweise wird in einer längeren vierstimmigen Fuge vertont. Ihr Thema ist die erste Liedzeile in der Fassung mit dem Leitton zur Dominante, wodurch sich die kirchentonartige (modale) Melodie in ein harmonisches Gerüst der

Dur-/Moll-Tonalität bringen läßt. Im Gegensatz zu der Imitationsfuge über *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 687 werden hier nicht alle Choralzeilen bearbeitet, sondern nur die erste, die sogleich mit einem Kontrasubjekt in Achtelbewegung kombiniert wird. Die ganze weitere Entwicklung besteht aus der Kombination von Thema und Gegenstimmen (auch in ihrer Umkehrung) in insgesamt sechs Engführungen unterschiedlicher Einsatz-Abstände, sodaß immer neue Kombinationen das Material in jeweils anderem Licht erscheinen lassen. Diese stets neuen Farben werden zusätzlich durch die unterschiedliche Harmonisierung des Themas im Verlauf des Stückes betont. Weitere Untergliederungen schaffen thematisch verwandte fugierte Zwischenspiele mit eigener Motivik. Der letzte Themeneinsatz ist deutlich hervorgehoben durch die Engführung mit dem Cantus firmus als Tenor in doppelten Notenwerten: »Jesus Christus, unser Heiland« wird somit quasi als Unterschrift unter die gesamten choralgebundenen Teile der 'Orgelmesse' geschrieben.

Es folgen nun die **Vier Duette** BWV 802 bis 805. Sie sind ein Kleinzyklus im großen Kosmos des *Dritten Theils der Clavier Übung*, denn sie gehören nicht nur stilistisch zusammen, sondern sind auch durch ihre Tonartenfolge (e – F- G – a) als eine Einheit konzipiert. Ihre Anzahl läßt wieder an das ganze Universum denken (vier Himmelsrichtungen, vier Jahreszeiten, vier Charaktere etc.), sodaß keineswegs auszuschließen ist, daß Bach mit der Einfügung der vier Stücke hier auf die Gültigkeit der Inhalte der 'Orgelmesse' für 'alle Welt' hindeuten wollte. Der Bachforscher Gunther Hoffmann sieht sogar die großen

Aspekte des Lebens und Wirkens Jesu darin dargestellt: Passion – Ostern – Himmelfahrt – Pfingsten.

Duett I e-Moll BWV 802 ist sehr konzentriert gearbeitet: In den ersten acht Takten wird das Thema und sein Kontrapunkt vorgestellt, und alles weitere Material (für insgesamt 73 Takte!) ist hierin schon enthalten. Dennoch klingt wieder alles spielerisch, fast tänzerisch leicht. Die einzelnen Durchführungen sind durch Zwischenspiele voneinander abgesetzt, deren Material aus Fortspinnungen des Themas gewonnen ist. Mit seiner Tonart e-Moll, der affektbetonten Deklamation und der fallenden chromatischen Linie steht *Duett I* Stücken zur Leidenthematik wie zum Beispiel dem *Crucifixus* der *b-Moll-Messe* (BWV 232, 16) oder der Arie *Erbarme dich* aus der *Matthäus-Passion* (BWV 244, 47) nahe. Auf diesen Symbolgehalt der Passion deutet außer dem Affekt des Leidens auch die Anzahl der 73 Takte hin, die im Zahlenalphabet eine Verschlüsselung des Wortes 'Filius' (= Sohn) sind, also auf Jesus, den Sohn Gottes hinweisen.

Duett II F-Dur setzt diesem Affekt der Passion eine Stimmung der Freude entgegen. Es ist ein dreiteiliger, fugierter Sonatensatz mit Da capo. Das dreiklangbestimmte Hauptthema bringt Bach im Durchführungsteil in Engführung, ebenso auch das chromatische Seitensatzmotiv und die Themenumkehrung. Hieraus ergeben sich reizvolle harmonische Wendungen. Die Dreiklangsmotivik ist bei Bach häufig mit der Botschaft von der Auferstehung verknüpft; so liegt hier eine Deutung des zweiten Duetts als Symbol der freudigen Osterbotschaft nahe.

Duett III G-Dur BWV 804 ist ein wiegendes fugiertes Siciliano im 12/8-Takt mit ebenfalls stark vom Dreiklang geprägter Thematik. Zunächst wechseln Themendurchführungen und Zwischenspiele sehr regelmäßig, um im weiteren Verlauf sich immer mehr gegeneinander zu verschieben, sodaß ständig neue Kombinationen entstehen. Die lebhaft, 'sich verflüchtigende' Sechzehntelfiguration kann aufgrund zahlreicher Beispiele in Bachs Werken als Sinnbild für die Himmelfahrt gedeutet werden.

Duett IV a-Moll BWV 805 schließlich ist eine Fuge mit einem weit ausgreifenden Thema, das nach seiner Vorstellung mit den unterschiedlichsten Gegenstimmen kombiniert wird, auch in verschiedene Einheiten von acht- bzw. fünfzehn Takte aufgeteilt. Der Gesamteindruck dieses Duets ist somit vor allem ein Bild dafür, wie sich unterschiedlichste Elemente zusammenfinden können, wenn nur der Heilige Geist (symbolisiert durch bewegte Achtelfigurationen im zweiten Teil des Themas) dies bewirkt.

Mit der abschließenden *Fuge Es-Dur* BWV 552, 2 geht der *Dritte Teil der Clavier Übung* zu Ende. Sie schließt den Kreis zum eröffnenden *Praeludium Es-Dur* und ist wie jenes eindeutig eine Thematisierung der Trinität. Die "Trinitätsfuge" wird häufig als die einzige Tripelfuge (also Dreithemenfuge) Bachs bezeichnet. Sie ist aber keine wirkliche Tripelfuge, sondern vielmehr ein komplexes Gebilde aus drei Fugen mit drei Themen. Diese hängen jedoch innerlich so stark zusammen, daß der Charakter der Einheit dominiert. So ist die *Fuge Es-Dur* vollkommenes Abbild der Trinität, die ja ebenfalls die – unbegreifliche –

Einheit in der Dreiheit ist.

Ein ruhiges, majestätisches erstes Thema, Gott den Vater symbolisierend, wird zunächst in einer fünfstimmigen Fuge im Alla-breve-Takt (4/2) mit obligatem Kontrapunkt (also einer selbständigen Gegenstimme mit eigener Thematik) durchgeführt. In der zweiten Fuge wird ein zweites, lebhafteres Thema – Symbol für Christus, der in die Welt eintritt – vorgebracht und im 6/4-Takt durchgeführt, im weiteren Verlauf auch in Umkehrung. Nach einer Zwischenkadenz zur Dominante wird das Thema der ersten Fuge, rhythmisch der neuen Taktart angepaßt, mit ihm kombiniert. Die Bewegung steigert sich noch weiter und führt damit zur dritten, lebhaft bewegten Fuge im 12/8-Takt hin. Ihr als Dreiklang aufsteigendes und anschließend zirkulierend bewegtes Thema ist Symbol der 'wirbelnden' Kraft des Heiligen Geistes ebenso wie auch Symbol der Auferstehung (vgl. *Duett II* BWV 803). Dieses Symbol des Heiligen Geistes, das zugleich den auferstandenen Gottessohn thematisiert, wird in einer großartigen Schlußsteigerung mit einer dem 12/8-Takt angemessenen Umformung des ersten, des 'Gottes'-Themas kombiniert, Gott der Vater mit dem Sohn und dem Heiligen Geist vereint: wahrhaft ein würdiger, ja grandioser Abschluß des großen und inhaltsreichen Zyklus mit dem so unscheinbar wirkenden Titel *Dritter Teil der Clavier Übung!*

Kay Johannsen

wurde 1961 geboren. Als Stipendiat der Studienstiftung *des deutschen Volkes und der Bruno Walter Memorial Foundation, New York*, studierte er Kirchenmusik, Orgel (Solistendiplom mit Auszeichnung) und Dirigieren in Freiburg und Boston. Seine Lehrer waren Hans Musch, Ludwig Doerr und William Porter. Wesentliche Anregungen erhielt er durch seine Assistenz beim *Freiburger Bach-Chor* (Hans-Michael Beuerle) von 1983 bis 1987. Johannsen war Bezirkskantor an der *Stadtkirche in Balingen* und ist seit 1994 Stifiskantor in *Stuttgart*. Seit 1991 ist er *Lehrbeauftragter für Orgel an der Musikhochschule in Karlsruhe*, 1992/93 übernahm er außerdem eine Professurvertretung an der *Musikhochschule in Freiburg*; 1998 wurde er zum *Kirchenmusikdirektor* ernannt.

Kay Johannsen gewann den 1. Preis beim 3. »Internationalen Wettbewerb junger Kirchenmusiker« in Fürth (1986), den 2. Preis beim »Internationalen Georg-Böhm-Wettbewerb« in Lüneburg (1990) und den 1. Preis beim »Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik« in Kassel (1992). Doch vor allem der 1. Preis beim »Deutschen Musikwettbewerb« in Bonn (1988) und die anschließende Förderung durch den Deutschen Musikrat begründete seine ausgeprägte Konzerts- und Aufnahmeleistung als Organist. So war er Teilnehmer der 33. Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« 1989/90 und spielte außerdem Konzerte bei renommierten Festivals in Deutschland (z.B. Deutsches Mozart-Fest Baden-Baden, Frankfurter Bach konzerte, World Music Week Bonn, Europäisches Musikfest Stuttgart, Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd,

Bach-Fest Freiburg), daneben auch in der Schweiz, Frankreich, Italien, USA, Lettland (Riga), Rußland (Philharmonie St. Petersburg) und Kenia (Nairobi, auf Einladung der deutschen Botschaft).

Als Solist spielte er u.a. mit den Philharmonischen Orchestern in Nürnberg, Gelsenkirchen, Heidelberg und Ludwigshafen, mit den Rundfunkorchestern Hannover und Prag sowie mit dem Staatsorchester St. Petersburg (Werke von Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Er war auch Organist bei den vielbeachteten Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« in Berlin und Salzburg im Frühjahr 97 mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado.

Für die Auswahl seiner Programme kann Johannsen auf ein weitgespanntes Repertoire zurückgreifen. Schwerpunkte sind neben den Werken Johann Sebastian Bachs die Literatur des 19. (mit einer Vorliebe für Liszt und Reger) und 20. Jahrhunderts, aber auch die Improvisation, die sich aus seiner starken Bindung zur Liturgie entwickelt hat. Produktionen und Mitschnitte entstanden bei fast allen deutschen Sendern und beim lettischen Rundfunk. Bisher erschienen sind CDs mit Werken von Bach, Mozart, Bööly, Brahms (Sämtliche Orgelwerke), Franck, Widor, Reger, Förtig und Huber. Für die Edition Bachakademie stellte er die Programme der Gesamteinspielung von Bachs Orgelwerken zusammen und nimmt vier weitere CDs auf.

Third Part of the Clavier Übung

The title of this work *Clavier Übung* – Clavier Exercise – conjures up images of a textbook or practice manual, perhaps a collection of daily keyboard exercises. Nobody would guess that it designates one of Bach's most symbolic and liturgically important cycles. With the title *Third Part of the Clavier Übung* Bach referred to two previous publications, probably in the hope that the work would sell better as a sequel to this series: It was published in 1739, right on time for the spring fair. Bach was not only interested in the musical interpretation of transcendental themes, but also had to pursue hard material goals with his publications – a fact that is often forgotten. In fact, he even wrote a fourth sequel to the series: 1741 or 1742 saw the publication of the so-called *Goldberg Variations*, by Johann Sebastian Bach »for the delectation of his admirers«. Like the first two parts of the *Clavier Übung*, these are excellent examples of clavier (or harpsichord) music: In 1731 he had published the *First Part of the Clavier Übung*, which contained the *Six Partitas* BWV 825–830, Edition Bachakademie Vol. 115, in 1735 the *Second Part* (with the *Italian Concerto* BWV 971 and the *French Overture* in B Minor BWV 831, Edition Bachakademie Vol. 108).

In contrast, the *Third Part of the Clavier Übung* only includes very few clavier works (the *Duets*), but, to compensate, it features the so-called *Organ Mass*. This term is normally used for arrangements of Gregorian chants for the Latin liturgy (Kyrie, Gloria, Credo, etc.). Most of the masses we know were written by French composers (e.g. François Couperin); in

many *Livres d'Orgue* (organ books) they would compose masses in settings that were typical of French organ music such as *plein jeu* (tutti), *basse de trompette* (trumpet solo voice in the bass) or dialogue. Bach also uses these patterns; we know, for example, that he copied the *Livre d'Orgue* by Nicolas de Grigny. But, following Lutheran tradition, he used the texts of the major catechism chorales by reformer Martin Luther for his chorale arrangements. Therefore, the Organ Mass is a hymn mass (based on Luther's German Mass), with chorales replacing the ordinary of the mass. Such (vocal) hymn masses are a common feature of Protestant church music, right up to modernity (as in the works of Wolfgang Fortner), and are found in Catholic church music, too. Sacred folksongs are a popular choice (just think of Bach's extra movements for the *Magnificat* BWV 243 a), especially for Christmas, and one of the best-known examples of a hymn mass is probably Schubert's popular *Deutsche Messe* (*German Mass*).

Bach featured Luther's catechism chorales in one major and one (or several) minor arrangement(s) each; the minor arrangements are all manualiter settings, as it was a common practice of French organ books to arrange numerous movements, especially the fugues for the manual. The *manualiter* settings were probably destined to be played *sub communione*, while the congregation received the Eucharist.

Through this comprehensive and unequalled fusion of the form of the French organ mass with the text of the catechism, framed by a monumental, symbolically Trinitarian free composition, Bach presents us with

a completely unique »exercise»: a metaphysical exercise of the spirit and spirituality, unique not only in the history of music but also in his entire opus! It is unique especially for the fact that his specific, palpable delight in music never loses out to his spirituality, as you, dear listener, will be able to see and hear for yourself.

The chorale arrangements are followed by the few clavier works of the collection: *Four Duets* in E Minor, F Major, G Major and A Minor.

These works are framed by the dual composition *Prelude and Fugue in E Flat Major* BWV 552, one of the largest and most expressive of Bach's organ works, and perhaps – besides its companion work in E Minor BWV 548 – even his greatest, it is also his last free-style organ work. Although the two parts of the composition are rather far apart from each other in the original, they do have an inner unity through their common reference to the Trinity. In other words, their themes unequivocally symbolise the Trinity of God the Father, the Son and the Holy Spirit. Bach researcher Rudolf Steglich characterises this, when he says that the *Prelude serves* »to represent the all-embracing Trinity of the divine. The festive, majestic *Prelude* in the style of an overture seems to provide insight into its works in the world. Sharply outlined and graphically explicit, it introduces the three themes: the dominating character of the (authentic) first theme, the dual nature of the (plagal) second theme: Christ as God's son who descends to earth and becomes man in the redeemer; descent and proliferation of the Holy Spirit in the third.« The first theme is »authentic« in its comprehensive range from E-flat' to E-flat''; its majestic and lofty downward mo-

vement becomes humble in the second ('plagal') theme with E-flat' as the central note.

The *Prelude* has a concerto structure with the sequence: Main setting (first theme) – first ancillary setting (second theme) – main setting – 2nd ancillary setting (third theme) – main setting (manualiter) – first ancillary setting – second ancillary setting – main setting. The themes are clearly separated. They characteristically feature numerous four-bar groups and dotted sections that evoke the French overture. The festive introit always was the symbol of royal themes; famous examples include the opening settings of Händel's *Music for the Royal Fireworks* or Charpentier's *Te Deum* (the listener will probably recognise the *Prelude* as the Eurovision fanfare). The majestic subject of the first theme symbolises God the Father.

In the second theme, Jesus, the Son of Man, is contrastingly portrayed as friendly and mild. This is one of the rare instances in his organ works where Bach gives some playing instructions: 'staccato' performance is to emphasise the humble stance of the second theme. Echo passages, marked »forte« and »piano«, are to further reinforce the symbolism. The soft E flat major key and various motifs that anticipate the style galant add to this mood. The ethereal fluid figure of the Holy Spirit finally expresses itself in a flowing vivid third theme, which is also resumed by the pedal where it poses quite a technical challenge – after the pedal's mostly supporting role in the first two themes.

The whole *Prelude* is marked '*pro Organo pleno*'; in other words it should be played with a full, festive organ sound – as prescribed by the text which deals with the divine Trinity.

The *Prelude in E Flat Major* is followed by the Chorale Arrangements BWV 669 to 689. The so-called *Three Major Kyrie Arrangements* form the introduction (the ‘major’ compositions precede the minor manualiter pieces throughout the Organ Mass): *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 – *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 – *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671. This is based on the so-called *Kyrie summum bonum deutsch*, intended for major feast days. In the Lutheran hymn-books of the 16th century it already replaced the Kyrie of the Latin liturgy and was always performed after the organ prelude in the service at Leipzig. The German text of the hymn based on a Gregorian chorale goes as follows:

Kyrie,
 God, our Father in eternity,
 Great is Thy mercy,
 Of all things Thou art the creator and
 dominator; eleison.
 Christ,
 The world’s comforter,
 Thou has redeemed the sinner.
 O Jesu, God’s only Son,
 Our mediator on the highest throne,
 We cry to Thee from all our heart: eleison.
 Kyrie,
 God Holy Ghost,
 Comfort us, boost our faith the most,
 so that we may finally
 leave these woes merrily;
 eleison.

(*Naumburger Gesangbuch (hymnbook) of 1537*)

Kyrrie, *Gott Vater in Ewigkeit* is a so-called monothematic organ motet; like in the eponymous vocal version, the motet, all voices sing the exposition of the theme. Here it is based on the first two lines of the chorale and featured in the soprano as the cantus firmus; the setting is played on two manuals with pedal accompaniment. The exposition of the theme is very compact, and also set in stretto. With the entrance of its inversion Bach anticipates the *Christe, aller Welt Trost* with its subdued, humble theme. This second chorale arrangement is also an organ motet and, like the first, a cantus firmus setting *a 2 Clav. et Ped.*, for two manuals and pedal. Now the cantus firmus is featured in the tenor of the four-part setting. The countersubjects become increasingly vivid and distinct as the movement progresses, the bass line harmony ever more determined, as an intensive preparation for the third verse of the Kyrie, *Kyrie, Gott Heiliger Geist*. Thus, the three arrangements are closely intertwined – just like the three liturgical invocations Kyrie – Christ – Kyrie, which form a unity in the service. *Kyrie, Gott Heiliger Geist* is a five-part organ motet superimposed over the cantus firmus in the bass (symbol of the fundamental meaning of the triune God!); again the sound should be that of the festive full organ: *Con Organo pleno*. The Kyrie theme progresses in its inversion and in a stretto, then combined with various counterpoints in the progression of the five-part movement, evoking an image of universal significance. In the last line chromatic progressions also hint at the passion as a major aspect of the triune God.

After early examples like Girolamo Frescobaldi’s *Organ Masses* from the *Fiori musicali*, the style of these

organ motets is in keeping with the cantus firmus of the old chorale and the Trinitarian theme. Thanks to their weight, the Three Major Kyrie Arrangements are also the appropriate successors to the *Prelude in E Flat Major*: Bach proves once again that he was well-versed in arranging his major cycles according to psychological aspects!

As mentioned, the following *Three ‘Minor’ Kyrie Arrangements* BWV 672 to 674 are to be played *alio modo/manualiter* (in a different mode, in other words, manualiter). However they are by no means »minors«, but rather elaborate gems: In *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 672 the beginning of the chorale with its long notes is the theme of a serene four-part organ motet with cantabile voices. The countersubject is a quaver motif, which is also based on the first line of the chorale: The monothematic structure symbolises the *one* God.

Christe, aller Welt Trost BWV 673 is also based on the beginning of the chorale, but expands the latter through developing its motif and leads into the third verse through a semiquaver motif, *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 674. In accordance with the vivid flow of the Holy Spirit, this Kyrie arrangement is a vivacious gigue based on the first two notes of the chorale and its figurations. So the Three Minor Kyrie Arrangements BWV 672 to 674 belong together: The themes are related, the final cadences similar in structure to those of the three ‘major’ companion works, and the movement accelerates from 3/4 through 6/8 to 9/8 time, according to assertion in the credo that the Holy Spirit arose from the Father and the Son: 3 + 6 = 9.

As the second movement of the liturgical ordinary, the Gloria follows the Kyrie; in the German hymn mass this is *Allein Gott in der Höb’ sei Ehr* by Nicolaus Decius (1525):

God alone on high we praise
 And give thanks for his kindness;
 So that now and for all our days
 No harm will us distress.
 God does love us dearly,
 Now eternal peace has come,
 And all the fighting’s done.

Bach added three arrangements of this hymn to his Organ Mass and paid tribute to its significance as a Gloria in the last collection of his chorale works for organ, the so-called (*Eighteen*) *Leipzig Chorales* (see Edition Bachakademie Vol. 97) with three further pieces.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr a 3 BWV 675 is a chorale trio featuring the cantus firmus in the alto. It is accompanied by two canonic voices in the style of an 'invention', with a theme based on the melismatic embellishment of the first and last lines of the chorale. This vivid figuration reminds us of *Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 664 (Edition Bachakademie Vol. 97) and of *In dulci jubilo* BWV 608 (see Vol. 94) and symbolises the rise and descent of the heavenly hosts singing the Gloria (Luke 2:13 f.): »Glory be to God on high...!«

Like its mentioned counterpart in A Major (BWV 664), the vivacious concertante *Trio Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 676 is one of Bach's major chorale trios; in addition to *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655, another *Leipzig Chorale*. The lines of the hymn are played in the two manual voices superimposed over a concertante supporting bass, composed as a canon on the chorale lines in the second part of the movement; finally the last line is repeated affirmatively in all three voices and again in the soprano: »(...) all Fehd hat nun ein Ende.« The figurations weaving around the chorale lines also remind us of the popular *Schübler Chorale Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (see Edition Bachakademie Vol. 98). As a third arrangement of the Gloria, Bach adds a *Fughetta super Allein Gott in der Höh' sei Ehr* (BWV 677). The first line of the chorale features an expansive theme with quaver notes marked by original staccato dots: a symbol of the angels' joy (*Laßt uns jauchzen und vor Freude springen*). In the countersubjects Bach embeds the entire Gloria as a masterpiece en miniature.

After the lightheartedness of the Gloria, the German hymn mass resorts to the strict rule of law with the Luther hymn:

These are the Ten Holy Commandments,
Given to us by the Lord
Through Moses, His true servant,
High on Mount Sinai.
Kyrieleis.

Like in the arrangement of this chorale in the *Orgelbüchlein* (BWV 635) Bach again chooses the canon, the form with the strictest composition rules, to symbolise the severe rule of the law. And he represents the number of the ten commandments, through tonal repetitions and a structure broken down into ten periods; the latter are in turn divided into two groups of five periods each, representing Moses' two tablets of stone.

However, Bach counters the mentioned strict form of the canon between the two cantus firmus voices with a rather tender duo for the upper voices in the first 'major' arrangement of the commandment hymn *a 2 Clav. et Ped. / Canto fermo in Canone* (for two manuals and pedal / cantus firmus in the canon). This contrast epitomises the Christian doctrine that Christ replaced the Old Covenant (of Mount Sinai) with the New Covenant of charity through his suffering. Bach proceeds similarly with Cantata 77 *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*, where he contrasts Jesus' commandment of love in the opening chorus with the chorale cantus firmus *Dies sind die heiligen zehen Gebot* played by the trumpet.

The following *Fughetta super Dies sind die heiligen ze-*

hen Gebot BWV 679, composed in 12/8 time in the style of a gigue, features even more number symbolism: In the theme head the tonic G appears ten times, and altogether fifteen times (15 = 3 x 5; 3 for the Holy Trinity, 5 for mankind); the theme itself is divided into ten groups of three quavers each and is heard ten times, and its range comprises ten half-tone steps. First it is performed in its basic form, then in the inversion; and finally both forms are combined in stretto – all this in the form of a gigue that is just as infectious as the chorus *Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben* in the *Christmas Oratorio*! We can rightly assume that Bach wanted to express pleasure in the Lord's commandments, a frequent topic of the psalms, or alluded to Luther's comment in the *Little Catechism* that 'we (...) are pleased to act according to his commandments'.

The commandment hymn is followed by the credo. In Luther's catechism this is the following chorale:

We all believe in one God,
Creator of heaven and earth,
Who gave Himself unto the Father,
So we may His children be.
He will feed us evermore,
Maintain us in body and soul;
Save us from all evil,
And keep us from all harm.
He cares for us,
guards and protects us;
all this is in his power.

(M. Luther, Wittenberg 1524)

Thematically this is based on a Gregorian version of Credo IV from the Roman Catholic *Liber usualis*. In the Protestant hymnbook we find it under number 183. In *Wir glauben* (originally *gläuben*) *all an einen Gott* BWV 680 Bach used this beautiful sweeping and expansive melody for a fugue, the first theme of which was derived from the first line. The expositions are supported by an invariable (ostinato) motif in the bass – quite literally so, as the bass keeps on ascending boldly from the deep in third scales, in sections separated from each other by ever larger rests. This heightens the tension until the last pedal entrance, which emphasises the chorale text in the tenor »... es steht alles in seiner Macht«. As the only 'major' chorale arrangement of the entire Organ Mass, this powerful tutti setting does not feature the entire chorale; small wonder, in view of its length! But it is always present, as the countersubjects of the cantus firmus are also based on the chorale.

With its majestically dotted rhythm, the following fughetta on the credo, *Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott* BWV 681 symbolises God's almighty power. The theme is formed by embellishments of the first chorale line in the style of the northern German chorale fantasia (as composed by Dietrich Buxtehude or Georg Böhm). In turn, the Italian style shines through in the flowing cantability of the composition, which characterises faith as an all-embracing entity.

The credo is followed by Martin Luther's third catechism hymn, the Our Father (1539):

Our Father, who art in heaven,
Who would have us all
Be brothers and beckon to Thee
And would have us pray:
Make that not our lips alone do pray,
Help that our heart be in our words.

The first *Our Father* arrangement of the Organ Mass, BWV 682, a 2 *Clav. et Pedale à Canto fermo in Canone* (for two manuals and pedal and canonic cantus firmus) is one of Bach's more complex and complicated organ chorales – if not the most complex of all. This is a feeling shared by analysts, listeners and musicians alike: In the five-part setting, the organist doesn't just play one voice on the two manuals but two: one of the canonic cantus firmus voices in the soprano or tenor and additionally one of the free counterpoints which are also based on the chorale. The pedal also has to cope with an independent bass voice; so this composition is a trio sonata for five voices! Apart from the technical difficulties (the performer only has two hands with five fingers each for the four manual voices!), the rhythm of the individual voices is rather challenging, as well, triplets have to be played against duplets and quadruplets, which also feature dotted rhythms. This density of the five-part setting with its inter- or rather counterplay of the three levels (cantus firmus canon, independent bass line and complex counterpoints) may be explained as a symbol of the struggle of Christians on earth, which baroque man saw as a vale of tears and constant battlefield for the believer.

This five-part complex is also followed by a 'minor' version, to be played *alio modo / manualiter*. However, *Vater unser im Himmelreich* BWV 683 also stands out against the other manualiter fuguetas of the Organ Mass. It is not a fughetta like the others but rather a movement in lighthearted 6/8 time in the style of a soprano cantus firmus with free countersubjects. The latter flow along incessantly in an image of prayer: »Continue in prayer, and watch in the same with thanksgiving.« (Col. 4: 2). Bach also set the Christmas theme with similarly flowing countersubjects in his arrangement of the chorale *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV 738 (see CD Edition Bachakademie Vol. 89). There is a variant version of the manualiter *Our Father* (BWV 683 a), which comprises a prelude, episode and postlude; but it is not considered genuine.

Luther's catechism hymn for baptism goes as follows:

Christ did our Lord to Jordan come,
After his Father's will,
And from Saint John baptism took,
His work and charge to achieve.
Here would he provide for us a bath,
To wash away our sins,
To drown as well bitter death
Through his own blood and wounds;
A life restored it gave us.

This hymn was often associated with the feast of St. John the Baptist (24 June) in the Dresden, Leipzig and Weimar hymnbooks, and also in Bach's eponymous chorale cantata BWV 7 for St. John's day. The chorale is hardly familiar to the modern listener.

Bach's »major« arrangement *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* BWV 684 is again composed for two manuals and pedal; the cantus firmus is in the pedal. This already has a symbolic significance: Through baptism, Christ was sent out to save humankind as the Son of God; therefore it is the very foundation of our faith. Three interwoven manual voices are superimposed over the cantus with motifs based on the chorale, which is broken down into vivid figurations here. The manual setting is structured by a ritornello that is repeated after every line of the chorale. This creates eight sections, which can be interpreted as a symbol of Jesus' commandment to the disciples: »Go ye into all the world« (Mark 16: 15). Christ as the second figure of the Trinity is symbolised by the figure 2, the world by the figure 4 (= all four points of the compass); $2 \times 4 = 8$. The flowing scales of the manual voices are mostly interpreted as an image of the River Jordan; an ascending motif as an allegory of baptism, as this sacrament used to be conveyed by complete immersion into water.

This complex movement is again followed by a 'minor', *alio modo/manualiter* arrangement, BWV 685. This is by no means insignificant but rather a composition of the highest imaginable formal perfection. The fughetta breaks down into three sections featuring an exposition of the theme in its original form

as a variation of the chorale beginning in 3/4 time, and in the inversion, together with its countersubject. The three expositions are separated by episodes that use material from the countersubject and are themselves used in the next exposition, which creates a uniformity of the material that constantly changes in the course of the movement. The three expositions stand for the three immersions of the person to be baptised (see Matth. 28:19) and for the Trinity. Archaic sounding harmonic variations may point to »old Adam«, whose sin is overcome by baptism: A 'minor' chorale arrangement of only 27 bars gives rise to great speculation as to its hidden symbolism!

Penance follows the baptism topic with Luther's translation of the 130th psalm (1524):

Out of the depths have I cried unto thee,
Oh Lord, hear my voice!
Let thy ears be attentive to
The voice of my supplications!
If thou, Lord, shouldst mark iniquities,
O Lord, who shall stand?

The arrangement of this chorale BWV 686 is probably the most important organ motet of all times a 6/1 in *Organo pleno con Pedale doppio* (six-part, tutti and with double pedal) and Bach's only six-part organ composition (apart from the six-part *Ricercar* from the *Musical Offering*, which is not unequivocally intended for the organ). The six voices perform an imitation fugue. An independent stretto countersubject is added to the anticipatory imitations that pre-

pare the entrance of the cantus firmus in the soprano; I hardly need to mention that Bach derives his countersubject themes from the chorale which is a constant presence here. This method is continued over the next seven sections that correspond to the individual lines of the chorale (and contain the repetition of the first part). In addition, the cantus firmus in the bass is combined with its own diminution in the tenor (second double pedal voice). This monumental setting is structured by medial cadences at the end of each line; still, the stretto entrances create an image of constant flux. In the end, the predominant slow movement is resolved into some dactylic figures, the minor key into major: We can definitely assume that Bach used this optimistic motif to suggest what Luther expressed in his *Little Catechism* as follows: »... that confession is followed by the assurance of forgiveness in the absolution«.

The 'minor' arrangement of the hymn *a 4 / alio modo / manualiter* BWV 687 is also an organ motet. Strikingly, this four-part setting with cantus firmus in the soprano is intended for manualiter performance. The strict composition of this organ motet is also highly unusual for a fughetta. The theme entrances in anticipatory imitation take up the beginning of the chorale with its signature falling and rising fifths; the cantus then appears in augmentation in the soprano, as is customary in the chorale fugue (for example in the works of Johann Pachelbel). Bach creates a highly complex network of thematic references, for the countersubjects are not only based on the cantus but also appear in their inversion, on a stretto and wide scale, and additionally, not only in anticipatory but

also in subsequent imitation: In other words, another highly individual example of Bach's 'Art of the chorale fugue'!

Martin Luther's catechism hymn for Communion (1524) is:

Jesus Christ, our Saviour,
Who kept us from God's wrath,
Through his terrible suffering
Saved us from hell and its pain.

And, as could only be expected, this 'major' arrangement BWV 688, *a 2 Clav. e Canto fermo in Pedale* (for two manuals and cantus firmus in the pedal) features so much number symbolism that we can hardly describe it all in detail. To name just a few of the most obvious allusions, we should point out that the opening motif is used four times in sequence (as a symbol of the four points of the compass = the whole world) and that every one of the seven periods (seven as in the seven days of the week, a symbol of perfection) consists of three sections (Trinity) with five bars each (number of Christ's wounds).

But the most striking feature is that Bach can make such an eminently symbolic piece of music flow along so easily and sound completely natural and organic – despite the trio setting with its highly detailed symbolism! The main theme is a sequence of interval steps in quavers with one stretto bar each, as an image of the distance between God and mankind, which Jesus Christ increasingly overcomes. It also appears in an inversion, in a retrograde version, the so-called

crab, and in the crab of the inversion – so it is omnipresent. The material of the countersubjects is based on the last section of the fugue theme; the semiquaver chains of the countersubjects contrast poignantly with the main theme. The piece ends on a highly unusual coda, which develops over a pedal point on the last note of the cantus firmus in the pedal and then leads to a manualiter finale, which – of course – has given rise to much speculation on its meaning, and listeners may find their own interpretation.

The last manualiter arrangement of the Organ Mass is the *Fuga super Jesus Christus, unser Heyland' a 4. manualiter* BWV 689. The chorale is arranged in a long four-part fugue here. Its theme is based on the first line of the version with the leading note on the dominant, which enabled Bach to bestow the harmonic structure of the major/minor key on the ecclesiastical (modal) melody. Unlike the imitation fugue on *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 687 he does not arrange all the lines of the chorale here, but only the first, which he immediately combines with a countersubject in quavers. The entire further progression consists of a combination of the theme and countersubjects (also in their inversion) in six stretto settings, entering at different intervals, so that ever new combinations highlight the material from ever different angles. This is further emphasised by the changing harmonisation of the theme in the course of the piece. Additional subdivisions create thematically related fugue-like episodes with motifs of their own. The last entrance of the theme is clearly emphasised by the stretto with the cantus firmus in the tenor in long notes, as if Bach wanted to sign the chorale parts of

the Organ Mass with the words *Jesus Christus, unser Heyland (Jesus Christ, Our Saviour)*.

After this come the **Four Duets** BWV 802 to 805. This is just a little cycle in the large cosmos of the *Third Part of the Clavier Übung*, as the duets are not just stylistically related but also conceived as a unity through their key sequence (e – F- G – a). Their number again points to the universe (four points of the compass, four seasons, four characters, etc.), so we cannot rule out that, by adding these four pieces, Bach wanted to point out the validity of his Organ Mass for 'the entire world'. Bach researcher Gunther Hoffmann even sees the major aspects of Jesus' life and works represented here: Passion – Easter – Ascension – Pentecost.

Duet I in E Minor BWV 802 is a very focused piece of work: The first eight bars introduce the theme and its countersubject and already contain all the further material (for all of 73 bars!). Still, everything sounds playful and almost dance-like. The individual expositions are demarcated by episodes based on the theme. With its E Minor key, its declamatory style emphasising the *affekt*, and its falling chromatic line, *Duet I* reminds us of other pieces with a theme of suffering such as *'Crucifixus'* from the *Mass in B Minor* (BWV 232, 16) or the aria *Erbarme dich* from the *St. Matthew Passion* (BWV 244, 47). Apart from the *affekt* of suffering, the number of 73 bars is a symbolic hint to the Passion, as 73, according to the numeric alpha-

bet, represents the word *filius* (= son) and thus points to Jesus, the Son of God.

Duet II in F Major counters this *affekt* of the Passion with a joyous mood. This is a tripartite, fugue-like sonata setting with a da capo. In the exposition, Bach adds a stretto of the main theme with its dominating triads, and does the same with the chromatic ancillary motif and the inversion. This generates attractive harmonic variations. In Bach's works the triad motif is often associated with the resurrection; so an interpretation of the second Duet as a symbol of the joyful Easter story is obvious.

Duet III in G Major BWV 804 is a swinging fugue-like siciliano in 12/8 time, also with a triad-dominated theme. First we have a very regular alternation of expositions and episodes, which shift against each other, as the piece progresses, generating ever new combinations. Based on numerous examples from Bach's works, the vivid, 'evaporating' semiquaver figuration can be interpreted as a symbol of the Ascension.

Finally, *Duet IV* in A Minor BWV 805 is a fugue with an expansive theme, which is combined with the different countersubjects after its introduction and divided into various eight and fifteen-bar units. Hence, the overall impression of this Duet is an image of how highly divergent elements can be combined, if only the Holy Spirit (symbolised by vivid quaver figurations in the second part of the theme) brings it about.

The *Third Part of the Clavier Übung* ends with the final *Fugue in E Flat Major* BWV 552, 2. Here, we come full circle with the opening *Prelude in E Flat Major*, as both pieces unequivocally symbolise the Trinity. The 'Trinity Fugue' is often called Bach's only triple fugue (fugue with three themes). However, it is not really a triple fugue but rather a complex combination of three fugues with three different themes. But they are so closely interrelated that an impression of unity prevails. Thus the *Fugue in E Flat Major* is a perfect representation of the Trinity, which is also the – inexplicable – oneness in the trinity. A quiet, majestic first theme, symbolising God the Father, is first performed in a five-part fugue in alla-breve time (4/2) with an obbligato counterpoint (an independent countersubject with a theme of its own). The second fugue introduces a second, more vivacious theme – a symbol of Christ entering the world – and develops it in 6/4 time, and subsequently in its inversion. After a medial cadence to the dominant, it is combined with the theme of the first fugue and adapted rhythmically to the new time. The movement is further intensified, thus leading to the third, very vivid fugue in 12/8 time. Its theme, which first ascends in a triad and then circulates, symbolises the »whirling« power of the Holy Spirit and the Resurrection (cf. *Duet II* BWV 803). This symbol of the Holy Spirit, which includes the resurrected Son of God, is combined in a magnificent final intensification with an adaptation of the first »God« theme to 12/8 time, thus uniting God the Father with the Son and the Holy Spirit: truly a worthy, brilliant finale to this grand and momentous cycle, known by the unassuming title of *Third Part of the Clavier Übung!*

Kay Johannsen

Kay Johannsen was born in 1961. Thanks to winning scholarships from the Study Foundation of the German People and the Bruno Walter Memorial Foundation, New York, he was able to study church music, organ (soloist diploma with distinction) and conducting in Freiburg and Boston. His teachers were Hans Musch, Ludwig Doerr and William Porter. His time as an assistant with the Freiburg Bach Choir (Hans-Michael Beuerle) from 1983 to 1987 was a valuable source of inspiration. Johannsen was district cantor of Balingen's municipal church and has been collegiate cantor in Stuttgart since 1994. In 1991 he started teaching organ at the Karlsruhe Academy of Music, in 1992/93 he stood in for a vacant professorship at Freiburg Academy of Music; in 1998 he was appointed church music director.

Kay Johannsen won the 1st prize of the Third International Competition of Young Church Musicians in Fürth (1986), the 2nd prize at the International Georg Böhm Competition in Lüneburg (1990) and the 1st prize at the Organ Competition of the Spring Academy for New Music in Kassel (1992). But it was above all the 1st prize at the German Music Competition in Bonn (1988) and the grant from the German Music Council that led to his multiple concert and recording activities as an organist. He took part in the 33rd German selection of Concerts of Young Artists 1989/90 and also gave concerts at well-known festivals in Germany (e.g. German Mozart Festival Baden-Baden, Frankfurt Bach Concerts, World Music Week Bonn, European Music Festival Stuttgart, European Church Music Schwäbisch Gmünd, Bach Festival Freiburg), Switzerland,

France, Italy, the USA, Latvia (Riga), Russia (St. Petersburg Philharmonic) and Kenya (Nairobi, invitation by the German embassy).

As a soloist he has performed with the Philharmonic Orchestras of Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg and Ludwigshafen, with the radio orchestras of Hannover and Prague and with the St. Petersburg State Orchestra (works by Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Last spring (1997) he also played the organ in the well-received performances of Bach's »St. Matthew's Passion« in Berlin and Salzburg with the Berlin Philharmonic directed by Claudio Abbado.

For the selection of his programmes Johannsen has a vast repertoire to choose from. Alongside the music of Johann Sebastian Bach, he also specialises in works of the 19th century (with a preference for Liszt and Reger) and 20th century, but also in improvisation, developed from an affinity to the liturgy. He features in productions and live recordings of virtually all German broadcasting stations and on Latvian radio. His published CD recordings include works by Bach, Mozart, Božely, Brahms (complete organ works), Franck, Widor, Reger, Förtig and Huber. For Edition Bachakademie he kindly compiled the programmes for the complete recording of Bach's organ works and is recording four new CDs.

Troisième partie du Clavier Übung

Quand on entend ou lit ce titre, on a tendance à penser qu'il s'agit d'un manuel d'études et d'enseignement, comme un recueil d'exercices de doigté quotidien sur le piano. Presque personne ne soupçonnerait qu'il se cache derrière ce manuel un des cycles les plus symboliques et les plus importants du point de vue liturgique de Bach.

Bach renoua à deux publications qui l'avaient précédées en lui donnant le titre *Dritter Theil der Clavier Übung* (Troisième partie du Clavier Übung), et ceci certainement dans l'espoir que le nouveau volume se vende mieux avec de tels prédécesseurs : Il parut en 1739 exactement pour la foire de printemps. Bach ne s'intéressait pas seulement à la mise en pratique musicale de thèmes transcendants mais devait poursuivre aussi des buts grossièrement matériels avec ses publications – ce que l'on oublie souvent. Oui, il continua la série par une quatrième suite : les soi-disant *Variations Goldberg*, de Johann Sebastian Bach qu'il a confectionné pour le divertissement des amateurs parurent en 1741 ou 1742. Celles-ci sont à nouveau – comme les deux premiers Clavier Übung de la musique pour clavier (ou mieux pour clavecin) par excellence : le *Clavier Übung Erster Theil* (Première partie) parut en 1731, il comptait *Six Partitas* BWV 825–830, Edition Bachakademie Vol. 115, la *Zweite Theil* (Deuxième partie) (avec le *Concert italien* BWV 971 et l'*Ouverture à la française en si mineur* BWV 831, Edition Bachakademie Vol. 108) parut en 1735.

La *Dritte Theil du Clavierübung* ne contient, par contre, que très peu d'œuvres pour clavier (les duettos), mais la soi-disant 'Messe pour orgue'. Ce terme est utilisé par ailleurs pour l'adaptation musicale de chants grégoriens destinés à la liturgie de la messe latine (Kyrie, Gloria, Credo, etc.). Nous connaissons de tels cycles de messe provenant avant tout de compositeurs français (comme François Couperin) ; ils adaptèrent en musique, dans de nombreux Livres d'Orgue, les mouvements de messe dans des mouvements typiques destinés à la musique d'orgue française comme le *plein jeu*, la *basse de trompette* ou le *dialogue*. Bach reprend ce modèle ; on sait qu'il avait copié par exemple le *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny. Cependant dans la bonne tradition luthérienne, il utilisa les grands chorals qui correspondraient au Catéchisme du Réformateur Martin Luther comme support de texte pour les arrangements chorals. La 'Messe pour orgue' est donc une messe de chants (sur la base de la 'Messe allemande' de Luther) dans laquelle les chorals remplacent les chants liturgiques. On retrouve souvent chez les protestants même de nos jours (comme chez Wolfgang Fortner) de tels messes de chants (vocales), on les trouve aussi dans la musique d'église catholique. C'est surtout à l'époque de Noël que les chansons populaires spirituelles aimées de tous étaient utilisées (on pense aussi aux mouvements interludes de Bach dans le *Magnificat* BWV 243 a 1), et l'un des exemples les plus connus de messe chantée est certainement la *Deutsche Messe* très aimée écrite par Schubert.

Les chorals de catéchisme de Luther ont été présentés une fois sous forme d'un grand arrangement et une autre fois sous forme d'un (ou de plusieurs) petits arrangements ; ce dernier ne pouvait être fait que sur le clavier, comme cela était d'usage dans les livres d'orgue français, qui était de mettre en musique sur clavier de nombreux mouvements mais surtout les fugues. Les mouvements sur clavier étaient probablement destinés à l'emploi *sub communionem*, ce qui veut dire à jouer pendant la distribution de la Cène.

Grâce à cette liaison, globale et sans exemple, du type de la messe d'orgue française avec les contenus du catéchisme qu'il encadre d'un couple d'œuvres monumental, indépendant et symbolisant la Trinité, Bach présente un «Exercice» absolument unique en son genre : un exercice immatériel de l'esprit et de la spiritualité, unique en son genre non seulement dans l'histoire de la musique mais même dans son travail en entier ! Ce caractère exceptionnel vient aussi du fait que le plaisir musical qui est concret et matériel satisfiera toujours à l'exigence spirituelle, comme vous l'entendrez et le verrez, chères auditrices, chers auditeurs.

Après les arrangements chorals, suivent les rares pièces pour clavier du recueil : quatre *duettos* en mi mineur, *fà majeur*, *sol majeur* et *la mineur*.

Le couple d'œuvres *Préludes et Fugue en mi bémol majeur* BWV 552, l'une des œuvres pour orgue les plus importantes et les plus expressives de Bach, oui peut-être – à côté de l'œuvre sœur en mi mineur BWV 548 – même la plus grande de toutes, en rap-

pelant que ce fut aussi sa dernière œuvre libre, forme le cadre de tous ces morceaux. Quoique les deux parties du couple soient très éloignées l'une de l'autre dans l'original, elles forment tout de même une unité intérieure du fait de leur rapport commun à la Trinité. Ceci signifie que ses thèmes symbolisent sans ambiguïté la Trinité de Dieu le Père, du Fils et du Saint Esprit. Le spécialiste de Bach Rudolf Steglich caractérise ceci en disant que le *Prélude sert* » à représenter la puissance divine universelle et unissant les trois. Le *Prélude* majestueux et solennel, prenant la forme d'une ouverture ouvre, pour ainsi dire, la vue sur son influence sur le monde. Il présente les trois thèmes de manière fortement marquée et aussi concrètement qu'un corps : l'autorité seigneuriale du premier thème (mode authentique), une forme double dans le deuxième (mode plagal) : Christ est le Fils de Dieu qui est descendu vers les humains et est le Sauveur né en tant qu'homme ; la descente et le déploiement du Saint Esprit dans le troisième. « Le premier thème est 'authentique' dans l'ampleur de sa tonalité allant du mi bémol' au mi bémol' ; sa descente fière et majestueuse devient humble dans le deuxième ('plagal') avec mi bémol' comme point central.

La structure du *Prélude* correspond à un mouvement concertant avec la suite : Mouvement principal (1er thème) – 1er mouvement secondaire (2ème thème) – Mouvement principal – 2ème mouvement secondaire (3ème thème) – Mouvement principal (sur le clavier) – 1er mouvement secondaire – 2ème mouvement secondaire – Mouvement principal. Les thèmes contrastent nettement les uns avec les autres. Ce qui est caractéristique, ce sont les nombreux

groupes de quatre mesures ainsi que les pointés qui appellent l'Ouverture à la française. Cette musique d'entrée solennelle était dès le début le symbole des thèmes royaux ; des exemples connus en sont les mouvements d'ouverture de la *Feuerwerks-Suite* courtoise de Händel ou le *Te Deum* de Charpentier (le prélude est connu de tout auditeur en tant que 'Fanfare de l'Eurovision'). La thématique de la majesté dans le premier thème symbolise donc Dieu le Père.

Dans le deuxième thème, Jésus, le fils de l'homme, est représenté en face de lui comme aimable et doux. Bach donne à ce sujet aussi quelques instructions concernant la manière de jouer, ce qui est par ailleurs rare dans son œuvre pour orgue : il faut souligner l'aspect humilité du deuxième thème par un 'staccato'. Les endroits où se fait entendre l'écho qui sont caractérisés par « forte » et « piano », servent à expliciter la symbolique. La tonalité souple en si mi mineur et divers motifs qui annoncent le style galant, font le reste. La silhouette fluide et sans corps du Saint Esprit s'exprime enfin dans un troisième thème fuyant qui est repris par la pédale et exige beaucoup à la technique de la pédale – après n'avoir rempli essentiellement qu'une fonction de support dans les deux premiers thèmes.

Tout le *Prélude* est intitulé *pro organo pleno*, ce qui veut dire qu'il faut le jouer dans une sonorité d'orgue pleine et solennelle – en rapport avec le contenu qui prend pour sujet la Trinité divine.

Après le *Prélude en mi bémol majeur*, suivent les Arrangements chorals BWV 669 à 689. Les soi-disant 'Trois grands arrangements du Kyrie' (dans la 'Messe

pour orgue' les 'grandes' adaptations musicales précèdent toujours les 'petits' morceaux sur clavier) en sont l'ouverture : *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 – *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 – *Kyrie, Gott Heiliger Geist* BWV 671. La base est le soi-disant *Kyrie summum bonum deutsch*, destiné aux jours de fête importants. Il remplaçait déjà dans les livres de chants luthériens du XVI^e siècle, le *Kyrie* de la liturgie de la messe en latin et était chanté dans les services religieux de Leipzig toujours après le prélude d'orgue. Le texte allemand du chant imité du choral grégorien s'énonce :

Kyrie,
Dieu le Père pour l'éternité,
Ta miséricorde est grande,
En toutes choses un créateur et souverain ;
Eleison.
Christ,
Consolation du monde entier,
Toi seul, tu nous as délivré, nous pécheurs.
Ô Jésus, Fils de Dieu,
Tu es notre médiateur avec le trône suprême,
Nous crions vers toi de tout notre cœur :
Eleison.
Kyrie,
Saint Esprit de Dieu,
Réconforte-nous et fortifie surtout notre foi,
Pour que, à notre dernier jour,
Nous quittions avec joie cette misère ;
Eleison.

(*Livre de chants de Naumburg de 1537*)

Le *Kyrie, Dieu le Père pour l'Éternité* est un soi-disant 'Motet d'orgue' à un seul thème ; ceci veut dire que comme dans l'œuvre vocale portant le même nom, le motet, toutes les voix participent à l'exposition du thème. Ceci est perçu dans les deux premiers vers du choral et est chanté comme cantus firmus par le soprano ; il faut jouer le mouvement sur deux claviers avec pédale. Le thème est exposé d'une manière très compacte, suivi immédiatement du strette. Avec l'arrivée du renversement, Bach prépare le *Christ, la Consolation du monde entier* avec son thème humble, allant en s'inclinant.

Ce deuxième arrangement choral est aussi un motet pour orgue et comme le premier un mouvement en cantus firmus à 2 *Clav. et Ped.*, donc 'pour deux claviers et pédale'.

Le cantus firmus se trouve alors dans la voix du ténor du mouvement à quatre voix. Les contrepoints du thème deviennent de plus en plus différenciés et mouvementés tout au long du mouvement, la ligne de basse de plus en plus résolue dans l'harmonie de sorte que la troisième strophe du *Kyrie*, le *Kyrie, Saint Esprit de Dieu* est préparé de façon intensif. Les trois arrangements sont faits très étroitement les uns pour les autres – tout comme dans le *Kyrie* de la Messe, où les trois invocations *Kyrie – Christ – Kyrie* forment une unité.

Le *Kyrie, Saint Esprit de Dieu* est un motet d'orgue à cinq voix pour le cantus firmus en voix de basse (symbole pour la signification fondamentale du Dieu unité de trois !) ; la sonorité doit être à nouveau l'œuvre pleine et solennelle : *con organo pleno*. Le thème du *Kyrie* est immédiatement travaillé avec son renversement et en strette et combiné au cours du mouve-

ment à cinq voix avec les contrepoints les plus différenciés de sorte que l'on a l'impression d'une validité universelle. Dans le dernier vers, des progressions chromatiques annoncent également la Passion en tant qu'aspect essentiel de la Trinité de Dieu.

Le style de ce motet d'orgue qui suit de vieux modèles comme les *Messes pour orgues* de Girolamo Frescobaldi dans le *Fiori musicali*, correspond à l'ancien cantus firmus choral et au thème de la Trinité. De par leur violence, les 'Trois grands arrangements *Kyrie*' sont cependant les successeurs appropriés du *Prélude en mi bémol majeur* : Bach prouve une fois de plus qu'il savait dresser ses grands cycles sous un angle psychologique !

Les trois petits arrangements *Kyrie* BWV 672 à 674 qui suivent, doivent donc, comme cela l'a déjà été esquissé, être joués *alio modo / manualiter* (d'une autre manière, donc sur clavier), mais en aucun cas avec petites, mais avec des précieux arrangés et avec beaucoup d'art : dans le *Kyrie, Dieu le Père pour l'éternité* BWV 672, le début du choral dans de grandes valeurs des notes est le thème d'un motet d'orgue tranquille à quatre voix au contrepoint cantabile. Un motif de croches qui est également repris au premier vers de choral, sert de contrepoint au thème : la disposition en un seul thème symbolise un Dieu unique.

Christ, Consolation du monde entier BWV 673 est également écrit sur le début du choral, mais l'élargit en continuant la trame du motif et mène à la troisième strophe, *Kyrie, Saint Esprit de Dieu* BWV 674 en motifs de doubles croches. Conformément au souffle mouvementé du Saint Esprit, cette adaptation musicale *Kyrie* est aussi une gigue vivace sur les deux pre-

miers tons du choral ornés de figurations. De même, les trois petits arrangements du Kyrie BWV 672 à 674 vont ensemble : les thèmes sont apparentés, les cadences finales sont arrangées d'une manière similaire dans les trois 'grandes' œuvres sœurs, et le mouvement augmente de la mesure à 3/4 en passant par la mesure à 6/8 pour arriver à la mesure à 9/8, conformément au message de la confession de foi de sorte que l'on comprenne bien que le Saint Esprit est issu du Père et du Fils : 3 + 6 = 9.

En tant que deuxième mouvement de l'ordinaire de la messe, le Gloria vient après le Kyrie ; celui-là est dans la messe chantée allemande, le *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* de Nicolaus Decius (1525):

Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux
Et merci pour sa grâce ;
Parce qu'à présent et à tout jamais
Aucun préjugé ne nous touchera.
Dieu est satisfait de nous,
Et à présent, la paix est grande sans relâche,
Toute querelle a prit fin maintenant.

Bach reprit dans la 'Messe pour orgue', trois arrangements de ce cantique dont il honora, en outre, l'importance en tant que chant de Gloria, dans le dernier recueil de ses compositions chorales pour orgue, dans les soi-disant (*Dix-huit*) *Chorals de Leipzig* (voir le CD Edition Bachakademie Vol. 97) avec trois autres pièces.

Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux a 3 BWV 675 est un trio choral avec le cantus firmus en contralto. Il est baigné de deux voix menées sous forme de canons à la manière de l' 'Invention', voix dont le

thème est issu des ornements mélismatiques des premier et dernier vers du choral. La figuration vivace rappelle le *Trio super : Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux* BWV 664 (voir Edition Bach akademie Vol. 97) et le *In dulci jubilo* BWV 608 (voir le CD Vol. 94) et elle est ici comme là-bas le symbole de la 'Multitude de l'armée céleste' montant et descendant et qui chante le Gloria (Luc 2, 13 et suivants): »Gloire à Dieu dans les lieux très hauts ...!«

Le *Trio Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux* BWV 676 vivace et concertant est comme son pendant cité en la majeur (BWV 664) l'un des trois grands trios chorals issus de la plume de Bach ; vient s'y ajouter encore le *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655, ainsi qu'un *Choral de Leipzig*. Les vers de chants retentissent dans les deux registres du clavier sur un support de basse concertante qui est menée dans la deuxième partie du mouvement en canon sur les vers du choral ; dont le dernier semble confirmer à la fin dans toutes les voix et encore une fois en soprano : »(...) Toute querelle a pris fin maintenant.« Les figurations qui baignent les vers de choral, rappellent aussi le très apprécié *Choral Schübler Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (voir Edition Bachakademie Vol. 98).

Une *Fughetta super Honneur ne soit faite qu'à Dieu aux cieux* (BWV 677) vient s'ajouter en tant que troisième arrangement du chant du Gloria. Le premier vers choral est réalisé en un thème large dont les croches sont munies de points de staccato originaux : symbole de la joie des anges (Poussons des cris d'allégresse et sauter de joie !). Bach cache dans les contre-sujets du thème le chant Gloria intégral : un chef d'œuvre en miniature.

Après la légèreté du chant de gloire dans le Gloria, suit dans le chant de messe allemand, la rigueur de la loi avec le chant luthérien :

Voici les dix commandements sacrés
Que nous donna notre Seigneur Dieu
Par la main de Moïse, son serviteur fidèle,
Sur le mont Sinai.
Kyrieleis.

Comme dans l'adaptation musicale de ce choral dans l'*Orgelbüchlein* (BWV 635), c'est ici aussi le canon qui est la forme ayant les règles du contrepoint les plus rigoureuses et qui est le symbole de la rigueur impitoyable de la loi. Les commandements qui sont au nombre de 10, y sont représentés, en répétitions de son comme en une structure en dix périodes ; ces dernières sont, elles, divisées en deux groupes de cinq pour chaque, conformément aux tables de la loi de Moïse. Dans le premier, 'grand' arrangement du chant de la loi a 2 *Clav. et Ped. / Canto fermo in Canone* (pour deux claviers et pédale / cantus firmus en canon), Bach oppose cependant, à la rigueur dépeinte du canon entre les deux voix en cantus firmus, un duo plutôt intime des voix supérieures. Ce contraste est le symbole de l'enseignement chrétien, qui dit que Christ, par sa souffrance, a remplacé l'ancienne alliance (de Moïse) par une nouvelle alliance, celle de l'amour du prochain. Bach procède d'une manière similaire dans la *Cantate 77 Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu*, où il fait contraster dans le chœur d'introduction le commandement d'amour de Jésus par le cantus firmus choral joué par les trompettes Voici les dix commandements sacrés.

La *Fughetta super Voici les dix commandements sacrés* BWV 679 qui suit et qui est écrite en mesures à 12/8 à la manière d'une gigue, est presque plus déterminée encore par la symbolique des chiffres: Dès le début du sujet, la dominante retentit en sol dix fois, ensuite quinze fois au total (15 = 3 x 5; 3 pour la Trinité, 5 pour les hommes) ; le sujet lui-même est divisé en dix groupes de trois croches et apparaît dix fois, et il englobe dix passages en demi-tons. Il est d'abord exécuté sous sa forme fondamentale, puis dans son renversement ; enfin les deux formes sont combinées en strette – et tout cela sous la forme d'une gigue tout aussi fascinante que le chœur *Seigneur, quand nos fiens ennemis s'ébrouent* dans l'*Oratorio de Noël* ! On peut sans crainte présumer du fait que Bach voulait exprimer la joie ressentie à appliquer la loi du Seigneur, comme elle est abordée à plusieurs reprises dans les Psaumes, ou bien qu'il faisait allusion à la parole de Luther dans le *Petit catéchisme*, que nous (...) faisons volontiers selon ses lois.

Dans le catéchisme luthérien du choral suivant, la confession de foi suit le chant sur la loi :

Nous croyons tous en un Dieu,
Créateur du ciel et de la terre
Qui est devenu Père
Afin que nous devenions ses enfants.
Il veut nous nourrir à tout temps,
Préserver nos corps et nos âmes ;
Il veut détourner tout accident,
Nous ne subissons aucune douleur.
Il s'occupe de nous,
Nous protège et veille sur nous ;

Tout est en son pouvoir.

(M. Luther, Wittenberg 1524)

La base du thème est une version grégorienne du Credo IV dans le *Liber usualis* de l'église catholique. On peut la retrouver dans le livre de chant protestant *Evangelisches Gesangbuch* sous le numéro 183. Bach prend cette mélodie bien balancée et à grandes enjambées comme base dans *Wir glauben* (dans l'original: *gläuben*) *all an einen Gott* = *Nous croyons tous en un Dieu* BWV 680 une fugue dont le sujet est dérivé du premier vers. Les expositions du sujet sont soutenues par un motif en basse restant toujours le même (ostinato) – et ceci dans toute l'acception du terme, car la basse monte du bas vers le haut avec de plus en plus de force en gammes de tierces, en passages qui sont séparés les uns des autres par des pauses devenant de plus en plus longues. Ceci fait augmenter la tension jusqu'à la dernière entrée de la pédale par laquelle la déclaration contenue dans le vers choral exécuté par le ténor ». Tout est en son pouvoir » sera soulignée.

En tant qu'unique 'grand' arrangement choral de toute la 'Messe pour orgue', le chœur n'exécute pas ce mouvement plein de force au complet ; ce mouvement étant, il est vrai, particulièrement volumineux ! Il est pourtant toujours présent, car les contre-voix du cantus firmus ont été reprises à ce choral.

La fuguette qui suit le chant du credo, *Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott* = *Nous croyons tous en un Dieu* BWV 681 symbolise la toute puissance de Dieu grâce à son rythme pointé majestueux. Le sujet

est formé du premier vers choral grâce à des ornements à la manière de la fantaisie chorale d'Allemagne du nord (par exemple chez Dietrich Buxtehude ou Georg Böhm). Le style italien pour sa part est représenté dans la fluidité du cantabile du contrepoint : c'est ainsi que la foi reçoit un caractère global.

À la suite de la confession de foi, du credo, vient le Notre Père, troisième chant du catéchisme de Martin Luther (1539) :

Notre Père qui es aux cieux
Toi qui nous appelles tous de même
À devenir frères et à t'appeler
Et tu veux que nous t'adressons nos prières :
Fais que ce ne soit pas seulement la bouche
qui prie
Aide-nous à ce que ce soit du fond du cœur.

Le premier arrangement du Notre Père de la 'Messe pour orgue', BWV 682, *a 2 Clav. et Pedale à Canto fermo in Canone* (pour deux claviers et pédale et un cantus firmus mené en canon) est l'un des chorals pour orgue les plus complexes et les plus élaborés de Bach – si ce n'est le plus complexe de tous. Ceci n'est pas seulement valable pour les analystes et les auditeurs mais aussi pour les interprètes : dans le mouvement à cinq voix, il ne faut pas seulement jouer une voix sur chacun des deux claviers mais la deuxième : à chaque fois une des voix du cantus firmus menées en canon, le soprano, respectivement le ténor et en plus un des contrepoints libres à chaque fois qui ont été repris également au choral. Sur la pédale, il faut en

plus maîtriser une voix de basse menée indépendamment ; le mouvement est donc une sonate en trio pour cinq voix ! Mis à part ces exigences concernant la technique du jeu (les interprètes n'ont à leur disposition que deux mains avec cinq doigts chacune seulement pour les quatre registres de clavier !), le rythme est encore très difficile à reproduire dans les différentes voix, il faut jouer des triolets contre des duolets et des quatuors qui contiennent en plus encore des rythmes pointés. On peut peut-être s'expliquer la densité dépeinte du mouvement à cinq voix avec la cohabitation et plutôt l'affrontement des trois niveaux (canon du cantus firmus, ligne de basse autonome et contrepoints complexes) par le symbole de la lutte que doit mener le chrétien sur terre. Pour l'homme de l'époque baroque, cette terre est, on le sait, une vallée de misère dans laquelle le croyant devait faire ses preuves par le combat.

À ce complexe à cinq voix, suit une 'petite' version, à jouer alio modo /sur clavier. Notre Père qui es aux cieux BWV 683 est d'ailleurs mis en relief par rapport aux autres fuguettes de clavier de la 'Messe pour orgue'. Ce n'est pas une fuguette comme celle-là, mais un mouvement en mesures légères à 6/8 du type du cantus firmus du soprano avec des contre-voix libres. Ces dernières coulent inlassablement et retrasmètent l'image de la prière: »Arrête en prière et veille.« (Col. 4, 2). Bach adapta également le message de Noël en utilisant des contre-voix coulant d'une manière semblable dans l'arrangement choral Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 738 (voir le CD Edition Bachakademie Vol. 89). Une variante de la version sur clavier du *Notre Père*

nous est retrasmise (BWV 683 a); elle contient un prélude ainsi qu'un interlude et un épilogue; elle est cependant considérée comme fausse.

Le chant du catéchisme de Luther pour le baptême est :

Christ, notre Seigneur, vint au bord
du Jourdain
Selon la volonté de son père.
Prit le baptême de Saint-Jean
Pour remplir sa mission.
Il voulait là nous offrir un bain
Pour nous laver de nos péchés,
Pour noyer aussi la mort amère
Par son propre sang et ses blessures ;
Il y allait d'une nouvelle vie.

Le chant a été souvent mis en relation avec la fête de Jean-Baptiste (24 juin) dans les livres de chants de Dresde, de Leipzig et de Weimar, il en est de même nom dans la cantate chorale de Bach BWV 7 qui porte le même pour le jour de la Saint-Jean. Cependant le choral il n'est plus courant de l'entendre aujourd'hui.

Le 'grand' arrangement *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* = *Christ, notre Seigneur, vint au bord du Jourdain* BWV 684 est à nouveau écrit pour deux claviers et pédale ; le cantus firmus étant dans la pédale. Rien que dans ce fait, on conçoit déjà la signification symbolique : par le baptême, le Christ en tant que Fils de Dieu, a été envoyé pour sauver les hommes ; il

est donc le fondement de toute la foi.

Un entrelacement des trois registres du clavier dont les motifs ont été récupérés dans le choral, repose sur le cantus ; celui-ci est résolu en figurations vivaces. Le mouvement du clavier est divisé en une ritournelle qui revient toujours entre les différents vers du choral. C'est ainsi qu'apparaissent huit passages que l'on peut interpréter comme symbole chiffré pour l'ordre de baptême donné par Jésus : « Allez par tout le monde » (*Marc 16, 15*). Le Christ en tant que deuxième partie de la Trinité est symbolisé par le chiffre 2, le monde par le 4 (= aux quatre coins de monde); $2 \times 4 = 8$. Les gammes coulantes des voix du clavier sont le plus souvent interprétées comme image du Jourdain ; un motif s'élevant et représentant le baptême au cours duquel le prosélyte qui recevait le baptême était complètement plongé dans l'eau.

À ce mouvement complexe, suit à nouveau un 'petit' arrangement, *alio modo* /sur clavier BWV 685. Il est pourtant tout mais pas une petite composition insignifiante mais bien plus il est conçu aussi parfaitement que possible du point de vue de la forme. La fugue est en trois parties ; dans les trois parties, les sujets, une transformation du début du choral en mesures à $3/4$ sont exposés chacun sous sa forme d'origine et dans son renversement en même temps que sa contre-voix. Les trois expositions sont séparées d'interludes qui reprennent le matériel des contre-voix et qui entrent elles-mêmes aussi dans la prochaine exposition de sorte que l'unité du matériel se crée, unité qui se modifie continuellement au cours du morceau. Le chiffre 'trois' des expositions correspond à l'immersion triple du prosélyte qui se fait baptisé (voir Matthieu 28, 19) ainsi qu'à la Trinité. Des revirements harmoniques donnant un effet d'archaïsme renvoient peut-être au 'vieil Adam' qui a été surmonté par le baptême : un 'petit' arrangement choral de 27 mesures seulement est à l'origine de spéculations les plus diverses concernant son symbolisme caché.

La pénitence vient s'ajouter au thème du baptême avec la traduction du Psaume 130 que nous devons à Luther (1524):

Du fond de l'abîme je t'invoque, ô Éternel !
Seigneur, écoute ma voix !
Que tes oreilles soient attentives
À la voix de mes supplications !
Si tu gardais le souvenir des iniquités, Éternel,
Seigneur, qui pourrait subsister ?

L'adaptation musicale de ce choral BWV 686 est le motet pour orgue le plus remarquable de tous les temps *a 6 / in organo pleno con pedale doppio* (à six voix, en orgue plein et avec pédale double) et le seul mouvement pour orgue à six voix de Bach (si l'on fait abstraction du *Ricercar* à six voix de l'*Offrande Musicale* qui n'est pas destiné spécialement à l'orgue). Les six voix sont réunies en une fugue d'imitation. Dans les préimitations déjà qui préparent l'entrée du cantus firmus en soprano, une propre contre-voix est ajoutée en strette ; il n'est pas nécessaire de faire remarquer que Bach fait dériver la thématique des contre-voix du choral de sorte que celui-ci est constamment présent. Ce procédé se poursuit en sept phases qui correspondent aux différents vers du choral (y est compris la répétition de la première partie). Le cantus firmus en basse est, en plus, combiné avec sa propre diminution en ténor (2ème registre de la pédale double). La structure du mouvement monumental est explicitée par des cadences intermédiaires à la fin des vers ; d'autre part, l'impression d'un courant continu prédomine en raison des entrées de strette.

À la fin, le mouvement lent prédominant se dissout en quelques figures dactyliques, la tonalité en mineur vers la tonalité majeur : on peut certainement supposer que Bach voulait ici avec ce motif de la confiance, faire allusion à ce que Luther exprimait dans le *Petit Catéchisme* : «... qu'après la confession des péchés, l'assurance du pardon dans l'absolution vienne».

Le 'petit' arrangement du chant *a 4 / alio modo / sur clavier* BWV 687 est aussi un motet pour orgue. Ce qui est inhabituel c'est qu'un mouvement à quatre voix avec le cantus firmus en soprano est exécuté sur

clavier. La rigueur du contrepoint de ce motet d'orgue n'est pas non plus d'usage pour une *Fugue*. Les entrées du sujet préimitant reprennent le début du choral avec sa chute et sa montée en quinte caractéristique ; le cantus paraît alors dans l'augmentation en soprano comme cela est usuel dans la fugue chorale (par exemple chez Johann Pachelbel). Bach crée ici un réseau très complexe de références au sujet, car les contre-voix ne sont pas uniquement dérivées du cantus mais apparaissent toujours aussi dans leur renversement, dans les strettes et les élargissements et ceci non seulement en préimitation mais aussi imitation d'accompagnement et en postimitation : un autre exemple tout individuel de 'L'art de la fugue chorale' de Bach pour ainsi dire!

Le chant du catéchisme de Martin Luther pour la Cène (1524) s'énonce :

Jésus Christ, notre Sauveur,
Qui détourna loin de nous la colère de Dieu
Par sa souffrance amère
Il nous aida à sortir de notre supplice infernal.

Comme on s'y attendait, ce 'grand' arrangement BWV 688, *a 2 clav. e canto fermo in pedale* (pour deux claviers et le cantus firmus dans la pédale) est rempli de symbolique chiffrée dans une telle mesure qu'on ne peut l'expliquer ici. Pour ne citer que les références aux chiffres les plus flagrantes, il faut indiquer que le motif du début est utilisé à quatre reprises l'une derrière l'autre (en tant que symbole des quatre coins du monde = le monde entier) et que chacune des péri-

odes qui sont au nombre de sept (sept étant le nombre des jours de la semaine, symbole de la perfection), est composée de trois passages (Trinité) à cinq mesures chacun (nombre des blessures du Christ).

Mais ce qui séduit ici c'est qu'une musique si éminente et porteuse de symbole coule en toute légèreté et aisance chez Bach, que tout semble naturel et organique – et ceci dans un mouvement en trio avec une telle symbolique nuancée !

Le thème principal est une suite d'intervalles en croches se rétrécissant d'une mesure à chaque fois et illustre la distance existant entre Dieu et l'homme qui diminue de plus en plus grâce à Jésus Christ. Il apparaît aussi dans son renversement, dans sa version en régression, dans le cancrinar ainsi que dans le cancrinar du renversement – il est donc omniprésent. Le matériel des contre-voix est obtenu à partir de la dernière phase du sujet de fugue ; les chaînes de doubles croches des contre-voix forment un contraste significatif au sujet principal. Il est également inhabituel de terminer le morceau avec un coda qui se développe à partir de la pédale par l'intermédiaire d'un point d'orgue sur le dernier ton du cantus firmus et qui débouche en une fin sur clavier qui – évidemment – a été à l'origine de diverses spéculations concernant sa signification que d'ailleurs chaque auditeur est libre d'interpréter à sa propre façon.

Le dernier arrangement pour clavier de la 'Messe pour orgue' est la *Fuga super Jesus Christus, unser Heyland. a. 4. manualiter = Fugue super Jésus Christ, notre Sauveur à 4 claviers* BWV 689. Le chant choral est adapté en une assez longue fugue à quatre voix. Le premier vers du chant est son sujet dans la version

comportant le ton directeur en dominante ; ceci permet de placer la mélodie (modale) de tonalité religieuse en une structure harmonique de la tonalité en majeur/mineur. Contrairement à la fugue d'imitation sur *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 687, Bach n'a pas travaillé tous les vers chorals mais uniquement le premier qui sera aussitôt combiné avec un contre-sujet en mouvement de croches. Le développement en entier se compose d'une combinaison du sujet et de contre-voix (aussi dans leur renversement) dans six strettes aux intervalles d'entrée différents de sorte que des combinaisons toujours nouvelles font paraître le matériel sous une autre lumière. L'harmonisation différente du sujet accentue en plus ces couleurs qui changent toujours au cours du morceau.

D'autres subdivisions créent des interludes fugués apparentés au niveau du sujet mais ayant leur propres motifs. La dernière entrée du sujet est nettement mise en relief par la strette avec le cantus firmus comme ténor en notes de valeurs doubles : *Jésus Christ, notre Sauveur* prend ainsi la valeur d'une signature sous toutes les parties reliées au choral de la 'Messe pour orgue'.

Voici à présent les **Quatre Duos** BWV 802 à 805. Ils sont un petit cycle dans le grand univers de la *Troisième Partie des Clavier Übung*, car ils ne sont pas assortis du point de vue du style mais sont conçus comme unité de par leur suite de tonalité (mi – fa – sol – la). Leur nombre fait à nouveau penser à tout l'univers (quatre points cardinaux, quatre saisons, quatre caractères etc.) de sorte qu'on ne peut pas exclure le fait que Bach voulait ici annoncer la validité des con-

tenus de la 'Messe pour orgue' pour le 'monde entier' en introduisant ces quatre morceaux. Le spécialiste de Bach, Gunther Hoffmann, voit même dans ces pièces la représentation des grands aspects de la vie et de la mission de Jésus : la Passion – Pâques – Ascension – Pentecôte.

Le *Duo I* en mi mineur BWV 802 est très concentré : le sujet et son contrepoint sont présentés dans les huit premières mesures, et tout le matériel restant (pour 73 mesures au total !) y est contenu. Néanmoins tout retentit avec insouciance, avec une aisance presque dansante. Les différentes expositions sont séparées l'une de l'autre par des interludes dont le matériel provient de la trame du sujet qui continue à être tissée. Avec sa tonalité en mi mineur, la déclamation aux accents émotionnels et la ligne chromatique descendante, le *Duo I* se rapproche des morceaux comportant une thématique de souffrance comme le *Crucifixus* de la *Messe en si mineur* (BWV 232, 16) ou l'*Aria Erbarme dich de la Passion selon saint Matthieu* (BWV 244, 47). Non seulement l'élément passionnel indique le contenu symbolique de la Passion mais aussi le nombre de mesures qui s'élèvent à 73, ce chiffre étant dans l'alphabet des nombres une codification du mot 'Filius' (= Fils), donc renvoie à Jésus, le Fils de Dieu.

Le *Duo II* en fa majeur oppose à cet élément émotionnel de la Passion une ambiance de joie. Il s'agit là d'un mouvement de sonate fuguée en trois parties avec da capo. Bach présente le sujet principal défini par le triple accord en strette dans la partie d'exposition, de même pour le motif du mouvement parallèle chromatique et le renversement du sujet. Il en résulte

des revirements harmoniques intéressants. Les motifs en triple accord sont souvent reliés au message de la Résurrection chez Bach ; c'est ainsi que l'on interprète le deuxième Duo en tant que symbole de l'heureux message de Pâques.

Le *Duo III* en sol majeur BWV 804 est un siciliano fugué balançant en mesures à 12/8 avec une thématique aussi fortement marquée par le triple accord. Tout d'abord, les expositions du sujet et les interludes s'alternent très régulièrement pour se décaler de plus en plus par la suite de sorte que de nouvelles combinaisons aussi créées continuellement. La figuration de doubles croches vivace, 'se volatilisant' peut être comprise sur la base de nombreux exemples dans les œuvres de Bach comme symbole de l'Ascension.

Le *Duo IV* en la mineur BWV 805 enfin est une fugue avec un sujet d'une grande envergure qui après sa présentation est combinée aux contre-voix les plus diverses, et divisée en différentes unités de huit ou quinze mesures. L'impression globale que l'on a de ce Duo est ainsi avant tout une image de la manière par laquelle les éléments les plus divers peuvent se retrouver, si le Saint Esprit (symbolisé par des figurations en croches dans la deuxième partie du sujet) en est seul l'origine.

La *Troisième Partie du Clavier Übung* se termine par la *Fugue en mi bémol majeur* BWV 552, 2. Elle ferme le cercle du *Prélude en mi bémol majeur* d'ouverture et elle prend manifestement, comme celui-ci, pour thème la Trinité. La 'Fugue de la Trinité' est souvent considérée comme la seule fugue triple (donc une fu-

gue à trois sujets) de Bach. Mais elle n'est pas vraiment une fugue triple mais plutôt un organisme complexe fait de trois fugues à trois sujets. Ces dernières sont cependant si fortement reliées que le caractère d'unité domine. C'est ainsi que la *Fugue en mi bémol majeur* est une illustration parfaite de la Trinité qui est également l'unité – incompréhensible – dans la triade.

Un premier sujet calme et majestueux, symbolisant Dieu le Père, est tout d'abord exposé en une fugue à cinq voix en mesures alla breve (4/2) avec contrepoint obligé (donc avec une contre-voix autonome ayant une thématique propre). Dans la deuxième fugue, un deuxième sujet plus vivace – symbole du Christ qui entre dans le monde – est présentée et exposée en mesures à 6/4, et par la suite dans son renversement. Après une cadence intermédiaire vers la dominante, le sujet de la première fugue, adapté à la nouvelle mesure, sera combiné au sujet de la deuxième. Le mouvement croît encore et mène ainsi à la troisième fugue vivace alerte en mesure à 12/8. Son sujet se déplaçant vers le haut sous la forme de triples accords et ensuite en cercle est le symbole de la force 'tourbillonnante' du Saint Esprit et en même temps le symbole de la Résurrection (cf. *Duo II BWV 803*). Ce symbole du Saint Esprit qui prend en même temps comme thème le Fils de Dieu ressuscité, est combiné à une transformation appropriée à la mesure à 12/8 du premier thème de 'Dieu' en une grandiose intensification finale, réunissant Dieu le Père au Fils et au Saint Esprit : vraiment une fin digne et grandiose du grand cycle riche du point de vue du contenu qui porte le titre fatot de *Troisième partie du Clavier Übung!*

Kay Johannsen

Kay Johannsen est né en 1961. En tant que boursier de la Fondation d'études du peuple allemand et de la »Bruno Walter Memorial Foundation«, il fit des études de musique religieuse à New York, des études du jeu d'orgue (diplôme de soliste avec mention »très biens») et il étudia la conduite d'orchestre à Freiburg et Boston. Hans Musch, Ludwig Doerr et William Porter furent ses professeurs. La période qu'il passa auprès du chœur de Freiburg »Bach Chor« (Hans-Michael Beuerle) de 1983 à 1987 en tant qu'assistant enrichit substantiellement son inspiration.

Johannsen fut cantor de district dans l'église municipale de Balingen et cantor de l'église collégiale à Stuttgart depuis 1994. Il est depuis 1991 chargé de cours d'orgue au Conservatoire de musique de Karlsruhe, en 1992/93, il prit le poste de Professeur suppléant au Conservatoire de musique de Freiburg; il fut nommé directeur de musique d'église en 1998.

Kay Johannsen remporta le premier prix lors du troisième »Concours international de jeunes musiciens d'église« à Fürth (1986), le deuxième prix lors du »Concours international Georg-Böhm« à Lüneburg (1990) et le premier prix lors du »Concours d'orgue de l'Académie de printemps de la Nouvelle Musique« à Kassel (1992). C'est pourtant le premier prix lors du »Concours de musique Allemand« in Bonn (1988) et l'encouragement ultérieur par le Conseil de la Musique Allemand qui fondèrent sa carrière d'organiste qui se concrétise par des concerts et des enregistrements. Il participa ainsi à la trente-troisième sélection fédérale des »Concerts de jeunes artistes« en 1989/90 et joua en outre en concert à

l'occasion de festivals de renommée en Allemagne (comme la Fête Allemande de Mozart à Baden-Baden, les Concerts Bach à Francfort, la Semaine »World Music Week« à Bonn, la Fête Européenne de la musique de Stuttgart, Musique d'église européenne à Schwäbisch Gmünd, Fête Bach à Freiburg), au-delà également en Suisse, en France, en Italie, aux U.S.A., en Lettonie (Riga), en Russie (Philharmonie de Saint Pétersbourg) et au Kenya (Nairobi, sur invitation de l'Ambassade d'Allemagne).

Il joua en tant que soliste entre autres avec les Orchestres Philharmoniques de Nuremberg, de Gelsenkirchen, de Heidelberg et de Ludwigshafen, avec les Orchestres de radiodiffusion de Hanovre et de Prague ainsi qu'avec l'Orchestre national de Saint Pétersbourg (œuvres de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Il fut également organiste à l'occasion d'exécutions qui furent très appréciées de la »Passion selon saint Matthieu« à Berlin et à Salzburg au printemps 97 avec l'orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Claudio Abbado.

Johannsen est en mesure de choisir dans un répertoire d'une grande envergure pour élaborer ses programmes d'exécution. Ses points forts sont à côté de l'interprétation des œuvres de Johann Sebastian Bach, la littérature du XIX^{ème} (avouant une préférence pour Liszt et Reger) et du XX^{ème} siècle, mais aussi l'improvisation qui s'est développée du fait de son engagement prononcé pour la liturgie. Ilregistra et produisit auprès de presque tous les émetteurs allemands et à la radio lettonne. Les disques qui ont paru depuis sont des disques compacts présentant les œuvres de Bach, Mozart, Boëly,

Brahms (les œuvres d'orgue complètes), Franck, Widor, Reger, Förtig et Huber. C'est lui qui a établi pour la maison Edition Bachakademie les programmes des enregistrements complets des œuvres pour orgue de Bach et enregistre quatre autres CD.

Tercera parte del ejercicio de piano

Al leer y escuchar semejante título nos inclinamos a pensar que se trata ésta de una obra pedagógica y de estudio, una especie de colección de ejercicios diarios dactilares al piano. Prácticamente nadie sospecharía, pues, de que a este título subyace uno de los ciclos de Bach de más alto alcance simbólico y mayor importancia litúrgica. Con el título de *Tercera parte del ejercicio de piano (Dritter Theil der Clavier Übung)* se remite Bach a dos publicaciones anteriores con la esperanza, seguramente, de que con semejantes precedentes la nueva obra llegara a venderse mejor: aparece el año de 1739 con toda puntualidad con motivo de la Misa de Primavera. Bach no solamente estaba interesado en dar a conocer musicalmente unos temas trascendentales, sino que, además, con sus publicaciones había de seguir unas metas bien materiales, lo cual se olvida con harta frecuencia. Prosiguió la serie con una cuarta continuación: en 1741 o 1742 aparecieron las llamadas *Variaciones Goldberg (Goldbergvariationen)*, de Johann Sebastian Bach «que [las] compuso para el gozo del ánimo de sus aficionados» («den Liebhabern zur Gemüthsersetzung verfertigt»). Se trata en este caso nuevamente – como en los dos primeros ‘Ejercicios para piano’ – (esto es, para el piano o el cémbalo) de música por excelencia: en 1731 apareció la *Primera parte del ejercicio de piano (Clavier Übung Erster Theil)*, la cual constaba de *Seis partitas BWV 825–830, Edition Bachakademie Vol. 115*, en 1735 la *Segunda parte (Zweite Theil)* (con el *Concierto italiano BWV 971* y la *Obertura francesa en si menor BWV 831, Edition Bachakademie Vol. 108*).

La *Tercera parte del ejercicio de piano (Dritter Theil der Clavier Übung)* por el contrario, contiene muy pocas composiciones para piano (los *duetos*), pero por otra parte contiene la llamada ‘Misa de órgano’ (‘Misa para órgano’). Esta voz, en general, se emplea para las liturgias de la misa latina a las que se pone música al modo gregoriano (kirie, gloria, credo, etc.). Conocemos, sobre todo, semejantes ciclos de misa de los compositores franceses (como, por ejemplo, François Couperin); en numerosos *livres d’orgue* (libros de órgano) ponían música a las misas con los movimientos típicos de la música para órgano francesa como, por ejemplo, *plein jeu* (pleno juego), *basse de trompette* (solo de trompeta en bajo) o *dialogue*. Bach se sirve de estos modelos; es conocido que él mismo se transcribió, por ejemplo, el *Livre d’Orgue* de Nicolas de Grigny. Sin embargo, siguiendo la buena tradición luterana, se sirve a estos menesteres de las grandes ‘Corales de catecismo’ (‘Katechismuschoräle’) del reformador Martin Luther I en tanto base textual para sus adaptaciones de coral. La ‘Misa de órgano’ es, pues, una misa al modo de la *Lied* (a la *Misa alemana* de Lutero), en la cual las corales substituyen a los cantos litúrgicos. Estas misas (vocales) al modo de la *Lied* se encuentran frecuentemente hasta nuestros días en las regiones protestantes (consideremos aquí, por ejemplo, el caso de Wolfgang Fortner) y también se conocen en la música sacra católica. Con motivo de las Navidades, sobre todo, se empleaban frecuentemente las conocidas canciones religiosas populares (¡piénsese en los movimientos suplementarios del *Magnificat* BWV 243a de Bach!); uno de los más conocidos ejemplos de misa al modo de la *Lied* bien pudiera ser la *Misa alemana* predilecta de Schubert.

Las «Corales de catequis» (‘Katechismuschoräle’) de Lutero fueron presentadas por Bach en una adaptación grande y una o varias adaptaciones pequeñas; la última o las últimas parten sólo de la ejecución manual según era frecuente en los libros de órgano franceses el poner música en numerosos movimientos, sobre todo las fugas en manualiter. Los movimientos en manualiter se empleaban presumiblemente *sub communionem*, esto es, como música a ejecutar durante la repartición de la eucaristía.

Por medio de esta amplia y extraordinario ligazón del tipo de la misa para órgano francesa con los contenidos del catecismo (enmarcada por él en una pareja de composiciones libre, monumental y simbolizadora de la Trinidad) nos presenta Bach sin lugar a dudas un «Ejercicio» singularísimo: un ejercicio inmaterial del espíritu y de la espiritualidad, único no solamente en el historia de la música, sino también en toda la creación del compositor! La extraordinaria singularidad consiste sobre todo, en que la alegría concreta y tangible y propia de la música nunca queda sacrificada a las necesidades del espíritu, lo cual, estimados oyentes, tendrán la oportunidad de ver y oír ustedes mismos.

Tras la adaptación de coral siguen las pocas composiciones para piano de la colección: cuatro *Duetos* en mi menor mi menor, Fa mayor, Sol mayor y la menor.

Marco de todas estas composiciones es la pareja de composiciones *Preludio y fuga en Mi bemol mayor BWV 552*, una de las más grandes y expresivas obras para órgano de Bach, acaso – junto con su pariente en mi menor BWV 548 – la más grande de todas, precisamente ésta, su última obra libre para órgano. A pe-

sar de que ambas partes de la pareja se encuentren en el original muy distantes una de otra, conforma una unidad íntima gracias a la relación trinitaria de ambas. Significa esto, sin duda, el que sus temas vienen a representar simbólicamente a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. El investigador de Bach Rudolf Steglich caracteriza ello diciendo que el *Preludio* tiene el cometido de «representar el poder trinitario absoluto. El *Preludio* a modo de obertura, de carácter majestuosamente festivo, inicia simultáneamente la visión de la actuación en el mundo. De modo sumamente característico, con corpórea expresividad, presenta los tres temas: el ser de la Señoría del primer (auténtico) tema, la doble figuración del segundo tema (imitado): Cristo en tanto Hijo de Dios que desciende a la humanidad y en tanto Hombre Salvador, la levitación y expansión del Espíritu Santo en el tercer tema». El primero de los temas es ‘auténtico’ en su amplitud tonal, desde mi’ bemol hasta mi’’ bemol; su soberbio y majestuosa movimiento descendente se hace humilde en el segundo (‘imitado’) con mi’ bemol en el centro. La estructura del *Preludio* se corresponde a un movimiento de concierto con las secuencia: movimiento principal (primer tema) – primer movimiento secundario (segundo tema) – movimiento principal – segundo movimiento secundario (tercer tema) – movimiento principal (manualiter) – primer movimiento secundario – segundo movimiento secundario – movimiento principal.

Los temas quedan desgajadas claramente unos de otros. Son característicos los numerosos grupos de cuatro compases así como las puntuaciones evocadoras de la obertura francesa. Esta festiva música inductoria simbolizaba ya desde el principio los te-

mas reales; conocidos ejemplos de ello son los movimientos iniciales de la cortesana *Suite de los fuegos artificiales* de Händel o el *Te Deum* de Charpentier (cuyo preludio es bien conocido por todos los oyentes como 'himno de Eurovisión'). La majestuosa temática del primer tema simboliza, pues, a Dios Padre.

En el segundo tema es presentado en comparación a él Jesús, el hijo del Hombre, cordial y compasivo. Bach indica aquí algunas de las raras prescripciones que encontramos en sus obras para órgano: con 'staccato' ha de subrayarse el carácter del segundo tema. También los pasajes de eco, indicados con «forte» y «piano», tienen el cometido de hacer más comprensible el simbolismo. La suave tonalidad en Si bemol mayor, Mi bemol mayor y diversos motivos, heraldos del galante estilo, se encargan del resto.

La incorpórea, etérea figura del Espíritu Santo, finalmente, se expresa en un fluido tercer tema que también es retomado por el pedal y supone no pocas exigencias a la técnica misma del pedal tras la función principal de apoyo que desempeñara en ambos primeros temas.

El *Preludio* completo se transcribe 'pro Organo pleno', esto es, ha de ejecutarse de un modo pleno y festivo, según corresponde al contenido temático de la divina Trinidad.

Tras el *Preludio en Mi bemol mayor* siguen entonces las adaptaciones de coral BWV de 669 a 689. El comienzo está conformado por las llamadas 'Tres grandes adaptaciones de kirie' (las 'grandes' composiciones preceden siempre en la 'Misa de órgano' a las 'pequeñas' composiciones en manualiter): *Kirie, Dios Padre eternamente* BWV 669 – *Cristo, con-*

suelo de todo el mundo BWV 670 – *Kirie, Dios Espíritu Santo* BWV 671. El punto de partida es el llamado *Kirie summum bonum alemán* destinado a las grandes festividades; ya substituía en los libros de canto luteranos del siglo XVI al kirie de la liturgia latina y se cantaba en los oficios religiosos de Leipzig cada vez tras el introito de órgano.

El texto alemán del modo adaptado según la coral gregoriana dice:

Kirie,
Dios Padre eternamente,
grande es Tu misericordia,
Creador y rey de todos los seres;
eleison.

Cristo,
consuelo de todo el mundo,
a nosotros los pecadores solo nos has salvado.
Oh Jesús, Hijo de Dios,
mediador nuestro hasta el excelso trono,
a Ti llamamos de todo corazón:
eleison.

Kirie,
Dios Espíritu Santo,
consuela, fortalece a los fieles en todo momento,
para que en la hora postrera
alegres abandonemos esta miseria;
eleison

(*Libro de cantos de Naumburg del año 1537*)

El *Kirie, Dios Padre eternamente* es uno de los llamados 'motete para órgano' de tipo monotemático; esto significa que, como en la obra vocal del mismo nombre, el motete, todas las voces participan en la ejecución del tema. El tema mismo se obtiene de las dos primeras líneas de coral y queda en tanto *cantus firmus* en soprano; el movimiento ha de ejecutarse a dos manuales con pedal. El tema se expone de modo muy compacto, también en *stretto*. Con el inicio de su inversión prepara Bach el *Cristo, consuelo de todo el mundo* con su declinante, humilde tema. También esta segunda adaptación de coral es un motete para órgano y, como el primero, un movimiento de *cantus firmus a 2 Clav. et Ped.*, esto es, 'para dos manuales y pedal'.

El *cantus firmus* se asigna, pues, al tenor del movimiento a cuatro voces. Los contrapuntos en relación al tema se hacen más y más movidos y diferenciados a lo largo del movimiento, la línea de bajo armónicamente cada vez más perfilada, de modo que la tercera estrofa de kirie, el *Kirie, Dios Espíritu Santo* se prepara bien a fondo. Las tres adaptaciones se relacionan entonces entre sí estrechamente – como también en el kirie de la misa las tres invocaciones kirie – Cristo – kirie conforman una unidad.

El *Kirie, Dios Espíritu Santo* es un motete para órgano a cinco voces sobre el *cantus firmus* en bajo (símbolo del esencial significado del Dios trío!); el sonido ha de ser nuevamente a juego pleno: 'con órgano pleno'. El tema del kirie se trata al momento con su inversión y en introducción; a lo largo del movimiento a cinco voces se combina con los más diversos contrapuntos, de modo que produce una impresión de universal carácter. En la última línea, los progresos cromáticos

significan también la Pasión en tanto esencial aspecto del Dios trino.

El viejo *cantus firmus* de coral y su tema trinitario se corresponden con el estilo de este motete para órgano y sigue unos antiguos modelos como, por ejemplo, el de la *Misa para órgano* de los *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi. Con su ímpetu son así pues también las 'Tres grandes adaptaciones de kirie' ('Drei großen Kyrie-Bearbeitungen') las dignas herederas del *Preludio en Mi bemol mayor*: demuestra Bach, así pues, una vez más su magistral arte de concebir los grandes ciclos también desde un punto de vista psicológico.

Las subsiguientes 'Tres pequeñas adaptaciones de kirie' (Drei 'kleinen' Kyrie-Bearbeitungen) BWV de 672 a 674 han de ejecutarse, como ya se ha mencionado, *alio modo / manualiter* (de otro modo, esto es, manualiter), sin embargo en modo alguno trátanse de pequeñeces, sino de preciosidades sofisticadamente elaboradas: en el *Kirie, Dios Padre eternamente* BWV 672 es el comienzo de la coral en largas notas el tema de un sosegado motete de órgano a cuatro voces con exposición cantable de las voces mismas. Como contrapunto del tema se emplea un motivo en corcheas obtenido igualmente de las primeras líneas de coral: la disposición monotemática viene a simbolizar al Dios uno.

Cristo, consuelo de todo el mundo BWV 673 se escribe igualmente sobre el principio de la coral, extendiendo ésta en todo caso con la prosecución del entramado de motivos y se encamina a través de unos motivos de semicorcheas hacia la tercera estrofa, *Kirie, Dios Espíritu Santo* BWV 674. En relación a las movidas ondulaciones del Espíritu Santo, esta música de kirie

no es sino una animada giga sobre los dos primeros tonos de la coral destacados por medio de figuraciones. También las ‘Tres pequeñas adaptaciones de kirie’ (‘Drei kleinen Kyrie-Bearbeitungen’) BWV de 672 a 674 forman, pues, una unidad: los temas son parientes, las cadencias finales se conciben de modo parecido al de las tres ‘grandes’ obras hermanas y el movimiento aumenta del compás de 3/4 pasando por el de 6/8 hasta el de 9/8, de acuerdo a la aserción del Credo según la cual el Espíritu Santo emana del Padre y del Hijo: 3 + 6 = 9.

En cuanto tercer movimiento del *ordinarium misae*, al kirie sigue el Gloria; éste es en la Misa de *Lied* alemana el *Sólo Gloria a Dios en las alturas (Allein Gott in der Höh' sei Ehr)* de Nicolaus Decius (1525):

Sólo Gloria a Dios en las alturas
y agradecémosle su Gracia;
porque ahora y nunca ya
ningún daño sucedernos puede.
Complácese Dios en nosotros,
sea la paz sin merma,
todas las hostilidades terminen.

Bach acogió en la ‘Misa de órgano’ tres adaptaciones de esta canción, a la cual, en cuanto canto de Gloria, cupo además el honor de formar parte de la última colección de sus composiciones corales para órgano, en las llamadas (*Dieciocho*) corales de Leipzig (*[Acht-zehn] Leipziger Chorälen*) (véase el CD Edition Bachakademie Vol. 97) con otras tres composiciones.

Sólo Gloria a Dios en las alturas (Allein Gott in der Höh' sei Ehr) a 3 BWV 675 es un trío de coral con

cantus firmus en alto. Es recreado por dos voces tratadas al modo del canon y según la manera de la ‘invención’, cuyo tema surge de los adornos melismáticos de las primera y de la última línea de coral. La animada figuración recuerda el *Trio super: Sólo Gloria a Dios en las alturas (Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr)* BWV 664 (véase el CD: Edition Bachakademie Vol. 97 y al *In dulci jubilo* BWV 608 (véase el CD Vol. 94) y tanto aquí como allí es símbolo de la ‘Multitud de ejércitos celestiales’ que suben y bajan cantando el Gloria (Lucas 2; 13 y siguientes): «Gloria a Dios en las alturas ...»

El animado trío concertante *Trio Sólo Gloria a Dios en las alturas (Allein Gott in der Höh' sei Ehr)* BWV 676 es, como la obra antónima ya mencionada en La mayor (BWV 664), uno de los tres grandes tríos de coral surgidos de la pluma de Bach; ha de añadirse a ello *Señor Jesucristo, vuélvete a nosotros (Herr Jesu Christ, dich zu uns wend)* BWV 655, que se trata, igualmente, de una *Coral de Leipzig*. Las líneas de la *Lied* suenan en ambas voces manuales sobre un bajo de apoyo concertante que, a la manera del canon, es conducido en la segunda parte del movimiento a las líneas de coral, la última de las cuales suena al final de modo afirmativo en las tres voces y, luego, otras vez en soprano: «(...) todas las hostilidades terminen». Las figuraciones que recrean las líneas de coral recuerdan también a la apreciada *Coral Schübler (Schübler-Choral) Desciende Tú ahora, Jesu, del cielo (Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter)* (véase el CD Edition Bachakademie Vol. 98).

Como tercera adaptación de la canción de gloria se adjunta una *fughetta sobre Sólo Gloria a Dios en las al-*

turas (Allein Gott in der Höh' sei Ehr) (BWV 677). La primera línea de coral se traspone a un amplio tema cuyas corcheas van provistas de puntos de *staccato*: símbolo de la alegría de los ángeles (‘Alborocémonos y saltemos de alegría’). En las contrapartes del tema oculta Bach la canción de Gloria completa: toda una obra maestra en miniatura.

A la levedad de la alabanza del Gloria sigue en la Misa de *Lied* alemana el rigor de la ley con la canción de Lutero:

Estos son los diez santos mandamientos
que Dios Nuestro Señor nos dio
por Moisés, su siervo fiel,
sobre el monte Sinai.
Kirieleison.

Como ya en la música de esta coral del *Librito del órgano* (BWV 635) también aquí es el canon – la forma de las más férreas normas en cuenta al tratamiento de las voces – símbolo del inexorable rigor de la ley. Al mismo efecto se representa el número de los diez mandamientos tanto en las repeticiones de los tonos como en una estructura de diez periodos; esta estructura, a su vez, se subdivide en dos grupos de cinco en relación a las dos tablas de la ley de Moisés.

Al ya descrito rigor del canon entre ambas voces de *cantus firmus* opone Bach en todo caso un dúo más bien íntimo de las voces superiores en la primera ‘gran’ adaptación de la canción de la ley a 2 *Clav. et Ped. / Canto fermo in Canone* (‘para dos manuales y pedál/ *cantus firmus* en canon’). Este contraste sim-

boliza la doctrina cristiana de que Cristo, por su pasión, substituyó la Antigua Alianza (mosaica) por la Nueva Alianza del amor al prójimo. De semejante manera procede Bach en la Cantata 77 *Amarás a Dios tu Señor*, en la cual, esto es concretamente, en cuyo coro introductorio, hace contrastar este mandamiento del amor de Jesús con el *cantus firmus* de coral interpretado por la trompeta *Estos son los diez santos mandamientos (Dies sind die heiligen zehen Gebot)*.

La subsiguiente *fughetta Estos son los diez santos mandamientos (Dies sind die heiligen zehen Gebot)* BWV 679, en compás de 12/8 y escrita a la manera de una giga, queda determinada por el simbolismo numérico de modo casi más acentuado aún: ya en el encabezamiento del tema suena la tónica sol diez veces, luego en total quince veces (15 = 3 x 5; tres denota la Trinidad, cinco al hombre); el tema mismo se subdivide en diez grupos de tres octavas cada uno y aparece diez veces, su amplitud abarca diez pasos de semitono. Primeramente se expone en su figura básica, luego en la inversión; finalmente se combinan ambas formas en *stretto* – y todo ello en la forma de giga *arrebataada* de modo semejante, por ejemplo, al caso del coro *Señor, cuando los soberbios enemigos bufan (Herr, wenn die stolzen Feinde schmauben)* del *Oratorio de Navidad*. Con toda tranquilidad puede aceptarse que aquí se proponía Bach expresar la alegría sobre la ley del Señor según repetidas veces se lee en los Salmos o según se refleja en la expresión de Lutero del ‘Pequeño catecismo’, esto es, el que ‘nosotros (...) de grado sus mandamientos cumplimos’ (‘wir (...) gerne tun nach seinen Geboten’).

A la canción de la ley sigue el Credo; así en el catecismo luterano de la coral:

Todos en un Dios creemos,
Creador del cielo y la tierra,
que como Padre se ha dado
para que sus hijos seamos.
En todo momento nutrirnos quiere,
conservarnos sanos cuerpo y alma;
de toda desgracia proteger quiere
y ningún dolor ha de afligirnos.
En nosotros se ocupa,
nos cuida y vigila;
todo en su poder está.

(M. Luther, Wittenberg 1524)

La base temática es una redacción gregoriana del Credo IV del *Liber usualis* de la Iglesia Católica (en el cancionero evangélico se encuentra bajo el número 183). Esta bellamente sopesada y ampliamente concebida melodía es empleada por Bach en *Todos en un Dios creemos* (*Wir glauben all an einen Gott*) BWV 680 como base de una fuga cuyo tema se desgaja de la primera línea. Las exposiciones de los temas son apoyadas por un motivo inmutable (*ostinato*) en bajo – y esto entiéndase en un sentido bien cierto de la palabra, ya que el bajo asciende con ímpetu en escalas de tercias en pasajes separados entre sí por pausas más y más grandes. Con este modo de proceder aumenta la tensión hasta la última aplicación de pedal, donde se subraya el enunciado de la línea de coral ejecutada por el tenor, «... todo en su poder está» («... es steht alles in seiner Macht»).

En tanto única ‘gran’ adaptación de coral de la ‘Misa para órgano’ completa no expone este vigoroso movimiento de pleno toda la coral, la cual, sea como sea, es especialmente extensa. El movimiento, en todo caso, se halla en todo momento presente, ya que también las contrapartes del *cantus firmus* han sido tomadas de la coral.

La subsiguiente *fughetta* para el Credo, *Fughetta super: Todos en un Dios creemos* (*Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott*) BWV 681 es, con su ritmo majestuosamente punteado, símbolo de la omnipotencia de Dios. El tema se perfila por medio de los adornos a la manera de la fantasía coral del norte alemán (considérese, por ejemplo, Dietrich Buxtehude o Georg Böhm) y partiendo de la primera línea de la coral. El estilo italiano se encuentra nuevamente presente en la fluida cantabilidad de las voces, modo en que se caracteriza la fe en toda su amplitud.

Al Credo le sigue la tercera canción de catecismo de Martin Luther, el *Padre nuestro* (*Vater unser*) (1539):

Padre nuestro que estás en el Reino
de los Cielos,
Tú que a todos iguales consideras
pues hermanos somos y te invocamos
y quieres que así te oremos:
danos que no sólo la lengua rece,
mas haz que nuestra oración sea de corazón.

La primera *Adaptación del Padre nuestro* (*Vater unser-Bearbeitung*) de la ‘Misa para órgano’, BWV 682, a 2

Clav. et Pedale à Canto fermo in Canone (a dos manuales y pedal y *cantus firmus* en canon) es una de las más complejas y difíciles corales para órgano – si no la más compleja y difícil – de cuantas compusiera Bach. Lo recién dicho no solamente es pertinente respecto de los estudiosos y los oyentes, sino también respecto de los intérpretes: en el movimiento a cinco voces en el caso de ambos manuales no se ejecuta una sola voz, sino dos: en cada caso el tenor o soprano del *cantus firmus* en canon y adicionalmente uno de los contrapuntos libres a obtener de la coral. Con el pedal ha de ejecutarse adicionalmente una voz de bajo autónoma. ¡El movimiento, por lo tanto, consiste en una sonata de trío a cinco voces! Al margen de estas exigencias técnicas de ejecución (¡los intérpretes solamente disponen para las cuatro voces manuales de dos manos con diez dedos cada una!) el ritmo de cada una de las voces es extremadamente difícil, pues han de ejecutarse tresillos frente a bisillos y cuartillos, los cuales, a su vez, contienen ritmos punteados. La densidad referida del movimiento a cinco voces con la conjunción o, más bien, disyunción de los tres niveles (canon de *cantus firmus*, línea de bajo autónoma y complejos contrapuntos) acaso connote simbólicamente la lucha sobre la tierra, una tierra considerada en la época barroca como el valle de lágrimas que los fieles cristianos continuamente habían de afrontar.

A este complejo de cinco voces seguía una ‘pequeña’ versión, a ejecutar *alio modo / manualiter*. El *Padre nuestro que estás en el Reino de los Cielos* (*Vater unser im Himmelreich*) BWV 683 destaca igualmente frente a otras *fughette* manualiter de la ‘Misa para órgano’. No se trata de una *fughetta* como aquella, sino de un

movimiento en leve compás de 6/8 del tipo del *cantus firmus* de soprano con contrapartes libres. Estas fluyen incesantemente figurando la oración: »Permanece en la oración y vigila.« (*Colocenses 4: 2*). Con semejantes fluyentes contrapartes puso música Bach también a la buena nueva de la Navidad en la adaptación de coral *Del cielo excelso / vengo* (*Vom Himmel hoch, da komm ich her*) BWV 738 (véase el CD Edition Bachakademie Vol. 89).

Para la versión en manualiter del *Padre nuestro* nos ha llegado una variante (BWV 683 a) que contiene un introito así como interludios y postludios; en cualquier caso se considera como espuria.

La canción de catecismos de Lutero para el bautismo dice así:

Cristo, Nuestro Señor, al Jordán vino
según la voluntad de su Padre,
el bautismo de San Juan recibió
para cumplir su obra y ministerio.
Instituir quiso así un baño
que del pecado nos purga
a la muerte misma inundando
de su propia sangre y heridas
para que sea la nueva vida.

La canción se encontraba frecuentemente en los cancioneros de Dresde, Leipzig y Weimar en relación a la festividad de San Juan Bautista (24 de junio), también se encuentra en la cantata coral de Bach del mismo nombre, BWV 7, destinada al día de San Juan.

En el *Librito del órgano* (*Orgelbüchlein*) se encuentra igualmente la coral, si bien a los oyentes, en todo caso, no nos resulta nada corriente en la actualidad.

La adaptación 'grande' de *Cristo, Nuestro Señor, al Jordán vino* (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*) BWV 684 está nuevamente escrita para dos manuales y pedal; el *cantus firmus* queda en pedal. Ya en esto entrevemos un simbolismo: por medio del bautismo fue enviado Cristo en tanto Hijo de Dios a su misión para la salvación de los hombres; se trata pues del fundamento de toda la fe.

Por el *cantus* se extiende la trama de las tres voces manuales cuyos motivos se obtienen de la coral; ésta misma se descuaja en animadas figuraciones. El movimiento manual se halla estructurado por un *ritornello* que encontramos una y otra vez por ésta y aquella línea de coral. De este modo surgen ocho pasajes que bien pudieran interpretarse en tanto símbolo numérico del mandamiento de bautizar de Jesús: «Id por todo el mundo» (*Marcos 16; 15*). Cristo es simbolizado por el número 2 en tanto segunda persona de la Santísima Trinidad, el mundo se representa con el 4 (esto es, las cuatro direcciones espaciales); $2 \times 4 = 8$. Las fluidas escalas de las voces manuales se interpretan las más veces como imagen del Jordán, un motivo ascendente en tanto símbolo bautismal, pues originalmente el bautizado había de sumergirse completamente en el agua.

A este complejo movimiento sigue nuevamente una 'pequeña' adaptación *alio modo / manualiter*, la BWV 685. En todo caso se trata de algo muy diferente a

'pequeña' e insignificante composición, antes bien está concebida formalmente de un modo tan perfecto como pueda concebirse. La *fughetta* es tripartita; en sus tres pasajes se exponen el tema, una transformación del comienzo de la coral en compás de 3/4 y su forma original y a la inversa junto con su contraparte. Las tres exposiciones se encuentra divididas por interludios que retoman material de la contraparte y pasan ellos mismos a la próxima exposición teniendo así lugar una unidad del material empleado, el cual, a su vez, está sujeto a modificaciones a lo largo de la composición. La tríada de exposiciones se relaciona tanto a la triple inmersión del bautizado (véase *Mateo 28; 19*) como a la Trinidad. Los giros armónicos de arcaico efecto acaso connoten al 'viejo Adán', quien es superado gracias al bautismo: una 'pequeña' adaptación de coral de tan sólo 27 compases da así pie a las más variadas especulaciones acerca de su oculto simbolismo.

Al tema del bautismo le sigue el de la penitencia con la transposición de Lutero del salmo 130 (1524):

¡En la calamidad te imploro,
Señor Dios, escucha mi invocación!
¡Vuelve a mí los oídos de Tu Gracia
abriéndolos a mi ruego!
Pues si quieres notar
los pecados y la injusticia cometidos,
¡quién ante Ti, Señor, permanecer puede?

La música de esta coral BWV 686 viene a ser nada menos que el más significativo motete para órgano de

todos los tiempos a 6 / *in Organo pleno con Pedale doppio* (a seis voces con órgano pleno y pedal doble) así como el único movimiento para órgano a seis voces de Bach (si exceptuamos el *Ricercar a seis voces* del *Ofertorio musical*, el cual no está inequívocamente destinado al órgano). Las seis voces se ensartan conformando una fuga de imitación. Ya en la pre-imitación, que prepara la entrada del *cantus firmus* en soprano, se añade una contraparte propia en *stretto*; apenas si es necesario constatar el hecho de que Bach también deriva la temática de las contrapartes de la coral, de modo que esta se encuentra en todo momento presente. Este procedimiento se prolonga en siete pasajes que se corresponden a cada una de las líneas de coral (se contienen ahí la repetición de la primera parte). El *cantus firmus* en bajo se combina además con su propia disminución en tenor (segunda voz de pedal doble). La estructura del monumental movimiento se aclara al final de las líneas gracias a las cadencias intermedias; por otra parte, por causa de las entradas en *stretto*, domina la impresión de un fluido constante. Al final se desata el lento movimiento prevaleciente en algunas figuras de dácilos, la tonalidad menor hacia mayor: hay sobradísimos motivos para sostener el que Bach, con el motivo de la confianza, pretendía expresar aquí aquello que Lutero expresaba así en el 'Pequeño catecismo': «... que tras la confesión de los pecados viene la certeza del perdón con la absolución».

También la 'pequeña' adaptación de la canción a 4 / *alio modo / manualiter* BWV 687 es un motete para órgano. Poco habitual es el que un movimiento a cuatro voces se ejecute *manualiter* con *cantus firmus* en

soprano. Precisamente tampoco es habitual respecto de la *fughetta* el rigor del tratamiento de las voces de este motete para órgano. Las entradas de temas premitadas atacan el principio de la coral con su característico descenso y ascenso de quinta; el *cantus* aparece entonces en el aumento en soprano, lo cual es habitual en la fuga de coral (como conocemos, por ejemplo, de un Johann Pachelbel). Bach crea a estos respectos una compleja trama de referencias temáticas, pues las contrapartes no solamente se derivan del *cantus*, antes bien actúan siempre en su inversión, en *stretti* y persecuciones, y además no solamente en preimitaciones, sino también en imitación de acompañamiento y en postimitación: he aquí, pues, otro ejemplo muy particular del bachiano 'arte de la fuga coral'.

La canción de catecismo de Martin Luther para la eucaristía (1524) dice así:

Jesucristo, Nuestro Salvador,
que de nosotros la ira de Dios aparta,
con su amarga pasión
de los infernales tormentos nos libró.

Como era de esperar, también esta adaptación 'grande' BWV 688, a 2 *Clav. e Canto fermo in Pedale* (para dos manuales y *cantus firmus* al pedal) está tan plena de simbolismo numérico, que resultaría imposible entrar aquí en detalles. Por sólo mencionar las relaciones numéricas más evidentes, constatamos, por ejemplo, que el motivo inicial se emplea cuatro veces sucesivamente (como símbolo de las cuatro direccio-

nes espaciales = todo el mundo) y que cada uno de los siete periodos en total (siete en tanto número de los días de la semana, en tanto símbolo de la perfección) consta de tres pasajes (Trinidad) de cinco compases cada uno (número de las heridas de Cristo).

Lo más destacado, en todo caso, el que una música tan transida de simbolismo fluya así de ligera de la mano de Bach, el que todo de la impresión de perfecta naturalidad, de algo orgánico – ¡en un movimiento de trío de semejante diferenciado simbolismo!

El tema principal es una consecución de pasos de intervalos en corcheas que se estrechan cada vez un compás en tanto imagen de la distancia entre Dios y el hombre, distancia que, gracias a Jesús, decrece constantemente. También interviene en su inversión, en su *retro-versión*, al modo del cangrejo, es decir, el tema es omnipotente. El material de las contrapartes se obtiene del último pasaje del tema de la fuga; la cadena de semicorcheas de las contrapartes conforman un característico contraste respecto del tema principal. Poco habitual es igualmente la conclusión de la obra, con una coda que se desarrolla por un punto de órgano sobre el último tono del *cantus firmus* en pedal y desemboca en una conclusión manualiter, el significado de la cual, por supuesto, es motivo de variadísimas especulaciones (añada cada oyente, si lo desea, la suya propia...).

La última adaptación manualiter de la 'Misa para órgano' es la *Fuga super Iesus Christus, nuestro salvador. a. 4. manualiter (Fuga super Iesus Christus, unser Heyland. a. 4. manualiter)* BWV 689. A la manera de coral se pone música en fuga más larga a cuatro voces. Su tema es la primera línea de canción en la versión

con el tono principal hacia dominante, con lo que la melodía a la manera del tono eclesiástico (modal) se puede enmarcar en un armazón armónico de la tonalidad mayor/menor. Al contrario que en el caso de la fuga de imitación sobre *En la calamidad te imploro (Aus tiefer Not schrei ich zu dir)* BWV 687 no se tratan aquí todas las líneas de coral, sino solamente la primera, la cual al instante se combina con un contrasujeto en movimiento de corchea. El desarrollo posterior completo consiste en la combinación de tema y contrapartes (también en su inversión), en total seis *stretti* con diferente distancia de entrada, de modo que constantemente las nuevas modificaciones presentan el material desde una perspectiva diferente. Este colorido siempre nuevo se recrea adicionalmente por medio de la diversa armonización del tema a lo largo de la obra.

Demás subdivisiones crean interludios fugados temáticamente parecidos y de motivos propios. La última entrada de tema destaca claramente gracias al *stretto* con el *cantus firmus* en tenor en notas de doble duración: así pues »Jesucristo, nuestro Salvador« casi viene a ser la rúbrica de todas las partes corales unidas de la 'Misa para órgano'.

Siguen entonces los **Cuatro duetos** BWV de 802 a 805. Se trata de un breve ciclo en el gran cosmos de la *Tercera parte del ejercicio de piano*, pues no solamente conforman estilísticamente una unidad, sino que también han sido concebidos expresamente como una unidad por lo que hace a las tonalidades (mi menor – Fa mayor – Sol mayor – la menor). Su número evoca la totalidad del universo (las cuatro direcciones, las cuatro estaciones del año, los cuatro caracteres, etc.),

de modo que en absoluto ha de excluirse el que Bach, con la introducción de las presente cuatro obras, quisiera hacer referencia a la validez universal del contenido de la 'Misa para órgano'. Gunther Hoffmann, el investigador de Bach, ve en ello incluso los grandes aspectos de la vida y la obra de Jesús: Pasión – Pascuas – Ascensión – Pentecostés.

El *Dueto I* en mi menor BWV 802 se encuentra elaborado de modo muy concéntrico: en los primeros ocho compases se exponen el tema y su contrapunto; todo el material posterior (nada menos que 73 compases) se encuentra aquí ya contenido. A pesar de eso, todo da una vez más la impresión de tratarse de un juego, casi de una danza. Las exposiciones se encuentran separadas unas de otras por interludios cuyo material se obtiene de una prosecución del entramado del tema. Con su tonalidad de mi menor, la declamación de acentuado afecto y la línea cromática descendente se encuentra el *Dueto I* próximo a obras sobre la temática de la Pasión como, por ejemplo, el *Crucifixus* de la *Misa en si menor* (BWV 232, 16) o el aria *Ten piedad de la Pasión según San Mateo* (BWV 244, 47). Este simbolismo de la Pasión es indicado, al margen del afecto del sufrimiento, por el número 73 de compases, los cuales, en la numérica del abecedario, encierran crípticamente la palabra 'Filius' (hijo), esto es, se refieren a Jesús, el Hijo de Dios.

El *Dueto II* en Fa mayor opone al afecto de la Pasión un ambiente de alegría. Se trata de un movimiento de sonata fugado y tripartito con *da capo*. En la exposición pone Bach el tema principal en acordes perfectos en *stretto*, así como el motivo cromático del movi-

miento secundario y la inversión del tema. De aquí resultan unos encantadores giros armónicos. Los motivos de los acordes perfectos se encuentran en Bach frecuentemente relacionados con el mensaje de la resurrección; así pues encontramos aquí un indicio de que el *Segundo dueto* se relaciona al símbolo de la buena nueva pasqual.

El *Dueto III* en Sol mayor BWV 804 es un mecido y fugado siciliano en compás de 12/8 con una temática intensamente caracterizada por los acordes perfectos. Primeramente se relevan con toda regularidad las exposiciones de los temas y los interludios a fin de desplazar recíprocamente el ulterior transcurso, de modo que constantemente surgen nuevas combinaciones. La animada y 'desvaneciente' figuración de semicorcheas puede interpretarse como símbolo de la ascensión, según encontramos ejemplos de ello en numerosos ejemplos de la obra de Bach.

El *Dueto IV* en la menor BWV 805, finalmente, es una fuga de amplio tema, la cual, tras su exposición, se combina con las más diferentes contrapartes, también en diferentes unidades de ocho o de quince compases. La impresión de conjunto de este *Dueto* es, por ende, una imagen de cómo los más diversos elementos armonizan por obra del Espíritu Santo (simbolizado por movidas figuraciones de corcheas en la segunda parte del tema).

Con la subsiguiente *Fuga* en Mi bemol mayor BWV 552, 2 concluye la *Tercera parte del ejercicio de piano*. Finaliza ella así el círculo del *Preludio en Mi bemol*

mayor de apertura y, como éste, es claramente una tematización de la Santísima Trinidad. La 'Fuga de la Trinidad' se menciona frecuentemente como la única fuga triple (esto es, de triple tema) de Bach. En realidad no se trata de una fuga triple, antes bien de una compleja formación a base de tres fugas con tres temas. Estos, en todo caso, dependen unos de otros internamente hasta tal punto que llega a dominar el carácter unitario. Así pues, la *Fuga en Mi bemol mayor* viene a ser una perfecta imagen de la Trinidad, la cual misma no es sino el misterio de la unidad en la trinidad.

Un tranquilo, majestuoso tema inicial que simboliza a Dios Padre se expone primeramente en una fuga a cinco voces en compás *alla breve* (4/2) con contrapunto obligado (esto es, una contraparte de temática propia). En la segunda fuga se expone un segundo, animado, tema – símbolo de Cristo, que llega al mundo – en compás de 6/4, luego también en inversión. Tras una cadencia intermedia hacia dominante se combina con él el tema de la primera fuga adaptándose al nuevo tipo de compás. El meneo se pronuncia algo más llegándose así a la animada, movida fuga en compás de 12/8. Su tema de acordes perfectos ascendente y después circular es símbolo de la 'arremolinante' fuerza del Espíritu Santo así como también de la Resurrección (compárese con el *Dueto II BWV 803*). Esta figura del Espíritu Santo, que igualmente simboliza al Hijo de Dios resucitado, se combina en una soberbia ascensión final con una remodelación del tema de 'Dios' en consonancia con el compás de 12/8; Dios Padre con el Hijo y el Espíritu Santo unidos: verdaderamente una digna, grandiosa conclusión de ese ciclo tan extenso y pleno de contenidos y

que lleva ese humilde título de *Tercera parte del ejercicio de piano*.

*

Kay Johannsen

Kay Johannsen nació en 1961. Como becario de la Studienstiftung des Deutschen Volkes y de la Bruno Walter Memorial Foundation de New York estudió música sacra, órgano (diploma de solista con galardón) y dirección en Freiburg y Boston. Sus maestros fueron Hans Musch, Ludwig Doerr y William Porter. Recibió muy importantes estímulos durante su época de asistente en el Freiburger Bach-Chor (Hans-Michael Beuerle) de 1983 a 1987.

Johannsen fue cantor de distrito (Bezirkskantor) en la iglesia municipal de Balingen y desde 1994 cantor fundacional (Stiftskantor) en la ciudad de Stuttgart. Desde 1991 es enseñante de órgano en la Musikhochschule de Karlsruhe; en 1992/93 se hizo cargo además de una suplencia de profesor en la Musikhochschule de Freiburg; en 1998 fue nombrado director de música sacra.

Kay Johannsen obtuvo el primer premio en el tercer «Concurso internacional de jóvenes músicos de iglesia» («International Wettbewerb junger Kirchenmusiker») en la ciudad de Fürth (1986), el segundo premio en el «Concurso internacional Georg-Böhm» («International

Georg-Böhm-Wettbewerb») en Luneburgo (1990) y el primer premio en el «Concurso de órgano de la Frühjahrsakademie de Nueva Música» («Orgelwettbewerb der Frühjahrsakademie für Neue Musik») en Kassel (1992). En todo caso, fueron el primer premio obtenido en el «Concurso de Música Alemán» («Deutscher Musikwettbewerb») de Bonn (1988) y la subsiguiente promoción del «Consejo Alemán de Música» (Deutscher Musikrat) los hitos decisivos en sus actividades concertísticas y de grabaciones en cuento organista de carácter propio. A estos respectos cabe mencionar que participó en la trigésimo tercera elección del territorio federal «Conciertos de jóvenes artistas» («Konzerte junger Künstler») en 1989/90 y que interpretó conciertos en prestigiosos festivales alemanes (por ejemplo, la Deutsches Mozart-Fest de Baden-Baden, los Frankfurter Bachkonzerte, el World Music Week de Bonn, la Europäisches Musikfest de Stuttgart, la Europäische Kirchenmusik de Schwäbisch Gmünd y la Bach-Fest de Freiburg). Ha actuado también en Suiza, Francia, Italia, los EE.UU., Letonia (Riga), Rusia (Filarmónica de San Petersburgo) y Kenia (invitado a Nairobi por la Embajada Alemana).

De entre sus actuaciones como solista cabe mencionar, entre otras, las realizadas con las orquestas filarmónicas de Nuremberg, Gelsenkirchen, Heidelberg y Ludwigshafen, con las orquestas de radio o radio-televisión de Hanóver y Praga así como con la orquesta estatal de San Petersburgo (obras de Händel, Mozart, Rheinberger, Poulenc, Saint-Saëns, Förtig, von Bose). Fue también organista en las elogiadas representaciones de la «Pasión según Mateo» («Matthäus-Passion») de Bach en las ciudades de Berlín y Salzburg durante la primavera de

1997 con la Berliner Philharmoniker bajo la dirección de Claudio Abbado.

Para la selección de sus programas dispone Johannsen de un amplio repertorio. Su centro de gravedad, además de las obras de Johann Sebastian Bach, abarca la literatura musical del siglo XIX (con predilección por Liszt y Reger) y del siglo XX. Igualmente cabe mencionar aquí la improvisación, actividad que ha desarrollado gracias a su intenso vínculo a la liturgia. Producciones y cooperaciones suyas han tenido lugar en prácticamente todas las emisoras alemanas así como en la radio-televisión de Letonia. Hasta el presente ha publicado diversos discos compactos con obras de Bach, Mozart, Božly, Brahms (la obra organística completa), Franck, Widor, Reger, Förtig y Huber. Para la Edition Bachakademie compiló Johannsen el programa de todas las interpretaciones de la obra organística de Bach incluyendo otros cuatro CDs.

Disposition der Erasmus-Bielfeldt-Orgel in St. Wilhadi, Stade

Erbaut 1736. Restauriert und auf den ursprünglichen Zustand zurückgeführt von Jürgen Ahrend (1987 bis 1990). In der Zwischenzeit durch Umbauten und Kriegseinwirkungen verlorengegangene Register (*) wurden nach historischen Vorlagen und in Anpassung an das alte, vorhandene Pfeifenwerk ergänzt.

Specification of the Erasmus Bielfeldt organ in St. Wilhadi of Stade, Germany

Built in 1736. Restored and returned to its original condition by Jürgen Ahrend (1987 to 1990). Registers (*) that were lost due to conversion or war damages have been replaced according to historical sources and adjusted to the old existing pipework.

Disposition de l'orgue Erasmus Bielfeldt à St. Wilhadi, Stade, Allemagne

Construite en 1736. Restaurée et remise dans son état d'origine par Jürgen Ahrend (1987 à 1990). On a complété entre temps les registres (*) qui avaient été perdus à la suite de travaux de transformation et du fait des guerres, en se servant de modèles historiques et en adaptant les nouveaux tuyaux d'orgue aux plus anciens qui existaient déjà.

Disposición del órgano de Erasmus Bielfeldt del St. Wilhadi, Stade, Alemania

Construido en 1736. Restaurado y puesto en su estado original por Jürgen Ahrend (1987 a 1990). Los registros perdidos a lo largo del tiempo por causa de las remodelaciones y los efectos de la guerra (*) han sido substituidos por otros según datos históricos y en relación a la antigua caja de tubos conservada.

Hauptwerk

1. Principal 16*
2. Quintatön 16*
3. Octave 8'
4. Viola da Gamba 8'
5. Gedact 8'
6. Octave 4'
7. Nashat 3'
8. Octave 2'
9. Mixtur 4-6 f.*
10. Cimbel 3 f.*
11. Trompete 16'
12. Trompete 8'

Brustwerk

13. Flute douce 8'
14. Octave 4**
15. Flute douce 4'
16. Superoctave 2'
17. Quinte 1 1/2**
18. Scharf 3-4 f.*
19. Dulcian 8'
20. Schalmey 4**

Positiv (Hinterwerk)

21. Octave 8'
22. Rohrflöte 8**
23. Quintadena 8'
24. Octave 4'
25. Quinte 3'
26. Sesquialtera 2 f.*
27. Octave 2**
28. Scharf 3-4 f.*
29. Fagott 16'
30. Vox humana 8**

Pedal

31. Principal 16**
32. Subbaß 16'
33. Octava 8'
34. Octave 4'
35. Rauschquinte 2 f.
36. Mixtur 4-5 f.*
37. Posaune 16'
38. Trompete 8'
39. Trompete 8**
40. Cornett 2**



Manualumfang CD–c3; Pedalumfang CD–d'
Tonhöhe: a' = 473 Hz bei 16° Celsius
Stimmssystem: Werckmeister II modifiziert
Zwei Zimbelsterne
Tremulant, Ventil Brustwerk, Ventil Positiv,
Koppel Hauptwerk/Brustwerk

Manual range: CD – c3
Pedal range: CD – d'
Pitch: a' = 473 Hz at 16°C
Tuning system: Werckmeister II modified
Two cymbal stars, Tremulant, *Brustwerk* valve,
Choir organ valve
Coupler connecting *Hauptwerk* and *Brustwerk*

Étendue du clavier manuel CD – do3
Étendue du pédalier CD – ré'
Hauteur du ton: la' = 473 Hz pour 16°C
Système des jeux d'orgue:
modifié par Werckmeister II
Deux étoiles tournantes
Tremblant
Piston du positif de poitrine
Piston du positif
Accouplement Grande-Orgue/Positif de poitrine

Amplitud manual CD – do3
Amplitud pedal CD – ré'
Altura de tono: la' = 473 Hz a 16° centígrados
Sistema del juego de órgano:
Werckmeister II modificado
Dos estrellas turnantes, Tremulante
Válvula de la caja de pecho, Válvula positiva
Acoplamiento de la caja principal con la caja de pecho

Mixturzusammensetzung/Mixture/Composition de la fourniture/Composición del juego

Hauptwerk:

Cimbel 3 fach (jeweils auf c und f repetierend)

C 1/5' 1/6' 1/8'
F 1/4' 1/5' 1/6'
c° 2/5' 1/3' 1/4'

Mixtur 4–6 fach

C 11/3' 1' 4/5' 2/3'
c° 2' 13/5' 11/3' 1' 2/3'
c' 4' 22/3' 2' 13/5' 11/3'
11/3'

Hinterwerk:

Sespuialter 2 fach

C 11/3' 4/5'
c° 22/3' 13/5'

Scharf 3–4 fach

C 2/3' 1/2' 1/3'
c° 11/3' 1' 2/3'
c' 22/3' 2' 11/3' 1'
c2 4' 22/3' 2' 11/3'

Brustwerk:

Scharf 3–4 fach

C 1/2' 1/3' 1/4'
c° 1' 2/3' 1/2'
c' 2' 11/3' 1' 2/3'
c2 4' 22/3' 2' 11/3'

Pedalwerk

Mixtur 4–5 fach

C 2' 11/3' 1' 4/5'
G 2' 11/3' 1' 1' 4/5'
g° 2' 11/3' 1' 1' 4/5'

Rauschquinte 2 fach

C 51/3' 3'

