



CD-1091/1092 DIGITAL

Johann Sebastian Bach

clavier-übung III

(german organ mass)



Masaaki Suzuki

Bach Collegium Japan Choir

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Clavier-Übung, Dritter Teil** ('German Organ Mass') **103'55**

BIS-CD-1091

Playing time: 51'37

- | | | |
|-----------|--|------|
| 1 | Præludium pro Organo pleno in E flat major, BWV 552/1 | 8'46 |
| 2 | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit , BWV 371/1 (choir and organ positif) | 0'45 |
| 3 | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit , BWV 669 (canto fermo in Soprano à 2 Clav. et Pedal) | 3'09 |
| 4 | Christe, aller Welt Trost , BWV 371/2 (choir and organ positif) | 1'03 |
| 5 | Christe, aller Welt Trost , BWV 670 (canto fermo in Tenore à 2 Clav. et Pedal) | 4'21 |
| 6 | Kyrie, Gott heiliger Geist , BWV 371/3 (choir and organ positif) | 0'54 |
| 7 | Kyrie, Gott heiliger Geist , BWV 671 (a 5. Canto fermo in Basso. Cum Organo pleno) | 4'22 |
| 8 | Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit , BWV 672 (alio modo, manualiter) | 1'12 |
| 9 | Christe, aller Welt Trost BWV 673 | 1'07 |
| 10 | Kyrie, Gott heiliger Geist , BWV 674 | 1'12 |
| 11 | Allein Gott in der Höh sei Ehr' , BWV 260 (choir and organ positif) | 0'56 |
| 12 | Allein Gott in der Höh sei Ehr' , BWV 675 (a 3. Canto fermo in Alto) | 2'49 |
| 13 | Allein Gott in der Höh' sei Ehr' , BWV 676 (à 2 Clav. et. Pedal) | 4'20 |
| 14 | Fughetta super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' , BWV 677 (manualiter) | 1'06 |
| 15 | Dies sind die heiligen zehen Gebot , BWV 298 (choir and organ positif) | 0'40 |
| 16 | Dies sind die heiligen zehen Gebot , BWV 678 (à 2 Clav. et. Pedal, Canto fermo in Canone) | 4'53 |
| 17 | Fughetta super: Dies sind die heiligen zehen Gebot , BWV 679 (manualiter) | 1'57 |
| 18 | Wir glauben all an einen Gott , BWV 437 (choir and organ positif) | 1'51 |
| 19 | Wir glauben all an einen Gott , BWV 680 (in Organo pleno con Pedale) | 3'01 |
| 20 | Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott , BWV 681 (manualiter) | 1'14 |

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Vater unser im Himmelreich , BWV 416 vel 245/5 (ältere Fassung) (choir and organ positif) | 0'49 |
| 2 | Vater unser im Himmelreich , BWV 682 (à 2 Clav. et.Pedal, Canto fermo in Canone) | 8'23 |
| 3 | Vater unser im Himmelreich , BWV 683 (alio modo, manualiter) | 0'59 |
| 4 | Christ, unser Herr, zum Jordan kam , BWV 280 (choir and organ positif) | 1'05 |
| 5 | Christ, unser Herr, zum Jordan kam , BWV 684 (à 2 Clav. e Canto fermo in Pedale) | 3'30 |
| 6 | Christ, unser Herr, zum Jordan kam , BWV 685 (alio modo, manualiter) | 1'13 |
| 7 | Aus tiefer Not schrei ich zu dir , BWV 38/6 (choir and organ positif) | 1'05 |
| 8 | Aus tiefer Not schrei ich zu dir , BWV 686 (a 6, in Organo pleno con Pedale doppio) | 5'08 |
| 9 | Aus tiefer Not schrei ich zu dir , BWV 687 (a 4, alio modo, manualiter) | 4'36 |
| 10 | Jesus Christus, unser Heiland , BWV 363 (choir and organ positif) | 0'44 |
| 11 | Jesus Christus, unser Heiland , BWV 688 (à 2 Clav. e Canto fermo in Pedale) | 3'25 |
| 12 | Fuga super: Jesus Christus, unser Heiland , BWV 689 (a 4, manualiter) | 4'00 |
| 13 | Duetto I in E minor, BWV 802 | 1'52 |
| 14 | Duetto II in F major, BWV 803 | 3'16 |
| 15 | Duetto III in G major, BWV 804 | 2'27 |
| 16 | Duetto IV in A minor, BWV 805 | 2'38 |
| 17 | Fuga a 5 con pedale pro Organo pleno in E flat major, BWV 552/2 | 6'00 |

Masaaki Suzuki, organ

Bach Collegium Japan Choir

Yoshie Hida, Naoko Yamamura, soprano

Tamaki Suzuki, Yukie Tamura, alto

Yosuke Taniguchi, Satoshi Mizukoshi, tenor

Chiyuki Urano, Yoshiya Hida, bass

Organ built by Marc Garnier, 2000

Organ tuner: Matthieu Garnier. Organ assistant: Masayo Katsuyama



Clavier-Übung III ('The German Organ Mass')

The so-called 'German Organ Mass' was published towards the end of September 1739 as the third instalment of the *Clavier-Übungen* series. It was Bach's first published work for organ. It was also the longest and most problematic of all the printed works that appeared during his lifetime; in many respects it was a powerful demonstration of Bach's skill in composition produced against the background of a turbulent period of his life.

Bach gave the following title to the collection: 'Third Part of *Clavier-Übung*, consisting of various preludes on the catechism and other hymns for the organ. For music lovers and especially for connoisseurs of such work, to refresh their spirits, composed by Johann Sebastian Bach, Royal Polish and Electoral Saxon Court Composer, Capellmeister, and Directore Chori Musici in Leipzig. Published by the Author'.

The collection consists of multiple settings of the German *Kyrie* and *Gloria* (BWV 669-677), pairs of settings for each of six catechism chorales (BWV 678-689) and four duets (BWV 802-805), all of which are enclosed by the prelude and fugue in E flat major (BWV 552).

The common nickname, 'the German Organ Mass', did not in fact derive from Bach. Strictly speaking, it is incorrect because the work encompasses more than the Lutheran *Missa Brevis* of *Kyrie* and *Gloria*. Traditionally, the *Missa* pieces are invariably related to the Trinity, and it is no mere coincidence that the Trinitarian symbolism is found in various aspects of the collection. One of these is the use of the three-flat key of E flat major used not only in the opening and closing movements but also in the first *Kyrie* setting; in fact, the whole collection is built on this numerical foundation, which is evident from the number of movements in the Mass chorales (9=3x3) and the entire collection (27=3x3x3), not to mention the presence of the number 'three' as the headword in the title of the work.

Also present in the collection is the symbolism for 'two', the dualism (e.g. God and Man, light and shadow, and life and death – an important concept in Christian

faith) as well as symmetry: each chorale tune is set twice, first in a grander *pedaliter* setting, and then a shorter *manualliter* setting. It has been frequently pointed out that these may be connected respectively to Luther's Greater and Lesser Catechisms, or to the 'connoisseurs' and 'music-lovers' that are specifically mentioned on the title-page.

Genesis

We do not know for what occasion Bach composed this collection, nor how much of the music was intended for performance within the Lutheran liturgy; nevertheless one may assume that it was an attempt to secure the Royal title from the Dresden court, as his earlier attempt of 1733 (i.e. *Kyrie* and *Gloria*, BWV 232, Part 1) had not been successful. It may also be connected with the fact that 1739 was the bicentenary year for both Luther's historic sermon given at the Thomaskirche (25th May 1539) and the Augsburg Confession (12th August 1539); it is possible therefore that Bach planned this publication to mark these events. This theory is supported by the fact that there is no previous record of Bach writing a piece dealing with the Lutheran catechism.

There is sufficient cause to speculate that Bach started working on this collection not long after the publication of *Clavier-Übung II* in 1735. While his involvement with the *Schemellisches Gesangbuch*, published at Easter 1736, may have brought to his mind closely such compositions exclusively dealing with chorale tunes, it is highly conceivable that the *Kyrie* and *Gloria* from this collection were part of the programme he performed on the new Silbermann organ at the Frauenkirche in Dresden from 2 to 4 on Saturday, 1st December 1736, an occasion marking his conferment of the title of Royal Court Composer that he had received less than a fortnight previously.

Yet the most striking aspect is that the work reflects Bach's growing interest in expanding his stylistic horizon in both directions, i.e. old techniques of motet style and ancient church modality and modern stylistic ele-

ments. In some pieces, one can identify various influences from the contemporary works of his close friends, namely Conrad Friedrich Hurlbusch, Johann Gottfried Walther and Silvius Leopold Weiss. As is common among several other large-scale works composed in his late years, this manifests Bach's determination to seek endless possibilities in a particular genre of composition, in this case the treatment of organ chorales. For a Royal Court Composer it seems quite appropriate to produce such a highly impressive work; yet at a personal level it is conceivable, too, that Bach also meant it to be his emphatic response to Scheibe's notorious attack on his compositional style made publicly in 1737, accusing it of being 'turgid and confused'. Actually this was a common understanding shared by Bach's close friends, as one can learn from a review of the work by Lorenz Christoph Mizler published in 1740: 'The author has here given new proof that in this field of composition he is more practised and more fortunate than many others. No one will surpass him in it, and few will be able to imitate him. This work is a powerful refutation of those who have made bold to criticize the composition of the Honourable Court Composer.'

Process of Development and Revisions

As regards Bach's manuscripts, there survives no autograph of the work. The *Stichvorlage* (exemplar for the printers) is reported to have been possessed by C.P.E. Bach, but this was lost as well. All the surviving manuscript copies apparently derived from the printed edition of which only twenty survive today. Except for two cases, all the surviving copies of the original edition contain corrections, which Manfred Tessler, the editor of the *Neue Bach Ausgabe*, distinguishes in three stages. Together with the two that do not contain the corrections (as they were proof copies produced at an intermediate stage of engraving), careful analysis reveals an interesting history of the work's process of development and refinement by the composer.

The most significant finding from the study of the

original prints must be the recent discovery of corrections in pagination made on the copper plates. From a careful analysis of these corrections, Gregory Butler successfully reconstructs the pre-publication history of Bach's compositional activity in three layers. It emerged that an earlier version of the collection contained the entire *Missa* settings and the *pedaliter* catechism chorales only (Layer 1). The scope of the work was then expanded some time prior to the beginning of work on the engraving around late 1738 (Layer 2). This included the prelude and fugue that frame the collection and *manualiter* catechism settings. And finally, in the summer 1739, the four duets were added (Layer 3).

Understanding the process of development – a long, drawn-out affair that stretched for more than four years – in turn provides an answer to certain myths surrounding the work, such as the reason for not mentioning on the title-page those movements that were added subsequently. Knowing the order of compilation also limits the scope for our speculating as to the function or meaning of those pieces in the entire collection.

Individual movements

Prelude in E flat major, BWV 552/1

The collection begins majestically with a prelude featuring three contrasting motifs; these presumably represent the three persons of God the Father, the Son, and the Holy Spirit. The stately French overture that opens the movement also appears at various points in the piece as a refrain, thus establishing itself as the binding character of this piece. This is followed by a light homophonic trio section where the use of syncopation and suspension becomes increasingly prominent; the contrasting musical effect is such that we may identify Bach's intention to portray the destiny of Jesus as the Son of Man, especially where the piece modulates to a darker key. After a short refrain, the piece moves on to a fugal section featuring florid passagework.

German Mass settings, BWV 669-677

The 'German Organ Mass' starts with the *Kyrie* in strict *stile antico*. Within the group of three grand *pedaliter* preludes (BWV 669-671) in 4/2 metre, the cantus firmus is transferred from the soprano to the tenor, and then to the bass as if three persons in the Trinity are introduced individually. In the process, the music gradually gathers intensity; in the third piece, which is marked 'cum organo pleno', the texture is increased to five voices, and an early climax is achieved through intensified contrapuntal complexities and the effective use of dissonance towards the end.

The following three pieces in manualiter setting (BWV 672-674) are written in free imitative styles using various 'progressive' metres, i.e. 3/4, 6/8 and 9/8; themes and motifs are taken from the chorale melody and developed into a unified texture.

The next three are the settings of the German *Gloria* (BWV 675-677), all lively trios arranged in an ascending order on the scale, F – G – A. The outer movements are *manualiter* settings. BWV 675 has the cantus firmus in the alto; the outer voices form a two-part invention featuring many lively figures, rhythmically well contrasted with the plain cantus firmus. BWV 676 is a strict but extensive trio in concerto style, incorporating the chorale melody as cantus firmus and paraphrases derived from it, all treated in ingenious counterpoint. BWV 677 is a double fugue marked 'Fughetta super': the sharply-articulated subject is a diminution of the first two phrases of the chorale tune.

Catechism chorales, BWV 678-689

The core of the collection are six catechism chorales by Luther, respectively referring to the Ten Commandments (BWV 678-679), the Creed (BWV 680-681), the Lord's Prayer (BWV 682-683), the Sacrament of Holy Baptism (BWV 684-685), the Office of the Keys and Confession (BWV 686-687), and the Sacrament of the Altar (BWV 688-689). As already mentioned, each pair consists of *pedaliter* and *manualiter* settings, but from a

different angle of observation a larger symmetrical design emerges whereby these pairs of six are grouped into two. Taking the *pedaliter* settings, placed right in the centre of each group is the 'organo pleno' movement (BWV 680 and 686 respectively), which is framed by the movements containing the canonically-treated cantus firmus. Likewise, the *manualiter* settings can also be grouped into two, consisting of two fugal and one cantus firmus setting.

The compositional techniques used in the *pedaliter* settings are of particular interest here, as the character of each group is clearly differentiated by the way the bass part is formulated in the texture, viz. the first employing free but rhythmically regular melodies, and the second featuring the cantus firmus. Evidently Bach was trying to explore as many different styles of composition as possible. In BWV 678, a peaceful, pastoral mood is created by the long pedal on which the two upper parts are worked out canonically; joined subsequently to this texture are two *canti firmi* in canon, placed in inner voices. BWV 680 is the only *pedaliter* chorale setting that does not employ cantus firmus throughout; appearing periodically beneath the fugue instead is a quasi-ostinato motif derived from the chorale melody. BWV 682 is an extraordinary specimen of Bach's complex chorale setting; recognizably French in style, it is nevertheless a *ritornello* trio sonata with a variety of distinctive ideas including triplets and Lombardic rhythm, which is further characterized by firm chromatic motion in the pedal. BWV 684 is a lively *concertante*; three manual parts constitute the *ritornello* accompanying the cantus firmus in the pedal. The flowing semiquaver motif may be the depiction of the flowing waters of the river Jordan. In contrast, BWV 686 is a powerful, large-scale chorale motet setting in *stile antico*. It is the only organ piece Bach wrote in six parts with double pedal. BWV 688 is modern again; it is a lively monothematic fugal trio on two manuals with cantus firmus in the pedal. The image portrayed by a very fast-moving, disjunctive motif may be depicting Jesus's fight with death.

The *manualiter* settings are equally rich in both technical and stylistic variety. With its idiosyncratic repetitive notes from the chorale melody, the fugue subject of BWV 679 makes 'ten' appearances to mark the meaning of this Catechism chorale. The cheerful, gigue-like character of the piece may echo the sentiment of rejoicing in the Law (e.g. as pointed out in Psalms 19 and 119). BWV 681 is a sort of fugue using French overture rhythms; its melodic idea is taken from the chorale tune. BWV 683 is an *Orgelbüchlein*-type setting, where the chorale melody is heard unbroken and undisturbed on the top of the texture; the tune is accompanied by three lower parts featuring distinctive motifs. BWV 685 is a multi-sectioned fughetta; it takes its subject and countersubject from the chorale melody, and exploits inversion and the motifs derived from it. Keller suggests that the three *rectus/inversus* entries represent the three-fold immersion in baptism. BWV 687 is a dense motet organ chorale with augmented cantus firmus on the top of the texture; the contrapuntal lines are constantly derived from the subject, and the incessant use of inversion to answer the subject may have some theological significance. According to Robin Leaver, it is a depiction of confession answered by the assurance of forgiveness. BWV 689 is characterized by the clarity of the subject entries as well as the use of *stretti* at various entry points; the fugue subject clearly derives from the chorale melody, while the countersubject assumes its background rôle in stirring gentle movements and giving focused directions in the piece.

Four Duets, BWV 802-805

The four duets are two-part inventions on a grand scale, featuring free, expressive motifs that are not based on a chorale melody. As we have already discussed, they were added to the collection virtually in the 'last minutes' of publication, presumably to bring the total number of pieces to twenty-seven. Whatever the truth may be, it is very unlikely that Bach added them here without due care and profound thought. The fact that their keys

are arranged in ascending order on the scale, E minor – F major – G major – A minor, can hardly be considered coincidental, especially since a similar pattern is found in the earlier part of the collection, in BWV 673-677, E minor – F major – G major – A minor, forming a symmetrical pattern in the collection.

While they are commonly believed to be 'communion music', in the past scholars offered various interpretations of their significance in the collection: the four elements, four virtues, four gospels, four great prophets, four beasts around the throne (Revelation 4), and four teachings in the small catechism. Peter Williams speculates further that they were included as contrapuntal models of various kinds gathered within the framework of a pious composer's faith in the Lord and giver of life. More recently, Albert Clement claims that Bach was inspired by a contemplative text in Heinrich Müller's *Geistliche Erquickstunden* (1710); according to him, these duets depict musically 'four sweet things', i.e. the word of God, the cross, death and heaven.

Duetto I is a double fugue in 3/8 metre, featuring a rapid scale passage followed by a syncopated angular figure contrasted with a chromatic line. *Duetto II* is a fugue of ternary design in 2/4 metre; the outer sections feature a firm triadic subject, whilst in the middle section a smooth second subject is introduced that is treated canonically, exploring chromatic harmonies. *Duetto III* is a straightforward invention in 12/8 metre, featuring rolling sequential figures. *Duetto IV* is an extensive fugue in 2/2 metre, featuring an extraordinarily long subject. Partially because of its sheer length and partly because of the closed tonality of the subject, the piece does not explore many modulations.

Fugue in E flat major, BWV 552/2

Separated as it is from the opening prelude and placed at the end of the collection, this fugue is just as unusual as the prelude. Nevertheless, both movements have a strong musical connection, by which the entire collection is embraced; they not only share the same key (E flat) and the

sonority of 'pro organo pleno' but also the three highly individual characters (i.e. the fugue subjects) employed therein expressing the Trinitarian symbolism, the concept of which penetrates deep into the entire collection.

Technically speaking, this is a double fugue, and not a triple fugue, for the three subjects do not appear all at once. Each subject has a very distinctive character, the second being a gently floating figure in 6/4 time, and the third having a lively and jubilant character in 12/8 time; after the respective expositions, they are combined with the opening *stile antico* subject in double counterpoint.

© Yo Tomita 2000

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (Basso continuo) in 1980 and third Prize in the Organ Competition in 1982 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule für Musik in Duisburg, Germany. Since his return to Japan, he has not only given many concerts as organist and harpsichordist all over the country, but has organized an acclaimed concert series at the chapel of Shoin Women's University in Kobe, where a French classical organ built by Marc Garnier is installed.

Meanwhile Masaaki Suzuki has acquired an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has been the musical director of the Bach Collegium Japan; as such, he works regularly with renowned European soloists and ensembles. Suzuki has won an enviable rep-

utation for his interpretation of Bach's cantatas on BIS. In addition, Suzuki is recording J.S. Bach's complete harpsichord music for BIS.

Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. In July 1995 and 1997 Suzuki was invited by Philippe Herreweghe to conduct Collegium Vocale, Ghent. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo University of Fine Arts and Music.

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) has acquired a formidable worldwide reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's church cantatas on BIS since 1995. The BCJ was founded in 1990 by Masaaki Suzuki (who remains its music director) with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Boehm.

The BCJ comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah*, Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles.

The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan. For many of its projects it has been pleased to welcome eminent European artists. In January 1999, the BCJ was invited to Israel as the highlight of the opening series of the concert hall 'Heichal Hatarbut' in Rishon Le Zion, and performed cantatas, Handel's *Messiah* and Bach's *St. John Passion*. Further international tours are planned.

Clavier-Übung III („Die deutsche Orgelmesse“)

Die sogenannte „Deutsche Orgelmesse“ wurde Ende September 1793 als dritter Teil in der Reihe der *Clavier-Übungen* veröffentlicht. Es handelt sich um das erste veröffentlichte Orgelwerk Bachs. Zugleich war es das längste und problematischste all seiner zu Lebzeiten gedruckten Werke; in vielerlei Hinsicht bildete es eine gewaltige Demonstration Bachscher Kompositionskunde, die vor dem Hintergrund einer turbulenten Phase seines Lebens entstand.

Bach gab der Sammlung folgenden Titel: „Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt von Johann Sebastian Bach, Koenigl. Pohnischen, und Churfürstl. Saechs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris.“

Die Sammlung besteht aus mehrfachen Bearbeitungen des deutschen *Kyrie* und *Gloria* (BWV 669-677), je paarweisen Bearbeitungen von sechs Catechismuschorälen (BWV 678-689) und vier Duetten (BWV 802-805), die allesamt von dem Präludium und der Fuge in Es-Dur (BWV 552) umrahmt werden.

Der gebräuchliche Beiname „Deutsche Orgelmesse“ leitet sich indes nicht von Bach her. Genau genommen ist er falsch, weil das Werk mehr enthält als die Lutherische *Missa Brevis* mit *Kyrie* und *Gloria*. Traditionellerweise sind die Teile der *Missa* unabänderlich auf die Trinität bezogen, und es ist kein Zufall, daß die Symbolik der Dreieinigkeit an verschiedenen Aspekten der Sammlung zu erkennen ist. Dazu gehört beispielweise der Gebrauch der mit drei *b*-Vorzeichen versehenen Tonart Es-Dur nicht nur im Eröffnungs- und Schlußsatz, sondern auch in der ersten Vertonung des *Kyrie*; tatsächlich basiert die gesamte Sammlung auf dieser Zahlensymbolik, was an der Anzahl der Sätze in den Chorälen der Messe (9=3x3) und der gesamten Sammlung (27=3x3x3) deutlich wird, ganz zu schweigen von der

bereits im Werktitel vorhandenen Präsenz der Zahl „Drei“.

Daneben ist auch die Symbolik der Zahl „Zwei“ gegenwärtig, als Dualismus (z.B. Gott und Mensch, Licht und Schatten, Leben und Tod – eine wichtige Vorstellung im christlichen Glauben) wie auch als Symmetrie: jede Choralmelodie wird zweimal bearbeitet, zuerst in einer größeren *pedaliter*-Version, dann in einer kürzeren *manualiter*-Version. Vielfach wurde darauf hingewiesen, daß dies in Zusammenhang stehe mit Luthers Großem und Kleinem Catechismus, oder mit den „Kennern“ und „Liebhabern“, die auf der Titelseite eigens erwähnt sind.

Entstehung

Es ist unbekannt, zu welchem Anlaß Bach die Sammlung komponierte und wieviel von dieser Musik für die Aufführung in der Lutherischen Liturgie vorgesehen war; gleichwohl darf man annehmen, daß sie einen Versuch darstellte, den Königlichen Titel vom Dresdner Hof zu erhalten, da sein früherer Versuch aus dem Jahr 1733 (*Kyrie* und *Gloria* BWV 232, Teil 1) nicht von Erfolg gekrönt gewesen war. Auch ist zu bedenken, daß man 1739 das 200. Jubiläum von Luthers historischer Thomaskirchen-Predigt (25. Mai 1539) beging; möglich also, daß Bach die Veröffentlichung zur Feier dieses Ereignisses vorgesehen hat. Diese Theorie wird gestützt durch das Fehlen eines früheren Belegs dafür, daß Bach ein anderes Stück im Zusammenhang mit dem Lutherischen Catechismus geschrieben hätte.

Es gibt hinreichend Grund zu der Annahme, Bach habe kurz nach der Veröffentlichung seiner *Clavier-Übung II* (1735) mit der Arbeit an dieser Sammlung begonnen. Während er durch seine Beteiligung am *Schemmellischen Gesangbuch* (Ostern 1736 veröffentlicht) mit solchen, ausschließlich auf Choralmelodien basierenden Kompositionen in enge Berührung kam, so ist es durchaus denkbar, daß das *Kyrie* und das *Gloria* dieser Sammlung Teile des Programms waren, das er auf der neuen Silbermann-Orgel der Frauenkirche in Dresden von zwei

bis vier Uhr am Samstag, dem 1. Dezember 1736, spielte; aus Anlaß der Verleihung des Titels eines Königlichen Hofkomponisten, den er knapp zwei Wochen zuvor erhalten hatte.

Am bemerkenswertesten jedoch ist, daß dieses Werk Bachs wachsendes Interesse reflektiert, seinen stilistischen Horizont in zwei Richtungen zu erweitern, d.h. zum einen in Richtung der alten Techniken des motettischen Stils und der Kirchentonarten sowie zum anderen in Richtung moderner Stilelemente. In einigen Stücken kann man verschiedene Einflüsse aus zeitgenössischen Werken seiner engen Freunde, namentlich Conrad Friedrich Hurlebusch, Johann Gottfried Walther und Silvius Leopold Weiss identifizieren. Wie auch in anderen großformatigen Werken aus seinen letzten Jahren, manifestiert sich hier Bachs Entschlossenheit, in einer bestimmten Kompositionsgattung endlose Möglichkeiten zu erforschen, in diesem Fall die Bearbeitung von Orgelchorälen. Für einen Königlichen Hofkomponisten erscheint es gerade recht, ein derart eindrucksvolles Werk zu schreiben; auf der persönlichen Ebene ist außerdem denkbar, daß Bach es zugleich als eine emphatische Erwidering auf Scheibes berüchtigten, 1737 veröffentlichten Angriff auf seinen Kompositionstil verstanden wissen wollte, der dort als „schwülstig und verworren“ bezeichnet wurde.

Tatsächlich war diese Annahme eine von Bachs engen Freunden geteilte Auffassung, wie man einer 1740 veröffentlichten Rezension des Werks von Lorenz Christoph Mizler entnehmen kann: „Der Herr Verfasser hat hier ein neues Exempel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortheillich geübt und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Composition zu kritisiren.“

Entwicklungsstadien und Revisionen

Das Werk liegt nicht als Autograph von Bachscher Hand vor. Die Stichvorlage, von der es heißt, daß C.P.E. Bach sie besessen habe, ist ebenfalls verloren. Allen überlieferten Manuskripten diene offenkundig die Druckausgabe als Vorlage, von der heute nur noch 20 Exemplare existieren. Von zwei Fäßen abgesehen, enthalten alle Exemplare der Erstausgabe Korrekturen, die Manfred Tessler, der Herausgeber der *Neuen Bach Ausgabe*, in drei Stadien einteilt. Verglichen mit den beiden, die keine Korrekturen enthalten (weil sie Korrektorexemplare aus einer Zwischenstation des Stichts sind), zeigt die sorgfältige Untersuchung einen interessanten Verlauf der Entstehung und Weiterentwicklung durch den Komponisten.

Das bedeutsamste Ergebnis beim Studium der Originaldrucke ist die unlängst gemachte Entdeckung, daß die Paginierung auf den Kupferplatten korrigiert wurde. Ausgehend von einer detaillierten Analyse dieser Korrekturen hat Gregory Butler erfolgreich den Verlauf des Bachschen Kompositionsprozesses in drei Schichten rekonstruiert. Dabei stellte sich heraus, daß eine frühere Version der Sammlung die gesamten Meßbearbeitungen und lediglich die *pedaliter*-Katechismuschoräle enthielt (Schicht 1). Der Umfang des Werks wurde dann im Vorfeld des Stichts gegen Ende des Jahres 1738 erweitert (Schicht 2). Hierzu gehören das Präludium und die Fuge, die die Sammlung umrahmen, und die *manualiter*-Bearbeitungen des Katechismus. Und schließlich, im Sommer 1739, wurden die vier Duette hinzugefügt (Schicht 3).

Der Einblick in den Entstehungsprozeß – eine lange, ausgedehnte Angelegenheit, die sich über mehr als vier Jahre erstreckte – liefert dann eine Antwort auf gewisse Mythen, von denen das Werk umgeben ist, so etwa den Grund, warum die später hinzugefügten Sätze auf der Titelseite nicht erwähnt sind. Das Wissen um die Reihenfolge der Zusammenstellung bescheidet auch unsere Spekulationen darüber, welche Funktion oder Bedeutung diesen Stücken im Kontext der Sammlung zukommt.

Die Sätze

Präludium Es-Dur BWV 552/1

Die Sammlung beginnt majestätisch mit einem Präludium, das drei kontrastierende Themen enthält; sie stellen vermutlich die drei Personen Gottes dar: den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist. Die prächtige Französische Ouvertüre, die den Satz eröffnet, taucht an verschiedenen Stellen des Stücks als ein Refrain wieder auf und etabliert sich solcherart als das Bindeglied des Präludiums. Hierauf folgt ein lichter, homophoner Trio-Abschnitt, in dem der Gebrauch von Synkopen und Vorhalten zunehmend an Bedeutung gewinnt; diese Kontrastwirkung läßt uns Bachs Absicht erkennen, Jesus' Schicksal als Menschensohn zu schildern, insbesondere wenn das Stück in eine dunklere Tonart moduliert. Nach einem kurzen Refrain erreicht das Stück einen Fugato-Abschnitt, der blühendes Passagenwerk enthält.

Bearbeitungen der deutschen Messe BWV 669-677

Die „Deutsche Orgelmesse“ beginnt mit einem *Kyrie* in strengem *stile antico*. Innerhalb der Gruppe von drei großartigen *pedaliter*-Präludien im 4/2-Takt (BWV 669-671) wandert der Cantus firmus vom Sopran zum Tenor und dann in den Bass, als ob die drei Personen der Trinität einzeln eingeführt würden. Dabei gewinnt die Musik zusehends an Intensität; im dritten Stück – mit dem Hinweis „cum organo pleno“ – ist der Satz auf fünf Stimmen erweitert; ein früher Höhepunkt wird durch größere kontrapunktische Komplexität und wirkungsvollen Dissonanzengebrauch gegen Ende des Stücks erreicht.

Die folgenden drei Stücke in *manualiter*-Bearbeitung (BWV 672-674) sind in frei imitierendem Stil geschrieben und verwenden verschiedene „fortschreitende“ Taktarten, d.h. 3/4, 6/8 und 9/8; die Themen und Motive sind der Choralmelodie entnommen und zu einem vereinheitlichten Tonsatz umgewandelt.

Die nächsten drei sind die Ausarbeitungen des deutschen *Gloria* (BWV 675-677), lebhafte Trios, die in aufsteigender Folge die Tonartenskala F – G – A durchmessen. Die Außensätze sind *manualiter*-Bearbeitungen.

BWV 675 hat den Cantus firmus im Alt; die Außenstimmen bilden eine zweistimmige Invention, die viele lebhaftige Figuren aufweist, welche mit dem schmucklosen Cantus firmus rhythmisch stark kontrastieren. BWV 676 ist ein strenges, aber ausgedehntes Trio im konzertanten Stil, das eine Choralmelodie als Cantus firmus enthält sowie daraus abgeleitete Paraphrasen, die in kunstvollem Kontrapunkt verarbeitet sind. BWV 677 ist eine Doppelfuge mit der Bezeichnung „Fughetta super“: Das pointiert artikulierte Subjekt ist eine Diminution der ersten beiden Phrasen der Choralweise.

Katechismus-Choräle BWV 678-689

Das Herz der Sammlung sind die sechs Katechismus-Choräle von Luther, die sich auf die Zehn Gebote (BWV 678-679), den Glauben (BWV 680-681), das Vaterunser (BWV 682-683), das Sakrament der Heiligen Taufe (BWV 684-685), die Buße (BWV 686-687) und das Sakrament des Abendmahls (BWV 688-689) beziehen. Wie bereits erwähnt, besteht jedes Paar aus *pedaliter*- und *manualiter*-Bearbeitungen; von einem anderen Standpunkt aus betrachtet, kommt indes eine größere, symmetrische Architektur zum Vorschein, bei der diese Sechserpaare in zwei Gruppen eingeteilt werden können. Betrachten wir die *pedaliter*-Bearbeitungen, dann befindet sich genau im Zentrum einer jeden Gruppe der „organo pleno“-Satz (BWV 680 bzw. 686), den die Sätze mit kanonisch verarbeiteten Cantus firmus umgeben. Ebenso können die *manualiter*-Bearbeitungen in zwei Gruppen eingeteilt werden, die jeweils aus zwei Fugen- und einer Cantus Firmus-Fassung bestehen.

Die Kompositionstechniken, die Bach in den *pedaliter*- Fassungen verwendet, sind hier von besonderem Interesse, weil der Charakter jeder Gruppe durch die Art, wie der Baß behandelt wird, deutlich unterschieden ist – die erste Gruppe verwendet freie, aber rhythmisch regelmäßige Melodien, während die zweite den Cantus firmus enthält. Offenkundig hat Bach versucht, soviel Kompositionsstile als möglich zu erkunden. In BWV 678 wird durch den langen Orgelpunkt, über dem zwei Stimmen

kanonisch verarbeitet werden, eine friedliche, pastorale Stimmung erzeugt; zu dieser Textur kommen in den Mittelstimmen dann zwei kanonisch geführte *Canti firmi* hinzu. BWV 680 ist der einzige *pedaliter*-Choralsatz, der den *Cantus firmus* nicht durchgehend verwendet; stattdessen erscheint unterhalb der Fuge regelmäßig ein gleichsam ostinates Thema, das aus der Choralmelodie abgeleitet ist. BWV 682 ist ein außergewöhnliches Beispiel von Bachs komplexem Choralsatz; obschon in französischem Stil, handelt es sich um eine Ritornello-Triosonate mit einer Vielzahl unterschiedlicher Ideen – u.a. Triolen und lombardischer Rhythmus –, die darüber hinaus durch eine beständige chromatische Bewegung im Pedal gekennzeichnet ist. BWV 684 ist ein lebhaftes Concertante; drei Manualstimmen bilden das Ritornello, das den *Cantus firmus* im Pedal begleitet. Das fließende Sechzehntelmotiv mag vielleicht als Darstellung des fließenden Jordanwassers gemeint sein. Im Unterschied hierzu ist BWV 686 eine kraftvolle, großformatige Choralmotette im *Stile antico*. Es handelt sich um das einzige Orgelstück im Schaffen Bachs, das sechs Stimmen mit zwei Pedalstimmen vorsieht. BWV 688 ist wiederum ein modernes Stück, eine lebhaft-fugiertes, monothematisches Trio auf zwei Manualen und dem *Cantus firmus* im Pedal. Ein sehr schnelles, zerklüftetes Motiv könnte Christi Todeskampf bildlich darstellen.

Die *manualiter*-Bearbeitungen weisen eine große technische wie stilistische Vielfalt auf. Mit seinen eigentümlichen Wiederholungen von Tönen der Choralmelodie erscheint das Fugensubjekt von BWV 679 „zehn“ Mal, um die Bedeutung des Katechismuschorals zu unterstreichen. Der fröhliche Gigue-Charakter dieses Stückes soll vielleicht das Gefühl der Freude im Gesetz des Herrn reflektieren (wie sie etwa die Psalmen 19 und 119 zeigen). BWV 681 ist eine Art Fuge im Rhythmus der französischen Ouvertüre; ihre melodische Substanz ist dem Choralied entnommen. BWV 683 ist eine Ausarbeitung im Stile des *Orgelbüchleins*, bei der die Choralmelodie unverkürzt und ungestört in der Oberstimme erklingt; die Melodie wird von drei tieferen Stimmen

begleitet, die distinkte Motive enthalten. BWV 685 ist eine vierteilige Fughetta; sie entnimmt Subjekt und Kontrasubjekt der Choralmelodie und verwertet Umkehrung und die daraus abgeleiteten Motive. Keller vermutet, daß die drei *rectus/inversus* Einsätze das dreimalige Eintauchen bei der Taufe darstellen. BWV 687 ist ein dichter, motettischer Orgelchoral mit augmentiertem *Cantus firmus* zuoberst; die kontrapunktischen Stimmen sind stets dem Subjekt entnommen. Daß das Subjekt ständig mit Umkehrungen beantwortet wird, mag eine theologische Bedeutung haben; Robin Leaver zufolge handelt es sich um die Vorstellung einer Beichte, die durch die Zusicherung der Vergebung beantwortet wird. BWV 689 wird sowohl durch die Klarheit der Subjekteintritte, als auch durch den Gebrauch von Stretti an verschiedenen Einsatzstellen geprägt; das Fugensubjekt entstammt deutlich der Choralmelodie, während das Kontrasubjekt im Hintergrund sanfte Bewegungen erzeugt und präzise Richtungen vorgibt.

Vier Duette BWV 802-805

Die vier Duette sind zweistimmige Inventionen großen Stils; sie enthalten freie, expressive Themen, die nicht auf Choralmelodien basieren. Wie bereits erwähnt, wurden sie der Sammlung buchstäblich „in den letzten Minuten“ vor der Veröffentlichung hinzugefügt, wahrscheinlich, um die Gesamtstückzahl auf 27 zu bringen. Was davon auch wahr sein mag – jedenfalls ist es sehr unwahrscheinlich, daß Bach sie hier ohne gebührende Sorgfalt und gründliche Überlegung hinzugesetzt hat. Der Umstand, daß ihre Tonarten aufsteigend angeordnet sind, e-moll – F-Dur – G-Dur – a-moll, kann wohl kaum zufällig sein, besonders wenn man bedenkt, daß die gleiche Abfolge im früheren Teil der Sammlung, BWV 673-677, zu finden ist (e-moll – F-Dur – G-Dur – a-moll), so daß sich in der Sammlung ein symmetrisches Muster herausbildet.

Obschon man gemeinhin annimmt, daß es sich bei diesen Stücken um „Kommunionsmusik“ handelt, so haben die Forscher bislang unterschiedliche Deutungen

ihrer Bedeutung innerhalb der Sammlung angeboten: Die vier Elemente, vier Tugenden, vier Evangelien, vier großen Propheten, vier Wesen rings um den Thron (Offenbarung 4) und vier Lehren im Kleinen Katechismus. Peter Williams spekuliert darüber hinaus, daß sie als kontrapunktische Modelle verschiedener Art eingefügt wurden, versammelt im frommen Glauben an den Herrn und Spender des Lebens. Erst vor kurzem hat Albert Clement behauptet, Bach sei von einem kontemplativen Text in Heinrich Müllers *Geistliche Erquickstunden* (1710) inspiriert worden; folgt man seiner Deutung, dann stellen diese Duette musikalisch „vier süße Dinge“ dar, d.h. das Wort Gottes, das Kreuz, Tod und Himmel.

Duett I ist eine Doppelfuge im 3/8-Takt; sie enthält einen raschen Skalengang, dem synkopierte, verwinkelte und von einer kontrastierenden chromatischen Linie begleitete Figuren folgen. *Duett II* ist eine dreiteilige Fuge im 2/4-Takt; die Außenteile sind von einem festen Dreiklangssubjekt geprägt, während der Mittelteil ein sanftes zweites Subjekt vorstellt, das kanonisch geführt wird und chromatische Harmonien erkundet. *Duett III* ist eine gradlinige Invention im 12/8-Takt mit rollenden Sequenzfigurationen. *Duett IV* ist eine umfängliche Fuge im 2/2-Takt, die ein außerordentlich langes Subjekt aufweist. Zum Teil aufgrund seiner schieren Länge und zum Teil wegen der geschlossenen Tonalität des Subjekts ist das Stück mit Modulationen zurückhaltend.

Fuge in Es-Dur BWV 552/2

Abgetrennt vom eröffnenden Praeludium und ans Ende der Sammlung gestellt, ist die Fuge genau so ungewöhnlich wie das Praeludium. Gleichwohl haben beide Sätze eine starke musikalische Verbindung, die die gesamte Sammlung umfaßt; sie teilen nicht nur dieselbe Tonart (Es-Dur) und die Klanghöhe des „pro organo pleno“, sondern auch die drei hochindividuellen Charaktere (d.h. die Fugensubjekte), in denen sich die Dreieinigkeitsymbolik ausdrückt, deren Idee wiederum die gesamte Sammlung durchwirkt.

In technischer Hinsicht handelt es sich um eine Doppel-, nicht um eine Tripelfuge, da die drei Subjekte nicht gleichzeitig auftauchen. Jedes Subjekt hat ein sehr distinktes Profil – das zweite ist ein sanft fließender Gedanke im 6/4-Takt, das dritte hat einen lebhaften, jubelnden Charakter im 12/8-Takt. Nach ihren jeweiligen Expositionen werden sie mit dem einleitenden *stile antico*-Subjekt in doppeltem Kontrapunkt kombiniert.

© Yo Tomita 2000

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan.

Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS einen beneidenswerten Ruf erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf. Seit 1983 gibt Suzuki jeden Sommer Konzerte in Frankreich, Italien, Deutschland, Holland, der Schweiz, Österreich und anderen Ländern. Im Juli 1995 und 1997 wurde er von Philip Herreweghe eingeladen, das Collegium Vocale in Gent zu dirigieren. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste und Musik in Tokio.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat seit 1995 durch seine Aufnahmen der Kirchenkantaten J.S. Bachs bei BIS einen enormen Ruhm errungen. Das BCJ wurde

1990 von Masaaki Suzuki gegründet, der nach wie vor sein musikalischer Leiter ist, mit dem Ziel, das japanische Publikum mit Aufführungen der großen Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles andeutet, konzentriert man sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher protestantischer Musik, die seine Vorgänger waren und ihn beeinflussten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhmer.

Das BCJ umfaßt sowohl ein Barockorchester als auch einen Chor, und zu den wichtigen Aktivitäten gehört eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und eine Reihe von Instrumentalprogrammen. Außerdem führt das BCJ größere Werke wie Bachs *Matthäuspassion*, Händels *Messias*, Monteverdis *Marienvesper*, und kleinere Programme für Solisten oder kleine Vokalensembles auf.

Das BCJ hat seinen Sitz in Tokio und Kobe, spielt aber in ganz Japan, und viele Projekte zusammen mit europäischen Künstlern wie Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper, Stephan Schreckenberger, Enrico Gatti, Marcel Ponsel, Alfredo Bernardini, Dan Laurin und dem Concerto Palatino.

Im Januar 1999 wurde das BCJ nach Israel eingeladen, als Höhepunkt der Eröffnungskonzerte des Konzerthauses „Heichal Hatarbut“ in Rishon Le Zion, wo es Kantaten, den *Messias* und die *Johannespassion* aufführte.

Clavier-Übung III (“*La messe pour orgue allemande*”) La dite “*Messe pour orgue allemande*” fut publiée vers la fin de septembre 1739 comme troisième livraison de la série des *Clavier-Übungen*. Ce fut la première œuvre pour orgue de Bach à être publiée. C’est aussi la plus longue et la plus difficile de toutes les œuvres imprimées qui sortirent de son vivant; sous plusieurs aspects, c’était une forte démonstration de l’habileté de Bach en composition au cours d’une période turbulente dans sa vie.

Bach donna à la collection le titre suivant: “Troisième partie du *Clavier-Übung*, consistant en préludes variés sur le catéchisme et autres hymnes pour l’orgue. Pour les amateurs de musique et surtout pour les connaisseurs de telles œuvres, pour rafraîchir leur esprit, composés par Johann Sebastian Bach, Compositeur de la Cour Royale Polonoise et Électorale Saxonne, Capellmeister et Directeur Chori Musici à Leipzig. Publiés par l’auteur.”

La collection consiste en multiples arrangements des *Kyrie* et *Gloria* allemands (BWV 669-677), paires d’arrangements pour chacun des six chorals du catéchisme (BWV 678-689) et quatre duos (BWV 802-805), tous entourés du *Prélude et fugue en mi bémol majeur* (BWV 552).

Le surnom commun, “la messe d’orgue allemande”, ne vient pas en fait de Bach. Strictement parlant, il est incorrect parce que l’œuvre dépasse la *Missa Brevis* luthérienne du *Kyrie* et du *Gloria*. Traditionnellement, les pièces de la *Missa* sont invariablement reliées à la Trinité et ce n’est pas une simple coïncidence que le symbolisme trinitaire soit trouvé dans plusieurs aspects de la collection. L’un d’eux est l’emploi de la tonalité à trois bémols de mi bémol majeur utilisée non seulement dans les premier et dernier mouvements mais aussi dans l’arrangement du premier *Kyrie*; en fait, tout le recueil est bâti sur ce fondement numérique, ce qui est évident à partir du nombre de mouvements dans les chorals de la messe (9=3x3) et de la collection en entier (27=3x3x3), sans parler de la présence du nombre “trois” comme premier mot du titre de l’œuvre.

On trouve aussi dans la collection le symbolisme

pour “deux”. Le dualisme (par exemple Dieu et l’homme, la lumière et l’ombre, la vie et la mort – un concept important dans la foi chrétienne) ainsi que la symétrie: chaque mélodie de choral est arrangée deux fois, la première dans un grand arrangement *pedaliter*, puis dans un arrangement plus court *manualiter*. On a souligné fréquemment qu’il pourrait s’agir ici d’un lien avec les grand et petit catéchismes de Luther, ou aux “connaisseurs” et “amateurs de musique” mentionnés spécifiquement sur la page de titre.

Genèse

Nous ignorons pour quelle occasion Bach composa cette collection, ni quelle musique était destinée à être jouée au cours de la liturgie luthérienne; on peut cependant supposer que c’était un essai de s’assurer le titre de royal de la cour de Dresde, puisque son essai précédent de 1733 (c’est-à-dire *Kyrie* et *Gloria* BWV 232, première partie) n’avait pas eu de succès. Il pourrait aussi être relié au fait que 1739 était le bicentenaire du sermon historique de Luther donné à l’église St-Thomas (25 mai 1539) et la confession d’Augsbourg (12 août 1535); c’est pourquoi il est possible que Bach planifiait cette publication pour souligner ces événements. Cette théorie est soutenue par le fait qu’il n’y a pas de document antérieur à l’effet que Bach aurait écrit une pièce traitant du catéchisme luthérien.

Il y a raison suffisante de s’interroger si Bach a commencé à travailler sur cette collection peu après la publication du *Clavier-Ubung II* en 1735. Tandis que son engagement dans le *Schemellisches Gesangbuch*, publié à Pâques 1736, pourrait lui avoir rappelé les compositions traitant exclusivement d’airs de chorals, il est fort concevable que le *Kyrie* et le *Gloria* de cette collection fissent partie du programme qu’il joua sur le nouvel orgue Silbermann à l’église Notre-Dame (Frauenkirche) à Dresde de deux heures à quatre le samedi 1^{er} décembre 1736, une occasion marquant l’octroi du titre de Compositeur de la Cour Royale qu’il avait reçu moins de quinze jours plus tôt.

L’aspect le plus frappant pourtant est que l’œuvre reflète l’intérêt croissant de Bach pour étendre son horizon stylistique dans les deux directions, c’est-à-dire les vieilles techniques de style de motet et l’ancienne modalité sacrée et les éléments stylistiques modernes. Dans certaines pièces, on peut identifier différentes influences des œuvres contemporaines de ses amis intimes, soit Conrad Friedrich Hurlbusch, Johann Gottfried Walther et Silvius Leopold Weiss. Comme cela se voit fréquemment dans plusieurs autres œuvres de grande échelle composées dans ses dernières années, celle-ci manifeste la détermination de Bach de chercher des possibilités infinies dans un genre particulier de composition, dans ce cas-ci le traitement des chorals pour orgue. Pour un Compositeur de la Cour Royale, il semble bien approprié de produire une œuvre aussi hautement impressionnante; mais il est aussi concevable sur un niveau personnel que Bach voulût en faire sa réponse formelle à la notoire attaque de Scheibe sur son style de composition, attaque rendue publique en 1737, l’accusant d’être “ampoulé et confus”. En fait, la thèse de la réponse était une opinion commune partagée par les amis de Bach, comme on peut le voir à partir d’une critique de l’œuvre écrite par Lorenz Christoph Mizler et publiée en 1740: “L’auteur a donné ici une nouvelle preuve que dans ce domaine de composition, il est plus chevronné et plus chanceux que plusieurs autres. Personne ne l’y dépassera et peu pourront l’imiter. Cette œuvre est une réfutation énergique de ceux qui ont osé critiquer la composition de l’honorable Compositeur de la Cour.”

Processus de développement et révisions

En ce qui a trait aux manuscrits de Bach, il n’y a plus d’autographe de l’œuvre. Le *Stichvorlage* (exemplaire des imprimeurs) aurait été possédé par C.P.E. Bach mais il fut perdu lui aussi. Toutes les copies manuscrites restantes proviennent apparemment de l’édition imprimée dont seulement vingt survivent aujourd’hui. Sauf deux cas, toutes les copies existantes de l’édition originale renferment des corrections que Manfred Tessler,

l'éditeur de la *Neue Bach Ausgabe*, distingue en trois stades. En incluant les deux copies sans corrections (car elles étaient des épreuves produites à un stage intermédiaire de la gravure), une analyse soignée révèle une histoire intéressante du procédé de développement et de raffinement de l'œuvre par le compositeur.

Les résultats les plus importants de l'étude des impressions originales doivent être la récente découverte de corrections dans la pagination faite sur les plaques de cuivre. Après une analyse soignée de ces corrections, Gregory Butler reconstruit avec succès l'histoire de la pré-publication des activités de composition de Bach en trois phases. Il ressort qu'une version antérieure de la collection renfermait tous les arrangements de la *Missa* et seulement les chorals de catéchisme *pedaliter* (phase 1). La portée de l'œuvre s'étendait alors à quelque temps avant le début du travail de gravure, vers la fin de 1738 (phase 2). Elle incluait le prélude et fugue encadrant la collection et les arrangements du catéchisme *manualiter*. Finalement, à l'été 1739, les quatre duos furent ajoutés (phase 3).

La compréhension du processus de développement – une longue histoire qui s'étendit sur plus de quatre ans – fournit à son tour une réponse à certains mythes entourant l'œuvre, comme la raison pour ne pas mentionner sur la page de titre les mouvements qui furent ajoutés ensuite. De savoir l'ordre de compilation limite aussi l'étendue de nos hypothèses sur la fonction ou la signification de ces pièces dans la collection en entier.

Mouvements individuels

Prélude en mi bémol majeur BWV 552/1

La collection commence majestueusement avec un prélude présentant trois motifs contrastants; ils représentent probablement les trois personnes de Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit. L'imposante ouverture française au début du mouvement apparaît aussi à divers endroits dans la pièce comme un refrain, s'établissant ainsi comme le trait d'union de cette pièce. Elle est suivie d'un léger trio homophone où l'emploi de syncopes et de

retards devient de plus en plus dominant; l'effet musical contrastant est tel qu'on peut y reconnaître l'intention de Bach de décrire la destinée de Jésus comme Fils de l'Homme, surtout où la pièce module à une tonalité plus sombre. Après un bref refrain, la pièce continue avec une section fuguée aux passages très ornés.

Arrangements de la Messe Allemande BWV 669-677

La "Messe d'orgue allemande" commence avec le *Kyrie* en *stile antico* strict. Dans le groupe de trois grands préludes *pedaliter* (BWV 669-671) en mesures à 4/2, le *cantus firmus* est transféré du soprano au ténor, puis à la basse, comme si les trois personnes de la Trinité étaient introduites individuellement. Entretemps, la musique gagne graduellement en intensité; dans la troisième pièce, marquée "cum organo pleno", la texture passe à cinq voix et un sommet est vite obtenu au moyen de complexités contrapuntiques intensifiées et de l'emploi à effet de dissonances vers la fin.

Les trois pièces suivantes en arrangement *manualiter* (BWV 672-674) sont écrites dans des styles imitatifs libres utilisant différents chiffreages "progressifs", soit 3/4, 6/8 et 9/8; les thèmes et motifs proviennent de la mélodie du choral et sont développés en une texture unifiée.

Les trois arrangements suivants sont ceux du *Gloria* allemand (BWV 675-677), tous des trios animés arrangés dans un ordre ascendant sur la gamme, fa – sol – la. Les mouvements extérieurs sont *manualiter*: le *cantus firmus* se trouve à l'alto dans le BWV 675; les voix extérieures forment une invention à deux voix présentant plusieurs motifs animés, contrastant rythmiquement bien avec le simple *cantus firmus*. Le BWV 676 est un trio strict mais de grande envergure dans le style de concerto, incorporant la mélodie du choral comme *cantus firmus* et des paraphrases qui en proviennent, le tout traité en contrepoint ingénieux. Le BWV 677 est une double fugue marquée "Fughetta super"; le sujet à l'articulation mordante est une diminution des deux premières phrases de l'air du choral.

Chorals du catéchisme BWV 678-689

Le cœur de la collection est les six chorals du catéchisme de Luther, se référant respectivement aux dix commandements (BWV 678-679), au Credo (BWV 680-681), au Notre Père (BWV 682-683), au sacrement du saint baptême (BWV 684-685), à l'office des clés et de la confession (BWV 686-687) et au sacrement de l'autel (BWV 688-689). Ainsi que déjà mentionné, chaque paire consiste en arrangements *pedaliter* et *manualiter* mais, à partir d'un angle d'observation différent, un plus grand patron symétrique émerge où ces paires de six sont groupées en deux. En prenant les arrangements *pedaliter*, le mouvement "organo pleno" (BWV 680 et 686 respectivement) est placé au centre de chaque groupe, encadré des mouvements renfermant le *cantus firmus* traité en canon. De même, les arrangements *manualiter* peuvent également être groupés en deux, consistant en deux arrangements fugués et un du *cantus firmus*.

Les techniques de composition utilisées dans les arrangements *pedaliter* sont d'un intérêt particulier ici car le caractère de chaque groupe est nettement différencié par la manière dont la partie de basse est formulée dans la texture, la première employant des mélodies libres mais au rythme régulier, et la seconde présentant le *cantus firmus*. Bach essayait évidemment d'explorer le plus de styles différents de composition que possible. Dans le BWV 678, une atmosphère pastorale paisible est créée par la longue pédale sur laquelle les deux parties supérieures sont déroulées en canon; deux cantus firmi en canon, placés dans les voix intérieures, se joignent ensuite à cette texture. Le BWV 680 est le seul arrangement de choral *pedaliter* qui n'emploie pas le *cantus firmus* tout le long; à sa place, un motif quasi-ostinato dérivé de la mélodie du choral apparaît de temps en temps derrière la fugue. Le BWV 682 est un spécimen extraordinaire d'arrangement de choral complexe de Bach; dans un style français reconnaissable, il est néanmoins une sonate en trio de ritournelle avec une variété d'idées distinctives incluant des triolets et le rythme de Lombardie, caractérisé de plus par un net mouvement chroma-

tique à la pédale. Le BWV 684 est un *concertante* animé; trois parties de clavier manuel forment la ritournelle accompagnant le *cantus firmus* à la pédale. Le motif coulant de doubles croches pourrait décrire les eaux du Jourdain. Par contraste, le BWV 686 est un grand arrangement de motet de choral en *stile antico*. C'est la seule pièce pour orgue que Bach écrivit à six voix avec double pédale. Le BWV 688 est moderne encore; c'est un trio fugué monothématique animé sur deux manuels avec le *cantus firmus* à la pédale. L'image décrite par un motif disjoint se mouvant très rapidement pourrait être celle du combat de Jésus avec la mort.

Les arrangements *manualiter* sont également riches en variété technique et stylistique. Avec ses notes répétées caractéristiques de la mélodie du choral, le sujet de la fugue du BWV 679 apparaît "dix" fois pour marquer la signification de ce choral de catéchisme. Le caractère enjoué de la pièce pourrait faire écho au sentiment de réjouissance dans la Loi (comme souligné dans les psaumes 19 et 119). Le BWV 681 est une sorte de fugue utilisant les rythmes de l'ouverture française; son thème provient de l'air du choral. Le BWV 683 est un arrangement rappelant l'*Orgelbüchlein*, où la mélodie du choral est entendue sans interruption ni dérangement au-dessus de la texture; l'air est accompagné par trois parties inférieures présentant des motifs distincts. Le BWV 685 est une *fughetta* à plusieurs sections; elle prend son sujet et son contre-sujet dans la mélodie du choral et exploite l'inversion et les motifs qui en dérivent. Keller suggère que les trois entrées *rectus/invertus* représentent la triple immersion du baptême. Le BWV 687 est un choral pour orgue en motet dense avec le *cantus firmus* augmenté au-dessus de la texture; les lignes contrapuntiques proviennent constamment du sujet et l'emploi incessant de l'inversion comme réponse au sujet pourrait avoir une certaine signification théologique. Selon Robin Leaver, il décrirait la confession à laquelle répond l'assurance du pardon. Le BWV 689 est caractérisé par la clarté des entrées du sujet ainsi que par l'emploi de *stretti* à différents points d'entrée; le sujet de

la fugue provient nettement de la mélodie du choral tandis que le contre-sujet assume son rôle de second plan en créant de doux mouvements et en donnant à la pièce des directions précises.

Quatre duos BWV 802-805

Les quatre duos sont des inventions à deux voix de grande échelle, présentant des motifs expressifs libres non basés sur une mélodie de choral. Ainsi que discuté précédemment, ils furent ajoutés à la collection pratiquement à la “dernière minute” avant la publication, vraisemblablement pour porter le nombre total de pièces à vingt-sept. Quelle que soit la vérité, il est très improbable que Bach les y ait ajoutés sans grand soin ni mûre réflexion. Le fait que leurs tonalités soient arrangées en ordre ascendant dans la gamme, mi mineur – fa majeur – sol majeur – la mineur, peut difficilement être considéré comme une coïncidence, surtout qu’un modèle semblable est trouvé dans la partie antérieure de la collection, dans les BWV 673-677, mi mineur – fa majeur – sol majeur – la mineur, formant un patron symétrique dans la collection.

Tandis qu’ils sont communément considérés comme étant de la “musique de communion”, les experts dans le passé ont offert différentes interprétations de leur signification dans la collection: les quatre éléments, quatre vertus, quatre évangiles, quatre grands prophètes, quatre bêtes autour du trône (Apocalypse 4) et quatre enseignements du petit catéchisme. Peter Williams va plus loin: ils furent inclus comme modèles contrapuntiques de genres variés assemblés dans le cadre de la foi d’un compositeur pieux dans le Seigneur et donneur de vie. Plus récemment, Albert Clement soutint que Bach fut inspiré par un texte contemplatif dans *Geistliche Erquickstunden* (1710) d’Heinrich Müller; selon lui, ces duos décrivent musicalement “quatre choses douces”, soit la parole de Dieu, la croix, la mort et le paradis.

Duetto I est une double fugue en 3/8, présentant un rapide passage gammé suivi d’une figure angulaire syncopée à laquelle une ligne chromatique fait contraste.

Duetto II est une fugue à la forme ternaire en mesures à 2/4; les sections extérieures présentent un sujet résolu d’accord parfait tandis qu’un souple second sujet est introduit dans la section du milieu; il est traité en canon et explore des harmonies chromatiques. *Duetto III* est une simple invention en 12/8 aux motifs séquentiels onduleux. *Duetto IV* est une grande fugue en 2/2, présentant un sujet extraordinairement long. En partie à cause de la longueur et en partie à cause de la tonalité fermée du sujet, la pièce n’explore pas beaucoup de modulations.

Fugue en mi bémol majeur BWV 552/2

Séparée comme elle l’est du prélude initial et placée à la fin de la collection, cette fugue est tout aussi spéciale que le prélude. Les deux mouvements ont pourtant un fort lien musical qui embrasse la collection en entier; ils se partagent non seulement la même tonalité (mi bémol) et la sonorité de “pro organo pleno”, mais encore les trois caractères hautement individuels (les sujets de la fugue) employés pour exprimer le symbolisme trinitaire dont le concept pénètre profondément dans la collection en entier.

Techniquement parlant, la fugue est double et non pas triple, car les trois sujets n’apparaissent pas les trois à la fois. Chaque sujet a son caractère distinctif, le second étant une idée doucement flottante en 6/4 et le troisième ayant un caractère animé et jubilant en 12/8; après les expositions respectives, ils sont combinés avec le sujet du début en *stile antico* en double contrepoint.

© Yo Tomita 2000

L’organiste, claveciniste et chef d’orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. A l’âge de 12 ans, il commença à jouer de l’orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme en composition et orgue à l’Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l’orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee.

Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Depuis son retour au Japon, il a donné de nombreux concerts comme organiste et claveciniste partout dans le pays et il a organisé une série réputée de concerts à la chapelle de l'Université pour femmes Shoin à Kobe qui est dotée d'un orgue classique français bâti par Marc Garnier.

Entretemps, Masaaki Suzuki a acquis une réputation exceptionnelle non seulement comme organiste et claveciniste soliste mais encore comme chef d'orchestre. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium Bach du Japon; comme tel, il travaille régulièrement avec d'éminents solistes et ensembles européens. Suzuki s'est mérité une réputation enviable pour ses interprétations des cantates de Bach sur étiquette BIS. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavecin de Bach pour BIS.

Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. En juillet 1995 et 1997, Suzuki fut invité par Philippe Herreweghe à diriger le Collegium Vocale à Gand. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo.

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) a acquis une énorme réputation mondiale pour ses enregistrements des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach sur BIS depuis 1995. Le CBJ fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki (qui en reste le directeur musical), dans le but de familiariser le public japonais avec des exécutions sur des instruments d'époque des grandes œuvres du baroque. Comme le nom de l'ensemble l'indique, il vise principalement les œuvres de Johann Sebastian Bach et des compositeurs de musique protestante allemande qui l'ont influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Boehm.

Le Collegium Bach du Japon compte un orchestre et un chœur baroques et ses activités principales incluent une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et des programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, les *Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie* de Monteverdi et des programmes mineurs pour solistes ou petits ensembles vocaux.

Le CBJ a sa base à Tokyo et à Kobe mais il joue partout au Japon. Il a été heureux d'accueillir d'éminents artistes européens pour plusieurs de ses projets. En janvier 1999, le CBJ a été invité en Israël comme le clou de la série d'ouverture de la salle de concert "Heichal Hatarbut" à Rishon Le Zion et il a donné des cantates, le *Messie* de Hændel et la *Passion selon saint Jean* de Bach. D'autres tournées internationales sont présentement projetées.

Song Texts

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

Christe aller Welt Trost!
Uns Sünder allein du hast erlöst;
O Jesu Gottes Sohn!
Unser Mittler bist in dem höchsten Thron,
zu dir schreien wir aus Herzensbegier;
Eleison.

Kyrie!
Gott heiliger Geist!
Tröst', stärk' uns in Glauben allermeist,
daß wir am letzten End'
fröhlich uns scheiden aus diesem Elend!
Eleison!

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

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

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;

Kyrie!
God the Father for eternity!
Great is thy mercy,
Creator and governor of everything!
Eleison.

Christ, the consolation of the whole world!
You alone have forgiven us sinners;
O Jesus Son of God!
You are our mediator at the highest throne,
To you we call from the desires or our hearts;
Eleison.

Kyrie!
God the Holy Spirit!
Console us and strengthen our faith
That, at the final ending,
We may gladly depart from this misery!
Eleison!

Glory be to God alone in the highest
And thanks for his mercy,
That now and nevermore
Can any hurt affect us!
God finds a pleasure in us;
Now there is great peace without omission,
All feuds are now at an end.

These are the ten holy commandments,
That our Lord God gave to us
Through Moses, his faithful servant,
High on Mount Sinai.
Kyrie eleison.

We all believe in one God,
Creator of heaven and earth,
Who has given himself to the Father,
That we might be his offspring.
He wants to nourish us at all times,
To preserve our souls and bodies;

Allem Unfall will er wehren,
kein Leid soll uns widerfahren,
er sorget für uns,
hüt't und wacht;
es steht Alles in seiner Macht.

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' aus Herzens Grund.

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 bitterm Tod
durch sein selbst Blut und Wunden;
es galt ein neues Leben.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhör mein Rufen.
Dein gnädig Ohr neig her zu mir
Und meiner Bitt sie öffent!
Denn so du willst das sehen an,
Was Sünd und Unrecht ist getan,
Wer kann, Herr, für dir bleiben?

Jesu Christus, unser Heiland,
der von uns den Gotteszorn wandt,
durch das bittere Leiden sein
half er uns der Höllen Pein

He wants to ward off all misfortune,
No suffering should affect us,
He cares for us,
Guards us and watches over us;
Everything is in his power.

Our Father in heaven,
You call us all equals
To be brothers and to call upon you
And you want prayers from us;
Grant that we pray not with our mouths alone,
But help our prayers to be based in the heart.

Christ our Lord came to the Jordan
According to the will of his father,
And was baptized by St. John,
In order to fulfil his mission;
He wanted to provide a bath for us,
To wash us free from our sins,
To drown bitter death
Through his own blood and wounds;
This brought a new life.

From deepest need I cry to you,
Lord God, hear my call.
Bend down your merciful ear to me,
Open it to my supplications
For so you will see
What sin and wrongdoing have been done
Who, Lord, can remain before you?

Jesus Christ, our saviour,
Who turned the wrath of God from us,
Through his bitter suffering
Helped us against the pains of hell.

The Marc Garnier Organ of the Tokyo National University of Fine Arts and Music

Disposition

Hauptwerk (I)

C – g³
Principal 16'
Prästant 8'
Rohrflöte 8'
Octav 4'
Spitzpfeife 4'
Quint 3'
Superoctav 2'
Mixtur 6-10f
Scharf 5f
Cornet 5f
Trompete 16'
Trompete 8'
Trompete 4'
Vox humana 8'
Tremulant Hw

Schwellwerk

C – g³
Nachthorn 16'
Principal 8'
Hohlflöte 8'
Undameris 8'
Viola da gamba 8'
Octav 4'
Violetta 4'
Rohrgedackt 4'
Nasat 2 2/3'
Flageolet 2'
Mixtur major 5f
Mixtur minor 4f
Fagott 16'
Trompete 8'
Trompete 4'
Oboe 8'
Tremulant Sw

Kleinwerk (II)

C – g³
Gedackt 8'
Salizional 8'
Quintaton 8'
Prästant 4'
Rohrflöte 4'
Nasat 3'
Superoctav 2'
Terz 1 3/5'
Sifflöte 1 1/3'
Mixtur 5f
Fagott 16'
Dulcian 8'
Schalmey 4'
Tremulant Kw

Mitteltönigwerk

C,D,E,F,G,A,B,H – d³
Coppel 8'
Spitzflöte 4'
Principal 2'
Quintflöte 1 1/3'
Regal 16'
Trichterregal 8'
Schalmey 4'
Mixtur 6f
Bass 8' (Pedal)
Tremulant Mw

Brustwerk (III)

C – g³
Portunal 8'
Bordun 8'
Prästant 4'
Blockflöte 4'
Traverso 4'
Waldpfeife 2'
Terzian 2f
Quintlein 1 1/2'
Scharf 4f
Krummhorn 8'
Regal 4'
Tremulant Bw

Pedalwerk

Bordun 32'
Prästant 16'
Subbass 16'
Octavbass 8'
Gedackt 8'
Principal 4'
Nachthorn 4'
Posaunenbass 32'
Posaunenbass 16'
Trompete 8'
Trompete 4'
Cornet 2'
Tremulant Pw

Kw/Hw (II/I)
Bw (Sw)/Hw (III/I)
Bw (Sw)/Kw (III/II)
Bw (Sw)/Pw
Kw/Pw
Hw (Mw)/Pw

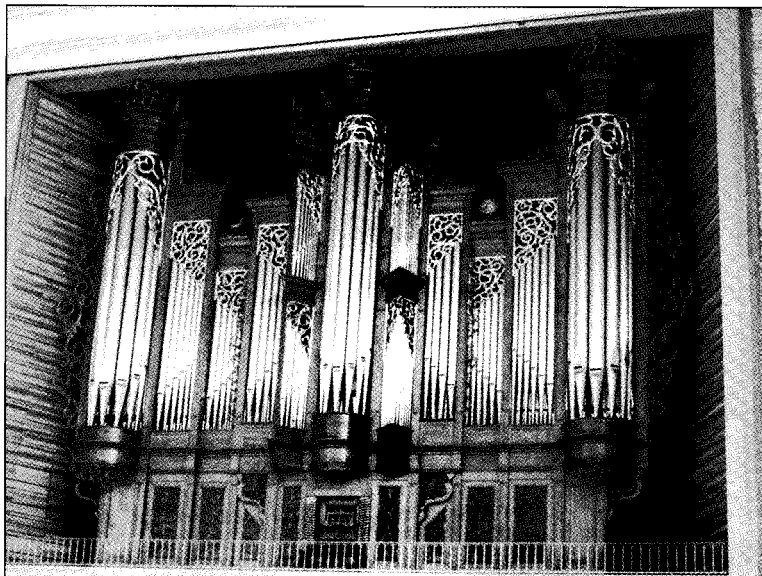
Nachtigall
Zimbelatzen
Wind Hw
Wind Kw
Wind Rw
Wind Sw

Assist II/I – III/I*
Sw Speichern**
Sequencer +/-

Mémoire programmable pour combinaison électromécanique/électronique

* Assistant d'accouplement mécano-pneumatique proportionnel

** Programmation et restitution de la position de la pédale d'expression dans les combinaisons



Clavier-Übung, Dritter Teil: Registrations

Præludium, BWV 552/1

Ped: Pr. 16, Oct. 8, Pr. 4, Mix, Posaune 16, Trp. 8
HW: Pr. 16, Pr. 8, Oct. 4, Quint 3, Mix, Scharf
KW: Ged. 8, Pr. 4, SuperOct. 2
HW/KW

Kyrie, BWV 669

Ped: Sub. 16, Oct. 8
HW: Pr. 8
KW: Ged. 8, Pr. 4, Nasat 3, Terz 1 3/5

Christe, BWV 670

Ped: Pr. 16, Oct. 8
HW: Oct. 4, Trp. 8
KW: Ged. 8, Salizional 8, Pr. 4

Kyrie, BWV 671

Ped: Pr. 16, Oct. 8, Pr. 4, Mix, Posaune 16, Trp. 8
HW: Pr. 16, Pr. 8, Oct. 4, Mix, Scharf, Trp. 8
KW: Ged. 8, Pr. 4, Nasat 3, SuperOct. 2
SW: Pr. 8, Oct. 4, MixMajor, MixMinor
HW/KW
(at Bar 54)
+Ped: Posaune 32
+HW: Quint 3
+HW/SW

Kyrie, BWV 672

BW: Bordun 8, Pr. 4

Christe, BWV 673

BW: Bor. 8, Waldfl. 2

Kyrie, BWV 674

BW: Bor. 8, Pr. 4, Quint 1 1/2

Allein Gott..., BWV 675

BW: Portunal 8

Allein Gott..., BWV 676

Ped: Ged. 8
KW: Quintatön 8 (LH)
BW: Traverso 4 (RH)

Allein Gott..., BWV 677

KW: Ged. 8, Pr. 4, Nasat 3, SuperOct. 2, Terz 1 3/5

Dies sind..., BWV 678

Ped: Sub. 16, Oct. 8
HW: Spitzfl. 4, Trp. 8 (LH)
KW: Ged. 8, Pr. 4, Nasat 3 (RH)

Dies sind..., BWV 679

HW: Fl. 8, Oct. 4, SuperOct. 2, Cornet, Trp. 16, 8, 4

Wir glauben all..., BWV 680

Ped: Pr. 16, Oct. 8, Pr. 4, Mix., Posaune 32, 16, Trp. 8
HW: Pr. 16, Pr. 8, Oct. 4, Mix., Trp 8
KW: Ged. 8, Pr. 4, SuperOct. 2, Mix
BW: Portunal 8, Pr. 4, Terzian
HW/BW, HW/KW

Wir glauben all..., BWV 681

KW: Ged. 8, Pr. 4, SuperOct. 2, Siffl. 1 1/3, Fag. 16

Vater unser..., BWV 682

Ped: Sub. 16, Ged. 8
HW: Pr. 8
KW: Pr. 4 (RH/Oct lower)

Vater unser..., BWV 683

KW: Fl. 4, Tremulant

Christ, unser Herr..., BWV 684

Ped: Ged. 8, Pr. 4, Trp. 8
KW: Ged. 8, Pr. 4, Siffl. 1 1/3
HW: Pr. 16, Fl. 8, Oct. 4

Christ, unser Herr..., BWV 685

KW: Dulcian 8, Ged. 8, Rohrfl. 4

Aus tiefer Not..., BWV 686

Ped: Pr. 16, Oct. 8, Pr. 4, Mix., Posaune 16, Trp. 8
HW: Pr. 16, Pr. 8, Oct. 4, Mix., Scharf, Trp 8
KW: Ged. 8, Pr. 4, SuperOct. 2, Mix
HW/KW

Aus tiefer Not..., BWV 687

HW: Fl. 8

Jesus Christus..., BWV 688

Ped: Oct. 8, Pr. 4, Mix., Trp 8

HW: Pr. 16, Pr. 8, Oct. 4, Mix (RH)

KW: Ged. 8, Pr. 4, SuperOct. 2, Siffl. I 1/3

Jesus Christus..., BWV 689

HW: Pr. 8, Oct. 4

Duetto 1, BWV 802

BW: Portunal 8, Pr. 4, Terziaan, Scharf

Duetto 2, BWV 803

SW: Fl. 8, Ged. 4, Flageolet 2 (Bars 1-37)

KW: Ged. 8, Fl. 4 (Bars 38-112)

Duetto 3, BWV 804

KW: Ged. 8, Fl. 4

Duetto 4, BWV 805

BW: Bordun 8, Pr. 4, Waldfl. 2, Krummhorn 8

Fuga, BWV 552/2

(Bars 1-37)

Ped: Pr. 16, Oct. 8, Pr. 4, Posaune 16

Hw: Pr. 16, Pr. 8, Oct. 4, Mix., Trp. 8

(Bars 37-82)

KW: Ged. 8, Pr. 4, SuperOct. 2, Mix

(from Bar 82)

Ped: +Trp. 8

HW: +Quint 3, Scharf

BW: Portunal 8, Pr. 4, Terzian

+HW/BW, HW/KW

(Bar 107)

BW: +Scharf

(Bar 108)

Ped: +Posaune 32

(Bar 111)

HW: +Trp. 16

Also available in Masaaki Suzuki's series of J.S. Bach keyboard music:

BIS-CD-819

Goldberg Variations, BWV 988.

Masaaki Suzuki, harpsichord.

BIS-CD-813/814

Das wohltemperierte Klavier (The Well-Tempered Clavier), Book I, BWV 846-869.

Masaaki Suzuki, harpsichord.

BIS-CD-1009

Inventions and Sinfonias, BWV 772-801.

Masaaki Suzuki, harpsichord.

BIS-CD-1037

Chromatische Fantasie und Fuge d-moll, BWV 903; Fantasie und Fuge a-moll, BWV 904; Fantasie (und Fuge-Fragment) c-moll, BWV 906; Fantasie g-moll, „Fantasia duobus subjectis“; BWV 917; Fantasie c-moll, „Fantaisie sur un Rondeau“, BWV 918; Præludium c-moll, BWV 921; Fantasie a-moll, BWV 922; Fantasie und Fuge a-moll, BWV 944; Fuge A-Dur über ein Thema von Tomaso Albinoni, BWV 950; Præludium und Fuge h-moll über ein Thema von Tomaso Albinoni, BWV 923/BWV 951; Capriccio E-Dur „In honorem Joh. Christoph. Bacchii“, BWV 993; Capriccio B-Dur sopra la lontananza del suo fratello diletto, BWV 992.

Masaaki Suzuki, harpsichord.

Recording data: 2000-03-30/04-02 at the Sougakudo Concert Hall in the Tokyo National University of Fine Arts and Music,
Tokyo, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Producer: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Stefan Reich

Cover text: © Yo Tomita 2000

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Photograph of Masaaki Suzuki: © Koichi Miura

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 2000

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 01 02-30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 01 02-40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© & © 2000, Grammofon AB BIS, Åkersberga.



Masaaki Suzuki