

JOHANN SEBASTIAN BACH

Clavier-Übung III

LÉON BERBEN

organ



Clavier-Übung III

CD 1	1.	<i>Praeludium</i> in E flat major BWV 552/1 pro Organo pleno	9:22
	2.	<i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i> BWV 669 Canto fermo in Soprano, à 2 Clav. et Ped.	2:54
	3.	<i>Christe, aller Welt Trost</i> BWV 670 Canto fermo in Tenore, à 2 Clav. et Ped.	4:09
	4.	<i>Kyrie, Gott heiliger Geist</i> BWV 671 à 5, Canto fermo in Basso cum Organo pleno	4:23
	5.	<i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i> BWV 672 alio modo, manualiter	1:15
	6.	<i>Christe, aller Welt Trost</i> BWV 673	1:15
	7.	<i>Kyrie, Gott heiliger Geist</i> BWV 674	1:15
	8.	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> BWV 675 Canto fermo in Alto [manualiter]	3:29
	9.	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> BWV 676 à 2 Clav. et Ped.	5:10
	10.	<i>Fughetta super Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> BWV 677 manualiter	1:18
	11.	<i>Dies sind die heiligen zehen Gebot</i> BWV 678 à 2 Clav. et Ped., Canto fermo in Canone	6:07
	12.	<i>Fughetta super Dies sind die heiligen zehen Gebot</i> BWV 679 manualiter	2:20
	13.	<i>Wir gläuben all an einen Gott</i> BWV 680 in Organo pleno con Pedale	2:48
	14.	<i>Fughetta super Wir gläuben all an einen Gott</i> BWV 681 manualiter	1:23

CD 2

- | | | |
|--------------------|---|-------|
| 1. | <i>Vater unser im Himmelreich</i> BWV 682
à 2 Clav. et Ped. e Canto fermo in Canone | 5:19 |
| 2. | <i>Vater unser im Himmelreich</i> BWV 683
alio modo, manualiter | 1:15 |
| 3. | <i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i> BWV 684
à 2 Clav. e Canto fermo in Pedal | 4:42 |
| 4. | <i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i> BWV 685
alio modo, manualiter | 1:23 |
| 5. | <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> BWV 686
a 6, in Organo pleno con Pedale doppio | 5:13 |
| 6. | <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> BWV 687
a 4, alio modo, manualiter | 3:14 |
| 7. | <i>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt</i> BWV 688
à 2 Clav. et Canto fermo in Pedale | 4:00 |
| 8. | <i>Fuga super Jesus Christus, unser Heiland</i> BWV 689
à 4, manualiter | 4:27 |
| 9. | <i>Duetto I</i> BWV 802 | 2:26 |
| 10. | <i>Duetto II</i> BWV 803 | 3:25 |
| 11. | <i>Duetto III</i> BWV 804 | 2:56 |
| 12. | <i>Duetto IV</i> BWV 805 | 2:35 |
| 13. | <i>Fuga</i> in E flat major BWV 552/2
à 5 con pedale pro Organo pleno | 6:34 |
| TOTAL PLAYING TIME | | 95:01 |



Whether as organist or harpsichordist, LÉON BERBEN can be considered a master in his field. His extensive knowledge of music history and historical performance practice make him one of the leading figures within his generation of the early music world. His repertoire embraces keyboard music from 1550 to 1790. He is the co-author of various articles in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. His interpretations are given special weight by intensive study of the sources, and constant research work, and his solo recordings on historic instruments have received great critical acclaim, winning several awards including the *Diapason d'Or*, the *Choc du Monde de la Musique*, as well as the *Quarterly German Record Critics' Award*. Léon Berben was born in 1970 in Heerlen, The Netherlands, and lives in Cologne. He gained his solo diploma in organ and harpsichord in Amsterdam and

The Hague, studying with Gustav Leonhardt (whose last student he was), Rienk Jiskoot, Ton Koopman and Tini Mathot. He was the harpsichordist for Musica Antiqua Köln (Reinhard Goebel) from 2000, with whom he performed throughout Europe, Asia and North and South America, and recorded many CDs for Deutsche Grammophon/Archiv Produktion. Since the dissolution of the ensemble in 2006, he has pursued a solo career, appearing regularly in the most prestigious international festivals such as Klavier-Festival Ruhr, Internationaal Orgelfestival Haarlem, Schleswig-Holstein Musik Festival, Bodenseefestival, Festival Oude Muziek Utrecht, Rheingau Musikfestival, Festival de Saintes, Lucerne Festival, and the Festival de Música Antiga de Barcelona. He is a regular partner of Concerto Melante, a chamber music ensemble of the Berliner Philharmoniker.

LÉON BERBEN darf am Cembalo und an der Orgel als Meister seines Fachs gelten. Darüber hinaus weisen ihn umfassende Kenntnisse in Musikgeschichte und historischer Aufführungspraxis als einen der führenden Köpfe

seiner Generation der »Alten Musik«-Szene aus. Sein Repertoire umfasst Clavierwerke zwischen 1550 und 1790. Ferner schrieb er als Co-Autor für die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Intensives Quellenstudium und stete Forschungsarbeit verleihen der Interpretationskunst von Léon Berben einen besonderen Rang. Seine Solo-CD-Aufnahmen auf historischen Orgeln und Cembali wurden von der Fachpresse hoch gelobt und mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit dem »Diapason d'Or«, dem »Choc« von *Le Monde de la Musique* und dem »Vierteljahrespreis der deutschen Schallplattenkritik«. Léon Berben wurde 1970 in Heerlen (Niederlande) geboren und lebt in Köln. Er studierte Orgel und Cembalo in Amsterdam und Den Haag als letzter Schüler von Gustav Leonhardt, wie auch bei Rienk Jiskoot, Ton Koopman und Tini Mathot, und schloss sein Studium mit dem Solisten-diplom ab. Seit 2000 war Léon Berben als Cembalist bei Musica Antiqua Köln (Reinhard Goebel) tätig. In dieser Eigenschaft gastierte er in Europa, Nord- und Südamerika sowie Asien, und spielte zahlreiche CDs für Deutsche Grammophon/Archiv-Produktion ein. Seit der Auflösung des Ensembles Ende 2006 verfolgt er eine ausgedehnte Solo-Karriere, die ihn auf renommierte internationale Festivals führte, wie z.B. Klavier-Festival Ruhr, Internatio-naal Orgelfestival Haarlem, Schleswig-Holstein Musik Festival, Bodenseefestival, Festival Oude Muziek Utrecht, Rheingau Musikfestival, Festival de Saintes, Lucerne Festival, Festival de Música Antiga de Barcelona. Zu seinen Kammermusikpartnern gehört u.a. Concerto Melante, ein Ensemble der Berliner Philharmoniker.

Passé maître dans la pratique de l'orgue et du clavecin, ses connaissances étendues de l'histoire de la musique et des pratiques historiques font de LÉON BERBEN l'un des principaux interprètes de sa génération. Son répertoire s'étend de 1550 à 1790. Il a signé comme co-auteur des articles pour *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. L'étude en profondeur des sources et le constant travail de recherche confèrent une qualité particulière à l'art de l'interprétation de Léon Berben. Ses enregistrements solos sur instruments historiques ont été encensés par la critique et ont obtenu de nombreuses récompenses, dont le « Diapason d'Or », le « Choc » du *Monde de la Musique* et le « Prix trimestriel de la Deutsche Schallplattenkritik ». Léon Berben naît en 1970 à Heerlen aux Pays-Bas et vit à Cologne. Il étudie l'orgue et le clavecin à Amsterdam et à La Haye, auprès de Gustav Leonhardt dont il est le dernier élève, de Rienk Jiskoot, de Ton Koopman et de Tini Mathot ; il y obtient le diplôme de soliste. Il est le claveciniste de Musica Antiqua Köln (Reinhard Goebel) dès mars 2000. Il donne au sein de cette formation des concerts en Europe, en Asie et en Amérique du Nord et du Sud, et enregistre de nombreux CDs pour Deutsche Grammophon / Archiv Produktion. Depuis la dissolution de l'ensemble fin 2006, il poursuit une carrière de soliste qui le conduit dans les festivals internationaux les plus importants, tels le Klavier-Festival de la Ruhr, l'Internationaal Orgelfestival de Haarlem, le festival de Schleswig-Holstein, le festival du Bodensee, le festival Oude Muziek d'Utrecht, le festival du Rheingau, le festival de Saintes, le festival de Lucerne, le festival de musique ancienne de Barcelone. Parmi ses partenaires de musique de chambre, citons Concerto Melante, issu du Philharmonique de Berlin.

JOHANN SEBASTIAN BACH – CLAVIER-ÜBUNG III

On the 10th of January 1739, Bach's nephew and private secretary, Johann Elias Bach, wrote to Johann Wilhelm Koch, a university friend, to pass on some significant musical news: "[M]y honoured cousin will bring out some pieces for keyboard which are principally intended for organists and are exceedingly well-composed. They will probably be ready in time for the coming Easter fair and make up some 80 pages."¹ Johann Elias was referring to the future *Clavier-Übung III*. In the end, the publication date was delayed by another six months, as Bach had to change engravers at short notice, which meant the production of plates was moved from Leipzig to Nuremberg; but when the collection did appear, it exceeded all expectations. In a brief discussion, the Leipzig music theorist Lorenz Christoph Mizler praised the compendium's exceptional quality: "The author has given here new proof that in this kind of composition he excels many others in experience and skill. No-one can surpass him in this sphere, and very few indeed will be able to imitate him."² It is no exaggeration to claim that Bach's publication ushered in a new era in organ music. The 21 chorale preludes it contained, framed by the grandeur of the opening Prelude and closing five-part triple fugue (BWV 552/1-2), were arranged in the form of a grand organ mass. Unlike the *Orgelbüchlein* or the *Great Eighteen* chorales, Part III of the *Clavier-Übung* was designed to showcase a representative and stylistically diverse selection of chorale settings, and restore the genre, which was in effect past

its heyday and in danger of lapsing into mere liturgical filler, to the consciousness of his contemporaries as an art form full of expressive range and formal variety. The pride of place given to chorale settings in the organ works of Bach's pupils and musical circle can essentially be traced back to this source.

The set of chorale preludes and duets is enclosed by the Prelude and fugue in E flat major (BWV 552). Although the two sections are widely separated in the original print order, they nevertheless form a musical unit which gives the collection its self-contained character. The Prelude BWV 552/1 recalls in its first section a French *ouverture*, as befits the opening of a grand collection. Formally, however, this impressive work is constructed like an Italian concerto. The second movement, BWV 552/2, takes the shape of a monumental triple fugue clearly divided into three parts by two changes in time signature. However, these changes also impose some contrapuntal peculiarities: the first subject is rhythmically altered after the first time signature change, and the second and third subjects can only be combined with the (altered) main theme, but not with each other. The proud, severe *stile antico* style employed in the first part becomes increasingly lively, so that by the end the composition approaches free counterpoint in the modern style. Bach may have drawn inspiration for BWV 552 (and perhaps also some of the chorale preludes) from his celebrated organ concert of 1 December 1736 in the Frauenkirche in Dresden, in much the same way as the three-part *Ricercar* which opens *A Musical Offering* clearly goes

back to fugal improvisations Bach performed at his audience with Frederick the Great.

The series of chorale preludes opens with two contrasting three-movement Kyrie settings (BWV 669-671 and BWV 672-674). While the first group adheres closely to the ideals of *stile antico*, the second favours a strongly figural, i.e. contemporary, counterpoint. *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (BWV 669), a consummate example of four-part contrapuntal writing, weaves the long notes of the *cantus firmus* into a tight web of other voices, frequently in canon, with a subject drawn from the first two lines of the chorale. The theme is heard in both its *rectus* and *inversus* forms, and is then repeated in increasingly close *stretto*. The following arrangement, *Christe, aller Welt Trost* BWV 670, follows the same principle, but here the *cantus firmus* sounds in the tenor rather than the soprano. The next transition, to *Kyrie, Gott heiliger Geist* (BWV 671), which concludes the first Kyrie cycle, marks a further increase in complexity as the number of voices rises to five, the *cantus firmus* is transferred to the pedals, and the subject undergoes persistently *stretto* treatment in both *rectus* and *inversus* forms. The second Kyrie cycle is confined to four-part *manualiter* writing, in which the chorale melody is overlaid by the free-flowing parts.

Despite their demanding polyphony, the three settings of the Lutheran Gloria *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (BWV 675-677), have a captivating, lyrical grace. In BWV 675 the alto carries the melody, retiring behind a stylishly galant *bicinium* between soprano and bass. BWV 676, by contrast, is written as a trio movement

in which the chorale appears in turn in all three voices. Finally, BWV 677's distinctive subject breathes new life into the venerable chorale fughetta.

The two versions of *Dies sind die heiligen zehen Gebot* offer contrasting approaches to a traditional hymn. The substantial BWV 678 presents the *cantus firmus* as a canon in the left-hand inner voices, erecting a framework over which the three other contrapuntal voices intertwine. Of these, the upper two (right hand) are brisk, roving imitations, whereas the bass (pedals) moves mainly in crotchets. BWV 679, on the other hand, is another elegant chorale fughetta in gigue-time.

The two versions of the Credo, *Wir gläuben all an einen Gott* (BWV 680 and 681), reflect a similar duality. BWV 680 consists of a straightforward three-part fugue on a syncopated subject derived from the chorale melody, which the pedals ornament with a cadential *ostinato* phrase after each episode. BWV 681 is another short choral fughetta, this time with a heavily-dotted subject in the French style.

BWV 682, an expansive setting of the hymn *Vater unser im Himmelreich*, combines a two-part *cantus firmus* canon with three other contrapuntal voices, as does BWV 678. The interchange of triplets and Lombard rhythms, staccato and legato, and diatonic and chromatic movement is very finely crafted in the galant style. The counterpoint is so cleverly concealed it requires an attentive listener to appreciate its subtlety. As usual, however, the intensity of the counterpoint is relieved by a

simpler foil (BWV 683). This piece is quite in the style of the *Orgelbüchlein*, with an uninterrupted melody in the upper voice accompanied by motifs in the lower voices.

The first setting of *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BWV 684) is stylistically close to the *Great Eighteen*. A vigorous trio on the manuals combines with the partly separated, augmented *cantus firmus* in the pedals to form a four-part whole. The accompanying fughetto on the same chorale (BWV 685) makes use of the first line of the melody, while a counterpoint derived from it appears in both *rectus* and *inversus* forms.

The six-part setting of *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (BWV 686), which involves the performer playing two parts in each of the hands and on the pedals, is a contrapuntal masterpiece. It is laid out like a strict choral motet, with the *cantus firmus* contained in the upper pedal part. The accompanying *manualiter* version (BWV 687) of the chorale is of the so-called Pachelbel type: each phrase is pre-imitated before entering to the accompaniment of its own *rectus* and *inversus* forms in the other parts. The series of chorale preludes is concluded by the two movements on *Jesus Christus, unser Heiland* (BWV 688 and 689). The first of these takes and explores in both hands what must be the most arresting subject ever used in a chorale prelude. The theme is developed in a style reminiscent of a two-part fugue, with wide leaps of up to a tenth, virtuosic figuring and rapid scales, after which the augmented melody enters in the bass as a *cantus firmus*. The second variation is a four-part *manualiter* fugue on the first line of the chorale.

In addition to the great paired Prelude and fugue in E flat major (BWV 552) and the 21 organ chorales, *Clavier-Übung III* also contains four duets, i.e. two-part *manualiter* compositions in strict counterpoint. Bach here elaborates further on the possibilities of two-part counterpoint, which he had previously explored in the *Inventions*. According to a view propagated in particular by Berlin music theorists of the mid-18th century, true polyphonic mastery consisted in the art of omission: only those who were able to write unadorned, in two parts, without the ear perceiving the smallest deficiency in musical logic or enjoyment, could be said to have unlocked the mysteries of harmony and counterpoint. In addition to the *Inventions*, Johann Philipp Kirnberger stated, perfect examples of this high art were to be found particularly in the four duets in *Clavier-Übung III*. These masterpieces of two-part counterpoint (BWV 802-805) see Bach resume the experiment he began in Köthen with the *Two-Part Inventions*, bringing to it the supreme mastery of his middle Leipzig period. Apparently dry technical exercises such as chromatic counterpoint, voice exchange, canon, inversion and *stretto* are joyfully and irresistibly brought to life.

In its richness of abundantly different styles and compositional techniques, *Clavier-Übung III* is a true compendium of organ music, securing its position as a key testament of Bach's artistry.

Peter Wollny
Translation: Winnie Smith

THE ORGAN AT GRAUHOF

In *Organographia Hildesiensis Specialis*, published in 1738, Johann Hermann Biermann, widely known and respected at the time as an organ expert, praised the instrument at Grauhof: "Both structure and outline of this sumptuous and very splendid work strike the eye forcibly and with uncommon pleasure, so that in the area there is nothing to equal it, especially as even the Principals in the façade are entirely of the finest true English tin, and consequently shine with an equal silver glow, which makes an uncommonly fitting impression on the eye; and the particularly remarkable thing is that the façade of this organ is not, as in other constructions, housed in rounded towers which jut out at angles, but that instead that it is curiously wide, as if it were winding itself about the organ like a snake. The magnificent gallery is built in the same way, that is to say of the very best carved woodwork, with large statues displayed at intervals upon it, both above the organ and below at the base; the structure of which, including the mouldings, is made of the best and finest oak. And just as this work has been allowed sufficient space both in width and height, so the church, newly built in the Italian style, vaulted with tufa and the floor neatly cobbled, lends the organ an even more powerful harmony, coresonance, and a reverberant echo, so that when the 32' Posaunenbass is pulled, the organ might not be unjustly compared to the rumble of thunder in the sky. And it is truly extraordinary that one can couple all three manuals, or only the middle

and the upper, or indeed the middle and the lower, or even the upper and the lower, in any way one likes. This exquisite work is by a famous organ builder by the name of N. Treutmann, from Magdeburg, whose reputation is well-established, and who most industriously completed it."

Christoph Treutmann the Elder, scion of an organ-building family, was born in 1673 or 74, probably in Silesia. He was apprenticed to Heinrich Herbst, an organ builder in Magdeburg, and may also have served as an assistant under Arp Schnitger. His commissions included Brunswick Cathedral, Suhl, and the French Reformed Church in Magdeburg. In 1734, he was entrusted with building the Grauhof organ, which was completed in 1737. It has survived virtually in its original form: although alterations were made in the 19th and 20th centuries, the organ was restored by Hillebrand GmbH between 1989-1992, and remains Treutmann's greatest work.

Treutmann's Central German sound palette is reflected in the use of string stops (the original 16' and 8' Gamba ranks have a particularly warm timbre) and the organ's rich array of foundation stops and reeds. It is also equipped with a Glockenspiel, for which Bach himself seems to have had a fondness: he suggested adding the stop in Mühlhausen when the organ there was being rebuilt in 1708, and his court instrument in Weimar was also expanded to include one. The organ possesses a soft, meditative 32' resultant bass (12' *Rohrflöte* with 16' *Principal*), whereas the 32' *Po-*

saune provides a more thunderously powerful sound; however, following North German example, there is no pedal coupler. Astonishingly, the prospect pipes are original, having escaped confiscation for war use. Another curiosity is that, like the Silbermann organs in Freiberg and Dresden Cathedrals, the organ only has a prospect front rather than a true casing.

The instrument allows a choice of several plenum registrations. Contemporary sources specify the use of Principals and mixtures for full combinations, but are not unanimous on whether *Gedackt* stops and flutes are required. The organ builder Tobias Trost (1680-1750), for example, recommends that *organo pleno* should include a mixture with third-sounding ranks. However, Gottfried Silbermann (1683-1753) suggested a mixture-free plenum registration, the "*scharffer reiner Zug*", as an alternative to regular full combinations involving mixtures. This difference is reflected in the variety of full registrations that can be heard on this recording. Incidentally, as can be seen from reading Johann Friedrich Walther's description of the Wagner organ in the Garnisonkirche in Berlin, contemporaries did not necessarily eschew the use of slow-speaking stops for 'running' passages. Although "the Bach organ" is clearly a mythical beast, the Grauhof organ, with its well-tempered tuning, large manual and pedal ranges, rich specification and excellent acoustics, is virtually the ideal instrument for the organ works of Johann Sebastian Bach.

Léon Berben

Translation: Winnie Smith

¹ Christoph Wolff. *Bach: essays on his life and music*, Harvard University Press. 1991: 205.

² Peter Williams. *The Organ Music of J.S. Bach, vol. II*. Cambridge University Press 1980: 176.

JOHANN SEBASTIAN BACH – CLAVIER-ÜBUNG III

Am 10. Januar 1739 berichtete Bachs Vetter und Privatsekretär Johann Elias Bach seinem Studienfreund Johann Wilhelm Koch nach Ronneburg über eine bemerkenswerte musikalische Neuigkeit: »So ist es auch an dem, daß mein Herr Vetter einige Clavier Sachen, die hauptsächlich vor die Herren Organisten gehören und überaus gut componirt sind, heraus wird geben, welche wohl auf kommende Oster Meße mögten fertig werden, und bey 80 Blatten ausmachen.« Damit bezog er sich auf den Dritten Teil der *Clavier-Übung*. Der anvisierte Veröffentlichungstermin verzögerte sich zwar noch um ein halbes Jahr, da Bach kurzfristig die Herstellung der Druckvorlagen von Leipzig nach Nürnberg verlagern musste; dann aber übertraf die Ausgabe sämtliche Erwartungen. In einer knappen Besprechung rühmte der Leipziger Musikgelehrte Lorenz Christoph Mizler den exzeptionellen Rang der Sammlung: »Der Herr Verfasser hat hier ein neues Exempel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortrefflich geübet und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können«. Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass Bach mit dieser Sammlung eine neue Ära der Orgelmusik begründet hat. Eingerahmt zwischen dem großen feierlichen Präludium und der ausgedehnten fünfstimmigen Tripelfuge (BWV 552/1-2) präsentierte er hier 21 Choralvorspiele, die er in der Form einer großen Orgelmesse anordnete. Anders als im *Orgelbüchlein* oder in den *Achtzehn Chorälen* ging es ihm im

Dritten Teil der *Clavier-Übung* darum, einen möglichst repräsentativen Querschnitt unterschiedlicher Typen von Choralbearbeitungen vorzustellen und damit eine Gattung, die zu jener Zeit ihren Zenit eigentlich bereits überschritten hatte und in bloße liturgische Gebrauchsmusik abzugleiten drohte, in der gesamten Breite ihrer Formenvielfalt und Ausdrucksmöglichkeiten als Kunstform ins Bewusstsein seiner Zeitgenossen zurückzuholen. Der hohe Stellenwert, den die Choralbearbeitung im Orgelschaffen zahlreicher Bach-Schüler und anderer Musiker aus seinem Umfeld einnimmt, geht maßgeblich auf dieses Opus zurück.

Die Serie der Choralvorspiele und Duette wird umrahmt von Präludium und Fuge in Es-Dur BWV 552. Obwohl die beiden Sätze im Originaldruck weit voneinander getrennt stehen, bilden sie doch eine Einheit, die der Sammlung ihren geschlossenen Charakter verleiht. Das Präludium lehnt sich in seinem ritornellartigen ersten Abschnitt an den Charakter einer französischen Ouvertüre an und erfüllt damit angemessen seine Funktion als Eröffnungstück einer großen Sammlung. Die formale Gestaltung dieses eindrucksvollen Werks folgt jedoch der italienischen Konzertform. Der zweite Satz ist als monumentale Tripelfuge gestaltet, deren zweimaliger Taktwechsel die drei Abschnitte deutlich voneinander abgrenzt. Diese Taktwechsel bedingen zugleich aber auch einige satztechnische Besonderheiten: Zum einen wird das erste Thema im weiteren Verlauf rhythmisch verändert, zum anderen können die Themen 2 und 3 lediglich mit dem modifizierten Hauptthema, nicht aber miteinander kombiniert werden. Der feierlich strenge

stile-antico-Charakter des ersten Teils wird immer lebhafter und nähert das Stück zum Ende hin einem freien kontrapunktischen Satz im modernen Stil an. Möglicherweise ließ Bach sich zur Komposition von BWV 552 (und vielleicht auch einiger der Choralbearbeitungen) durch sein gefeiertes Orgelkonzert vom 1. Dezember 1736 in der Dresdner Frauenkirche inspirieren – ähnlich wie das dreistimmige Ricercar zu Beginn des *Musikalischen Opfers* offenbar auf die Fugenheimprovisation im Beisein von Friedrich II. zurückgeht.

Die Serie der Choralvorspiele beginnt mit zwei dreiteiligen Kyrie-Zyklen (BWV 669-671 und BWV 672-674), von denen der erste dem Ideal des *stile antico* nahesteht, während der zweite einen stärker figurierten und damit moderneren Kontrapunkt favorisiert. Die kontrapunktisch außerordentlich kunstvolle vierstimmige Choralbearbeitung *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 webt den in langen Notenwerten präsentierten *cantus firmus* in ein dichtes Netz von in weiten Teilen kanonisch geführten Stimmen ein, deren Thema aus den ersten beiden Choralzeilen gewonnen ist. Dieses Thema erklingt sowohl in seiner *recto*- als auch in seiner *inverso*-Form und sodann in immer weiter verdichteten Engführungen. Nach demselben Prinzip ist das folgende *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 gearbeitet, wobei der *cantus firmus* hier im Tenor statt im Sopran erklingt. Eine nochmalige Steigerung findet sich in dem den ersten Kyrie-Zyklus abschließenden Satz *Kyrie, Gott heiliger Geist* BWV 671, der die Zahl der Stimmen auf fünf erhöht, den *cantus firmus* ins Pedal verlegt und beständig mit *recto*- und *inverso*-Formen des Themas

in Engführung arbeitet. Der zweite Kyrie-Zyklus beschränkt sich auf ein vierstimmiges Manualiter-Spiel und löst den Choral im freien Fluss der Stimmen auf.

Die drei Bearbeitungen des Gloria-Liedes *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 675-677 beeindrucken trotz ihrer anspruchsvollen Polyphonie vor allem durch ihre liebliche Anmut. In BWV 675 erscheint die Chormelodie im Alt, umrankt von einem lebhaften und galanten Bicinium aus Sopran und Bass. BWV 676 ist dagegen als Triosatz gestaltet. Der Choral erklingt hier abwechselnd in allen drei Stimmen. BWV 677 schließlich haucht der traditionellen Form der Choralfughette mit ihrem charakteristischen Thema neues Leben ein.

Von dem alten Lied *Dies sind die heiligen zehen Gebot* liegen zwei kontrastierende Bearbeitungen vor. Der umfangreiche Choral BWV 678 präsentiert den *cantus firmus* als Kanon in den beiden Mittelstimmen (linke Hand). Dieser Gerüstkanon wird eingebaut in ein dreistimmiges Gewebe aus Gegenstimmen, von denen die beiden oberen sich in lebhaften Imitationen ergehen (rechte Hand), während der Bass (Pedal) zumeist in Viertelnoten voranschreitet. BWV 679 hingegen ist wiederum eine elegante Choralfughette im Metrum einer Gigue.

Eine ähnliche Dichotomie charakterisiert die beiden Fassungen des Credo-Liedes *Wir gläuben all an einen Gott* BWV 680 und 681. BWV 680 bietet eine regelrechte dreistimmige Fuge über ein aus der Chormelodie abgeleitetes synkopisches Thema, wobei das

Pedal jeweils nach Abschluss einer Durchführung mit einer ostinaten kadenzierenden Figur einsetzt. BWV 681 ist eine weitere kleine Choralfughette, diesmal mit einem scharf punktierten Thema im französischen Stil.

Die ausgedehnte Bearbeitung des Liedes *Vater unser im Himmelreich* BWV 682 kombiniert – wie BWV 678 – einen zweistimmigen *cantus-firmus*-Kanon mit drei Gegenstimmen. Diese sind mit ihrem Wechsel aus Triolen und lombardischen Rhythmen, Staccato und Legato sowie Chromatik und Diatonik sehr fein und galant gestaltet. Die Subtilität der kunstvoll verschlungenen Stimmführung erschließt sich nur dem aufmerksamen Hörer. Wie gewohnt folgt auf diesen anspruchsvollen kontrapunktischen Satz eine eher knappe Bearbeitung (BWV 683), in der – ganz nach der Manier des *Orgelbüchleins* – die Melodie ohne Pausen in der Oberstimme präsentiert und von den motivisch geprägten tieferen Stimmen begleitet wird.

Im Stil der *Achtzehn Choräle* ist die erste Bearbeitung von *Christ unser Herr zum Jordan kam* BWV 684 gehalten. Ein bewegter Triosatz im Manual wird durch den zeilenweise aufgeteilten augmentierten *cantus firmus* im Pedal zur Vierstimmigkeit erweitert. Die anschließende Fughette über denselben Choral (BWV 685) verwendet die erste Liedzeile und einen aus dieser abgeleiteten Kontrapunkt in *recto*- und *inverso*-Form.

Ein satztechnisches Meisterwerk ist die sechsstimmige Bearbeitung von *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 686. Hier hat der Spieler in beiden Händen und

im Pedal je zwei Stimmen auszuführen. Das Stück ist wie eine strenge Choralmotette angelegt, wobei der augmentierte *cantus firmus* im oberen Pedal angesiedelt ist. Die sich anschließende Manualiter-Fassung (BWV 687) des Chorals folgt dem sogenannten Pachelbel-Typus mit Vorimitationen zu jeder Zeile, wobei in den Gegenstimmen das jeweilige Zeilenthema *recto* und auch *inverso* erscheint.

Die Serie der Choralbearbeitungen wird beschlossen von den beiden Sätzen über *Jesus Christus, unser Heiland* BWV 688 und 689. Die erste Liedbearbeitung entwickelt in den beiden Händen das wohl exaltierteste Thema, das jemals in einem Choralvorspiel verwendet wurde: Große Sprünge (bis zu einer Dezime), virtuose Spielfiguren und Skalen prägen den Verlauf, der wie eine zweistimmige Fuge anmutet. Dazu tritt im Pedal die augmentierte Choralmelodie als *cantus firmus*. Die zweite Bearbeitung ist eine vierstimmige Manualiter-Fuge über die erste Choralzeile.

Neben dem großen Satzpaar Präludium und Fuge in Es-Dur BWV 552 und den 21 Orgelchorälen enthält der dritte Teil der *Clavier-Übung* noch vier Duette, das heißt streng kontrapunktisch gearbeitete zweistimmige Manualiter-Stücke. Bach hatte den zweistimmigen kontrapunktischen Satz bereits in seinen Inventionen erprobt; hier lotet er dessen Möglichkeiten noch weiter aus. Nach einer besonders von der Berliner Musikästhetik des mittleren 18. Jahrhunderts propagierten Ansicht zeigt sich die wahre Meisterschaft der polyphonen Satztechnik in der Kunst des Weglassens: Nur der beherr-

sche wirklich die intrikaten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt, der sie unverhüllt im zweistimmigen Satz darstellen könne, ohne dass das Ohr den geringsten Mangel an Wohlklang und musikalischer Logik vernehme. Als *exempla classica* dieser hohen Kunst dienten laut einer Äußerung von Johann Philipp Kirnberger neben den Inventionen speziell die vier Duette aus dem dritten Teil der *Clavier-Übung*. Die vier Duette BWV 802-805 sind Meisterwerke des zweistimmigen Kontrapunkts. In ihnen setzt Bach mit der souveränen Meisterschaft seiner mittleren Leipziger Jahre die Experimente fort, die er mit den zweistimmigen Inventionen in Köthen begonnen hatte. Scheinbar trockene satztechnische Kunstgriffe wie chromatischer Kontrapunkt, Kanon, Stimmtausch, Umkehrung und Engführung werden auf spielerische und anmutige Weise mit Leben erfüllt.

Mit ihrem Reichtum an unterschiedlichen Stilen und Kompositionstechniken ist die *Clavier-Übung III* ein wahres Kompendium der Orgelmusik. Sie gehört somit zu den zentralen Zeugnissen von Bachs Künstlertum.

Peter Wollny

DIE ORGEL ZU GRAUHOF

In seiner *Organographia Hildesiensis Specialis* von 1738 preist Johann Hermann Biermann, ein zu seiner Zeit sehr bekannter und angesehener Orgelbauexperte, die Orgel zu Grauhof: »Structur und Abriß dieses sehr

prächtigen und kostbaren Wercks präsentiret sich über die massen herrlich und lebhaft in das Gesicht / so daß hiesiger Ohrten seines gleichen nicht zu finden / zumahlen auch die vorauffstehende Principalen durchgehends von dem schönsten veritablen Englischen Zinnen sind / und daher gleichsam einen Silber-Glantz von sich strahlen / so über die massen propré ins Auge fällt / das besondere dabey ist remarquabel, daß die façade dieses Wercks nicht wie andere in runden Thürmeren / in zugespitzten Ecken wie sonst gebräuchlich bestehe / sondern es laufft alles in die Breite so curieux als wann es Schlangen=Weis sich herum drehete / auff gleiche Art die sehr kostbare Prieche [Empore] auch angelegt ist / und zwar von der allersaubersten Bildhauer Arbeit in Schnitzwerck mit hin und wieder gesetzten gressen Posituren sowohl über der Orgel als Niederwärts unten am Grund-Boden des Wercks / dessen Structur samt den Gesimsen von dem auserlesensten sauberen Eichen Holtz formiret ist; weilen nun dieses Werck seinen völligen Raum in der Höhe so wohl als Breite hat / so gibt auch die al Italiana neu-erbaute / mit Duckstein gewölbete und mit Quadrat-Steinen sauber im Paviment bepflasterte Kirche der Orgel auch eine um so mehr durchtringende und als ein Echo nachschallende Harmonie und Corresonantz / so daß es einem in der Luft grummelenden Donnerwetter nicht gar ohnähnlich verglichen werden mögte / und zwarn bey Zuziehung des 32. Posaunen-Basses / und ist wohl recht was extraordinaires da man ein Cuppel in 3 Claviren zugleich oder besonders das mittlere Clavier mit obersten allein / deßgleichen mit dem untersten und wiederum das untere mit dem obersten in allen wie man will zusammen

nehmen könne; Dieses vortreffliche Werck nun ist von einem berühmten Orgelbauer mit Nahmen N. Treutmann aus Magdeburg so sich vorlängst in gute Renommée gesetzt / mit allem Fleisse verfertigt worden / ...«

Christoph Treutmann der Ältere, Sproß einer Orgelbauerfamilie, wurde 1673 oder 74 vermutlich in Schlesien geboren. Er ging bei Orgelbauer Heinrich Herbst in Magdeburg in die Lehre und soll auch Gehilfe Arp Schnitgers gewesen sein. Aufträge erhielt er u.a. für Braunschweig (Dom), Suhl und Magdeburg (Französisch-Reformierte Kirche). 1734 wurde er mit dem Bau der Orgel in Grauhof betraut und vollendete das Instrument 1737. Nach Eingriffen im 19. und 20. Jahrhundert wurde die Orgel 1989-92 von der Firma Hillebrand restauriert und ist sein größtes und bis heute nahezu unverändertes Werk.

Treutmanns »mitteldeutsches« Klangideal ist von Streicherstimmen (die beiden originalen Gambenregister in 16' und 8'-Lage zeichnen sich durch einen sehr milden Strich aus), einer reichen Palette von Grundstimmen, zahlreichen Zungenstimmen und einem Glockenspiel geprägt. Auch Bach scheint eine Vorliebe für das Glockenspiel gehabt zu haben: 1708 schlug er beim Umbau der Orgel in Mühlhausen vor, ein Glockenspiel zu berücksichtigen; auch sein Dienstinstrument in Weimar wurde mit einem Glockenspiel erweitert. Mit der Kombination aus Rohrflöte 12' und Principal 16' besitzt die Orgel einerseits einen weicheren, »gravitatischen« 32'-Klang, wohingegen die Posaune 32' für den starken, grundtönigen »Donnerwetter«-Klang sorgt. Nach norddeut-

schem Vorbild allerdings wurde auf eine Pedalkoppel verzichtet. Die Prospektpfeifen sind bemerkenswerterweise original erhalten, da sie nie zu Kriegszwecken abgeliefert werden mussten. Auffällig ist, dass die Orgel kein eigentliches Gehäuse, sondern eine Prospektfassade hat, wie die Silbermannorgeln im Freiburger Dom und der Hofkirche in Dresden.

Die Orgel bietet die Möglichkeit, unterschiedliche Organo Pleno zu registrieren. Zeitgenössische Quellen fordern hierzu die Prinzipalregister und Mixturen, sind jedoch uneindeutig, ob auch das Ziehen von Gedackten und Flöten verlangt wird. Orgelbauer Tobias Trost (1680-1759) zum Beispiel wünscht, dass terzhaltige Mixturen zum Plenum hinzugezogen werden. Zum regulären Mixturplenum bietet Gottfried Silbermann (1683-1753) mit dem »Scharffen reinen Zug« ein »Plenum« ohne Mixturen als Alternative. Auch in dieser Einspielung sind unterschiedlich aufgebaute Plena zu hören. Übrigens schloss man damals Register mit langsamer Pfeifenansprache für »lauffende Passagen« nicht aus, wie bei Johann Friedrich Walther in seiner Beschreibung der Wagner-Orgel der Garnisonskirche zu Berlin (1727) nachzulesen ist. Obwohl es die »Bach-Orgel« als solche freilich nicht gibt, scheint die Orgel zu Grauhof in ihrer heutigen »wohltemperierten« Stimmung, mit ihren großen Manual- und Pedalumfängen, ihrer reichen Disposition und der hervorragenden Akustik geradezu das ideale Instrument für die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs zu sein.

Léon Berben

JOHANN SEBASTIAN BACH – CLAVIER-ÜBUNG III

Le 10 janvier 1739, Johann Elias Bach, cousin et secrétaire particulier de Bach, écrit à Johann Wilhelm Koch, qu'il avait connu du temps de ses études, au sujet d'une importante nouvelle musicale : « C'est ainsi que Monsieur mon cousin publiera quelques pièces pour clavier, principalement destinées à messieurs les organistes et qui sont on ne peut mieux composées, qui seront probablement prêtes pour la prochaine foire de Pâques et comptent quelque 80 pages ». Il faisait allusion à la Troisième Partie de la *Clavier-Übung*. La date de publication fut retardée de près de six mois, l'impression du manuscrit devant être déplacée de Leipzig à Nuremberg ; mais alors, elle dépassa toutes les attentes. Dans un court entretien, le théoricien de la musique Lorenz Christoph Mizler loua le niveau exceptionnel du recueil : « L'auteur nous a donné une nouvelle preuve qu'il en surpasse bien d'autres dans l'expérience et la compétence de ce genre de composition. Personne ne peut l'y surpasser, et très peu pourront l'imiter ». N'ayons dès lors pas peur de prétendre que ce recueil fit entrer la musique d'orgue dans une nouvelle ère. Enchâssés entre le grand prélude solennel et la longue triple fugue à cinq voix (BWV 552/1-2), les vingt et un préludes de choral du recueil sont agencés en forme de grande messe pour orgue. Contrairement à l'*Orgelbüchlein* ou aux *Dix-huit chorals*, la Troisième Partie de la *Clavier-Übung* présente une sélection la plus représentative possible des différents types d'arrangements de chorals, réhabilitant ainsi un genre qui, à l'époque, avait son zénith derrière lui et menaçait de n'avoir plus d'autre usage que dans le cadre liturgique, en

le rappelant à la conscience de ses contemporains comme une forme d'art dans toute la diversité de ses formes et de ses possibilités expressives. La grande importance que de nombreux élèves de Bach et d'autres musiciens de son entourage accordèrent aux arrangements de chorals dans leurs œuvres pour orgue est largement à porter au crédit de cet opus.

Le prélude et la fugue en *mi* bémol majeur BWV 552 encadrent les préludes de choral et les duos. Ces deux sections sont très éloignées l'une de l'autre dans l'édition originale, mais elles forment néanmoins une entité qui donne au recueil un caractère unitaire. Dans la première section de type ritournelle, le prélude prend le caractère d'une ouverture à la française, comme il sied à la pièce d'ouverture d'un recueil de cette envergure. Au niveau formel, cette œuvre impressionnante est cependant construite comme un concerto italien. La seconde section se présente comme une triple fugue monumentale, clairement divisée en trois parties par des changements de mesure. Ceux-ci imposent en outre certaines particularités de composition : tout d'abord, le premier sujet voit son rythme modifié après le premier changement de mesure ; par ailleurs, les deux autres sujets ne sont combinables qu'avec le sujet principal modifié et pas entre eux. Le *stile antico* solennel et austère de la première partie devient de plus en plus vif, l'écriture de la pièce se rapprochant d'un contrepoint libre de style moderne. Pour la composition de BWV 552 (et peut-être aussi de quelques-uns des préludes de choral), Bach s'est peut-être laissé inspirer par le fameux concert d'orgue qu'il donna le 1^{er} décembre 1736 en la Frauenkirche de Dresde – de même, le *ricercar* à trois voix au début de l'*Offrande*

musicale résulte apparemment des improvisations fuguées que réalisa le compositeur en présence de Frédéric II.

La série des préludes de choral s'ouvre avec deux groupes de trois Kyrie (BWV 669-671 et BWV 672-674) : le premier est proche des idéaux du *stile antico*, tandis que le second, plus figuré, favorise le contrepoint moderne. Le *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 669 contrapuntique à quatre voix, magistralement réalisé, tisse les longues notes du *cantus firmus* en une toile dense de voix canoniques aux larges sections ; le sujet est tiré des deux premières lignes du choral. Celui-ci se fait entendre aussi bien *rectus* qu'*inversus*, puis en strettes de plus en plus serrées. *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 suit le même principe, mais le *cantus firmus* est exposé au ténor plutôt qu'au soprano. *Gott heiliger Geist* BWV 671, qui clôt le premier groupe de trois Kyrie, porte à cinq le nombre de voix ; le *cantus firmus*, transféré au pédalier, est soumis à des strettes constantes du sujet dans les formes *rectus* et *inversus*. Le second groupe de Kyrie se limite à un jeu *manualiter* à quatre voix ; la mélodie de choral est dissimulée dans le flux libre des voix.

En dépit de leur polyphonie sophistiquée, les trois versions du Gloria *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 675-677 frappent par leur grâce lyrique. Dans BWV 675, la mélodie se fait entendre à l'alto, derrière un *bicinium* vif et galant entre le soprano et la basse. En revanche, BWV 676 est conçu comme un mouvement en trio, dans lequel le choral se fait entendre alternativement aux trois voix. Enfin, BWV 677, avec son sujet caractéristique, insuffle une vie nouvelle à la forme traditionnelle de la fuguette chorale.

Les deux versions de l'ancienne chanson *Dies sind die heiligen zehen Gebot* affichent des approches contrastées. Dans le vaste choral BWV 678, le *cantus firmus* est présenté en canon aux deux voix médianes à la main gauche. Ce cadre canonique est intégré dans un entrelacs de trois voix contrapuntiques, dont les deux voix supérieures se font entendre en imitations vives à la main droite, tandis que la basse (pédalier) chemine principalement en noires. BWV 679 est une élégante fuguette chorale, en mesure de gigue.

Une dichotomie similaire caractérise les deux versions du Credo *Wir glauben all an einen Gott* BWV 680 et 681. BWV 680 offre une véritable fugue à trois voix sur un sujet syncopé dérivé de la mélodie de choral, que le pédalier vient orner après chaque développement par une phrase *ostinato* cadentielle. BWV 681 est une petite fuguette chorale, au sujet très pointé, dans le style français.

La vaste mise en musique de *Vater unser im Himmelreich* BWV 682 combine, comme le fait BWV 678, un *cantus firmus* en canon à deux voix avec trois voix contrapuntiques. Les permutations des triolets et des rythmes lombards, du staccato et du legato ainsi que du chromatique et du diatonique sont réalisées de façon très raffinée et galante ; la subtilité du contrepoint ne se révèle d'ailleurs qu'à l'auditeur attentif. Comme d'habitude, cette exigence est contrebalancée par la simplicité de la pièce qui suit (BWV 683), dans laquelle, à la manière de l'*Orgelbüchlein*, la mélodie, qui reste ininterrompue à la voix supérieure, est accompagnée de motifs aux voix inférieures.

La première mise en musique de *Christ unser Herr zum Jordan kam* BWV 684 est dans le style des *Dix-huit chorals*. Un trio mouvementé au manuel, combiné au *cantus firmus* au pédalier, séparé par vers, est ainsi augmenté à quatre voix. La fuguette qui suit (BWV 685), sur le même choral, utilise la première ligne de la mélodie et un contrepoint dérivé de cette ligne en formes *rectus* et *inversus*.

La mise en musique à six voix d'*Aus tiefer Not schreie ich zu dir* BWV 686 est un chef-d'œuvre d'écriture. Le musicien doit jouer deux voix à chaque main et au pédalier. L'œuvre est conçue comme un motet choral rigoureux, où le *cantus firmus* augmenté est situé dans la partie supérieure du pédalier. La version *manualiter* qui suit (BWV 687) est écrite selon le « type Pachelbel », avec des pré-imitations de chaque vers. Dans les autres voix, chaque vers apparaît sous les formes *rectus* et *inversus*.

La série des préludes de choral s'achève par les deux versions de *Jesus Christus, unser Heiland* BWV 688 et 689. La première développe aux deux mains le sujet sans doute le plus exalté jamais rencontré dans un prélude de choral : grands sauts jusqu'à la dixième, figures et gammes virtuoses, dans un style qui rappelle celui d'une fugue à deux voix ; ensuite, la mélodie de choral augmentée se fait entendre en *cantus firmus* au pédalier. La seconde est une fugue *manualiter* à quatre voix sur le premier vers du choral.

Outre le grand *Prélude et Fugue* en *mi* bémol majeur BWV 552 et les vingt et un chorals pour orgue, la Troi-

sième Partie de la *Clavier-Übung* contient quatre duos, soit des pièces *manualiter* à deux voix en contrepoint rigoureux. Bach, qui avait déjà expérimenté l'écriture contrapuntique à deux voix dans ses *Inventions*, va plus loin encore dans l'exploration de ses possibilités. Selon une vision propagée notamment par les théoriciens berlinois de la musique du milieu du XVIII^e siècle, la véritable maîtrise de la technique polyphonique de composition se révèle dans l'art de l'omission : seul celui qui se montre capable d'écrire à deux voix sans fioritures, sans que l'oreille perçoive la plus petite faiblesse dans la ligne mélodique et dans la logique musicale, peut être considéré comme ayant percé les mystères de l'harmonie et du contrepoint. Selon Johann Philipp Kirnberger, outre les *Inventions*, les quatre duos de la Troisième Partie de la *Clavier-Übung* (BWV 802-805) sont de parfaits exemples de ce grand art. Dans ces chefs-d'œuvre du contrepoint à deux voix, Bach poursuit avec une maîtrise souveraine, au milieu de ses années lipsiennes, les expériences entamées à Köthen avec les *Inventions* à deux voix. Il donne vie, de façon ludique et légère, à des procédés de composition aussi arides que le contrepoint chromatique, le canon, les échanges de voix, les renversements et les strettes.

Avec la richesse de ses différents styles et techniques de composition, la *Clavier-Übung III* est un véritable manuel de musique d'orgue. Elle constitue ainsi l'un des témoignages-clefs du génie artistique de Bach.

Peter Wollny

Traduction : Catherine Meeüs

L'ORGUE DE GRAUHOF

Dans son ouvrage *Organographia Hildesiensis Specialis* (1738), le célèbre expert en facture d'orgue Johann Hermann Biermann vante ainsi les louanges de l'orgue de Grauhof : « La structure et les lignes de cet ouvrage somptueux et très précieux frappent l'œil vivement et de manière extraordinairement magnifique, / à tel point qu'on ne trouve rien de pareil dans la région, / d'autant plus que les principaux en façade sont du plus beau et véritable étain anglais / et donc brillent d'un éclat d'argent, / ce qui fait grande impression sur l'œil ; / fait particulièrement remarquable, la façade de cet ouvrage ne comporte pas, comme d'autres, de tours rondes / qui sortent dans les coins, comme on en trouve couramment, / mais elle est curieusement tout en largeur, comme si elle s'enroulait sur elle-même comme un serpent / et la très belle galerie est aménagée de la même façon, / à savoir par le travail le plus soigné du sculpteur sur bois avec ici et là de grandes sculptures placées tant sur l'orgue que dessous, sur sa base / dont la structure, y compris les moulures, est faite du meilleur et du plus pur chêne ; et comme l'ouvrage a reçu toute la place en hauteur comme en largeur, / l'église nouvellement construite dans un style italien, voûtée de tuffeau et soigneusement pavée avec des pierres carrées, donne à l'orgue une harmonie et une corésonance d'autant plus pénétrantes et longues, comme un écho, / de sorte que quand le « *Posaunen-Bass* » 32' est tiré, / il peut sans injustice être comparé au grondement de l'orage dans l'air / et il est tout à fait extraordinaire que l'on puisse coupler les trois claviers, ou seu-

lement celui du milieu avec celui du dessus, / ou pareillement avec celui du dessous ou encore celui du dessus avec celui du dessous, de quelque façon que l'on veuille ; cet excellent ouvrage a été fabriqué avec grand zèle / par un facteur d'orgues célèbre du nom de N. Treutmann, de Magdebourg, dont la réputation est bien établie depuis longtemps / ... »

Christoph Treutmann l'Ancien naît en Silésie, dans une famille de facteurs d'orgues, probablement en 1673 ou en 1674. Il est formé à la facture par Heinrich Herbst à Magdebourg ; il serait également l'assistant d'Arp Schnitger. Il reçoit notamment des commandes de Brunswick (pour la cathédrale), de Suhl et de Magdebourg (pour l'église française réformée). En 1734, il est chargé de la construction de l'orgue de Grauhof, qu'il achève en 1737. Après des interventions aux XIX^e et XX^e siècles, l'orgue est restauré en 1989-1992 par la firme Hillebrand. Il reste aujourd'hui son instrument le plus grand, conservé dans un état pratiquement original.

L'idéal sonore centre-allemand de Treutmann est reflété par la présence de registres de cordes (les deux registres de viole de gambe originaux de 16' et 8' possèdent un timbre particulièrement velouté), d'une riche palette de jeux de fonds, de nombreux jeux d'anches et d'un carillon, jeu pour lequel Bach lui-même semble témoigner d'un penchant certain : en 1708, lors de la transformation de l'orgue de Mühlhausen (Thuringe), il suggère d'en intégrer un ; un carillon est également ajouté à son instrument de service à Weimar. Avec la combinaison de la *rohrflöte* (flûte à cheminée) de 12' et du principal

de 16', l'orgue produit un son doux, grave, de 32', tandis que le *posaune* (trombone) de 32' donne un son « orageux » et tonitruant. Selon les modèles nord-allemands, cependant, il n'y a pas d'accouplement de pédalier. Fait remarquable, les tuyaux du buffet sont originaux, ayant échappé à la réquisition pour usage militaire. Il est frappant de constater que l'orgue ne possède pas de véritable caisse, mais une façade, comme les orgues Silbermann des cathédrales de Freiberg et de Dresde.

L'orgue permet un choix de plusieurs registrations de *plenum*. Les sources contemporaines suggèrent pour cela l'utilisation du registre de principal et des mixtures, mais ne sont pas claires quant à savoir si les jeux de *gedackt* et de flûtes sont nécessaires. Le facteur Tobias Trost (1680-1759), par exemple, conseille que les mixtures à la tierce soient tirées dans le *plenum*. Cependant, Gottfried Silbermann (1683-1753) suggère pour sa part une registration de *plenum* sans mixture, le « *Scharfer reiner Zug* », comme alternative aux habituels *plena* avec mixture. Dans cet enregistrement, différentes combinaisons de *plena* peuvent être entendues. Par ailleurs, comme on le voit à la lecture de la description par Johann Friedrich Walther de l'orgue Wagner de l'église de la garnison Saint-Martin à Berlin (1727), on n'excluait pas à l'époque les registres à l'émission plus lente pour les passages rapides.

Bien que l'« orgue Bach » n'existe pas en tant que tel, celui de Grauhof semble, avec son accord « bien tempéré » actuel, la grande étendue de son manuel et de son pédalier, sa disposition riche et l'acoustique excellente,

être l'instrument idéal pour les œuvres pour orgue de Johann Sebastian Bach.

Léon Berben

Traduction : Catherine Meeùs

SPECIFICATION

Hauptwerck

Principal 16'
Viola di Gambe 16'
Lieblich Principal 8'
Spitzflöte 8'
Viola di Gambe 8'
Quinta 6'
Octava 4'
Nasat 3'
Rauschpfeiffe 3fach
Mixtur 4-5-6fach
Trommet 16'
Trommet 8'

Oberwerck

Principal 8'
Rohrflöte 8'
Octava 4'
Spitzflöte 4'
Quinta 3'
Superoctava 2'
Sesquialtera 2fach
Mixtur 5fach
Fagott 16'
Vox humana 8'

Hinterwerck

Gedackt 8'
Quintadena 8'
Principal 4'
Flöte Travers 4'
Octava 2'
Waldflöte 2'
Quinta 1½'
Scharff 3fach
Hautbois 8'

Pedal

Principal 16'
Soubbas 16'
Rohrflöte 12'
Octava 8'
Flachflöte 8'
Superoctava 4'
Mixtur 4fach
Groß Posaunen Baß 32'
Posaune 16'
Trommet 8'
Schalmey 4'

Zimbelstern (2x)
Glockenspiel
Tremulant

Couplers: Ow/Hw, Hi/Hw

Manual range: C, D-c'''

Pedal range: C, D-d'

Pitch: a=462 Hz (Chorton)

Tuning: »well-tempered«
(Bach/Kellner)

Recorded in October, 2013 at the Collegiate church of Saint George, Grauhof (Goslar), Germany

Artistic direction, recording, final editing & mastering: Rainer Arndt

Editing: Korneel Bernolet

Production: Outhere

Graphic concept: © Laurence Drevard

Design & layout: Rainer Arndt (digipak), Catherine Meeùs (booklet)

Cover: Treutmann organ, Grauhof, 1737

Photos: © Rainer Arndt

Léon Berben would like to thank

Rienk Jiskoot, Dietrich Kollmannsperger, Martin Hofmann and Dirk-Peter Vorderstemann.

RAMÉE

RAM 1305

www.ramee.org

www.facebook.com/ramee.records



outhere
MUSIC

© & © 2014 Outhere

www.outhere-music.com

www.facebook.com/outheremusic



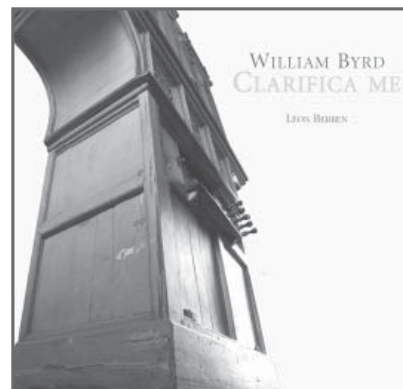
PREVIOUSLY RELEASED WITH LÉON BERBEN



Johann Sebastian Bach
Die Kunst der Fuge
RAM 1106



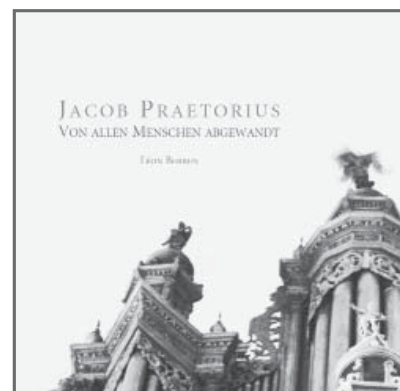
Johann Sebastian Bach
Toccatas
RAM 0903



William Byrd
Clarifica me
RAM 0704



Hassler
Ich gieng einmal spatieren
RAM 0501



Jacob Praetorius
Von allen Menschen abgewandt
RAM 0402

* * *

*Listen to samples from the new Outhere releases on:
Écoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:*



www.outhere-music.com



