

BACH

CLAVIERÜBUNG III

CD I

01. PRAELUDIUM PRO ORGANO PLENO BWV 552, 1 – 08:54
02. KYRIE, GOTT VATER IN EWIGKEIT BWV 669 – 04:15
03. CHRISTE, ALLER WELT TROST BWV 670 – 05:32
04. KYRIE, GOTT HEILIGER GEIST BWV 671 – 04:29
05. KYRIE, GOTT VATER IN EWIGKEIT BWV 672 – 01:35
06. CHRISTE, ALLER WELT TROST BWV 673 – 01:22
07. KYRIE, GOTT HEILIGER GEIST BWV 674 – 01:32
08. ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR BWV 675 – 03:18
09. ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR BWV 676 – 05:19
10. FUGETTA SUPER ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR BWV 677 – 01:26
11. DIES SIND DIE HEILGEN ZEHN GEBOT BWV 678 – 04:53
12. FUGETTA SUPER DIES SIND DIE HEILGEN ZEHN GEBOT BWV 679 – 02:11
13. WIR GLAUBEN ALL AN EINEN GOTT BWV 680 – 03:06
14. FUGETTA SUPER WIR GLAUBEN ALL AN EINEN GOTT BWV 681 – 01:36

CD II

01. VATER UNSER IM HIMMELREICH BWV 682 – 07:10
02. VATER UNSER IM HIMMELREICH BWV 683 – 01:42
03. CHRIST, UNSER HERR, ZUM JORDAN KAM BWV 684 – 04:42
04. CHRIST, UNSER HERR, ZUM JORDAN KAM BWV 685 – 01:17
05. AUS TIEFER NOT SCHREICH ZU DIR BWV 686 – 05:57
06. AUS TIEFER NOT SCHREICH ZU DIR BWV 687 – 04:51
07. JESUS CHRISTUS UNSER HEILAND, DER VON UNS DEN ZORN GOTTES WANDT BWV 688 – 04:11
08. FUGA SUPER JESUS CHRISTUS UNSER HEILAND BWV 689 – 04:24
09. DUETTO I BWV 802 – 02:48
10. DUETTO II BWV 803 – 03:34
11. DUETTO III BWV 804 – 03:06
12. DUETTO IV BWV 805 – 03:48
13. FUGA A 5 CON PEDALE PRO ORGANO PLENO BWV 552, 2 – 07:02

RECORDED IN: ST MICHAELIS CHURCH OF ZWOLLE, HOLLAND, JUNE 24-26 2009 // PRODUCER: VEGARD LANDAAS // BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN // EDITING: VEGARD LANDAAS // MASTERING: THOMAS WOLDEN // COVER DESIGN: BLUNDERBUS // BOOKLET NOTES: PROFESSOR OVE KRISTIAN SUNDBERG // ENGLISH TRANSLATION: JIM SKURDALL // PORTRAIT PHOTO: THOMAS CARLSTRÖM

BACH

CLAVIERÜBUNG III KÅRE NORDSTOGA SCHNITGER ORGAN ST MICHAELIS CHURCH OF ZWOLLE

CLAVIERÜBUNG III

I løpet av et drøyt tiår utgav Bach fire samlinger under tittelen *Clavierübung*. *Clavier* brukes her i den brede betydningen «tasteinstrument», mens *übung* snarere bør tolkes som utøvelse enn som øvelse i vanlig forstand.

Clavierübung I (1731) samler opp i seg seks partitaer som Bach hadde utgitt enkeltvis siden 1726, *Clavierübung II* (1735) rommer «Italiensk konsert» og «Overture i fransk stil», mens *Clavierübung IV* (1741/42) omfatter de berømmelige Goldbergvariasjonene.

Clavierübung III (1739), som for øvrig er det første av Bachs orgelverker som ble trykt, bærer i autografen undertittelen «Koralforspill og duetter». Mottagerne av verket fikk imidlertid følgende mer utførlige beskrivelse med på kjøpet: «Clavierübung, tredje del, bestående av forskjellig forspill for orgel over katekismussangene og andre sanger; for elskere og især for kjennere av slike arbeider til sinnets vederkvegelse komponert av Johann Sebastian Bach, kongelig polsk og kurfyrstelig saksisk hoffkomponist,

kapellmester, og Directore Chori Musici i Leipzig. I opphavsmannens forelegning.»

Clavierübung III betegner innledningen til Bachs tredje Leipzigperiode, og dermed også til sluttfasen i hans liv og skapervirksomhet. I denne fasen skaper Bach verker uten umiddelbart praktisk formål, han er opptatt av å samle, redigere, bearbeide og fullende. Og dog er dette kanskje bare for mer ytre trekk å regne.

Det synes som om Bach ved inngangen til det siste tiår av sitt liv går inn i seg selv og arbeider seg ned i både åndshistorien og sin egen livshistorie. Han tar fatt på en dybdeboring uten like, i sin egen kirkes så vel som den felleskirkelige historie (*h-moll-messen*), og ikke minst: Han driver dybdeboring i sin egen kunsts prinsipper (f.eks. i *Die Kunst der Fuge*), som for ham trolig samtidig hadde status som virkelighetsprinsipper.

Clavierübung III er i denne sammenheng et skjellsettende verk. Det aktualiserer Bachs ungdomserfa-

ringer og lodder dypt i den kirkelige tradisjon Bach var så inderlig hjemme i. Gjennom lutherdommens historie hadde Luthers lille katekismus (1529/1531) hatt katekismusangene som en frofast følgesvenn. Og til de grundige studier i og omkring katekismen i Bachs skoletid (f.eks. ved Michaelis-skolen i Lüneburg 1700–1702) hørte Luthers katekismussanger med, og det også i forskjellige kunstmusikalske utforminger. Så det er altså ikke hvilke som helst sanger det her dreier seg om, for øvrig heller ikke hva angår de førnevnte «andre sanger».

Clavierübung III omfatter mer enn 21 såkalte forspill. Samlingen rommer også fire litt hemmelighetsfulle duetter, og ikke å forglemme «Preludium og fuge i Ess-dur» (Bachs siste storverk av denne type) som grandios ramme omkring det hele, alt i alt 27 satser.

Spørsmålet om symbolikk i Bachs verker er et emne som stadig vekker heftige diskusjoner. Det gjelder ikke minst spørsmålet om forskjellige former for tallsymbolikk. Med hensyn til det verk vi her omtaler,

er det imidlertid nærmest umulig å overse den rolle 3-tallet og potenser av dette tall (3 i andre osv.) spiller i sammenhengen. Tallet 3 er ikke bare et tall med dype røtter i den alminnelige tallsymbolikkens historie. Det har også en spesiell symbolfylde i kristen sammenheng gjennom sin tilknytning til treenighetsmysteriet.

Så kanskje er det ladet med mening at dette verket, bestemt for kirkelig formål, utgjør tredje delen av *Clavierübung*-serien, at det innrammes av satser med tre fortegn, og at antallet satser utgjør nettopp 27 (3 i tredje). Kanskje hadde endog en så prosaisk ting som at Bach frembød verket til salgs for 3 Thaler, en spesiell mening for ham.

PRELUDIUM

I ESS- DUR (1)

Det majestetiske åpningsnummeret, med rytmisk dâm av fransk ouverture, bæres oppe av tre tematiske ideer. De viser slektskap, selv om de er relativt klart profilerte: Den annen vokser så å si ut av den første, og den tredje av de to første. De spiller seg ut i følgende formforløp: A - B - A - C - A - B + C - A.

MISSA- DELEN (2–10)

Under navn av *Missa* anvendte man i luthersk gudstjenestetradisjon ved visse anledninger kunstmusikalske behandlinger av kyrie- og glorialeddet (jf. Bachs fire såkalte kortmesser, samt h-moll-messen slik den forelå i 1733). Til vanlig lot man imidlertid bestemte salmer representere de liturgiske ledd, og det er denne salmemessetradisjonen Bach knytter an til i *Clavierübung III*.

Til grunn for kyriesatsene ligger den gamle «Kyrie fons bonitatis»-tropen, som i fortystket utgave gikk inn i luthersk gudstjenesteliv på 1500-tallet (og i dansk utgave: Thomissøn 1569, Jesperssøn 1573). Annet messeledd er representert ved den tradisjonelle gloria-salme «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (Alene Gud i himmerik, NoS nr. 263) av Nicolaus Decius (1523).

I behandlingen av kyrietropens tre vers (henvendt til Faderen, Sønnen og Ånden) introduserer Bach det prinsipp som anvendes for alle katekismussangene, nemlig at hver

melodi behandles både i en sats for orgel med pedal og i en manualisersats. Men når det gjelder kyrie, hvor de tre vers jo utgjør en enhet, lar han de tre store satsene «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», «Christe, aller Welt Trost» og «Kyrie, Gott heiliger Geist» følge fortløpende, for deretter å presentere dem kortere og enklere på samme vis.

KATEKISMUS- DELEN (11–22)

I behandlingen av gloria-leddet bryter Bach med det dublettprinsippet som ellers preger samlingen. Han bringer nemlig tre satser over gloria-melodien, alle tre for øvrig triosatser. En grunn kan være at «Alene Gud i himmerik» har karakter av trefoldighetssalme. En annen mulig grunn er at Bach ønsker at hele Missa-delen skal utgjøre 9 (3 x 3) satser. Det kan sågar dreie seg om et lykkelig sammenfall av de to muligheter.

De 2 x 6 behandlingene av katekismussangene følger – som selve sangene – forløpet av katekismens såkalte «parter». At Bach behandler hver av sangene i to satser, en stor og en mindre, er det mange som ser i sammenheng med Luthers to katekismer, den store og den lille.

BUDENE: DIES SIND DIE HEILGEN ZEHN GEBOT (11–12)

Den store versjonen (11) er en femstemmig sats for to manualer og pedal. Høyre hånd og pedal utfører en beveget trio, mens venstre hånd kommer inn med cantus firmus i bredere noteverdier – og i kanon. Det ligger utvilsomt en symbolsk intensjon bak bruken av kanonprinsippet her. Prinsippet ble i barokken betraktet som et sinnbilde på selve det lovmessige i musikken. Og allerede betydningen av ordet kanon ('regel, rettesnor') gjør det nærliggende å trekke prinsippet inn i forbindelse med behandlingen av budene. For øvrig brukes det i barokken ofte for å anskueliggjøre etterfølgelse o.l.

Den etterfølgende fuggetta (12) med tema (10 telleenheter) basert på koralens åpningsfrase, opererer med 10 temainnsatser. Dette henspiller høyst sannsynlig på de ti bud. Fuggettaens glade giguerhythme blir av enkelte satt i forbindelse med Luthers avsluttende ord i avsnittet om budene, hvor han fremhever Guds løfter om nåde og alt godt for alle som holder hans bud. «Derfor skal vi også elske ham og sette vår lit til ham og gjerne (el. gladelig) leve etter budene hans.»

TROEN: WIR GLAUBEN ALL AN EINEN GOTT (13–14)

Organo pleno-versjonen (13) former seg som en koralfuge med tematisk basis i melodiens åpningsfrase i de tre overstemmene. Den støttes oppe av en markant ostinatofigur i pedalen, en figur som trolig ikke uten en viss symbolsk betydning virkeliggjør seg innenfor det musikalsk grunnleggende og rammedannende oktavantervall. Helt mot slutten av satsen fremtrer koralens siste frase i tenoren, som for å antyde at det tematiske materiale som har kommet til utfoldelse, er ment å representere hele koralen.

Den mindre versjonen (14) er igjen en fuggetta, elegant og uttrykksfull, og med en rytmikk som minner om åpningen av en fransk ouverture.

FADER VÅR: VATER UNSER IM HIMMEL- REICH (15–16)

Den store femstemmige Fader vår-komposisjonen (15) åpner som en triosonate hvor imiterende overstemmer parafraserer koralmelodien, mens pedalstemmen føres på en måte som minner om bass-strykeren i den slags komposisjoner. Inn i dette allerede kompliserte spill føyes så koralmelodien etter hvert, og nok engang frasevis behandlet som kanon. Men her er ikke kanonstemmene lagt til rette for utførelse med én hånd, slik de er i den store budord-satsen (11), og resultatet blir en på alle måter ytterst komplisert sats.

At komposisjonen er møyen verd, mente i hvert fall Albert Schweitzer: «Den store 'Vater unser'-versjonen er et herlig drømmeaktig stykke, hvor selve den lykksalighet at mennesket kan påkalle Gud som sin far, kommer til uttrykk. I temaet som er utvunnet av melodiåpningen, er det som om stemmene igjen og igjen fremsynger 'Vater unser! Vater unser!' mens de samtidig hikster av fryd. Denne musikken har noe overjordisk ved seg.»

Etter denne kraftanstrengelse for så vel tøver som tilhører, bringer den følgende likefremme presentasjon av koralmelodien (16), båret oppe av en fri trestemmig figurasjon, en viss avspenning og hvile.

DÅPEN: CHRIST, UNSER HERR, ZUM JORDAN KAM (17–18)

I den store dåpskomposisjonen (17) møter vi en beveget koralfantasi med koralmelodien markant frembåret i pedalen. De stadig strømmende sekstendedelsbevegelsene, for øvrig utvunnet av cantus firmus, betraktet allerede Philipp Spitta som et musikalsk bilde på Jordanelven. En sammenligning med koralkantaten over samme koral (BWV 7) gir støtte for en slik tolkning.

Den andre versjonen av dåpskoralen (18) former seg som en fuggetta basert på melodiens første frase. At de tre vanlige temainnsatser hver gang blir fulgt opp av temaet i omvendning, gir åpenbare symbolske tolkningsmuligheter.

Den lille dåpskoralen (trestemmig og i 3/4 takt) består av 27 takter (og altså 81 taktslag), mens den store dåpskoral omfatter 81 (3 i fjerde) takter.

**SKRIFTEMÅL/BOT:
AUS TIEFER NOT
SCHREIICH
ZU DIR
(19–20)**

Den store versjonen av botskoralen (19) er en slags stort anlagt orgelmotett. Satsen er den eneste gjennomført seksstemmige blant Bachs orgelkomposisjoner, og den viser et kontrapunktisk mesterskap som selv Bach ikke så ofte i den grad spiller ut. Av de seks stemmene er to lagt i pedalen (dobbeltpedal!), med den øverste pedalstemme som bærer av cantus firmus.

Manualiterutgaven av botskoralen (20) er en firstemmig sats i streng motetstilt, med cantus firmus i sopranen. Den fugerte behandling av melodifrasene i de tre understemmene lar temaene opptre både i direkte form og i omvendning.

NATTVERD:

**JESUS
CHRISTUS
UNSER
HEILAND
(21–22)**

Den store nattverdskoralen (21) har igjen (som 11 og 17) form av en såkalt koralfantasi. Over den høytidelige cantus firmus i pedalen utspiller seg en beveget tostemmig invensjon. Det særpregede «skrittmotivet» som åpner satsen (og følger den videre) kan sees i lys av salmens femte vers, som åpner med «Du skal tro og ikke vakle».

Den siste av de 12 bearbejdelser av katekismussangene (22) former seg som en mesterlig firstemmig fuger over koralmelodiens innledende frase, hvor temaet helt til slutt trer frem i forlengede noteverdier (te-noren).

**DUETTO
(23–26)**

Sin klanglige gjennomskiktighet til tross er de fire duettene et dunkelt parti innenfor *Clavierübung III*. Dunkelheten gjelder hvilken funksjon disse tostemmige invensjonene over en trinnsvis stigende grunn-tonerekke (e - f - g - a, moll - dur - dur - moll) egentlig er tiltenkt i sammenhengen. Forklaringsforsøkene spenner over et bredt register, fra teorien om at de er kommet inn ved en misforståelse, til subtile fortolkninger som trekker linjer helt tilbake til Platons *Timaios* og den doriske sentral-tetrakord i gresk musikkteori. En av de mer tilforlætlige forklaringene går ut på at duettene er tenkt som fri musisering under nattverden, en annen at Bach ville ha 27 (3 i tredje) stykker i samlingen, noe som i alle tilfeller virker sannsynlig.

**FUGE
I
ESS-
DUR
(27)**

Clavierübung III slutter like grønt som den begynner, og tross den store avstanden innenfor samlingen, kan det ikke være tvil om at preludiet og fugen hører sammen. På engelsksproglig område blir fugen gjerne kalt St. Anne-fugen på grunn av den påfallende overensstemmelse mellom fugens første tema og åpningsfrasen til en kjent engelsk hymnemelodi under betegnelsen «St. Anne», uten at det behøver å bety at Bach har «lånt» temaet av William Croft (1678-1727).

Ess-dur-fugen er en såkalt trippelfuge som består av tre sammenhengende seksjoner, hver med sitt selvstendige tema. Den symbolske tolkningsmulighet som allerede knytter seg til preludiets tre tematiske ideer, blir her enda mer påtrengende. I et visst slektskap med disse tematiske ideer trer de tre fugetemaer frem med konturer som klart innbyr til trinitarisk fortolkning - det første majestetisk og verdig (Faderen), det annet mykt beveget (Sønnen) og det tredje sprudlende livfullt (Ånden).

Den symbolske tolkning tilfører nok en dimensjon med tanke på at trippelfugens åpningsstema kommer igjen i noe forandret skikkelse i annen og tredje del. I dette er

det nærliggende å se et uttrykk for det sentrale punkt i kirkelæren som i forbindelse med treenighetsmysteriet taler om «samme vesen» og dog «tre personer».

Ideen bak *Clavierübung III* som helhet ligger på ingen måte oppe i dagen. Hele forløpet lar seg nok betrakte i et messeperspektiv, men vel så treffende er det kanskje å se på de ni kyrie- og gloria-satsene (2-10) som en «orgelmesse», mens de følgende 12 koraltbearbejdelser (11-22) forstås som en slags «orgelkatekismus».

Clavierübung III kan sies å danne en portal inn til den siste og mer innadvendte fase i Bachs liv og skapervirksomhet. Verket bærer i

seg ansatser til hva som for det ene topper seg i fullendelsen av *h-moll-messen* (1748-49) og for det annet munner ut i verker (f.eks. *Die Kunst der Fuge*) som peker i retning av en slags immateriell musikk.

Med sin dyptgripende forankring i luthersk tradisjon tør det være grunnlag for å si at *Clavierübung III* lar Bach tre frem som «lutherdommens musikalske kirkefader» (Albert Schweitzer).

**Ove Kristian Sundberg
professor**

CLAVIERÜBUNG III

Over the better part of a decade Bach published four volumes in a series entitled *Clavierübung*. “Clavier” is used here in the broader sense of “keyboard,” while the word “Übung” is perhaps better understood as “interpretation” rather than in its more common meaning of “practice.”

Clavierübung I (1731) is a collection of 6 *partitas* which Bach had published singly since 1726; *Clavierübung II* (1735) contains the *Italian Concerto* and the *Overture in the French style*, while *Clavierübung IV* comprises the celebrated *Goldberg Variations*.

The original manuscript of *Clavierübung III* (1739), the first of Bach's published organ works, bears the subtitle “Chorale Preludes and Duets.” Meanwhile, recipients of the work got a more elaborate description thrown in for good measure: “*Clavierübung*, third part, consisting of various preludes for organ based on the Catechism and other hymns; for music lovers, and, in particular, for connoisseurs of such works for the recreation of the spirit, composed by Johann Se-

bastian Bach, Royal Polish and Electoral Saxon Court Composer, Conductor, and *Directore Chori Musici* in Leipzig. Published by the Author.”

The year 1739 with the publication of *Clavierübung III* denotes the beginning of Bach's third Leipzig period, which also represents the final phase of his life and work as a composer. It was a phase in which Bach created works with no immediate practical aim, a phase in which he was occupied with collecting, editing, adapting, and completing. And yet perhaps we ought to regard this more as outward appearance.

It seems that at the start of the last decade of his life, Bach looked inward, plumbing the depths of his own life and intellectual history. He embarked on an unparalleled process of probing deep into the history of his own church and eccumenical history (B-Minor Mass), and, not least, he embarked on an intense exploration of the principles of his own art (e.g., in *The Art of the Fugue*), which simultaneously for him likely had the status of principles of reality.

Clavierübung III is a landmark composition in this context through its actualisation of the experiences of Bach's youth and its immersion in the ecclesiastical tradition within which Bach felt so genuinely at home. Throughout the history of Lutheranism, catechism hymns had been like a faithful companion of Luther's *Small Catechism* (1529/1531). And Luther's catechism hymns were part and parcel of the thorough study of the *Catechism* during Bach's school days as well (e.g., *Michaelis School in Lüneburg, 1700-1702*), and in a variety of artistic versions. Thus Bach was not using just any hymns here, nor, for that matter, as regards the aforementioned “other hymns.”

Clavierübung III comprises more than 21 preludes and includes four somewhat mysterious duets, and, last but not least, the *Prelude and Fugue in E-Flat Major*—Bach's last important work of this kind. It serves as the grandiose framework for the entire cycle, consisting of 27 movements in all.

The question of symbolism in Bach's works is a topic which persistently

provokes vehement debate, especially as pertains to various forms of number symbolism. With regard to the work under discussion it is, at any rate, virtually impossible to ignore the role the number 3 and powers of this number (3 to the second power, etc.) play in this context. And the number 3 is not only a number with deep roots in the history of number symbolism in general. It also has special symbolic significance in a Christian context by virtue of its association with the mystery of the Holy Trinity.

So perhaps there is some peculiar meaning in the very fact that this work, which was intended for a church setting, constitutes the third part of the *Clavierübung* series; that it is framed by movements in a key with three flats; and that the total number of movements is precisely 27 (3 to the third power). Perhaps even something as prosaic as Bach's offer to sell the work for 3 Thaler had special meaning for him.

PRELUDE IN E-FLAT MAJOR (1)

The majestic opening number, with the rhythmic quality of French overture, is supported by three thematic ideas. Although each quite distinct in itself, together they reveal an inner affinity, inasmuch as the second can be said to grow out of the first, and the third out of the two preceding motifs. They are expressed in the following sequence: A – B – A – C – A – B + C – A.

THE MISSA SETTING (2-10)

Artistic arrangements of the *Kyrie* and *Gloria* sections were, under the name of *Missa*, used on certain occasions in the Lutheran worship tradition (cf. Bach's four so-called short masses, together with the B-Minor Mass as it existed in 1733). Usually, however, particular hymns were permitted to represent the liturgical sections, and it was this tradition of the hymn-based mass which Bach drew upon in *Clavierübung III*.

Forming the basis for the *Kyrie* movements is the older trope known by the name “*Kyrie fons bonitatis*,” which entered Lutheran worship in the 1500s in its German version—and in Thomissøn's Danish version in 1569 and Jespersøn's in 1573. The second section is represented by the traditional *Gloria* hymn “*Allein Gott in der Höh sei Ehr*” (*All Glory Be to God on High*) by Nicolaus Decius (1523).

In the arrangement of the three verses of the *Kyrie* trope (addressed to the Father, Son, and

Holy Spirit), Bach introduced the principle used for all the catechism hymns, whereby each melody was arranged in a pedalliter movement for both the manual and the pedals, and a manualiter movement without pedals. But in the Kyrie, where the three verses comprise a unit, he had the three longer movements, “Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit,” “Christe, aller Welt Trost,” and “Kyrie, Gott heiliger Geist” follow in direct sequence, after which he presented the shorter, simpler movements in the same manner.

One cannot help but notice that in his arrangement of the Gloria section, Bach dispensed with the doublet principle, which otherwise characterizes the collection. The fact is that he composed three movements over the Gloria melody, all three, moreover, trio movements. One reason may have been that “All Glory Be to God on High” has the character of a Trinity hymn. Another possible reason is that Bach wanted the entire Missa section to comprise 9 (3x3) movements. It may even have been a fortunate concurrence of both possibilities.

THE CATECHISM SETTING (11-22)

The 2x6 arrangements of the catechism hymns follow—as these hymns themselves—the course of the catechism’s so-called “parts.” Many see a relationship between Bach’s arrangement of each of the hymns in two movements, one large and the other smaller, and Luther’s two catechisms, the large and the small.

THE TEN COMMANDMENTS: DIES SIND DIE HEILIGEN ZEHN GEBOT (11-12)

The large version (11) is a five-voiced movement for two manuals and pedal. The right hand and pedal execute a lively trio, while the left hand enters with the cantus firmus in longer note values—and in canon. There is undoubtedly an underlying symbolic intention in the use of the canon principle here. In Baroque music it was regarded as a symbol of the very idea of in-herent order in the music. And even the meaning of the word canon (rule, guideline) makes it tempting to consider a connection between this principle and the treatment of the commandments. For that matter, in Baroque times it was often used to illustrate an example to be followed, or the like.

THE CREED: WIR GLAUBEN ALL AN EINEN GOTT (13-14)

The organo pleno version (13) has the form of a chorale fugue with its thematic basis in the opening phrase of the melody assigned to the three upper voices. It is supported by a distinctive ostinato figure in the pedal which is executed—probably not without a certain symbolic significance—in the octave interval which forms the musical basis and framework. At the very end of the movement, the chorale’s last phrase appears in the tenor and seems to suggest that the thematic material which has been developed is meant to represent the entire chorale.

The smaller version (14) is again a fughetta, elegant and expressive, and with a rhythmic quality reminiscent of the opening of a French overture.

THE LORD’S PRAYER: VATER UNSER IM HIMMELREICH (15-16)

The large five-voiced Lord’s Prayer composition (15) opens as a trio sonata, in which imitating upper voices paraphrase the chorale melody, while the pedal voice is implemented in a manner even suggesting a string bassist in a composition of that kind. Into this already complicated setting, chorale melodies are gradually added and once again arranged phrase by phrase as a canon. But here the canon voices are not meant to be played with one hand as in the large movement based on the commandments (11), and this results in an exceedingly complicated movement in all respects.

That the composition was worth the effort was an opinion shared in any case by Albert Schweitzer, who wrote: “The large Lord’s Prayer version is a magnificent dreamlike piece, in which even the blessed truth that humankind can invoke the help of God as its father finds expression. In the theme extracted from the melody’s opening, it is

**HOLY
BAPTISM:
CHRIST,
UNSER HERR,
ZUM JORDAN
KAM
(17-18)**

In the large setting of the Baptism Chorale (17), we encounter a lively chorale fantasia with the chorale melody distinctively carried by the pedal voice. Even Philipp Spitta regarded the continuously flowing semiquaver motive, derived, incidentally, from the cantus firmus, as a musical image of the River Jordan. A comparison with the chorale cantata based on the same chorale (BWV 7) lends support to such an interpretation.

The second version of the Baptism Chorale (18) is formulated as a fughetta based on the first phrase of the melody. That each of the three appearances of the theme is followed by a version in reverse obviously invites symbolic interpretations.

The small chorale setting (three-voiced and in 3/4 time) consists of 27 measures (and consequently 81 beats), while the large chorale comprises 81 measures (3 to the fourth power).

as though the voices sing forth 'Our Father! Our Father!', while at the same time sobbing with joy. This music has an ethereal quality about it."

After this great effort on the part of both the performer and the listener, the subsequent simple and straightforward presentation of the chorale melody (16), supported by a free three-voiced figuration, provides a certain sense of repose.

**CONFESSION
/ PENITENCE:
AUS TIEFER
NOT SCHREI
ICH ZU DIR
(19-20)**

The pedaliter version of the chorale of confession and penitence is a kind of large-scale organ motet. It is the only six-voiced movement among Bach's organ compositions, and it reveals a mastery of counterpoint to a degree which Bach himself seldom demonstrated. Two of the six voices are assigned to the pedal (double pedal!), with the upper pedal voice carrying the cantus firmus.

The manualiter setting of the chorale (20) is a four-voiced movement in rigorous motet style, with the cantus firmus in the soprano line. The fugal treatment of the melody phrases in the three lower voices allows themes to appear both in their original form and in reverse.

**SACRAMENT
OF THE ALTAR:
JESUS
CHRISTUS
UNSER
HEILAND
(21-22)**

The large setting of the Communion chorale (21) is once again (as with nos. 11 and 17) in the form of a chorale fantasia. A lively two-voice invention develops over a solemn cantus firmus in the pedal. The distinctive "disjunct motive" which opens the movement (and is present throughout) can be seen in the light of the hymn's fifth line: "Thou shalt hold thy faith unshaken."

The last of the 12 arrangements of the catechism hymns (22) is in the form of a masterly four-voiced fugue over the introductory phrase of the chorale melody, whereby the theme appears all the way to the end in lengthened note values (the tenor).

**DUETTO
(23-26)**

The four duets, in spite of their sonorous transparency, are an ambiguous element in Clavierübung III. The ambiguity in this context is in regard to exactly what function these two-voice inventions—in a sequence of gradually ascending basic keys (e-f-g-a, minor-major-major-minor)—are meant to have. There have been a wide variety of attempts at explanations, from the theory that their inclusion is due to a misunderstanding, to more subtle interpretations which establish connections all the way back to Plato's "Timaios" and the Dorian central tetrachord in Greek music theory.

One of the more reliable explanations is that the duets were intended to be played freely during the Eucharist (sub communione), and another that they were included in accordance with a wish that the collection should encompass 27 pieces (3 to the third power). That such a wish was taken into consideration must in any case be regarded as highly likely.

FUGUE
IN
E-FLAT
MAJOR
(27)

Clavierübung III closes just as grandiose as it begins, and despite the distance between the Prelude and the Fugue, there can be no doubt that they belong together. In English-speaking lands it is better known under the title “St. Anne,” due to the striking resemblance between the fugue’s first theme and the opening phrase of the melody of a familiar English hymn known as “St. Anne”—without any necessary implication that Bach “borrowed” the theme from William Croft (1678-1727).

The Fugue in E-Flat Major is known as a triple fugue, consisting as it does of three cohesive sections, each with its own independent subject. Here the openness to symbolic interpretation found in the three thematic ideas of the Prelude is even more insistent. Having as they do a certain kinship with these thematic ideas, the three fugue subjects appear with contours that are an obvious invitation to a trinitarian interpretation—the first, majestic and dignified (the Father); the second, supple, vigorous (the Son); and the third, effervescent, lively (the Holy Spirit).

The symbolic interpretation provides yet another dimension when one considers that the triple fugue’s opening subject reappears in somewhat altered form in the second and third parts. It is natural to see in this an expression of the fundamental concept in church doctrine, which, in connection with the mystery of the Holy Trinity, speaks of “one being” and yet “three persons.”

The basic idea underlying *Clavierübung* as a whole is in no way readily apparent. Indeed, the entire work can be viewed from the perspective of the Mass, but it is perhaps appropriate to regard the nine Kyrie and Gloria movements (2-10) as an “organ mass,” while the subsequent 12 chorale adaptations (11-22) are understood as something of an “organ catechism.”

Clavierübung III can be said to form a kind of portal to the last and more introspective phase of

Bach’s life as a composer. The work contains the seeds of that which, on the one hand, culminated in the completion of the B-Minor Mass (1748-49), and, on the other, led to works (e.g., *The Art of the Fugue*) which point in the direction of a sort of immaterial music.

And with its profound roots in the Lutheran tradition, we may presume to say that *Clavierübung III* lets Bach step forward as “Lutheranism’s musical Church Father.” (Albert Schweitzer)

Professor Ove Kristian Sundberg
English translation: Jim Skurdall



KÅRE NORDSTOGA — ORGEL

Kåre Nordstoga er utdannet ved musikkhøgskolen i Oslo med bl.a. Søren Gangfløt, Bjørn Boysen og Kaare Ørnung som lærere. Etter debutkonserten i 1978 studerte han videre hos David Sanger i London og var en tid organist i Ullern kirke før han kom til Oslo domkirke i 1984. Han har også vært tilknyttet Norges musikkhøgskole, hvor han i 1994 ble utnevnt til professor.

Som domorganist i Oslo domkirke fremfører Nordstoga jevnlig et stort orgelrepertoar, bl.a. har han to ganger gitt populære konserttrekker med Bachs samlede orgelverker. Han har dessuten spilt inn CD-plater med orgelmusikk av Bach, Brahms, Franck, Widor og Liszt, en innspilling med alle Bachs fiolinsonater i samspill med Geir Inge Lotsberg på domkirkens kororgel, og for øvrig flere plater med norsk orgelmusikk.

Nordstoga er en aktiv konsertorganist. De siste årene har han vært solist med symfoniorkestrene i Oslo, Bergen og Trondheim, og i utlandet har han blant annet vært invitert til den internasjonale orgelfestivalen i Aarhus, Notre Dame i Paris og Musashino kultursenter i Tokyo. For sin aktive innstatts i musikklivet ble han tildelt Lindemanprisen for 2006.

KÅRE NORDSTOGA — ORGAN

Kåre Nordstoga studied at the Norwegian Academy of Music under Søren Gangfløt, Bjørn Boysen, and Kaare Ørnung, among others. Following his debut concert in 1978, he continued his studies under David Sanger in London, and he was for a time organist at Ullern Church, before coming to Oslo Cathedral in 1984. He has also been associated with the Norwegian Academy of Music, where he was appointed professor in 1994.

As cathedral organist at Oslo Cathedral, Nordstoga frequently performs a large repertoire, which has included two popular concert series with Bach's complete organ works. His recordings include the organ music of Bach, Brahms, Franck, Widor, and Liszt, all of Bach's violin sonatas recorded on the cathedral's chancel organ in collaboration with violinist Geir Inge Lotsberg, as well as several recordings of Norwegian organ music.

Nordstoga is an active concert organist. In recent years he has been soloist with the symphony orchestras of Oslo, Bergen, and Trondheim, and he has been invited to organ festivals abroad, including Aarhus, Notre Dame in Paris, and Musashino Cultural Center in Tokyo. In 2006 he was awarded the Lindeman Prize for his active contribution to musical life.

**THE ORGAN OF
THE ST MICHAELIS CHURCH
IN ZWOLLE
FRANS CASPAR AND
JOHANN GEORGE SCHNITGER 1721**

HOOFDWERK

PRAESTANT 16'
QUINTADENA 16'
OCTAAF 8'
ROERFLUIT 8'
OCTAAF 4'
SPEELFLUIT 4'
NASAARD 3'
OCTAAF 2'
RUISPIJP II ST
MIXTUUR VI ST
CIMBEL III ST
TROMPET 16'
TROMPET 8'
VOX HUMANA 8'

BOVENPOSITIEF

PRAESTANT 8'
HOLPIJP 8'
QUINTA 6'
OCTAAF 4'
HOLPIJP 4'
QUINT 3'
OCTAAF 2'
WOUDFLUIT 2'
SIFFLET 1 1/2'
TERTIAAN II ST
SCHERP V ST
VIOLA DI GAMBA 8'
TROMPET 4'

RUGWERK

PRAESTANT 8'
QUINTADENA 8'
FLÛTE DOUCE 8'
OCTAAF 4'
FLUIT 4'
QUINTFLUIT 3'
OCTAAF 2'
SEXQUIALTER II
SCHERP IV
CIMBEL III
FAGOT 16'
SCHALMEY 8'

BORSTWERK

FLUIT GEDEKT 8'
PRAESTANT 4'
ROERFLUIT 4'
SPITSFLUIT 3'
OCTAAF 2'
WOUDFLUIT 2'
QUINTANUS 1 1/2' NACHT-
HOORN 1' SEXQUIALTER II ST
MIXTUUR IV ST
DULCIAAN 8'
REGAAL 8'

PEDAAL

PRAESTANT 16'
SUBBAS 16'
OCTAAF 8'
HOLPIJP 8'
OCTAAF 4'
VLAKFLUIT 2'
MIXTUUR VIII ST
FAGOT 32'
BAZUIN 16'
TROMPET 8'
TROMPET 4'
CORNET 2'