



CC72247



TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia VIII



S Otilia

structa



ORGAN WORKS 3

TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia VIII

ORGAN WORKS 3

With gratitude to:
Thunkeplefonds, Passch-Stiftung (Lilbeck),
Waher und Charlotte Hamel Stiftung (Hannover)

more information about this project: www.buxtehude-operaomnia.org

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

total time 66:18

[1]	Praeludium in g BuxWV 149	7:02
[2]	Auf meinen lieben Gott BuxWV 179	3:58
[3]	Canzonetta in a BuxWV 225	1:56
[4]	Praeludium in d BuxWV 140	5:16
[5]	Erhalt uns Herr bei deinem Wort BuxWV 185	1:29
[6]	Ciacona in c BuxWV 159	5:31
[7]	Praeludium in g BuxWV 148	5:45
[8]	Es spricht der Unweisen Mund wohl BuxWV 187	2:46
[9]	Fuga in B BuxWV 176	4:03
[10]	Praeludium in F BuxWV 145	5:49
[11]	Durch Adams Fall ist ganz verderbt BuxWV 183	2:45
[12]	Nun lob mein Seel' den Herren BuxWV 214/215/213	9:18
[13]	Praeludium in C BuxWV 137	4:28
[14]	Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl BuxWV 193	2:46
[15]	Komm, heiliger Geist, Herre Gott BuxWV 200	3:30

Ton Koopman plays on the Schnitger organ (1693), St. Jacobi Kirche, Hamburg (D)

Producer: Tini Mathot

Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording Date: October 2007

Recording Location: Hamburg (D), St. Jacobi Kirche

Business Manager: Ron van Eeden

A&R Challenge Records Int.: Anne de Jong

Booklet editing & coordination: Eline Holl / Johan van Markesteijn

Photos: Adriaan Verstijnen

Lithography: Ardon Johannes Ricardo Toonstra

Sleeve design: Marcel van den Broek

Cover Illustration: Lübecker Stadtansicht, Matthäus Merian, 1641

With gratitude to:

Thuiskopiefonds, Possehl-Stiftung (Lübeck),

Walter und Charlotte Hamel Stiftung (Hannover)

more information about this project: www.buxtehude-operaomnia.com

www.challengerecords.com

About this performance

The much-lauded Schnitger organ in Hamburg's Jacobichurch is a unique instrument of historical significance featuring a felicitous melange of registers from very diverse periods assembled by Schnitger and impeccably and respectfully restored by J. Ahrend. Its tuning is what I would call 'wohltemperiert', a late meantone tuning (1/6 comma) which makes it possible to play almost all tonalities. It is a typical city organ with a highly responsive pedal in a wonderfully full acoustical environment.

Here, I have recorded the combination "Nun lob mein Seel' den Herren" (the complete version of BuxWV 213 is on Organ Works 1 CC72242) – namely BuxWV 214, 215 and verse 2 and 3 of BuxWV 213 – passed down to us only by J.G. Walther. In the literature, Walther is said to be the compiler, but whoever was responsible – be it Walther or Dieterich Buxtehude himself –, BuxWV 214 and 215 are strikingly well suited to each

other but somewhat forlorn as separate works. One hopes this compilation will be performed more often in future. In the Ciacona BuxWV 159, the arpeggiando measures continue to be debated. I firmly believe that the indication 'arpeggiando' appears too early (m. 122) and is meant to apply to the next variation (from m. 130).

One word about pedal playing in Buxtehude. Apart from the chorale transcriptions, handed down to us by Walther and scored on three staves, it is, and remains, doubtful as to what and how much material was played on the pedal in Buxtehude's work. At the occurrence of the low F sharp and G sharp (and it is not incorrectly notated an octave too low), we can be sure that the use of the pedal was intended, as, owing to the short octave, these notes were not present on the manual. For the rest, it remains a personal choice, and that is how I interpret it. What feels or sounds better? How virtuosic is your pedal playing? How responsive is the pedal? Try it out yourself, and don't believe the modern editions. Even later sources giving pedal indica-

tions do not necessarily tell us anything about Buxtehude's own practice (even if these organists were famous people like Agricola, Walther or Lindemann). Trust your own instincts! There are multiple truths. The same goes for the addition of trills, mordents and other ornaments, as well as for the organ registrations. Schools often emerge, proclaiming that this is how you should play Bach, this is how you should play Pachelbel, this is how you should play Buxtehude. Don't just follow them blindly. We know too little to be 100% sure.

Ton Koopman

Translation: Josh Dillon/Muse Translations

Dieterich Buxtehude Opera Omnia VIII Organ Works 3

None of the original instruments played by Buxtehude as organist in Helsingborg, Helsingør, and Lübeck have survived. Therefore, it is in no way possible to obtain information on the quality of sound of the individual organs that might have inspired the composer. Nor is it possible to reproduce the exact sonorities once intended. At the same time, Buxtehude as well as his contemporaries, his predecessors, and successors were intensely aware of the great variety that existed among instruments and that each single instrument offered different possibilities, presented different limitations, and required a different treatment. Standardization of any kind was generally unknown in instrument manufacturing until the 19th century, but extremes ruled in the world of organ building. For most of the older organs, especially in large churches, were built, renovated, enlarged, and modified through the centuries.

Buxtehude's large organ at St. Mary's Church in Lübeck, for example, was originally built in 1516-18, perhaps by using parts from the time around 1400 when the church received its first organ. The instrument was expanded in 1560-61 by the noted organ builder Hans Scherer of Hamburg, 1637-41 modernized and expanded further by the famous master builder Friedrich Stellwagen of Lübeck. Yet between and after these dates additional repairs and modifications were made, most of which cannot be exactly documented. It is known however, that toward the end of his life Buxtehude was quite unhappy about the state of repair of his major organ. The instrument lacked, for example, the chromatic halftones (C sharp, E flat, F sharp, and A flat) in the lowest octave on both pedals and manuals. Hence the bass lines were limited in the lower octave to the diatonic scale C, D, E, F, G, and A; chromatic keys began with the low B flat. Many of Buxtehude's organ works, however, make use of chromatic notes in their bass lines. Does this mean that Buxtehude could not play his works on his own famous and large organ?

One needs to take into consideration that Buxtehude like other organists and organ composers knew how to make appropriate adjustments from instrument to instrument. In other words, modifications of the musical text were often a necessity in order to meet the requirements of the compass of individual instruments. The notated text, however, usually represented the abstract norm as, for example, that of the theoretically complete chromatic scale. This is clearly reflected in both the composition and transmission of the organ works by Buxtehude and other organ composers. Moreover, as most of Buxtehude's organ music was transmitted in 18th century sources originating from after the composer's death, most of them even from around the middle of that century, many old fashioned instruments had in the meantime been thoroughly modernized, including the organ at St. Mary's in Lübeck.

For the modern performer and listener it is important to realize that organ music of the 17th century requires a creative approach in order to bridge the often deep

gap that once existed between ideal and reality and that must be overcome today by prudent approximation. The organs used for the present recordings were not Buxtehude's instruments, but they represent excellent examples of historical instruments from Buxtehude's time that resemble the typical range of large and medium-sized instruments characteristic of the North German organ landscape. The Schnitger organ of Hamburg's Jacobi Church of 1689-93 actually represents an instrument that Buxtehude would surely have known, for he travelled frequently to Lübeck's sister city. He also wanted Arp Schnitger to thoroughly renovate his own organ at St. Mary's, but he did not succeed with his plans. On the other hand, in 1696-99 Schnitger and his companion Hans Hantelmann built the new large organ for the Lübeck cathedral, an instrument not only tested officially by Buxtehude but probably frequently played by him as well.

*

Five different types of pieces are included among the works collected in this CD, all representing distinct genres of improvisa-

tory styles that make up the broad spectrum of the daily practice of organists in Lutheran Germany, whether designed as functional music for worship services, for presenting them in recitals, or for purposes of compositional study.

1. The five *pedaliter* Preludes in C BuxWV 137, in d BuxWV 140, in F BuxWV 145, in g BuxWV 148, and again in g BuxWV 149, include some of Buxtehude's most mature, attractive, and exemplary large-scale compositions. The two works in g present two particularly striking compositions. BuxWV 148 features three extended sections. The opening section has three parts; it begins and ends with virtuosic figurative work, which frames a short polyphonic centrepiece that introduces chromatic harmony. The first theme of the large fugal section of some 90 measures that is to follow also has a strong chromatic bent; in its second part the fugue features a second theme and changes from common time to ternary meter. The concluding section is based on an ostinato bass and thereby constitutes a variation setting. After a solo presenta-

tion of the bass pattern in g there follow two variations also in g. Then the ostinato moves to B flat and presents four variations in the major mode before, towards the very end, the bass pattern is extended in moves to g minor in order to return to the home key.

BuxWV 149 show an even more complex structure and belongs among Buxtehude's greatest organ preludes. Beginning with virtuosic figuration in sextuplets and 12/8-time, the opening section gradually introduces an ostinato theme, which also concludes the section without accompaniment, the exact opposite to the solo beginning of the ostinato section of BuxWV 148. The second section of the prelude is an elaborate alla breve fugue based on a theme developed out of the ostinato bass. The third section functions as a free interlude that prepared for the fourth section, another elaborate fugue, this time on a variant of the theme of the second section in 3/2-time. A virtuosic finale section with surprising harmonic shifts round off the structure of the work. As a whole it represents an unusual archi-

tecture which in its various parts emphasizes the unity of the musical ideas that shape the work.

2. The varied textures and compositional techniques characteristic of Buxtehude's large-scale preludes in *stylus fantasticus* also appear independently in works which focus on just one design feature. Fugal writing for organ is represented by two examples, the Fuga in B flat BuxWV 176, written in canzona manner, and the Canzonetta in a BuxWV 225. Both works don't make use of the organ pedal. Instead, they require most demanding finger work on the manuals. The Ciacona in c BuxWV 159, one of three independent ostinato compositions, demonstrates how this type of variation setting not only can sustain an entire work, it also can introduce innovative elements that advance the genre of ciacona. It is this innovative aspect that must have fascinated the young Bach when he wrote his Passacaglia in c inspired by the Buxtehude's models he had copied.

3. The organ chorales selected for this

CD represent two basic types, multi-movement variations and chorale preludes. The variations on "Auf meinen lieben Gott" BuxWV 179 take as a model the French keyboard suite, in this form (with Allemande, Sarabande, Courante, and Gigue) stand without parallel in Buxtehude's oeuvre, and appear to have been written to be played on either organ or harpsichord. "Nun lob mein Seel den Herren" BuxWV 214-215, however, is a typical organ setting. Together with verses 2 and 3 of BuxWV 213 it represents a well-rounded set of four variations. Although not consistently transmitted as a fixed variation set the manuscript copies made by Johann Gottfried Walther of Buxtehude's organ chorales suggest this combination of four verses as a logical sequence. Played together, they clearly indicate how chorale variations were put together by North German organists.

The five chorale preludes, "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" BuxWV 183, "Erhalt uns Herr bei deinem Wort" BuxWV 185, "Es spricht der Unweisen Mund wohl" BuxWV 187, "Herr Jesus Christ, ich weiß

gar wohl" BuxWV 193, and "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" BuxWV 200, are compact settings. Usually in four parts, they feature the complete cantus firmus in only one voice - most frequently, as in all of the above, the upper voice. Although the term "chorale prelude" might suggest that such pieces served merely to introduce and establish the keys for hymns, they often served as complements to congregational singing as well. In this way they aim at capturing spirit and meaning of the hymn text and interpret it musically.

Christoph Wolff

About the organ



Built in 1693, the Schnitger organ in Hamburg's Jacobichurch has endured a great deal, but miraculously, the pipework has been spared. In the Second World War, the Jacobichurch was destroyed by bombing. Fortunately, the pipework of this historical organ, which also contained parts of 16th- and 17th-century registers, had been removed

and taken to safety. When the organ was restored, as much as possible of the old facade was rebuilt, but the sound left much to be desired. Thankfully, it was decided in 1984 that an historically accurate restoration was called for. The organ was finally fully restored in 1993, 300 years after Arp Schnitger had built it. The historical facade has thus been reconstructed in detail, as have the missing pipework and the console. With this instrument, Jürgen Ahrend, today's most experienced organ restorer, has splendidly restored one of the most important organs in northern Germany.

As we know, Johann Sebastian Bach applied for the position of organist on this very organ.

The instrument is in unequal temperament (1/6 comma meantone) and is ideal for those Buxtehude works that far exceed the 1/4 comma meantone tuning.

Ton Koopman

Translation: Josh Dillon/Muse Translations

Ton Koopman

Ton Koopman was born in Zwolle in 1944. After a classical education he studied organ (Simon C. Jansen), harpsichord (Gustav Leonhardt) and musicology in Amsterdam and was awarded the Prix d'Excellence for both instruments. Almost from the beginning of his musical studies he was fascinated with authentic instruments and a performance style based on sound scholarship. Even before completing his studies he laid the foundations for a career as a conductor of 17th and 18th century music and this fascination with the Baroque era led him in 1969, at age 25, to establish his first Baroque orchestra and, in 1979, to found The Amsterdam Baroque Orchestra followed in 1993 by the Amsterdam Baroque Choir.

Koopman's extensive activities as a soloist, accompanist and conductor have been recorded on a large number of LP's and CD's for labels like Erato, Teldec, Sony, Philips and DGG. In 2003, together with

Ron van Eeden, Ton Koopman has created his own record label: 'Antoine Marchand', a sublabel of Challenge Classics. Here he publishes the Complete Bach Cantatas, as well as his other recent and future recordings.

Over the course of a forty-year career Ton Koopman has appeared at the most important concert halls and festivals of the five continents. As an organist he has performed on the most prestigious historical instruments of Europe, and as a harpsichord player and conductor of his Amsterdam Baroque Orchestra & Choir he has been a regular guest at venues which include the Concertgebouw in Amsterdam, the Theatre des Champs-Élysées in Paris, the Philharmonie in Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Lincoln Center in New York, and leading concert halls in Vienna, London, Berlin, Leipzig, Brussels, Sydney, Melbourne, Madrid, Rome, Salzburg, Tokyo and Osaka.

Between 1994 and 2004 Ton Koopman has been engaged in 'the recording

project of the '90's' (so described by 'The Guardian'). He recorded and performed all existing cantatas by Johann Sebastian Bach, a massive work for which he has been awarded several prizes. In March 2000 he received an Honorary Degree from the Utrecht University for his scholarly work on the Bach Cantatas and Passions and in February 2004 he was awarded both the prestigious Silver Phonograph by the Dutch recording industry and the VSCD Classical Music Award 2004 by the Directors of Theatres and Concert Halls of Holland. In June 2006 Ton Koopman received the Bach Medal of the city of Leipzig. Pedagogy has been an important factor in Ton Koopman's life for many years, he is professor of harpsichord at the Royal Conservatory in The Hague and is an Honorary Member of the Royal Academy of Music in London. In 2004 he accepted a chair of the University of Leiden, where he is professor of Musicology at the Arts Faculty, a cooperation of the University of Leiden and the Royal Conservatory in The Hague.

Ton Koopman edited the complete Händel Organ Concerti for Breitkopf & Härtel and Buxtehude's 'Das Jüngste Gericht' for Carus Verlag. He is president of the International Dieterich Buxtehude Society.

Anmerkungen zu dieser Aufführung

Die berühmte Schnitger-Orgel in der Jacobi-Kirche in Hamburg braucht kein extra Lob: die Orgel ist ein weltberühmtes Denkmal mit einer gelungenen Mischung von Registern aus verschiedensten Perioden, von Schnitger zusammengefügt, und von J. Ahrend vorbildlich und respektvoll restauriert. Was die Stimmung der Orgel angeht, würde ich diese als „wohltemperiert“ bezeichnen: eine modifizierte mitteltönige Stimmung (1/6 Komma), die das Spielen in fast allen Tonarten ermöglicht. Es ist eine typische Stadt-Orgel mit schnell reagierendem Pedal und einer wunderbar voluminösen Akustik. Hier aufgenommen ist die von J.G. Walther überlieferte Kombination von „Nun lob mein Seel' den Herren“, nämlich BuxWV 214, 215 sowie den Strophen 2 und 3 aus BuxWV 213 – die komplette Version von BuxWV 213 befindet sich auf der CD Organ Works 1 (CC72242). In der Literatur wird die Kompilation J.G.

Walther zugeschrieben, aber wer nun auch dafür verantwortlich sein mag – Walther oder doch Dieterich Buxtehude – BuxWV 214 und 215 passen auffallend gut zusammen und wirken als alleinstehende Werke eher etwas verloren. Hoffentlich wird diese Zusammenstellung in der Zukunft öfter gespielt werden. In der Ciacona BuxWV 159 geben die Arpeggiando-Takte Anlass zur Diskussion. Meiner Meinung nach steht die Anweisung „arpeggiando“ zu früh (Takt 122) und ist erst für die folgende Variation (ab Takt 130) gemeint. Noch ein Wort über das Pedalspiel bei Buxtehude. Abgesehen von den Choralbearbeitungen, von J.G. Walther überliefert und auf drei Linien notiert, ist und bleibt es in Buxtehudes Werken unsicher, was und wieviel auf dem Pedal gespielt werden soll. Wenn das tiefe Fis oder Gis vorkommen (und es sich nicht um eine Oktavverwechslung handelt), kann man davon ausgehen, dass sie für das Pedal gedacht sind – auf Grund der kurzen Oktave befanden sich diese Noten nun einmal nicht auf dem Manual. Was den

Rest betrifft, handelt es sich um eine persönliche Entscheidung, und so fasse ich es denn auch auf. Was klingt besser, was lässt sich besser spielen? Wie virtuos ist man mit dem Pedalspiel? Wie schnell reagiert das Pedal? Man kann es einfach ausprobieren, und muss sich auf keinen Fall an die modernen Editionen halten. Auch wenn spätere Quellen Angaben zum Pedalgebrauch machen, so geben sie doch keine definitive Einsicht in die Spielweise Buxtehudes, selbst wenn es sich um berühmte Organisten (Agricola, Walther, Lindemann) handelt. Jeder mag sich seine eigene Meinung bilden – es gibt verschiedene Wahrheiten. Das trifft übrigens auch auf das hinzufügen von Trillern, Mordenten und anderen Verzierungen sowie auf die Orgelregistrationen zu. Oft bilden sich Schulen heraus, die sagen: so muss man Bach spielen, und so Pachelbel, und so Buxtehude. Dem sollte man nicht blindlings folgen. Wir wissen zu wenig, um 100 Prozent sicher zu sein.

Ton Koopman

Übersetzung: Barbara Geßler/Muse Translations

Dietrich Buxtehude: Opera Omnia VIII *Orgelwerke 3*

Keines der Originalinstrumente, die Dietrich Buxtehude in Helsingborg, Helsingør und Lübeck spielte, hat sich erhalten. Deswegen ist es heute unmöglich, auf welche Weise auch immer Informationen über den Klangcharakter der unterschiedlichen Orgeln zu erheben, die ihn möglicherweise inspirierten oder die von ihm intendierte Farbpalette zu reproduzieren. Zugleich war sich Buxtehude wie seine Zeitgenossen, Vorläufer und Nachfolger der gewaltigen Unterschiede zwischen den einzelnen Instrumenten bewusst, wie auch des Umstandes, dass jedes von ihnen andere Stärken und Schwächen hatte und darum auf seine Art bedient werden musste. Standardisierung jedwelcher Art war im Instrumentenbau bis tief ins 19. Jahrhundert unbekannt. Extreme Unterschiede beherrschten die Orgel-Szene, denn die meisten älteren Instrumente, vor allem in den großen Kirchen, wurden über die

Jahrhunderte hinweg gebaut, renoviert, vergrößert und verändert.

Buxtehudes große Orgel in St. Marien zu Lübeck wurde zum Beispiel 1516-18 erbaut. Möglicherweise griff man dabei auch auf ältere Teile der ersten Orgel aus der Zeit um 1400 zurück. Sie wurde 1560-61 durch den bekannten Hamburger Meister Hans Scherer erweitert, 1637-41 durch den berühmten Lübecker Friedrich Stellwagen weiter vergrößert und modernisiert. Dazwischen und danach wurde das Instrument immer wieder repariert und überarbeitet, was sich meist aber nicht exakt dokumentieren lässt. Bekannt ist dagegen, dass Buxtehude gegen Ende seines Lebens mit dem Zustand seiner großen Orgel nicht zufrieden war. So verfügte sie in der tiefsten Oktave weder im Manual, noch im Pedal über die chromatischen Halbtöne Cis, Es, Fis, As. Basslinien waren hier auf die diatonische Skala C, D, E, F, G, A beschränkt, weil die chromatischen Halbtöne erst mit dem tiefen B begannen. Viele Orgelwerke Buxtehudes machen aber im Bass von chromatischen Halbtö-

nen Gebrauch. Heißt das, dass er sie auf seiner eigenen großen und berühmten Orgel nicht spielen konnte?

Dabei muss man berücksichtigen, dass Buxtehude wie alle Organisten und Orgelkomponisten seiner Zeit in der Lage war, die Stücke an die jeweiligen Gegebenheiten eines Instrumentes anzupassen. Mit anderen Worten: Eingriffe in den Notentext waren üblich, um sie auf Orgeln unterschiedlichen Tonumfangs spielen zu können. Der Notentext repräsentierte üblicherweise nur eine abstrakte Norm wie es, um ein Beispiel zu nennen, die vollständige chromatische Tonleiter repräsentiert. Dieser Umstand spiegelt sich in der Faktur ebenso wie in der Überlieferung der Orgelwerke Buxtehudes wie auch anderer Orgelkomponisten deutlich wieder. Mehr noch: die meisten seiner Orgelwerke sind in Quellen überliefert, die lange nach seinem Tod, im 18. Jahrhundert, meist sogar in dessen Mitte entstanden. Da waren viele der alten Instrumente bereits durchgreifend modernisiert worden - auch die große Orgel von St. Marien zu Lübeck.

Für den modernen Interpreten und Hörer ist es wichtig, zu wissen, dass man mit Orgelmusik des 17. Jahrhunderts kreativ umgehen muss, um den oft tiefen Graben zu überbrücken, der damals zwischen Ideal und Wirklichkeit klappte und der heute durch einen Prozess kluger Annäherung überwunden werden muss. Die Orgeln der vorliegenden Aufnahme waren nicht diejenigen Buxtehudes, stellen aber herausragende Beispiele historischer Instrumente seiner Zeit dar und repräsentieren die typische Bandbreite von sehr großen bis zu mittelgroßen Instrumenten, wie sie für die norddeutsche Orgellandschaft des Barock charakteristisch war. Die Arp Schnitger-Orgel von 1689-93 in der Hamburger Jakobi-Kirche dürfte Buxtehude sogar mit großer Wahrscheinlichkeit gekannt haben, stattete er Lübecks Partnerstadt doch regelmäßig Besuche ab. Außerdem beabsichtigte er, Schnitger mit der Renovierung der St. Marien-Orgel zu beauftragen, was sich aber zerschlug. Andererseits bauten Schnitger und sein Kompagnon Hans Hantelmann 1696-99 die große Orgel im

Lübecker Dom, die Buxtehude abnahm und vermutlich oft spielte.

*

Die Werke der vorliegenden CD repräsentieren fünf verschiedene Stücktypen. Alle gehören unterschiedlichen Gattungen des improvisatorischen Stils an, dessen breites Spektrum zum täglich Brot der Organisten im protestantischen Teil Deutschlands gehörte und zwar sowohl als gottesdienstliche Gebrauchsmusik, wie auch als Konzertmusik und Studienmusik im Unterricht.

1. Die fünf Präludien für das Pedalwerk in C (BuxWV 137), d (BuxWV 140), F (BuxWV 145), g (BuxWV 148) und wieder g (BuxWV 149) beinhalten einige von Buxtehudes reifsten, anspruchsvollsten und beispielhaftesten großformatigen Kompositionen. Die beiden Präludien in g frapieren besonders. BuxWV 148 ist dreiteilig. Teil 1 zerfällt wieder in drei Teile: Anfang und Ende bestehen aus virtuoson Figurationen und rahmen einen kurzen polyphonen Mittelteil in chromatischer Harmonik. Teil 2 besteht

aus einer großen, 90-taktigen Fuge, deren Hauptthema ebenfalls stark chromatisch eingefärbt ist. Der zweite Fugenteil wechselt vom Zweier- zum Dreier-Rhythmus und führt ein Seitenthema ein. Der 3. Teil ist ein Variationen-Satz über einem Ostinato-Bass. Auf die solistische Exposition des Bass-Modells in g folgen zwei Variationen ebenfalls in g. Anschließend moduliert der Bass nach B und präsentiert vier Variationen in Dur-Tonarten, bevor ganz gegen Ende das Bass-Ostinato schrittweise nach g-Moll erweitert wird, um schließlich wieder zur Haupttonart zurück zu kehren. BuxWV 149 ist noch komplexer strukturiert und gehört zu Buxtehudes bedeutendsten Orgel-Präludien. Beginnend mit virtuoson Sextolen-Figurationen im 12/8-Takt, führt der Einleitungs-Teil schrittweise ein ostinates Thema ein, das diesen Teil auch beendet und so das genaue Gegenstück zum solistischen Anfang des Ostinato-Teils in BuxWV 148 darstellt. Der 2. Teil des Präludiums besteht aus einer kunstvollen *alla breve*-Fuge über ein aus dem vorherigen

Ostinato-Bass entwickeltes Thema. Teil 3 stellt ein freies Interludium dar, das zum 4. Teil überleitet, einer weiteren kunstvollen Fuge, diesmal über eine aus dem Thema des zweiten Teils der Einleitung im 3/2-Takt abgeleitete Motivvariante. Ein virtuoson Finale mit überraschenden harmonischen Rückungen rundet das Werk ab. Es weist als Ganzes eine außergewöhnliche Form auf, deren unterschiedliche Teile die Einheit der das Werk prägenden musikalischen Gedanken hervorheben.

2. Die unterschiedlichen Texturen und Kompositionstechniken, die für Buxtehudes großformatige Präludien im *stylus phantasticus* charakteristisch sind, kommen einzeln auch in Werken vor, die den Fokus nur auf eine Satzstruktur legen. Die Orgelfuge ist hier mit zwei Beispielen vertreten: einer in Canzonon-Form geschriebenen Fuga in B (BuxWV 176) und einer Canzonetta in a (BuxWV 225). Beide verzichten auf das Pedal zugunsten anspruchsvollster Fingerarbeit. Die Ciacona in c (BuxWV 159), eine von drei unabhängigen Ostinato-Kompositionen,

veranschaulichen, wie dieser Variations-
typ nicht nur ein ganzes Werk tragen,
sondern auch Neuerungen hervorbrin-
gen kann, die die Gattung der ciaccona
weiter entwickeln. Es muss dieser inno-
vative Zug gewesen sein, der den jungen
Bach faszinierte, als er, inspiriert durch
die von ihm abgeschriebenen Buxtehu-
deschen Stücke, seine Passacaglia in c
schuf.

3. Die Orgelchoräle dieser CD gehen auf
zwei Grundtypen zurück: mehrsätzi-
ge Variations-Sätze und Choralvorspiele.
Die Variationen über „Auf meinen lieben
Gott“ BuxWV 179 folgen dem Modell
der französischen Clavier-Suite, stehen in
dieser Form (in der Satzfolge: Alleman-
de, Sarabande, Courante und Gigue)
singulär in Buxtehudes Gesamtwerk
da und scheinen sowohl für Orgel als
auch für Cembalo bestimmt gewesen zu
sein. „Nun lob mein Seel' den Herren“
BuxWV 214-215 hingegen ist ein reines
Orgelstück. Zusammen mit den Versen
2 und 3 BuxWV 213 bildet es einen
abgerundeten Variationen-Satz zu vier
Variationen. Obwohl nicht zusammen-

hängend als Variationensatz überliefert,
suggerieren die handschriftlichen Kop-
ien, die Johann Gottfried Walther von
Buxtehudes Orgelchorälen anfertigte,
die Zusammengehörigkeit der vier Verse
als eine logische Sequenz. Wenn man
sie nach einander spielt, erhält man ein
klares Bild davon, wie Choralvariationen
von norddeutschen Organisten zusam-
mengestellt wurden.

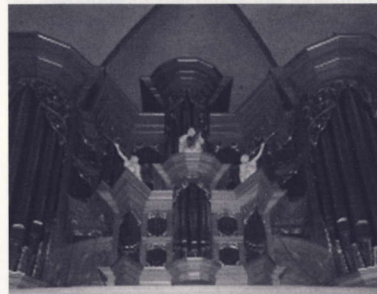
Die fünf Choralvorspiele „Durch Adams
Fall ist ganz verderbt“ BuxWV 183, „Er-
halt uns Herr bei deinem Wort“ BuxWV
185, „Es spricht der Unweisen Mund
wohl“ BuxWV 187, „Herr Jesus Christ, ich
weiß gar wohl“ BuxWV 193, und „Komm,
heiliger Geist, Herre Gott“ BuxWV 200,
sind kompakte Musikstücke. Norma-
lerweise vierstimmig, weisen sie den
vollständigen cantus firmus nur in einer
Stimme auf – meist, wie in allen oben
genannten, im Diskant. Obwohl der
Begriff Choralvorspiel nahe legt, dass
solche Stücke bloß dazu dienten, die
Gemeinde in die Tonart des folgenden
Kirchenliedes einzuführen und sie fest

im Gedächtnis der Sänger zu verankern,
diente es genauso oft auch als alternie-
rende Ergänzung zum Gemeindegesang.
In diesem Falle versuchte es, Geist und
Bedeutung des Lied-Textes einzufangen
und musikalisch auszudeuten.

Christoph Wolff

(Übersetzung: Boris Kehrmann)

Über die Orgel



Die Schnitger Orgel (1693) in der St.
Jacobi-Kirche in Hamburg hat einiges
durchstehen müssen, aber wie durch ein
Wunder blieben die Pfeifen zum groß-
en Teil erhalten. Im Zweiten Weltkrieg
wurde die St. Jacobi-Kirche während
der Bombenangriffe auf Hamburg völlig
zerstört. Zum Glück hatte man aber den
Pfeifenbestand der historischen Orgel,
darunter Teile des Registers aus dem
16. und 17. Jahrhundert, zuvor an einem
sicheren Ort untergebracht. Beim Wie-
deraufbau der Orgel wurde zwar so weit

wie möglich das alte Gehäuse nachgebaut, aber der Klang ließ zu wünschen übrig. Zum Glück entschied man sich 1984 zu einer historisch verantwortlichen Restaurierung. 1993, 300 Jahre nach der Vollendung von Arp Schnitger, wurde die Orgel völlig restauriert wiedereingeweiht. Die historische Fassade, die fehlenden Pfeifen und der Spieltisch wurden detailgenau rekonstruiert.

Jürgen Ahrend, der erfahrenste Orgelrestaurator seiner Generation, hat auf diese Weise eine der wichtigsten nord-deutschen Orgeln auf beeindruckende Weise wiederhergestellt.

Wie bekannt bewarb sich Johann Sebastian Bach um die Stelle des Organisten dieser Orgel.

Die Stimmung des Instruments ist ungleichschwebend (1/6 Komma miteltönig) und eignet sich ideal für die Orgelwerke Buxtehudes, die weit über die 1/4 Komma Mitteltonstimmung hinausgehen.

Ton Koopman

Übersetzung: Barbara Geßler/Muse Translations

Ton Koopman

Ton Koopman wurde 1944 in Zwolle geboren. Er studierte Orgel (Simon C. Jansen), Cembalo (Gustav Leonhardt) und Musikwissenschaft in Amsterdam und wurde in beiden Instrumenten mit dem Prix d'Excellence ausgezeichnet. Von Beginn seines Studiums an standen für ihn authentische Musikinstrumente und die historische Aufführungspraxis im Mittelpunkt. Noch vor dem Ende seines Studiums stellte Ton Koopman die Weichen für eine Karriere als Dirigent und spezialisierte sich auf Musik des 17. und 18. Jahrhunderts: Fasziniert von dem Barock-Zeitalter, gründete er im Jahr 1969, erst fünfundzwanzigjährig, sein erstes Barock Orchester, 1979 schließlich das Amsterdam Baroque Orchestra, dem 1993 der Amsterdam Baroque Choir folgte.

Zahlreiche Schallplatten- und CD-Aufnahmen dokumentieren Ton Koopman's umfangreiche und beeindruckende Tätigkeit als Solist und Dirigent. Er nahm unter anderem für

Erato, Teldec, Sony, Philips und DGG auf. 2003 gründete er, gemeinsam mit Ron van Eeden, sein eigenes Label „Antoine Marchand“, als Sublabel zu Challenge Classics. Mit diesem werden sowohl die Kompletten Bach Kantaten als auch zukünftige Aufnahmen veröffentlicht.

Im Verlauf seiner vierzigjährigen Karriere besuchte Ton Koopman alle bedeutenden Konzerthäuser und alle wichtigen Festivals auf allen fünf Kontinenten. Als Organist spielte er auf den wertvollsten historischen Instrumenten Europas; als Cembalist und Dirigent des Amsterdam Baroque Orchestra & Choir war er regelmäßiger Gast in Konzerthäusern, wie dem Concertgebouw in Amsterdam, dem Theatre des Champs-Élysées in Paris, der Philharmonie in München, der Alten Oper in Frankfurt, dem Lincoln Center in New York, und er gastierte in Wien, London, Berlin, Leipzig, Brüssel, Sydney, Melbourne, Madrid, Rom, Salzburg, Tokyo und Osaka.

Zwischen 1994 und 2004 engagierte sich

Ton Koopman für das Aufnahmeprojekt *der Neunziger Jahre*, so nannte es der ‚Guardian‘. Unter seiner persönlichen Leitung fanden die Aufnahmen und Ausführungen aller Kantaten von Johann Sebastian Bach statt. Dieses umfangreiche und ehrgeizige Projekt wurde mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet.

Im März 2000 erhielt Ton Koopman den Ehrendoktor-Titel der Universität Utrecht für seine Forschungstätigkeit über Bachs Kantaten und Passionen. Koopman wurde im Februar 2004 mit dem hoch angesehenen Silbernen Phonographen der Holländischen Musik-Industrie und dem „VSCD Classical Music Award 2004“ geehrt. Im Juni 2006 wurde Ton Koopman die prestigeträchtige Bach-Medaille der Stadt Leipzig verliehen.

Ton Koopman ist seit Jahren als Lehrender engagiert. Er ist nicht nur Professor für Cembalo am Königlichen Konservatorium in Den Haag, sondern auch Ehren-Mitglied der Royal Academy of Music in London und besitzt zudem

einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Leiden.

Ton Koopman war mit der Edition der gesamten Orgelkonzerte Händels für Breitkopf & Härtel und „das Jüngstes Gericht“ von Dieterich Buxtehude für Carus Verlag betraut. Zudem ist er Präsident der *Internationalen Dieterich Buxtehude Gesellschaft*.

À propos de cette interprétation

Le célèbre orgue Schnitger de l'église Saint-Jacob de Hambourg n'a besoin d'aucune louange supplémentaire: il s'agit d'un instrument unique possédant un mélange heureux de registres de périodes très diverses assemblés par Schnitger et restauré de façon aussi respectueuse qu'exemplaire par J. Ahrend. Je qualifierais son accord de « bien tempéré »: on a là un tempérament mésotonique tardif (1/6 de comma) permettant de jouer dans presque toutes les tonalités. C'est un instrument typiquement citadin pourvu d'un pédalier à la réponse rapide situé dans une acoustique agréablement vaste.

Je n'ai enregistré ici que la combinaison transmise par J.G. Walther des diverses versions de « Nun lob mein Seel' den Herren » (la version complète de BuxWV 213 se trouve dans le disque *Œuvres pour Orgue 1 CC72242*), c'est-à-dire BuxWV 214, 215 et les versets 2 et 3 de BuxWV

213. Dans la littérature, J.G. Walther est considéré comme un compilateur, mais quelle que soit la personne responsable de ce rapprochement, qu'il s'agisse de Walther ou de Buxtehude, les versions BuxWV 214 et 215 vont bien l'une avec l'autre et perdent un peu à être jouées de façon isolée. J'espère que cette compilation sera entendue plus souvent.

Dans la Ciacona BuxWV 159, les mesures arpeggiando sont toujours sujettes à discussions. Mon avis est catégorique sur ce point: il s'agit d'une erreur. L'indication « arpeggiando » est placée trop tôt (mesure 122) et est destinée à la variation suivante (mesure 130 et suivantes).

J'aimerais dire encore un mot sur l'utilisation du pédalier chez Buxtehude. Vu que les arrangements de chorals transmis par Walther sont notés sur 3 portées, on ne sait pas avec certitude dans les œuvres de Buxtehude ce qui doit être joué au pédalier. Lorsque le fa dièse et le sol dièse grave sont notés (et qu'il ne s'agit pas d'erreur d'octave), on peut être certain que cette partie était destinée

au pédalier: Ces notes ne se situaient en tout cas pas sur les manuels conçus avec une octave courte. Pour le reste, il s'agit de choix personnels. Il faut s'interroger: qu'est ce qui fonctionne le mieux dans le cas présent? Quel est le degré de virtuosité de ma technique de pédalier? Comment répond le pédalier? Essayez vous-mêmes et ne vous fiez pas aux éditions modernes. Même si des sources plus tardives comprennent des indications de pédalier, cela ne témoigne en rien de l'utilisation que Buxtehude faisait du pédalier (même lorsque ces organistes étaient des personnalités célèbres telles que Agricola, Walther ou Lindemann). Suivez votre propre chemin! Il y a plusieurs vérités. Il en est de même de l'ajout de trilles, mordants et autres ornements comme du choix de la registration. Des écoles parfois se créent qui proclament: on joue Bach ainsi, on joue Pachelbel ainsi, on joue Buxtehude ainsi. N'en croyez rien. On ne sait que trop peu de choses pour pouvoir avoir de telles certitudes.

Ton Koopman

Traduction: Clémence Comte

l' Œuvre d'Orgue 3

Aucun des instruments originaux joués par l'organiste Buxtehude à Helsingborg, Helsingør, et Lübeck furent conservés. Il est donc impossible d'obtenir des informations sur la qualité sonore de ces orgues particuliers qui inspirèrent probablement le compositeur. Il n'est d'ailleurs pas non plus possible de reproduire les sonorités exactes désirées jadis. Mais il faut en même temps garder à l'esprit que Buxtehude - comme ses contemporains, ses prédécesseurs et ses successeurs - était extrêmement conscient de la grande variété des instruments existants, que chaque instrument particulier offrait différentes possibilités, présentait différentes limites et nécessitait un traitement différent. Il faut enfin se souvenir que de façon générale, dans le domaine de la facture instrumentale, le concept de standardisation fut inconnu

jusqu'au 19^{ème} siècle, et que d'autre part des extrêmes régnèrent dans le monde de la facture d'orgues. Car la plupart des orgues anciens, notamment dans les grandes églises, furent construits, puis rénovés, élargis, et modifiés au cours des siècles.

Le grand orgue de l'église Sainte-Marie de Lübeck, par exemple, fut construit entre 1516 et 1518. Des parties du premier orgue de l'église construit vers 1400 furent peut-être réutilisées. L'instrument fut agrandi en 1560-1561 par Hans Scherer, éminent facteur d'orgues de Hambourg, avant d'être modernisé et encore agrandi par Friedrich Stellwagen, grand facteur d'orgues de Lübeck. Des réparations et des modifications supplémentaires furent également faites entre et après ces dates mais on ne possède le plus souvent pas de renseignement exact à leur propos. On sait en revanche que vers la fin de sa vie, Buxtehude fut assez mécontent de l'état d'entretien de son orgue principal. En outre, cet instrument ne possédait par

exemple pas les demi-tons chromatiques (do dièse, mi bémol, fa dièse et la bémol) à l'octave la plus grave, au pédalier et aux manuels. Cela signifie que les lignes de basse étaient limitées dans l'octave grave à la gamme diatonique do, ré, mi, fa, sol et la. Les notes chromatiques commençaient avec le sib. Un grand nombre d'œuvres pour orgue de Buxtehude font cependant usage des notes chromatiques dans leur ligne de basse. Cela signifierait-il que Buxtehude ne pouvait pas jouer ses œuvres sur son propre et célèbre grand orgue?

Il faut prendre en considération le fait que Buxtehude, comme les autres organistes de son époque, savait comment effectuer des ajustements appropriés d'un instrument à un autre. En d'autres termes, les modifications du texte musical étaient souvent une nécessité pour pouvoir répondre aux exigences d'étendue des claviers des différents instruments. Le texte noté représentait généralement la norme abstraite comme, par exemple, celle de la gamme chromatique

théoriquement complète. Cela se reflète clairement dans la composition et la transmission des œuvres de Buxtehude et des autres compositeurs d'œuvres pour orgue. De plus, comme la plupart des compositions pour orgue de Buxtehude fut transmise par l'intermédiaire de sources du 18^{ème} siècle datant d'après le décès du compositeur - le plus grand nombre d'entre elles datant même du milieu de ce siècle -, de nombreux instruments anciens furent alors entre-temps complètement modernisés, y compris l'orgue de l'église Sainte-Marie de Lübeck.

L'exécutant moderne comme l'auditeur doivent réaliser que la musique pour orgue du 17^{ème} siècle nécessite une approche créative permettant d'établir un rapprochement entre les divergences souvent extrêmement marquées qui existaient alors entre l'idéal et la réalité, et l'on doit procéder aujourd'hui par de prudentes approximations. Les orgues utilisés pour les enregistrements présents ne sont pas les instruments que

Buxtehude joua autrefois. Ils constituent en revanche d'excellents exemples d'instruments historiques de l'époque de Buxtehude et ressemblent à toute une série d'instruments de grande taille et de taille moyenne caractéristiques de la facture d'orgue d'Allemagne du Nord. L'orgue Schnitger de l'église Saint-Jacob de Hambourg construit entre 1689 et 1693 est un instrument que Buxtehude connut très probablement car il se rendit souvent dans cette ville. Il désira également faire profondément rénover son propre orgue de l'église Sainte-Marie, mais son projet de rénovation échoua. D'autre part, entre 1696 et 1699, Schnitger et son compagnon Hans Hantelmann construisirent un nouveau grand orgue pour la cathédrale de Lübeck, instrument qui fut non seulement officiellement testé par Buxtehude mais que ce dernier joua aussi probablement fréquemment.

*

Les œuvres enregistrées ici peuvent être regroupées au sein de cinq différents types de compositions. Tous représentent

des genres distincts dans ces styles liés à l'improvisation qui constituèrent le large spectre de la pratique journalière des organistes en Allemagne luthérienne. Le répertoire joué allait des œuvres conçues comme musique fonctionnelle pour les services religieux, à celles destinées aux récitals, en passant par les études permettant d'acquérir la technique instrumentale.

1. Les cinq préludes pour le pédalier en Do BuxWV 137, en ré BuxWV 140, en Fa BuxWV 145, en sol BuxWV 148, et encore en sol BuxWV 149 sont parmi les compositions de grande envergure du compositeur les plus mûres, attrayantes et exemplaires. Les deux œuvres en sol sont deux compositions particulièrement étonnantes. BuxWV 148 comprend trois grandes parties. La première partie est également structurée en trois sections; elle commence et se termine par des passages figuratifs et virtuoses qui encadrent une brève section centrale polyphonique introduisant une harmonie chromatique. Le premier thème de la longue partie fuguée suivante d'environ 90 mesures est également fortement

chromatique; lors de sa deuxième section, la fugue présente un deuxième thème et passe d'une mesure à quatre temps à une mesure ternaire. La dernière partie, basée sur une basse obstinée, reprend la forme du thème et variations. Après une présentation solo du motif de basse en sol, suivent deux variations également en sol. La basse obstinée module alors en Si bémol et présente quatre variations dans cette tonalité majeure avant d'être élargie vers la toute fin pour revenir en sol et retrouver le ton principal.

BuxWV 149 présente une structure encore plus complexe et fait partie des plus grands préludes de Buxtehude. Commençant avec des figures virtuoses en sextolets et dans une mesure à 12/8, la première partie introduit peu à peu un thème ostinato qui finit par conclure cette partie sans accompagnement. Sur le plan formel, il s'agit du procédé exactement contraire à celui utilisé dans la partie basée sur un ostinato de l'étude BuxWV 148 – et qui commence avec une présentation de la basse obstinée sans accompagnement. La deuxième

partie du prélude est une fugue alla breve, élaborée, basée sur un thème issu de la basse obstinée précédente. La troisième partie fait fonction d'interlude libre qui prépare la quatrième partie. Cette dernière est une autre fugue de structure complexe basée cette fois sur une variante du thème de la deuxième partie dans une mesure à 3/2. L'œuvre se termine par une partie finale virtuose comprenant de surprenantes modulations. Dans son ensemble, cette œuvre présente une structure inhabituelle qui dans ses diverses parties souligne l'unité des idées musicales qui la constituent.

2. Les textures variées et les techniques de composition caractéristiques des préludes à grande échelle de *style fantasticus* de Buxtehude apparaissent également dans des œuvres centrées sur un seul thème. L'écriture fuguée pour orgue est représentée par deux exemples, la fugue en Si bémol BuxWV 176, composée à la manière d'une canzone, et la Canzonetta en la BuxWV 225. Les deux œuvres ne font pas usage du pédalier. Elles nécessitent en revanche une agilité digitale

extrême aux manuels. La Ciacona en do BuxWV 159, l'une des trois compositions indépendantes basées sur une basse obstinée, montre clairement comment ce procédé de la variation peut non seulement soutenir une œuvre entière mais aussi introduire des éléments nouveaux capables de faire progresser le genre de la ciacona. C'est cet aspect novateur qui fascina probablement le jeune Bach lorsqu'il composa sa Passacaglia en do inspirée par les modèles de Buxtehude qu'il avait copiés.

3. Les chorals pour orgue sélectionnés ici représentent deux types de structures de base, des variations en plusieurs mouvements et des préludes de choral. Les variations sur « Auf meinen lieben Gott BuxWV 179 » furent composées selon le modèle de la suite française pour clavier. Sous cette forme (avec la succession de mouvements de danse Allemande, Sarabande, Courante, et Gigue), elles ne possèdent pas d'équivalent dans l'œuvre de Buxtehude et semblent avoir été composées pour être jouées à l'orgue ou au clavecin.

« Nun lob mein Seel' den Herren » BuxWV 214-215 est au contraire une œuvre composée typiquement pour l'orgue. Associée aux versets 2 et 3 de BuxWV 213, elle forme une série homogène de quatre variations. Ces dernières ne furent certes pas transmises à la postérité comme une série déterminée de variations, mais les copies manuscrites effectuées par Johann Gottfried Walther des chorals pour orgue de Buxtehude suggèrent cette combinaison de quatre versets comme un enchaînement logique. Jouées ensemble, elles montrent clairement comment les variations de choral étaient juxtaposées par les organistes de l'Allemagne du Nord.

Les cinq préludes de choral « Durch Adams Fall ist ganz verderbt » BuxWV 183, « Erhalt uns Herr bei deinem Wort » BuxWV 185, « Es spricht der Unweisen Mund wohl » BuxWV 187, « Herr Jesus Christ, ich weiß gar wohl » BuxWV 193, et « Komm, heiliger Geist, Herre Gott » BuxWV 200 sont assez compacts. Généralement en quatre

parties, ils ne font entendre le cantus firmus complet que dans une voix – le plus souvent, comme c'est le cas dans les quatre œuvres enregistrées ici, à la voix supérieure. Bien que le terme de « prélude de choral » suggère que de telles pièces étaient utilisées simplement pour introduire et établir la tonalité des hymnes, elles servaient fréquemment aussi de complément au chant de l'assemblée des fidèles. De cette manière, elles visaient à s'emparer de l'esprit et du sens du texte de l'hymne et à les traduire musicalement.

Christoph Wolff

Traduction: Clémence Comte

À propos de l'orgue

L'orgue Schnitger (1693) de l'église St. Jacques de Hambourg a traversé bien des épreuves, mais les tuyaux ont été miraculeusement épargnés. Pendant la deuxième guerre mondiale, l'église St. Jacques fut en effet détruite lors du bombardement de Hambourg. Par un heureux concours de circonstances, ses tuyaux historique qui comprenaient encore quelques éléments des registres des 16^e et 17^e siècles, avait à ce moment-là été mise à l'abri. Lors de la reconstruction de l'instrument, bien que l'on ait essayé de reproduire au mieux l'ancien buffet, sa tonalité fut loin d'être satisfaisante. Heureusement, il fut décidé en 1984 de rétablir l'orgue dans son état d'origine. Et c'est en 1993, 300 ans après qu'Arp Schnitger l'eut construit, que sa restauration fut finalement achevée. La façade a été reconstruite dans les moindres détails, tout comme les tuyaux manquants et les claviers. Jürgen Ahrend, le facteur d'orgue le plus expérimenté de son temps, a ainsi remarquablement

restauré l'un des principaux orgues du nord de l'Allemagne.

Comme on le sait, Johann Sebastian Bach fut intéressé par le poste d'organiste qui se libéra dans cette église, où il aurait joué sur l'orgue Schnitger. Le tempérament inégal de l'instrument (1/6 de comma mésotonique), convient parfaitement à l'interprétation des œuvres pour orgue de Buxtehude qui vont bien au-delà du 1/4 de comma mésotonique.

Ton Koopman

Traduction: Brigitte Zwerver-Berret/Muse

Translations

Ton Koopman

Né à Zwolle en 1944, Ton Koopman a étudié l'orgue (Simon C. Jansen), le clavecin (Gustav Leonhardt), et la musicologie à Amsterdam. Il a remporté un prix d'Excellence aussi bien pour l'orgue que pour le clavecin. Dès le début de ses études musicales, il a accordé une place centrale à l'authenticité des instruments et opté pour un jeu fondé sur des recherches scientifiques, tout en accordant la priorité à la qualité de l'interprétation. Il était encore étudiant lorsqu'il a posé les bases de sa carrière de chef spécialiste des 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Sa fascination pour l'époque baroque l'a conduit en 1969, à l'âge de 25 ans, à créer son premier ensemble baroque, suivi en 1979 par l'Amsterdam Baroque Orchestra auquel se joindra en 1993 l'Amsterdam Baroque Choir.

Les diverses activités de Ton Koopman en tant que soliste, accompagnateur et chef d'orchestre ont donné lieu à un nombre particulièrement impressionnant

d'enregistrements pour des labels tels qu'Erato, Teldec, Sony, Philips et DGG. En 2003, Ton Koopman a créé en collaboration avec Ron van Eeden son propre label d'enregistrement, « Antoine Marchand », label dépendant de Challenge Classics. Il a enregistré l'intégrale des Cantates de Bach sous ce label, sous lequel paraîtront également ses futurs enregistrements.

Pendant ses 40 ans de carrière, Ton Koopman s'est produit dans les plus grandes salles de concert et les festivals les plus renommés du monde entier. En tant qu'organiste il a joué sur les instruments historiques les plus prestigieux d'Europe. À son titre de claveciniste et de chef d'orchestre de l'Amsterdam Baroque Orchestra & Choir d'Amsterdam, il est régulièrement invité dans les plus hauts lieux de la musique, tels que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Théâtre des Champs-Élysées de Paris, la Philharmonie de Munich, l'Alte Oper de Francfort, le Centre Lincoln de New York, et les principales salles de concert

de Vienne, Londres, Berlin, Leipzig, Bruxelles, Sydney, Melbourne, Madrid, Rome, Salzbourg, Tokyo et Osaka.

Entre 1994 et 2004, Ton Koopman s'est lancé dans « le projet d'enregistrement des années 90 » (« the recording project of the 90s », tel qu'il fut décrit par The Guardian), projet au cours duquel il a joué et enregistré toutes les cantates existantes de Johann Sebastian Bach. Cet énorme travail lui a valu plusieurs prix. En mars 2000, il a été nommé Docteur Honoris Causa par l'Université d'Utrecht pour son travail d'érudition sur les Cantates et Passions de Bach, et a reçu en février 2004 le prestigieux Silver Phonograph de l'industrie du disque néerlandaise et le VSCD Classical Music Award 2004 des Directeurs de théâtres et salles de concert des Pays-Bas. En juin 2006, Ton Koopman a reçu la « Médaille Bach » de la ville de Leipzig.

Depuis de nombreuses années, l'enseignement prend une place importante dans la vie de Ton

Koopman. Il est professeur de clavecin au Conservatoire royal de La Haye et Membre Honoraire de l'Académie royale de musique de Londres. En 2004, il a accepté une chaire de professeur de musicologie à l'Université des Arts de Leyde, qui coopère avec le Conservatoire royal de La Haye. Ton Koopman a édité l'intégrale des concertos pour orgue de Haendel pour Breitkopf & Härtel, ainsi que « Das Jüngste Gericht » de Buxtehude pour Carus Verlag. Il est président de la Société internationale Dieterich Buxtehude.

Disposition

Werck (CDEFGA-c³)

Principal	16'	JA
Quintadehn	16'	Fri/AS
Octava	8'	Sch*/AS
Spitzflöht	8'	AS
Viola da Gamba	8'	Leh
Octava	4'	Sch/AS
Rohrflöht	4'	Sch/AS
Flachflöht	2'	JA
Rauschpfeiff	2f	Sch/AS
SuperOctav	2'	AS
Mixtur	6-8f	Fri/AS
Trommet	16'	Fri/AS

Rückpositiv (CDE-c³)

Principal	8'	JA
Gedackt	8'	Sch/Fri
Quintadehna	8'	Sch/Fri
Octava	4'	Fri/AS
Blockflöht	4'	Sch/Fri
Querpfeiff	2'	Fri/JA
Octava	2'	Fri/AS
Sexquialtera	2f	Fri/AS
Scharff	6-8f	Fri/JA
Sifflöht	1½'	Fri
Dulcian	16'	AS
Bahrpfeiffe	8'	AS/JA
Trommet	8'	Leh/JA

Oberpositiv (CDEFGA-c³)

Principal	8'	AS/JA
Rohrflöht	8'	AS
Holtzflöht	8'	AS
Spitzflöht	4'	AS
Octava	4'	Sch
Nasat	3'	AS
Octava	2'	Fri
Gemshorn	2'	Sch/Fri
Scharff	4-6f	Fri/JA
Cimbel	3f	AS/JA
Trommet	8'	AS
Vox humana	8'	AS
Trommet	4'	AS/JA

Brustpositiv (CDEFGA-c³)

Principal	8'	Fri/?
Octav	4'	AS/JA
Hollflöht	4'	AS
Waldtflöht	2'	AS
Sexquialtera	2f	Sch/Fri
Scharff	4-6f	AS
Dulcian	8'	AS
Trechter Regal	8'	AS

Pedal (CD-d')

Principal	32'	JA/AS
Octava	16'	AS
Subbaß	16'	AS
Octava	8'	AS
Octava	4'	Fri/?
Nachthorn	2'	AS
Rauschpfeiff	3f	Fri/AS
Mixtur	6-8f	Fri/AS
Posaune	32'	AS
Posaune	16'	AS
Dulcian	16'	AS
Trommet	8'	AS
Trommet	4'	AS
Cornet	2'	AS

Nebenzüge

1 Hauptventiel
5 Ventiele für den einzelnen Werke
2 Tremulanten
Cimbelstern
Totentrommel
2 Schiebekoppeln:
Brustpositiv/Werck
Oberpositiv/Werck

Tonhöhe: 495,45 Hz bei 18 Celsius
Stimmung: modifiziert mitteltönig
Winddruck: 80 mm WS

Sch = Scherer (*u. früher)

Fri = Fritzsche

AS = Arp Schnitger

Leh = Johann Jakob Lehnert

JA = Jürgen Ahrend

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

A connoisseur and admirer of Schütz, who was at home with the early Baroque polychoral repertoire, Bruno Grusnick came from Berlin to Lübeck in 1928. Here he encountered the *genius loci*, Dieterich Buxtehude, whose significance as a vocal composer was not then known. Encouraged by the cathedral organist Wilhelm Stahl and the musicologist André Pirro, from 1931 he made several journeys to Uppsala. Fired by enthusiasm for the treasures that lay concealed in the libraries, he immediately started publishing Buxtehude's cantatas in steady, quick succession, along with some of the sacred concertos of the great Christoph Bernhard. Rather than entomb them in monumental *Denkmäler* where they would only rest in peace, he prepared them for practical use, providing parts and basso continuo realisations. Himself a singer and a charismatic choir director, he intuitively grasped what choirs, particularly youthful ones, were capable of achieving musically.

All his published editions were tried out with his "Lübecker Sing- und Spielkreis" before going to print.

After war and captivity had obliged him to suspend his activities, in the 1950s he published many Buxtehude cantatas in close succession. Grusnick now extended his research to the dating of the works in the Gustav Düben collection at Uppsala; he also prepared editions of works by Buxtehude's contemporaries. In the autumn of 1986 he made his last journey to Uppsala, where once again he immersed himself spellbound in the manuscripts. As late as his ninetieth year he was preparing for print a score of Buxtehude's cantata *Nun danket alle Gott*. With his tireless pleasure in this outstanding life's work, Bruno Grusnick set in motion the rediscovery of Dieterich Buxtehude's vocal music by the musical world.

Barbara Grusnick

Translation: James Chater

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

Als Schütz-Kenner und -Verehrer, musikalisch beheimatet in der frühbarocken Mehrchörigkeit, kam Bruno Grusnick 1928 aus Berlin nach Lübeck. Hier trifft er auf den *genius loci*, Dieterich Buxtehude, dessen Bedeutung als Vokalkomponist bisher nicht erkannt war. Angeregt durch den Dom-Organisten Wilhelm Stahl und den Buxtehude-Forscher André Pirro, unternimmt er ab 1931 mehrere Studienreisen nach Uppsala, begeistert sich für die hier ruhenden Schätze und veröffentlicht sofort, anhaltend und in rascher Folge die Kantaten Buxtehudes und bereits auch einige geistliche Konzerte des großen Christoph Bernhard. Er reiht sie nicht in den gläsernen Sarg großer Denkmalbände ein, in dem sie dann schweigend ruhen, sondern macht sie bereit zum umgehenden praktischen Gebrauch, mit Stimmen und ausgesetztem B.c. versehen. Selber Sänger und ein charismatischer Chorleiter, erfaßt er intuitiv, was besonders auch jugendliche

Chöre gern und gut musizieren können. Alle Veröffentlichungen sind, ehe sie in Druck gingen, mit seinem "Lübecker Sing- und Spielkreis" erprobt worden.

Nach der durch Krieg und Gefangenschaft erzwungenen Pause folgen in den 50er Jahren viele Buxtehudekantaten in großer zeitlicher Dichte. Grusnick weitete seine Forschung jetzt auch auf die Datierungen in der Dübensammlung aus und seine Ausgaben auf Zeitgenossen Buxtehudes. Seine letzte Uppsala-Reise unternahm er im Herbst 1986, gebannt sich immer wieder in die Handschriften vertiefend. Noch im 90. Lebensjahr erstellte er ein druckfähiges Exemplar der Buxtehude-Kantate "Nun danket alle Gott".

Bruno Grusnick hat mit seiner nie ermüdeten Freude an dieser Lebensarbeit die Wiederentdeckung des Vokalwerkes von Dieterich Buxtehude für die musizierende Welt ausgelöst.

Barbara Grusnick

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

En tant que connaisseur et admirateur de Schütz qui était familier avec le répertoire polychoral du début de l'époque baroque, Bruno Grusnick vint de Berlin à Lübeck en 1928. Il y découvrit le *genius loci*, Dietrich Buxtehude, dont l'importance comme compositeur de musique vocale n'était pas encore connue. Encouragé par l'organiste de cathédrale Wilhelm Stahl et le musicologue André Pirro, il fit, à partir de 1931, plusieurs voyages à Uppsala. Brûlant d'enthousiasme pour les trésors reposant cachés dans les bibliothèques, il commença immédiatement à publier les cantates de Buxtehude à un rythme régulier et rapide, conjointement avec quelques concertos du grand Christoph Bernhard. Plutôt que de les ensevelir dans des Denkmäler monumentaux, où elles auraient seulement reposé en paix, il les prépara pour un usage pratique, fournissant parties et basso continuo. Chanteur lui-même et directeur de chœur charismatique, il saisit intuitivement ce dont les chœurs, et en particuliers les jeunes chœurs,

étaient musicalement capables. Toutes ses publications furent testées avec son "Lübecker Sing- und Spielkreis" avant d'être imprimées.

Après que la guerre et la captivité l'eurent forcé de suspendre ses activités, il publia, dans les années 1950, beaucoup de cantates de Buxtehude à un rythme rapproché. Grusnick développa à ce moment ses recherches sur la datation des œuvres de la collection de Gustav Düben à Uppsala; il prépara aussi l'édition des œuvres de certains contemporains de Buxtehude. A l'automne 1986, il fit son dernier voyage à Uppsala, où, une fois encore, il se plongeait avec passion dans les manuscrits. Dans sa 90ème année il préparait encore la publication d'une partition de la cantate Nun danket alle Gott de Buxtehude. Grâce à son travail de toute une vie, Bruno Grusnick a permis au monde musical de redécouvrir la musique cocale de Dieterich Buxtehude.

Barbara Grusnick

Traduction: Nathalie Chater