



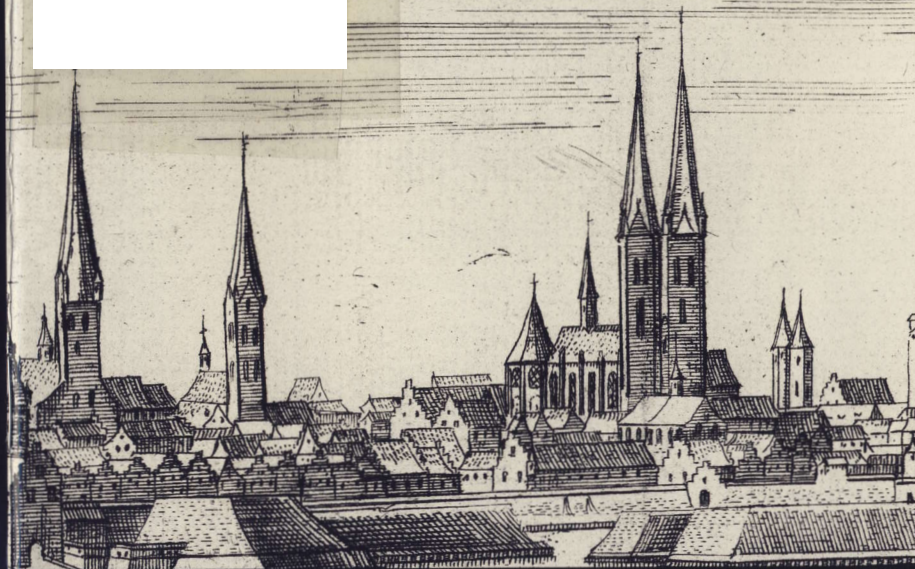
CC72248



TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia IX



ORGAN WORKS 4

TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia IX

ORGAN WORKS 4

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

total time 54:01

[1]	Praeludium in C BuxWV 138	3:15
[2]	Komm, heiliger Geist, Herre Gott BuxWV 199	3:33
[3]	Canzonetta in G BuxWV 172	2:08
[4]	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BuxWV 202	1:08
[5]	Wir danken dir, Herr Jesu Christ BuxWV 224	1:10
[6]	Praeludium in G BuxWV 147	3:01
[7]	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BuxWV 196	3:00
[8]	Canzonetta in G BuxWV 171	2:01
[9]	Vater unser im Himmelreich BuxWV 219	2:28
[10]	Magnificat Primi Toni BuxWV 203	6:13
[11]	Praeludium in F BuxWV 144	2:37
[12]	Nun lob mein Seel' den Herren BuxWV 212	3:05
[13]	Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn BuxWV 201	2:30
[14]	Canzonetta in C BuxWV 167	1:04
[15]	Es ist das Heil uns kommen her BuxWV 186	2:36
[16]	Jesus Christus, unser Heiland BuxWV 198	1:54
[17]	Gott der Vater wohn uns bei BuxWV 190	2:49
[18]	Nimm von uns, Herr BuxWV 207	7:49
[19]	Gelobet seist du, Jesu Christ BuxWV 189	1:29

Ton Koopman plays on the Gercke/Herbst organ (1683), Dorfkirche, Basedow (D)

Producer: Tini Mathot

Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording Date: October 2007

Recording Location: Dorfkirche, Basedow

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: from G. Bodenehr, 'Europens Pracht und Macht', Augsburg ca. 1740

With gratitude to:

Thuiskopiefonds, Possehl-Stiftung (Lübeck)

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

www.challengerecords.com

About this performance



In my introduction to the first two CDs of Buxtehude's organ works, I explained my division of Buxtehude's oeuvre in two parts: works for organ in mean-tone tuning and works for organ in Werckmeister tuning. I have also adopted this division here.

The beautiful village church in Basedow is home to a 17th-century three-manual organ (as in Lüdingworth) in meantone tuning. Many chorales and a few plenum pieces sound phenomenal on this colourful instrument, which was very nearly demolished in the days of the GDR and,

now fortunately restored, has its own individual sound.

Remarkably, the number of notated ornaments in the organ works of Dieterich Buxtehude is usually very small. But in the chorale settings, most of which have been passed down to us by J.G. Walther in three collections, we see a great many ornaments. These are scorned by modern editors, who notate only a minimum of ornaments, which they ascribe to Walther. As they deem these 'unauthentic', they claim they are better omitted.

In the Canzonetta, BuxWV 167, we see an example of a short work with many ornaments notated in the original source (in the hand of G. Lindemann, dated 5 March 1713) which we find in a relatively complete state in some modern editions. Far from complete, unfortunately, are the editions of the Prelude in A major, BuxWV 151. In addition to the chorales copied by Walther, these highly ornamented works give us an idea of the harpsichord-like playing of organists in the late 17th and early 18th centuries.

It would indeed be too facile to write these off as 'unauthentic'. One organist's ornamentation comes easier than that of another; this was as true then as it is today. But beware: ornaments are part and parcel of the language that can enliven the rigid dynamics of the organ. A restored palace without the original decorations and embellishments looks like a monument damaged by fire, one which lacks elegance. Unfortunately, organ music often suffers the same fate.

Ton Koopman

Translation: Josh Dillon/Muse Translations

Dieterich Buxtehude Opera Omnia IX Organ Works 4

It is Buxtehude's large-scale preludes and toccatas that have contributed most to the composer's fame. However, the organ chorales generally enjoyed wide circulation in 18th-century manuscript copies as well. Perhaps the most important reason for this was, on the one hand, the stylistic extravagance and technical difficulty of the large-scale preludes and toccatas, and on the other, the relative simplicity and utilitarian value of most of the organ chorales, especially the shorter chorale preludes.

Altogether 48 organ chorales by Buxtehude have come down to us. According to the prevailing typology of North German chorale elaborations, Buxtehude's settings fall into three distinct categories: chorale fantasias, chorale variations, and chorale preludes. These categories are not derived from Buxtehude's own practice, but rather from 17th-century usage as filtered

through modern scholarly typology. The composer himself apparently used no specific designations of genre; in the extant sources, the headings of these works invariably title pieces only by identifying the text incipits of the hymns that they set (for example, "Herr Christ der einig Gottes Sohn | D. B.").

The most expansive genre in Buxtehude's output of organ chorales is the chorale fantasia, an extended, multi-sectional form. Here each phrase of the hymn tune is ordinarily treated in a distinctive manner that captures musically the meaning of its text; the result is a highly complex, sophisticated, and continuous structure. These compositions, full of contrasts in texture, make use of the richly differentiated sounds available on the large North-German organ; they require that the performer command great technical skill.

The second category of organ chorales consists of chorale variations, multi-movement sections, quasi-strophic in structure. Although in these pieces the

several verses are treated in different ways, the treatment of each verse is not necessarily related to the meaning of the hymn text. Buxtehude's chorale variations make use of various kinds of polyphonic setting, from bicinium to three-, four-, or five-part contrapuntal texture. The cantus firmus may move from one voice to another and may be presented sometimes plain and sometimes embellished.

The third type of organ chorale is the chorale prelude, a compact setting, usually in four parts, that features the complete cantus firmus in only one voice. Although the term "chorale prelude" might suggest that such pieces served merely to introduce and establish the keys for hymns, chorale preludes often served as complements to congregational singing as well. In Buxtehude's 29 pieces in this category, the chorale melody is usually ornamented, sometimes moderately, sometimes opulently; only occasionally is it presented plain. The accompanying voices may introduce the lines of the chorale as points of imitation, or they may proceed in free counterpoint. The

great majority of these chorale preludes present the ornamented cantus firmus in the highest voice, to be performed on a separate manual, thereby highlighting the melody. In his chorale preludes, Buxtehude expands on and expounds the model established by the distinguished older organist Heinrich Scheidemann of Hamburg, but he sets a new standard of excellence for these short yet artful and expressive settings.

*

The present fourth volume of Buxtehude's organ works contains a representative collection of chorale-based and free compositions. The following genres and categories of organ pieces are represented:

1. Pedaliter preludes, i.e., compositions designed for large organs and requiring extensive pedal playing. These freely-conceived works invariably consist of strongly contrasting multiple sections that vary between improvisatory, often virtuosic passages and imitative or

fugal polyphony. The three preludes in C (BuxWV 138), F (BuxWV 144) and G (BuxWV 147) are relatively short pieces of between 50 and 70 measures. Nevertheless, they consist of the same structural components as their larger companion preludes. The prelude in G, for example, begins with a pedal solo and develops into multi-voiced sonority. There follows a section built on a short imitative motif which also develops into fully-voiced texture. The third section presents a strict four-part fugue, which leads into a short concluding finale with figurative passage work.

2. Manualiter fugues in the Italian canzona manner, but of the smaller format canzonetta type. Characteristic of the canzona manner are themes that play with motoric rhythms and repeating notes. Of eight canzona-type compositions in the Buxtehude worklist the two canzonettas (BuxWV 171, and 172) presented on this CD are set in G major. All three also show a sharp profile of repercussion rhythms in different guises. BuxWV 171 even presents it in two con-

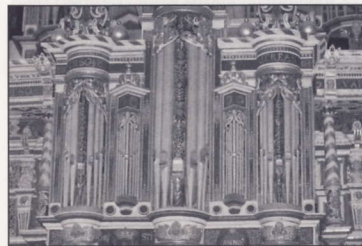
trasting variants, first in repeated 16th notes and common time, then in dotted rhythms and 12/8 time.

3. The cantus-firmus-based settings represent the three main categories of Buxtehude's organ chorales as outlined above. "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" BuxWV 196, the Magnificat Primi Toni BuxWV 203, and "Nun lob mein Seel' den Herren" BuxWV 212 represent extensive and elaborate chorale fantasias that break up the chorale melodies into segments that are individually treated. "Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" BuxWV 207 (the same melody as "Vater unser im Himmelreich") is a set of four variations. The first three-voiced movement brings the melody in the soprano, the second movement is a bicinium with a rhythmically animated accompanimental voice, the third movement a complex four-part setting with pedal and the ornamented cantus in the upper voice, and the fourth movement another bicinium with a different counterpoint.

Most of the organ chorales in the present selection fall into the category favored most by Buxtehude: the presentation of the chorale melody in a setting of four voices, usually with the cantus part moderately and sometimes heavily ornamented, but always in a particularly pointed way and supportive of the contents of the hymn poetry. The nine chorale preludes "Es ist das Heil uns kommen her" BuxWV 186, "Gelobet seist du, Jesu Christ" BuxWV 189, "Gott der Vater wohn uns bei" BuxWV 190, "Jesus Christus, unser Heiland" BuxWV 198, "Komm, Heiliger Geist, Herre Gott" BuxWV 199, "Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" BuxWV 201, "Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" BuxWV 202, "Vater unser im Himmelreich" BuxWV 219, and "Wir danken dir, Herr Jesu Christ" BuxWV 224 show the remarkable degree of variety that Buxtehude applies to this genre and that set a new standard of both compositional sophistication and expressive depth.

Christoph Wolff

The historic Gercke/Herbst organ at Basedow



The village church in Basedow, Mecklenburg, was built in the early 13th century from natural stone and received a brick extension in the late middle ages. The broad aisle, consisting of only three bays, leads directly to the almost square choir; both are cross-vaulted. Most of the rich artistic decorations date from the Renaissance. However, the church's greatest treasure is its organ, built in 1680-83, outstanding in a number of respects, which takes up the whole of the

western end. The ecclesiastical patron Christian Friedrich Hahn (1624-1701) had several plans for large organs drawn up before deciding from whom to commission the organ, finally deciding to commission an instrument of 36 registers on three manuals and pedals. It is the work of three organ builders: Samuel Gercke from Güstrow, assisted by his father-in-law Heinrich Herbst the Elder (d. 1687) and the latter's son Heinrich Herbst the Younger (d. 1720) from Hildesheim. In the acceptance test certificate dated 3 July 1683 the instrument "was, after diligent examination and inspection, found to be commendable and laudable in every respect."

The organ gallery, adorned with a superabundance of carvings and paintings, forms an impressive artistic whole, with the free-standing cases of the pedal towers and of the Rückpositiv (first manual). Somewhat further back, towering above it, is the Oberwerk (second manual; the more usual terms are Hauptwerk or Great Organ), with the

console built on at the front and painted leaved doors. In the closed position we see the "Trumpets of Jericho" and a battle scene; in the open position are represented the Resurrection and Ascension of Christ. The Rückpositiv, surmounted with a sculpture of King David, was also once provided with leaved doors, the paintings of which are preserved in a fragmentary state. The Brustwerk (third manual) is in a niche in the wall concealed behind the Oberwerk case. The pedal towers could be concealed with unique linen curtains showing a representation of David and Goliath and of Samson and the lion. The Principal pipes (diapason or 8') are coated with silver foil and gilded round the labium. Each of the central pipes is also ornamentally painted; the mouths of the central pipes of the pedal towers carry grotesque faces. A curiosity are the "Basedower Lions", masks in the form of lions' heads at the foot of the pedal towers, which roll their eyes and stick out their tongues when the pedal is being played with the 16' register pulled out.

The first large-scale overhaul we know about took place in 1755. In 1766 a fire in the west tower (no longer extant) damaged the Brustwerk, which in 1798 was completely taken out of action. In 1812 the specifications were changed by Friedrich August Noebe from Güstrow; then in 1855 the organ was repaired by his son the cathedral organist and organ builder Carl Noebe. Further work was carried out in 1905 by Carl Börger from Gehlsdorf, who reduced the organ to two manuals. In 1980-83, on the occasion of the organ's tercentenary, the instrument was restored by the firm of Alexander Schuke of Potsdam. The pipes of the Brustwerk and other registers (altogether 19 complete ranks and other individual pipes that have since been lost) were reconstructed. In the bellows chamber the original keyboards could still be found; the wind chest of the Brustwerk – albeit without pipes – was also preserved. In addition, it was possible to infer that the organ had used meantone tuning as described by Michael Praetorius (1571-1621); the organ was tuned accordingly.

This instrument, which far surpasses in size many a municipal church organ, possesses an extremely broad range of stops. So the Latin inscription on the parapet of the console is as relevant as ever: "ORGANA DECANTANT CHRISTO LAUDESQUE DECUSQUE ET RECREANT VARIJS PECTORA NOSTRA SONIS" ("Organs extol and praise Christ and delight our hearts with their varied sounds.")

Andreas Kitschke (Potsdam)

Translation: James Chater

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

In meinen Einführungen zu den ersten zwei CDs mit Orgelwerken von Buxtehude habe ich zwischen Werken für Orgel in Mitteltonstimmung (reinen Terzen) und denen in Werckmeisterstimmung unterschieden. Diese Zweiteilung wird hier beibehalten.

In Basedow gibt es eine wundervolle Dorfkirche und (wie auch in Lüdingworth) eine Orgel aus dem 17. Jahrhundert in Mitteltonstimmung mit 3 Manuale. Viele Choräle und einige Plenumwerke klingen auf diesem prächtigen Instrument phänomenal. Während der DDR-Zeit wäre das Instrument beinahe vernichtet worden, aber glücklicherweise wurde die Orgel inzwischen restauriert und lässt ihren ganz eigenen Klang wieder hören.

Es ist auffallend, dass in den meisten Orgelwerken von Dieterich Buxtehude nur wenige Verzierungen notiert sind. In den Choralbearbeitungen, vor allem in

drei Sammlungen von J.G. Walther überliefert, finden wir dagegen eine ganze Menge Verzierungen. Moderne Herausgeber notieren diese so wenig wie möglich und erklären, eine Auswahl getroffen zu haben, weil sie glauben, dass die Verzierungen Walther zuzuschreiben sind und deshalb als „nicht authentisch“ besser weggelassen werden sollten.

Die Canzonetta BuxW 167 ist ein Beispiel für ein kurzes Werk mit sehr viel notierten Verzierungen in der einzigen überlieferten Quelle (Handschrift von G. Lindemann vom 5. März 1713). Dieses Werk finden wir relativ vollständig in einigen modernen Editionen wieder. Leider sind dagegen die Ausgaben des Präludiums in A-Dur (BuxWV 151) alles andere als vollständig. Dabei sind es die verzierten Werke, neben den Chorälen in der Abschrift von Walther, die uns in etwa ein Bild von der cembalistischen Art und Weise verschaffen, in der die Organisten des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts spielten. Man macht es sich zu einfach, wenn man sie als unauthentisch abtut. Der eine Organist

verziert reichlicher als der andere – das gilt sowohl für die damalige als auch für die heutige Zeit. Eins steht fest: Verzierungen ermöglichen es, die starre Dynamik einer Orgel zu verlebendigen. Ein restauriertes Schloss ohne die ursprünglichen Verzierungen sieht wie ein brandbeschädigtes Monument aus – starr und ohne Bewegung. Der Orgelmusik wird leider oft dasselbe Los zuteil.

Ton Koopman

Übersetzung: Barbara Geßler/Muse Translations

Dietrich Buxtehude Opera Omnia IX *Orgelwerke 4*

Es waren Buxtehudes großformatigen Präludien und Toccaten, die am meisten zu seinem Ruhm beigetragen haben. Daneben erfreuten sich aber auch seine Orgelchoräle weiter Verbreitung in Manuskripten des 18. Jahrhunderts. Der Hauptgrund dafür war wohl einerseits die stilistische Extravaganz und der hohe technische Anspruch der großen Präludien und Toccaten, andererseits die relativ leichte Spielbarkeit und der praktische Nutzen der meisten seiner Orgelchoräle, vor allem der kürzeren Choralvorspiele.

Insgesamt 48 Orgelchoräle sind heute von Buxtehude überliefert. Der verbreiteten Typologie der norddeutschen Choralbearbeitung entsprechend gehören sie drei unterschiedlichen Kategorien an: Choralfantasien, Choralvariationen und Choralvorspiele. Diese Kategorien sind nicht aus Buxtehudes Orgelpraxis abgeleitet, sondern wurden von der modernen Musikwissenschaft aus der des

17. Jahrhunderts extrapoliert. Buxtehude selbst verwendete offenbar keine scharf umrissenen Gattungsbezeichnungen. In den Quellen werden seine Werke ausnahmslos nur durch die Textanfänge der Kirchenlieder unterschieden, deren Melodien sie verarbeiten (z.B.: „Herr Christ der einig Gottes Sohn | D.B.“).

Die umfangreichsten Orgelchoräle Buxtehudes gehören der Gattung der Orgelfantasien an und weisen eine ausladende, vielteilige Form auf. Jeder Satz eines Kirchenliedes wird hier einzeln und in anderer Weise verarbeitet, um den Wortsinn musikalisch auszudeuten. Das Ergebnis ist eine hoch komplexe, raffinierte, fließende Struktur. Die Kompositionen arbeiten mit starken Kontrasten und nutzen den reich differenzierten Klang der großen norddeutschen Orgeln voll aus. Sie verlangen ihren Interpreten hohe technische Meisterschaft ab.

Die zweite Kategorie der Orgelchoräle sind die Choralvariationen: mehrsätzliche Kompositionen quasi-strophischen Charakters. Obwohl die einzelnen Strophen

dieser Werke unterschiedlich verarbeitet werden, ist die Komposition nicht notwendig textbezogen. Buxtehudes Choralvariationen bedienen sich unterschiedlicher polyphoner Techniken, vom simplen Bicinium bis zum drei-, vier- und fünfstimmigen Kontrapunkt. Der cantus firmus kann von Stimme zu Stimme wandern und erklingt sowohl in reiner als auch in verzierter Form.

Den dritten Typ des Orgelchorals stellt das Choralvorspiel dar, eine dichte, normalerweise vierstimmige Verarbeitung mit dem vollständigen cantus firmus in nur einer Stimme. Obwohl der Begriff Choralvorspiel nahe legt, dass diese Stücke bloß dazu dienten, der Gemeinde die Tonart des folgenden Kirchenliedes akustisch zu vergegenwärtigen und fest im Ohr zu verankern, diente es genauso oft auch als alternierende Ergänzung zum Gemeindegesang. In Buxtehudes 29 Werken dieser Gattung ist die Chormelodie üblicherweise mehr oder minder verziert. Nur ausnahmsweise erscheint sie in ihrer reinen Form. Die Begleitstimmen nutzen die Choralverse entweder als Material

imitatorischer Verarbeitung oder schreiten in freiem Kontrapunkt voran. Die große Mehrzahl dieser Choralvorspiele weisen den verzierten cantus firmus einem separaten Manual in der Oberstimme zu und heben die Melodie so deutlich hervor. In seinen Choralvorspielen verfeinert und erweitert Buxtehude zwar das Modell des angesehenen älteren Hamburger Organisten Heinrich Scheidemann, setzt aber neue Qualitätsmaßstäbe für diese kurzen, doch kunst- und ausdrucksvollen Werke.

*

Die vorliegende 4. Folge der Orgelwerke Buxtehudes enthält eine repräsentative Auswahl freier Kompositionen und solcher, die auf Chorälen basieren. Folgende Gattungen und Kategorien sind in ihr enthalten:

1. Pedal-Präludien, das sind Kompositionen für große Orgelwerke, die ausgedehntes Pedalspiel erfordern. Diese freien Werke bestehen ausnahmslos aus mehreren Teilen mit starken Kontrasten, die zwischen improvisiert wirkenden,

oft virtuos Passagen und imitierender oder streng fugenartiger Polyphonie variieren. Die drei Präludien in C (BuxWV 138), F (BuxWV 144) und G (BuxWV 147) sind mit ihrem Umfang zwischen 50 und 70 Takten relativ kurz, enthalten aber die selben strukturellen Merkmale, wie ihre längeren Kollegen. Das Präludium in G etwa beginnt mit einem Pedal-Solo und arbeitet sich zu einer vielstimmigen Struktur vor. Es folgt eine Passage über ein kurzes, imitierendes Motiv, das sich ebenfalls zu dichter Vielstimmigkeit entwickelt. Der 3. Teil ist eine streng vierstimmige Fuge und mündet in ein kurzes Finale mit figuriertem Passagenwerk.

2. Fugen für das Manualspiel nach Art italienischer canzonas, allderdings in der kürzeren canzonetten-Form. Charakteristisch für die canzona sind Themen, die mit motorischen Rhythmen und wiederholten Noten spielen. Von Buxtehudes acht Werken des canzonentyps sind hier zwei – in G-Dur - zu hören: BuxWV 171 und 172. Alle haben sie ein rhythmisch scharf geprägtes Profil unterschiedlicher Art. BuxWV 171

verwendet sein Thema sogar in zwei kontrastierenden Varianten, zunächst in repetierten 16tel-Noten im 4/4-Takt, dann in punktierten Rhythmen im 12/8-Takt.

3. Die drei oben erläuterten Haupttypen des Buxtehudeschen Orgelchorals gehören dem cantus firmus-Satz an. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BuxWV 196, das Magnificat Primi Toni BuxWV 203 und „Nun lob mein Seel“ den Herren“ BuxWV 212 sind ausladende und kunstvolle Choralfantasien, die die Chormelodien in kleine Abschnitte zerlegen und individuell verarbeiten. „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ BuxWV 207 (auf dieselbe Melodie wie „Vater unser im Himmelreich“) besteht aus vier Variationen. Die erste, dreistimmig, hat die Melodie im Diskant, die zweite ist ein Bicinium mit rhythmisch bewegter Begleitstimme, die dritte ein komplexer vierstimmiger Satz mit Pedal-Beteiligung und einem verzierten cantus in der Oberstimme, der vierte abermals ein Bicinium mit einem anderen Kontrapunkt.

Die meisten Orgelchoräle dieser Auswahl gehören jenem Typus an, den Buxtehude favorisierte: der Darstellung der Chormelodie in einem pointierten, textausdeutenden vierstimmigen Satz mit in der Regel leicht, manchmal aber auch stark verziertem cantus firmus. Die neun Choralvorspiele „Es ist das Heil uns kommen her“ BuxWV 186, „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BuxWV 189, „Gott der Vater wohn uns bei“ BuxWV 190, „Jesus Christus, unser Heiland“ BuxWV 198, „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BuxWV 199, „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ BuxWV 201, „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ BuxWV 202, „Vater unser im Himmelreich“ BuxWV 219 und „Wir danken dir, Herr Jesu Christ“ BuxWV 224 weisen einen bemerkenswerten Grad an musikalischem Einfallsreichtum auf, die Buxtehude auf dieses Genre anwendet und die neue Maßstäbe sowohl hinsichtlich kompositorischen Raffinements als auch hinsichtlich der Ausdruckstiefe setzen.

Christoph Wolff

(Übersetzung: Boris Kehrmann)

Die historische Gercke/Herbst- Orgel in Basedow

Die Dorfkirche im Mecklenburgischen Basedow wurde im frühen 13. Jahrhundert aus Feldsteinen errichtet und im Spätmittelalter als Backsteinbau erweitert. Dem fast quadratischen Chorschließt sich ein breites, nur drei Joch langes, wie dieser kreuzgewölbtes Kirchenschiff an. Die reiche künstlerische Ausstattung gehört überwiegend der Renaissancezeit an. Der größte Schatz der Kirche ist jedoch die 1680/83 erbaute, in mehrfacher Hinsicht großartige Orgel, welche die gesamte Westseite des Kirchenraumes einnimmt. Der Patronatsherr, Christian Friedrich Hahn (1624-1701), ließ sich vor der Auftragserteilung die Pläne mehrerer großer Orgeln vorlegen und gab schließlich ein Instrument mit 36 Registern auf drei Manualen und Pedal in Auftrag. Es ist ein Gemeinschaftswerk dreier Orgelbauer.

Samuel Gercke aus Güstrow holte seinen Schwiegervater Heinrich Herbst sen. († 1687) und dessen Sohn Heinrich Herbst jun. († 1720) aus Hildesheim zu Hilfe. Im Abnahmeattest vom 3. Juli 1683 ist das Werk »von dem fürstlichen güstrowschen Hof-Organisten nach fleißiger Examinierung und Untersuchung in allem Löblich und rühmlich befunden worden«.

Die überreich mit Schnitzwerk und Malerei geschmückte Orgelempore bildet mit den freistehenden Gehäusen der beiden Pedaltürme und des Rückpositivs (erstes Manual) ein beeindruckendes bildkünstlerisches Ensemble. Etwas zurückgesetzt erhebt sich das Oberwerk (= Hauptwerk, zweites Manual) mit dem vorn angebauten Spieltisch und den mit Gemälden versehenen Flügeltüren. In geschlossenem Zustand sind die »Trompeten von Jericho« und eine Schlachtszene zu sehen, in geöffnetem erscheinen die Darstellungen der Auferstehung und Himmelfahrt Christi. Das von einer Skulptur des Königs David bekrönte Rückpositiv besaß ebenfalls einst Flügeltüren,

von deren Bemalung nur noch Reste vorhanden sind. Das sogenannte Brustwerk (drittes Manual) ist in einer Wandnische hinter dem Oberwerkgehäuse verborgen. Die Pedaltürme konnten von Leinwandvorhängen mit der Darstellung von David und Goliath sowie Simson mit dem Löwen verdeckt werden. Die Principalpfeifen der Prospektfelder sind mit Silberfolie überzogen und an den Labien vergoldet. Die jeweiligen Mittelpfeifen sind zudem ornamental bemalt; in den Pedaltürme zeigen ihre Pfeifenmünder groteske Fratzen. Ein Kuriosum sind die »Basedower Löwen«, löwenkopfähnliche Masken am Fuße der Pedaltürme, die während des Pedalspiels bei gezogenem Register Principal 16' mit den Augen rollen und die Zunge herausstrecken.

Die erste überlieferte größere Instandsetzung fand 1755 statt. Ein Brand des (heute nicht mehr existierenden) Westturms beschädigte 1766 das Brustwerk, das 1798 völlig stillgelegt wurde. 1812 ist die Disposition durch Friedrich August Noebe aus Güstrow verändert worden, 1855

folgte eine Reparatur durch dessen Sohn, den Domorganisten und Orgelbauer Carl Noebe. 1905 folgten weitere Eingriffe durch Carl Börger aus Gehlsdorf, der die Orgel auf zwei Manuale reduzierte. Anlässlich ihres 300-jährigen Bestehens wurde das Instrument 1980/83 durch die Orgelbaufirma Alexander Schuke, Potsdam, restauriert und dabei die Pfeifen des Brustwerks und weiterer Register (insgesamt komplette 19 Pfeifenreihen und weitere, zwischenzeitlich verloren gegangene Einzelpfeifen) nach historischen Mensuren rekonstruiert. Im Balraum fanden sich noch die originalen Manuale; die Windlade des Brustwerks war – wenn auch ohne Pfeifen – ebenfalls erhalten. Auch die mitteltönige Stimmung nach Michael Praetorius (1571-1621) konnte nachgewiesen und wieder angelegt werden.

Das so manche Stadtkirchenorgel an Größe weit übertreffende Instrument verfügt über eine enorme Klangvielfalt. Deshalb ist die lateinische Inschrift an der Emporenbrüstung heute so aktuell wie einst: »ORGANA DECANTANT CHRISTO

LAUDESQ[UE] DECUSQ[UE] ET RECREANT
VARIUS PECTORA NOSTRA SONIS« – sinnge-
mäß zu deutsch: »Orgeln lobsingend und
preisen Christus und erfrischen unsere
Herzen durch ihre vielfältigen Klänge«.

Andreas Kitschke (Potsdam)

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 Jüngste Gericht“ von Dieterich Buxtehude für Carus Verlag betraut. Zudem ist er Präsident der *Internationalen Dieterich Buxtehude Gesellschaft*.

À propos de cette interprétation

Dans mon introduction aux deux premiers disques compacts d'œuvres pour orgue de Buxtehude, j'ai expliqué ma répartition des œuvres en deux groupes : celles composées pour être jouées sur un instrument accordé en tempérament mésotonique (tempérament basé sur les tierces pures), et celles composées pour être jouées sur un instrument accordé en tempérament Werckmeister. Cette idée est maintenue ici.

À Basedow, dans une merveilleuse église, se trouve (comme à Lüdingworth) un orgue du 17ème siècle à 3 claviers en tempérament mésotonique.

De nombreux chorals et quelques pièces plein jeu sonnent de façon phénoménale sur cet instrument haut en couleurs qui fut presque détruit à l'époque de la DDR et qui, heureusement aujourd'hui restauré, fait entendre son timbre très spécifique.

Il est remarquable de constater que dans les œuvres pour orgue de Dieterich Buxtehude, les ornements notés sont très rares. Dans les arrangements de choral transmis à la postérité dans trois recueils, pour la plupart par J.G. Walther, on note au contraire un grand nombre d'ornements, mais ils ne furent pas appréciés par les éditeurs modernes. Ceux-ci mentionnent qu'ils ont fait un choix parmi les ornements, qu'ils attribuent ceux-ci à Walther, et qu'ils les laissent de côté car ils les considèrent comme « non authentiques ». La Canzonetta BuxWV 167, par exemple, est une petite œuvre brève qui comprend, dans la seule source existante (un manuscrit de G. Lindemann, daté du 5 mars 1713), un grand nombre d'ornements notés. Ils furent indiqués sous forme relativement complète dans certaines éditions modernes. Les éditions les moins complètes sont hélas celles du Preludium en La Majeur (BuxWV 151). Ces œuvres ornementées offrent, parallèlement aux chorals copiés par Walther, une image de la manière dont

les clavecinistes et les organistes jouaient à la fin du 17ème et au début du 18ème siècle. Il est trop facile de les éliminer comme non authentiques. Tel organiste ornemente avec plus de facilités que tel autre. Cela se vérifie aujourd'hui ; c'était déjà vrai hier. Mais attention, les ornements font partie intégrante de ce langage qui permet d'animer la dynamique rigide de l'orgue. Un palais restauré sans ses ornements ressemble à un monument abîmé par le feu, où tout mouvement reste stérile. La musique d'orgue subit hélas souvent le même sort.

Ton Koopman

Traduction : Clémence Comte

Dieterich Buxtehude Opera Omnia IX
l'Œuvre d'orgue 4

Si les grands préludes et toccatas contribuèrent en grande partie à la renommée du compositeur, les chorals pour orgue furent en général aussi largement divulgués sous forme de copies manuscrites du 18ème siècle. Cela s'explique principalement d'une part par la difficulté technique et l'extravagance stylistique des grands préludes et toccatas, et d'autre part par la relative simplicité et le caractère utilitaire de la plupart des chorals pour orgue, notamment les préludes de chorals plus courts.

En tout, 48 chorals pour orgue de Buxtehude parvinrent jusqu'à nous. Selon la typologie courante des élaborations de choral en Allemagne du Nord, les versions de Buxtehude peuvent être regroupées en trois catégories : les fantaisies de choral, les variations de choral et les préludes de choral. Ces catégories ne prirent pas leur

origine dans les pratiques de Buxtehude mais plutôt dans les usages du 17ème siècle comme cela a pu être montré par la typologie érudite moderne. Le compositeur n'utilisa lui-même aucun terme particulier pour désigner ces genres ; dans les sources existantes, le titre de ces œuvres reprend invariablement, simplement afin de les identifier, les premiers mots des hymnes sur lesquelles elles furent composées (par exemple, « Herr Christ der einig Gottes Sohn | D. B. »).

Le genre le plus important au sein de la production de chorals pour orgue de Buxtehude est la fantaisie de choral, de forme vaste, en plusieurs sections. Dans ce dernier, chaque phrase de la mélodie de l'hymne fut traitée de façon distincte afin d'exprimer musicalement le sens du texte. Cela aboutit à la composition de structures extrêmement complexes, raffinées et continues. Ces compositions de texture riche en contrastes firent usage des timbres très différenciés des grands orgues d'Allemagne du Nord. Elles exigent de l'interprète une grande habileté technique.

La deuxième catégorie de chorals pour orgue regroupe les variations de choral. Ces dernières comprennent diverses sections et sont quasi strophiques sur le plan de la forme. Si dans ces œuvres, les divers versets furent traités de manières différentes, le traitement de chaque verset ne fut pas nécessairement lié au sens du texte de l'hymne. Les variations de choral de Buxtehude exploitent diverses sortes de structures polyphoniques et vont du bicinium aux textures contrapuntiques à trois, quatre, et cinq voix. Le cantus firmus peut passer d'une voix à l'autre et peut être présenté sans ornement comme ornementé.

La troisième catégorie de chorals pour orgue est le prélude de choral. Cette version compacte de choral, le plus souvent à quatre voix, présente le cantus firmus complet dans une seule voix. Le terme « prélude de choral » suggère, certes, que de telles pièces ne servaient qu'à introduire et à établir la tonalité des hymnes. Pourtant, les préludes de choral servaient aussi fréquemment de

complément au chant de l'assemblée des fidèles. Dans les 29 pièces de Buxtehude appartenant à cette catégorie, la mélodie de choral est habituellement ornementée, parfois modérément, parfois abondamment. Elle est rarement présentée dans sa version simple. Les voix d'accompagnement peuvent utiliser le début des phrases du choral en imitation ou être composées librement en contrepoint. La grande majorité de ces préludes de choral présentent le cantus firmus ornementé à la voix supérieure. Ce dernier doit être joué à part sur un manuel afin de souligner la mélodie. Dans ses préludes de choral, Buxtehude développa et interpréta le modèle établi par son aîné, Heinrich Scheidemann, éminent organiste de Hambourg. Il établit cependant un nouveau standard d'excellence pour ce genre de pièces brèves, mais astucieuses et expressives.

*

Le quatrième volume d'œuvres de Buxtehude, comprend un ensemble

représentatif d'œuvres composées librement ou basées sur des chorals. Ils se rassemblent autour des genres et catégories suivants :

1. Les préludes pedaliter, ou compositions conçues pour être interprétées sur de grands orgues. Ils laissent une place considérable au jeu du pédalier. Ces œuvres conçues librement consistent invariablement en une succession de diverses sections contrastées variant entre le style improvisé, les passages souvent virtuoses ou en imitation, et la polyphonie fuguée. Les trois préludes en Do (BuxWV 138), en Fa (BuxWV 144) et en Sol (BuxWV 147) sont des pièces relativement brèves de 50 à 70 mesures. Elles comprennent néanmoins les mêmes composants structurels que leurs collègues préludes de plus grande envergure. Le prélude en Sol, par exemple, commence par un solo de pédalier qui évolue vers un tissu sonore à plusieurs voix. Suit une section construite sur un bref motif traité en imitation qui se développe aussi en une texture fournie en voix. La troisième section présente une

fugue stricte à quatre voix qui conduit à un bref final conclusif comprenant des traits virtuoses figuratifs.

2. Les fugues manualiter traitées à la manière des canzones italiennes, mais de taille plus réduite, telles les canzonettas. Les thèmes basés sur des rythmes moteurs et des notes répétées sont caractéristiques du caractère de la canzone. Parmi les huit compositions de Buxtehude de type canzone, les deux canzonettas (BuxWV 171 et 172) enregistrées ici sont en Sol. Elles sont caractérisées par une utilisation marquée de rythmes différents. BuxWV 171 offre même deux variantes contrastées, la première à quatre temps, et en doubles croches répétées, la deuxième en rythmes pointés et à 12/8.

3. Les compositions basées sur un cantus firmus qui comprennent les trois catégories principales de chorals pour orgue de Buxtehude comme exposé plus haut. « Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ » BuxWV 196, le Magnificat Primi Toni BuxWV 203, et « Nun lob mein Seel' den

Herren » BuxWV 212 sont des fantaisies de choral élaborées et de grande envergure qui morcellent les mélodies de choral en segments traités de façon individuelle. « Nimm von uns, Herr, du treuer Gott » BuxWV 207 (composé sur la même mélodie que « Vater unser im Himmelreich ») est une série de quatre variations. Le premier mouvement à trois voix fait entendre la mélodie au soprano. Le deuxième mouvement est un bicinium dont la voix d'accompagnement est particulièrement rythmique. Le troisième mouvement de structure complexe à quatre voix fait entendre le cantus firmus ornementé à la voix supérieure. Le quatrième mouvement est un autre bicinium traité également en contrepoint mais d'une manière différente.

La plupart des chorals pour orgue enregistrés ici appartiennent à la catégorie préférée de Buxtehude : celle qui présente la mélodie de choral dans une version à quatre voix, avec un cantus ornementé généralement avec modération, parfois aussi fortement, tout en soutenant et en

mettant en valeur de façon significative le contenu du texte de l'hymne. Les neuf préludes de choral « Es ist das Heil uns kommen her » BuxWV 186, « Gelobet seist du, Jesu Christ » BuxWV 189, « Gott der Vater wohn uns bei » BuxWV 190, « Jesus Christus, unser Heiland » BuxWV 198, « Komm, Heiliger Geist, Herre Gott » BuxWV 199, « Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn » BuxWV 201, « Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich » BuxWV 202, « Vater unser im Himmelreich » BuxWV 219, et « Wir danken dir, Herr Jesu Christ » BuxWV 224 montrent avec quel remarquable degré de variété Buxtehude traite ce genre et installe un nouveau standard de raffinement et de profondeur expressive.

Christoph Wolff

Traduction: Clémence Comte

L'orgue Gercke/Herbst historique de Basedow

L'église du village de Basedow dans le Mecklembourg fut érigée en pierres au début du 13^e siècle et élargie en briques à la fin du Moyen-âge. A voûte d'arête à l'instar du chœur presque carré auquel elle est rattachée, la large nef fait seulement trois travées de long. Les riches décorations remontent pour la plupart à la Renaissance. Le trésor de cette église est l'orgue datant de 1680/83. Grandiose à de nombreux points de vue, il occupe tout le flanc ouest de l'église. Avant de le commander, le patron de l'église, Christian Friedrich Hahn (1624-1701), étudia les plans de plusieurs grands orgues et opta finalement pour un instrument de 36 jeux sur trois claviers avec pédalier. L'orgue est l'œuvre collective de trois facteurs d'orgue. En effet, Samuel Gercke, de Güstrow, fit appel pour la facture à son beau-père

Heinrich Herbst père († 1687) et au fils de celui-ci Heinrich Herbst fils († 1720), tous deux de Hildesheim. L'examen de passage du 3 juillet 1683 fut consigné en ces termes : « après inspection minutieuse, l'oeuvre a été jugée digne de louanges et d'éloges en tous points par l'organiste de la cour du prince de Güstrow ».

La tribune d'orgue somptueusement ornée de bois sculpté et de peinture constitue avec les buffets isolés des deux tourelles de pédale et du positif dorsal (premier clavier) un ensemble imagier impressionnant. Un peu en retrait, le Oberwerk (= grand-orgue, deuxième clavier) se détache avec la console à l'avant et les volets peints. Quand ils sont fermés, les volets montrent les « Trompettes de Jéricho » et une scène de bataille. Ouverts, ils dévoilent des représentations de la résurrection et de l'ascension de Jésus-Christ. Le positif dorsal couronné d'une sculpture du Roi David possédait jadis également des volets, dont les peintures ne subsistent que très partiellement. Le clavier dit « Brustwerk » (troisième clavier) est logé

dans une niche murale derrière le buffet du Oberwerk. Les tourelles de pédale pouvaient être recouvertes de rideaux de toile représentant David et Goliath ainsi que Samson avec le lion. Les tuyaux de la montre des panneaux de la façade sont habillés de feuille d'argent et dorés au niveau des lèvres. Les différents tuyaux moyens sont en outre garnis de peinture ornementale ; dans les tourelles de pédale, les tuyaux se terminent par des grimaces grotesques. Les « Lions de Basedow » constituent une curiosité : ces masques ressemblant à des têtes de lions au pied des tourelles de pédale roulent des yeux et tirent la langue quand on joue des pédales pour tirer un Principal de 16'.

Les premières grosses réparations rapportées datent de 1755. Un incendie de la tour ouest (qui n'existe plus aujourd'hui) en 1766 endommagea le clavier de poitrine qui cessa définitivement d'être utilisé en 1798.

La composition de l'instrument fut modifiée en 1812 par Friedrich August Noebe de Güstrow, dont

le fils, l'organiste de cathédrale et facteur d'orgue Carl Noebe, effectua des réparations en 1855. En 1905, Carl Börger, de Gehlsdorf, fit d'autres interventions et réduisit l'orgue à deux claviers. A l'occasion de ses 300 ans d'existence en 1980/83, l'instrument fut restauré par la maison de facture d'orgues Alexander Schuke de Potsdam qui reconstruisit les tuyaux du clavier « Brustwerk » et d'autres jeux (au total 19 rangs complets de tuyaux et d'autres tuyaux individuels ayant disparu) dans des mesures historiques. Le réservoir à soufflet contenait encore les claviers originaux ; le sommier du clavier « Brustwerk » était – bien que sans tuyaux – également conservé. Le tempérament mésotonique selon Michael Praetorius (1571-1621) put également être démontré et reconstitué.

Bien plus grand que certains orgues d'églises de ville, l'instrument dispose d'une immense diversité sonore. L'inscription latine sur le parapet de tribune n'a donc pas perdu son sens aujourd'hui :

« ORGANA DECANTANT CHRISTO
LAUDESQ[UE] DECUSQ[UE] ET RECREANT
VARIJS PECTORA NOSTRA SONIS »

– ce qui signifie en français : « Les
orgues chantent les louanges du Christ
et émerveillent nos cœurs par leurs
sonorités diverses. »

Andreas Kitschke
(Potsdam)

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 (Orchestre baroque
d'Amsterdam) auquel se joindra en 1993
l'Amsterdam Baroque Choir (Chœur
baroque d'Amsterdam).

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

Oberwerk (II) CDE-c³

Principal	8'	GH
Quintadena	16'	N
Spitzflaute	8'	N
Gedact	8'	GH
Octave	4'	GH
Nassate	3'	GH
Superoctave	2'	GH
Tert: doppelt	2fach	GH
Mixtur	4-5fach	N
Trompete	8'	N

Rückpositiv (I) CDE-c³

Principal	4'	GH
Holflaute	8'	N
Gedact	8'	GH
Flaute	4'	GH
Quinte	3'	GH
Superoctave	2'	GH
Mixtur	3fach	GH
Trompete	8'	N

GH = Gercke/Herbst (1683)

N = neu + rekonstruiert Schuke (1983)

Brustwerk (III) CDE-c³

Principal	4'	N
Quintadena	8'	N
Gedact	8'	N
Quinte	3'	N
Superoctave	2'	N
Sifflet	2'	N
Sexte	1 3/5'	N
Mixtur	3fach	N
Trompete	4'	N

Pedalwerk CDE-c¹

Principal	16'	GH
Untersatz	16'	GH
Octave	8'	GH
Superoctave	4'	GH
Baurflaute	1'	N
Posaune	16'	GH
Dulcian	16'	N
Trompete	8'	GH
Cornettbas	2'	N

Sperventil

Calcantenglocke

Manuelschiebekoppel II/I;

Stimmung: mitteltönig, a' = 461 Hz bei 15° C.

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 Denkmälbände 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 weitet 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 plongea 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 fermis au monde musical de redécouvrir la musique vocale de Dieterich Buxtehude.

Barbara Grusnick

Traduction: Nathalie Chater