



CC72249



TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia X



ORGAN WORKS 5

TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia X

ORGAN WORKS 5

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

total time 65:37

CD I

[1]	Praeludium in e BuxWV 142	6:55
[2]	Nun bitten wir den heiligen Geist BuxWV 209	2:22
[3]	Te Deum laudamus BuxWV 218	11:46
[4]	Praeludium in C BuxWV 136	5:22
[5]	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit BuxWV 222	2:14
[6]	Toccata in d BuxWV 155	6:42
[7]	Von Gott will ich nicht lassen BuxWV 221	2:15
[8]	Praeludium in A BuxWV 151	4:29
[9]	Praeludium in a BuxWV 152	3:34
[10]	Herr Christ, der einig Gottes Sohn BuxWV 191	2:52
[11]	Praeambulum in a BuxWV 158	4:18
[12]	Magnificat Primi Toni BuxWV 204	3:04
[13]	Magnificat Noni Toni BuxWV 205	2:41
[14]	Praeludium in g BuxWV 150	6:55

Ton Koopman plays the Biefeldt organ (1736) , St. Wilhadi, Stade (D)

total time 48:40

CD II

[1]	Praeludium in a BuxWV 153	5:05
[2]	Ich dank dir, lieber Herre BuxWV 194	4:44
[3]	Herr Christ, der einig Gottes Sohn BuxWV 192	2:24
[4]	Praeludium in e BuxWV 143	4:40
[5]	Mensch, willst du leben seliglich BuxWV 206	1:40
[6]	Nun bitten wir den heiligen Geist BuxWV 208	2:00

Appendix: The Complete Organ Works of Nicolaus Bruhns

[7]	Praeludium in e (the larger)	7:33
[8]	Praeludium in e (the smaller)	4:40
[9]	Nun komm der Heiden Heiland (original version)	9:01
	(with diminutions by Ton Koopman)	
[10]	Praeludium in G	6:47

About this recording



The Buxtehude Opera Omnia series is steadily progressing. It is with great pleasure that I present to you the final part of Dieterich Buxtehude's organ works. Now that the task of recording all the organ and harpsichord works has been completed, the astounding quality of this music has become evident. Naturally, organists play Buxtehude's works with relative frequency. However, only a dozen or so of his works are actually performed regularly. Undoubtedly, the extreme discrepancies between the various editions are one of the main underlying reasons for this. Many questions arise: which *Urtext* is the real one?

Are the sources of such poor quality, or are there flaws? Is it necessary to salvage the music? The indisputable fact is that the organ works of Lübeck's greatest composer were by no means preserved through the ages in the most ideal fashion. No less than a century and a half separate the earliest and the latest sources, there are no autographs, etc. The organist is thus compelled to undertake the performance of these works with a great deal of taste, knowledge and courage. A creative composer requires a creative interpretation. Bach and Mozart even survive being performed on a street organ, whereas Couperin and Buxtehude do not.

There is great interpretative freedom in this 'stylus phantasticus'; however, there are limits to what is possible. The incorrect reading of the foreword to Frescobaldi's first book of Toccatas was once the reason behind the practice of beginning all the Preludes with an *accelerando*. In my view, the comparison drawn with madrigals in this same fore-

word is of major significance, and can be taken to mean: each section of a Prelude and Toccata has its own tempo. A relationship between tempi no longer exists. The 'tempo della mano' has been replaced by 'tempo dell'anima'. This is my most important conviction.

Ton Koopman

Dieterich Buxtehude Opera Omnia X Organ Works 5

If Bach's organ works represent an unparalleled culmination point in the entire history of organ music Buxtehude's organ compositions are indeed matchless regarding all of the pre-Bach repertoire. For Buxtehude's extraordinary achievements differ from those of other composers of the 17th century - incidentally, a period that has produced more organ masters than any other century - like Johann Pachelbel or Johann Jacob Froberger, Louis Couperin or Nicholas de Grigny, Girolamo Frescobaldi or Bernardo Pasquini, to name but a few, especially in two respects. First, they pertain to the large-scale Hanseatic organ, a type of instrument that in terms of size, technical complexity, majestic, voluminous and powerful sound as well as variety of colourful stops has no equal anywhere in Europe. Second, they are based on a vast experience in both improvisatory practices and compositional

techniques applied to diverse instrumental and vocal genres and demonstrate a unique command of formal design issues in addition to a deliberate search for individuality and unprecedented creative musical solutions.

Remarkably, Buxtehude's art combines the great traditions of Italian and French organ music, integrates them with the important schools of Scandinavian, North-, Central- and South-German organ playing and, thereby, creates a repertoire of unique fascination. No wonder that the young, gifted and eager Johann Sebastian Bach, though he never formally studied with Buxtehude, took the works of the Lübeck organist as the exemplary models for shaping his own creations that were aiming at a similar synthesis of past and present European traditions.

Even though Buxtehude's influence on Bach is best known and hard to overlook, he played an important role as a teacher of apparently scores of organists. However, information on specific students

who also became composers is rather sparse. Buxtehude's better known pupils include Georg Dietrich Leiding (1664-1710), organist in Brunswick; Friedrich Gottlob Klingenberg (d. 1720), organist in Berlin and Stettin; Lovies Busbetzky (d. 1699), organist in the Baltic city of Narva. They all composed solid organ works in the mold of their teacher but without reaching his level of quality and originality. Then there are, of course, musicians who, like Bach, did not study directly with Buxtehude but learned from his substantial output. Among them Vincent Lübeck (1654-1740), organist in Stade near Hamburg, or Georg Böhm (1661-1733), organist in Lüneburg, deserve to be singled out because they also contributed significantly to the spread and consolidation of the Buxtehude style. Incidentally, it was Böhm who apparently personally introduced the young Bach after 1700 to the famous Hamburg organist Johann Adam Reinken, a close friend of Buxtehude's, and who most likely also paved the way for Bach's Lübeck visit in 1705.

Buxtehude's impact on the North- and Central-German organ scene in general is noticeable also in his collaborative undertakings with organ builders, especially Arp Schnitger of Hamburg, as well as with the organist, organologist, and theorist Andreas Werckmeister whose writings were published in the 1680s and 1690s and contributed significantly to the development of well-tempered tunings to benefit a broader harmonic spectrum and to facilitate the playing in all keys.

Of Buxtehude's students, two actually became particularly well known in their time and also developed Buxtehude's way of composing for organ in their own manner. One is Nicolaus Bruhns, whose organ music is included in this album (see below) and the other Daniel Erich (c. 1649-1712), son of a Lübeck lute and string instrument maker, from whom also Buxtehude purchased instruments. Erich became town organist in Güstrow, south of Rostock. Only organ chorales by him have survived, but they were collected by members of the Bach circle, who

clearly appreciated their refined style and expressive nature. A contemporary German poem points to his recognition:

*So come then, Mr. Erich,
you son of Buxtehude,
in his beautiful art,
which he entrusted to you,
come show your fruit
from this head of the muses
on this organ
which has been built here.*

*

The present selection completes the series of five organ albums within the Opera Omnia and contains the remainder of Buxtehude's organ works of the two major categories, free and chorale-based compositions.

I. The nine free compositions in 'stylus phantasticus' are all expansive multi-sectional preludes with the usual alternation of virtuoso passage work, motivic improvisation, polyphonic sections, and elaborate fugues. As 'pedaliter' preludes

they require performance on larger instruments with at least two manuals and pedal. Incidentally, the Preludes in C BuxWV 136, the two Preludes in a BuxWV 152 and 158, and the Toccata in d BuxWV 155 were transmitted uniquely in the so-called Codex E.B., compiled in 1688 and thereafter by the Dresden organist Emanuel Benisch (c. 1655-1725), who may also have been a pupil or acquaintance of Buxtehude's, for he apparently had access to works not disseminated elsewhere. It is not an exception that some of Buxtehude pieces are preserved uniquely in Central-German manuscripts. A parallel case is offered by the two anthologies put together by Bach's older brother Johann Christoph, of Ohrdruf in Thuringia, the only extant sources to contain the Preludes in g BuxWV 150 and in A BuxWV 151.

While the Preludes BuxWV 136, 151, 152, 153 and 158 are fairly compact in design, the two Preludes in e BuxWV 142 and 143, the Prelude in g BuxWV 150 and the Toccata in d BuxWV 155 are

very extended pieces. BuxWV 143 with 107 measure is the shortest of them, BuxWV 155 has 140 measures, BuxWV 150 shows 146 measures, and BuxWV 142 even 155. Buxtehude makes use of these extended multi-sectional designs not only for a sophisticated and deliberate application of a modern harmonic language, but also in order to exercise thematic control that results in a multi-sectional composition of remarkable unity. By creating thematic-motivic correspondences notably between the fugal sections of BuxWV 142, 150, and 155 he suggests a path that Bach pursued later on as well, although in a different fashion.

II. The chorale-based works of the present selection can be put in three distinct groups. The first type of organ chorale features rather compact polyphonic settings: "Herr Christ, der einig Gottes Sohn" BuxWV 191, "Herr Christ, der einig Gottes Sohn" BuxWV 192, "Mensch, willst du leben seliglich" BuxWV 206, "Nun bitten wir den heiligen Geist" BuxWV 208

and 209, and "Wär Gott nicht mit uns allezeit" BuxWV 222. In all settings the melody of the hymn is carried by the upper voice, presented in embellished form, and played on a separate manual like a solo voice with subtle three-part accompaniment in imitative counterpoint.

The second type is represented by two settings, "Von Gott will ich nicht lassen" BuxWV 221 and "Ich dank dir, lieber Herre" BuxWV 194. These two works are elaborate and highly expressive chorale fantasias, BuxWV 221 still fairly compact but motivically and harmonically quite adventurous while BuxWV 194 extends over 101 measures in very dense imitative counterpoint.

A third group is formed by three settings of Latin liturgical melodies. The Magnificat with its various psalm tone patterns belongs to the regular vespers services whereas the Te Deum song is reserved for particularly festive occasions, usually services of thanksgiving. The two Magnificat settings are not only based

on two different melodies but are also quite different in design, the Magnificat *primi toni* BuxWV 204 representing a rhythmically very dynamic composition and the Magnificat *noni toni* BuxWV 205 a more extended composition in three movements. The movement serves a reflective introduction, the second, presents the melody in the bass (pedal), and the third distributes segments of the melody in all four voices. The Te Deum *laudamus* BuxWV 218 finally is one of Buxtehude's largest and longest organ works, extending over 268 measures. In many ways the Te Deum represents a summary of the master's organ style, a compendium of all technical features in the service of enhancing this ancient hymn and its words of praise.

*

Buxtehude's complete organ works are appended by the complete organ music of what seems to have been his most gifted student, Nicolaus Bruhns (1665-1697). Nearly thirty years his

master's junior, he died ten years before Buxtehude. He came from a family of musicians active in Northern Germany, his grandfather Paul Bruhns (d. 1655) having lived and worked as a lutenist in Lübeck. Nicolaus Bruhns studied violin and viola da gamba with his stepfather in Lübeck and organ with Buxtehude. The writer Johann Mattheson in 1741 reports that "in keyboard and in composition he [Bruhns] endeavoured in particular to imitate the famous Dieterich Buxtehude, Lübeck organist at St. Mary's Church; he brought this to such perfection that at his request [Buxtehude] recommended him to Copenhagen, where he remained for several years, and afterwards [in 1689] he was called as organist to the city church in Husum." The notes of the committee that appointed him in Husum specify that "never before has the city heard his like in composition and performance on all manner of instruments."

Bruhns's compositional oeuvre that has survived is quite small (twelve vocal works, three organ preludes, and one

organ chorale) but very distinguished. Carl Philipp Emanuel Bach wrote in the obituary for his father (1759/1754) that "in the art of the organ he [the young Johann Sebastian] took the works of Bruhns, Reinken, Buxtehude, and several good French organists as model." Bach's interest in the organ works by Bruhns is also reflected in the fact that the most important manuscripts preserving them are from the inner Bach circle.

Three Preludes -one in G major, two in e minor, -are attributed to Bruhns in the extant manuscript sources (the g minor work is in all likelihood not by Bruhns, stylistic reasons speak against his authorship). The first and larger of the two e minor Preludes demonstrates particularly clearly Buxtehude's influence on the one hand and Bruhns's creative independence on the other. The same is true of the extended chorale fantasia on the Advent hymn "Nun komm der Heiden Heiland" (recorded here with diminutions by Ton Koopman).

Christoph Wolff

About the organ



1322 First references to an organ in St Wilhadi are recorded in the year 1322. No details are known about the instrument. But we know the name of the builder of the Wilhadi organ, Berthold; and his occupation was that of a barber. Alongside organs in Verden, Lübeck and Ratzeburg, the Stade Wilhadi organ of 1322 is one of the very early testimonies to medieval organ building in North Germany. Nothing more is known about organs in St Wilhadi until the 17th century.

1659 During the catastrophic town fire in Stade an organ in St Wilhadi goes up in flames.

1673 Berendt Huss starts building a new organ; construction is carried out with him as supervising organ builder until 1676. He dies in 1676 and is buried in St Wilhadi. Arp Schnitger continues the construction on his own and finishes the organ in 1678. The specification of the organ (with 46 registers on 3 manuals and pedal) is still preserved today recorded in Schnitger's hand in the parish archive of Basedow (Mecklenburg).

1712 This organ is damaged during Danish bombardment in 1712.

1713/14 Schnitger, who has kept his workshop in Hamburg since 1682, repairs the instrument.

1724 In this year Schnitger's organ together with the church tower is totally destroyed by lightning, "so that we had to search for the pewter out of the ruins".

1731 The organ builder Erasmus Bielfeldt, himself from Stade, starts building a new organ. Work continues until November 1735.

1736 The organ is dedicated on 10 January. It is maintained in the second half of the 18th century and in the first half of the 19th at first by Georg Wilhelm Wilhelmy and then by his son Georg Wilhelm, both active in Stade.

1875/76 Organ builder Heinrich Röver (Stade) carries out repairs and a re-specification and in **1894** extends it with a swell box around the case rear wall. This work is the first crucial intervention in the concept of the Bielfeldt organ.

1917 The visible, pewter prospect pipes have to be surrendered here as well for war purposes. They are replaced in 1920 by new prospect pipes.

1937 Work is started corresponding to the state of the art: the *Hinterwerk* was reconstructed into a *Rückpositiv* and some registers were altered. This *Rückpositiv* was placed onto the loft without case at the player's back and first received a case during further alterations between 1961 and 1963. The result is

not satisfactory and from today's point of view this restoration must be regarded as having misfired.

1990 Restoration work is completed by the organ building workshop of Jürgen Ahrend (Leer / East Frisia). This is carried out on the basis of the great organ building art of the baroque era and restores the organ in both technical aspects and in sound to a state corresponding to the time it was first built.

Thus besides the Bielfeldt organ in Osterholz-Scharmbeck, a second Erasmus Bielfeldt organ has been preserved and can at last sound out once more in all its original and colourful glory.

Martin Böcker

Translation: Abigail Prohaska

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 '90s' (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 Serie 'Buxtehude Opera Omnia' hat gute Fortschritte gemacht, und hiermit kann ich Ihnen mit viel Vergnügen den letzten Teil von Dieterich Buxtehudes Orgelwerken vorstellen. Jetzt, wo alle seine Orgel- und Cembalowerke eingespielt worden sind, kann man sich nur über das hohe Niveau dieser Musik wundern. Selbstverständlich werden die Werke Buxtehudes relativ häufig von Organisten gespielt, aber im Grunde findet sich nur ein Zehntel seiner Werke regelmäßig auf dem Pult. Die großen Unterschiede zwischen den verschiedenen Editionen

spielen dabei zweifellos eine wichtige Rolle. Es ergeben sich viele Fragen: welche Urfassung ist die echte? Sind die Quellen so schlecht, oder gibt es andere Mängel? Müssen wir die Musik retten? Eines ist sonnenklar: die Überlieferung der Orgelwerke von Lübecks größtem Komponisten ist nicht die bestmögliche. Es liegen anderthalb Jahrhunderte zwischen der ersten und der letzten Quelle, es gibt keine Autographen, usw. Dies verlangt vom Organisten Stilgefühl, Hintergrundwissen und Mut. Ein kreativer Komponist benötigt eine kreative Interpretation. Bach und Mozart überleben selbst auf einer Drehorgel, Couperin und Buxtehude dagegen nicht. Man hat weitreichende interpretatorische Autonomie in diesem 'Stylus phantasticus', dennoch ist nicht alles möglich. Das falsch verstandene Vorwort zu Frescobaldis erstem Band mit Toccaten war einmal der Grund dafür, Präludien mit einem 'accelerando' einzuleiten. Der Vergleich mit Madrigalen in diesem Vorwort ist meiner Ansicht nach von größter Bedeutung und wie folgt zu übersetzen: in einem Präludium oder

einer Toccata hat jeder Abschnitt sein eigenes Tempo. Eine Tempobeziehung besteht nicht mehr. Das 'tempo della mano' wird ersetzt vom 'tempo dell 'anima'. Dies ist mein wichtigstes Credo.

Ton Koopman

Translation: Barbara Gessler

Dieterich Buxtehude Opera Omnia IX

Orgelwerke 4

So wie Bachs Orgelwerke einen Gipfel ohne Parallele in der Geschichte der Orgelmusik aller Zeiten darstellen, so sind diejenigen Buxtehudes beispiellos in der Orgelmusik vor Bach. Buxtehudes außerordentliche Leistung unterscheidet sich von der anderer Komponisten des 17. Jahrhunderts - eines Jahrhunderts, das mit Komponisten wie Pachelbel, Froberger, Louis Couperin, Nicholas de Grigny, Frescobaldi oder Bernardo Pasquini, um nur einige zu nennen, mehr Meister der Orgel hervorbrachte als jedes andere - in zweifacher Hinsicht. Zum einen wurden sie für die großen Orgeln hanseatischen Typs geschrieben, Instrumente, die in Bezug auf ihre Größe und technische Komplexität, ihren majestätisch-voluminösen und kraftvollen Klang wie auf die Farbigkeit und Vielfalt ihrer Register ohne Gleichen in ganz Europa waren. Zum andern sind sie das Ergebnis reicher Erfahrung in der Improvisationskunst wie auch in

der Kunst des schulmäßigen Satzes auf dem Gebiet der Instrumental- wie der Vokalmusik. Als solches verbinden sie auf einzigartige Weise hoch entwickeltes Formbewusstsein mit dem Streben nach individuellen, vorher nie gehörten schöpferischen Lösungen.

Es ist bemerkenswert, wie in Buxtehudes Kunst die großen Traditionslinien der italienischen und französischen Orgelmusik zusammen laufen, wie sie den wichtigen skandinavischen, nord-, mittel- und süddeutschen Schulen des Orgelspiels anverwandelt und dadurch Werke von einzigartiger Faszination schafft. Kein Wunder, dass der begabte und ehrgeizige junge Bach sich die Werke des Lübecker Organisten zum Vorbild für seine eigenen Schöpfungen nahm, obwohl er niemals sein ordentlicher Schüler war. Auch er suchte ja nach einer ganz ähnlichen Synthese alter und neuer europäischer Traditionslinien.

Obwohl Buxtehudes Einfluss auf Bach der bekannteste und auch kaum zu übersehen ist, spielte er eine bedeu-

tende Rolle als Lehrer hunderter von Organisten. Unsere Kenntnis seiner Schüler, die später selbst Komponisten wurden, ist allerdings dürrig. Zu den bekannteren zählen der Braunschweiger Organist Georg Dietrich Leiding (1664-1710), Friedrich Gottlob Klingenberg (gest. 1720) in Berlin und Stettin sowie Lovies Busbetzky (gest. 1699) in Narva im Baltikum. Sie alle komponierten Orgelmusik im Stile ihres Lehrers, ohne dessen Niveau und Originalität jedoch zu erreichen. Hinzu kommen Musiker, die wie Bach nie direkt bei Buxtehude studierten, aber von seinem umfangreichen Werk lernten. Zu ihnen gehören Vincent Lübeck (1654-1740) in Stade bei Hamburg und der Lüneburger Organist Georg Böhm (1661-1733). Sie verdienen hervorgehoben zu werden, weil sie auch in erheblichem Maße zur Durchsetzung und Verbreitung von Buxtehudes Stil beitrugen. Es dürfte zudem Böhm gewesen sein, der den jungen Bach um 1700 dem Hamburger Organisten Johann Adam Reinken, einem engen Freund Buxtehudes, persönlich vorstellte und so höchstwahrscheinlich den

Weg für Bachs Lübeck-Besuch im Jahre 1705 ebnete.

Buxtehudes Einfluss auf die nord- und mitteldeutsche Orgellandschaft im allgemeinen lässt sich auch an seiner Zusammenarbeit mit Orgelbauern ableiten: Vor allem mit dem Hamburger Orgel-Schnitger und dem Organisten, Orgel-Fachmann und Theoretiker Andreas Werckmeister, dessen Schriften in den 1680er und 1690er Jahren erschienen und maßgeblich zur Entwicklung der wohltemperierten Stimmung beitrugen, die es erlaubte, ein größeres harmonisches Spektrum zu nutzen und das Spiel in allen Tonarten zu erleichtern.

Zwei seiner Schüler wurden ihrerzeit sehr berühmt und entwickelten Buxtehudes Orgelstil in eigenständiger Weise weiter. Der eine ist Nicolaus Bruhns, dessen Orgelmusik auf dieser CD enthalten ist (siehe unten), der andere Daniel Erich (um 1649-1712), Sohn eines Lübecker Instrumentenbauers (Lauten und Streichinstrumente), zu dessen Kundenkreis Buxtehude gehörte. Erich wurde

Stadtorganist in Güstrow, südlich von Rostock. Von seinem Werk haben sich nur Orgelchoräle erhalten. Sie wurden aber im Kreis um Bach gesammelt, der offensichtlich ihren verfeinerten Stil und ihre Expressivität schätzte. Einem zeitgenössischen Gedicht auf ihn ist zu entnehmen, welch' hohes Ansehen er genoss:

*So komm Herr Erich dann,
du Sohn des Buxtehuden,
In seiner schönen Kunst,
Die Er dir anvertraut,
Komm zeige deine Frucht
Von diesem Haupt der Musen,
In diesem Orgel-Werck,
Das hie ist aufgebaut.*

*

Mit der vorliegenden Auswahl wird das auf fünf Alben aufgeteilte Orgelwerk Buxtehudes im Rahmen der Gesamtaufnahme seiner *Opera Omnia* abgeschlossen. Sie enthält die noch nicht eingespielten Kompositionen der beiden Hauptgruppen der freien und choralgebundenen Werke.

I. Die neun freien Kompositionen im so genannten 'stylus phantasticus' gehören dem Typus des groß angelegten, mehrteiligen Vorspiels mit seinem steten Wechsel von virtuosen, improvisatorischen und polyphonen Passagen sowie streng ausgearbeiteten Fugen an. Als «pedaliter»-Vorspiele bedürfen sie eines größeren Instruments mit mindestens zwei Manualen und Pedal zu ihrer Aufführung.

Die Präludien in C BuxWV 136, die beiden Präludien in a BuxWV 152 und 158 und die Toccata in d BuxWV 155 sind nur in dem 1688 ff. von dem Dresdener Organisten Emanuel Benisch (um 1655-1725) angelegten so genannten Codex E.B. überliefert, der selbst ein Schüler oder Bekannter des Komponisten gewesen sein könnte, da er offenbar Zugang zu anderswo nicht verbreiteten Werken hatte. Ähnlich verhält es sich im Falle der beiden Sammlungen, die Bachs älterer Bruder Johann Christoph im thüringischen Ohrdruf anlegte. Sie sind die einzige Quelle für die Präludien in g BuxWV 150 und A BuxWV 151.

Während die Präludien BuxWV 136, 151, 152, 153 und 158 ziemlich kompakt sind, greifen die beiden Präludien in e BuxWV 142 und 143, das Präludium in g BuxWV 150 und die Toccata in d BuxWV 155 weiter aus. Das kürzeste, BuxWV 143, umfasst 107 Takte, BuxWV 155 bringt es auf 140, BuxWV 150 auf 146 und BuxWV 142 sogar auf 155 Takte. Buxtehude verwendet solche ausgedehnten, vierteiligen Formen nicht nur, um bewusst alle Möglichkeiten der modernen Harmonik auf raffinierte Weise auszuschöpfen, sondern auch, um die Themen derart durchzuarbeiten, dass sie dem Ganzen eine bemerkenswerte Abrundung und formale Geschlossenheit verleihen. Indem er thematisch-motivische Bezüge namentlich unter den Fugen in BuxWV 142, 150 und 155 herstellt, schlägt er einen Weg ein, den später auch Bach, wenn auch auf andere Weise, beschreiten sollte.

II. Die choralgebundenen Werke dieser Auswahl gehören drei unterschiedlichen Typen an. Der erste Typus dieser Orgelchoräle weist einen dichten,

kontrapunktischen Satz auf: 'Herr Christ, der einig Gottes Sohn' BuxWV 191, 'Herr Christ, der einig Gottes Sohn' BuxWV 192, 'Mensch, willst du leben seliglich' BuxWV 206, 'Nun bitten wir den heiligen Geist' BuxWV 208 und 209 und 'Wär Gott nicht mit uns allezeit' BuxWV 222. Alle diese Vertonungen übertragen die verzierte Chormelodie - wie ein Solo auf einem separaten Manual gespielt - der Oberstimme. Als Begleitung dient ein subtiler dreistimmiger Satz in imitatorischem Kontrapunkt.

Den zweiten Typ vertreten auf diesem Album die beiden Vertonungen 'Von Gott will ich nicht lassen' BuxWV 221 und 'Ich dank dir, lieber Herre' BuxWV 194, zwei kunstreiche, hoch expressive Choralfantasien. BuxWV 221 ist zwar kurz, aber motivisch wie harmonisch in höchstem Maße wagemutig während sich BuxWV 194 über 101 Takte in sehr gedrängtem Kontrapunkt ergeht.

Der dritte Typus setzt sich aus drei Vertonungen lateinischer Kirchenmusik zusammen. Das *Magnificat* mit dem

System seiner unterschiedlichen Psalm-töne gehört zur regulären Vesper-Liturgie, während das *Te Deum* besonders festlichen Anlässen, in der Regel besonderen Dank-Gottesdiensten vorbehalten ist. Die beiden Vertonungen des *Magnificat*-Textes basieren nicht nur auf zwei unterschiedlichen Melodien, sondern unterscheiden sich auch formal stark von einander. Das *Magnificat primi toni* BuxWV 204 ist ein rhythmisch sehr dynamisches Werk, das dreiteilige *Magnificat noni toni* BuxWV 205 dafür länger. Der erste Satz dient als besinnliche Einstimmung, der zweite führt die Melodie im Bass (Pedal) ein, der dritte verteilt Teile der Melodie über alle vier Stimmen. Das *Te Deum laudamus* BuxWV 218 schließlich ist mit 268 Takten eines der ausgreifendsten und längsten Orgelwerke Buxtehudes. Es stellt in vielerlei Hinsicht die Summe seines Orgelstils dar, ein Kompendium aller seiner technischen Möglichkeiten im Dienste der wirkungsvollen Darstellung dieses alten Kirchenchorals und seines Gotteslobs.

*

Der Gesamtaufnahme von Buxtehudes Orgelmusik ist hier als Anhang das Orgel-Gesamtwerk seines vermutlich begabtesten Schülers Nicolaus Bruhns (1665-1697) beigegeben. Der Spross einer norddeutschen Musikerfamilie war nahezu 30 Jahre jünger als sein großer Lehrer und starb zehn Jahre vor ihm. Sein Großvater war der 1655 verstorbene Lübecker Lautenist Paul Bruhns. Nicolaus studierte Violine und Viola da gamba bei seinem Stiefvater sowie Orgel bei Dieterich Buxtehude. Mattheson berichtet 1740, dass er „auf dem Clavier und in der Composition vorzüglich versuchte, dem berühmten Dieterich Buxtehude, Organisten an der Lübecker St. Marien-Kirche, nachzueifern; darin brachte er es zu solcher Vollkommenheit, dass dieser ihn auf sein Verlangen nach Kopenhagen empfahl, wo er mehrere Jahre blieb und später (1689) als Organist an die Stadtkirche nach Husum berufen wurde.“ Die Husumer Ratsprotokolle halten fest, dass „vorher seines gleichen von Composition und Tractierung allerley

Arten von Instrumenten in dieser Stadt nicht war gehört worden.“

Bruhns' erhaltenes Œuvre ist schmal (12 Vokalwerke, 3 Orgelpräludien, 1 Orgelchoral), aber gewichtig. „In der Orgelkunst“, berichtet Carl Philipp Emanuel Bach in seinem viel zitierten Nekrolog von 1754 über die musikalischen Vorbilder seines Vaters, „nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudes und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern.“ Bachs Interesse am Schaffen Bruhns' spiegelt sich auch in der Tatsache wieder, dass die wichtigsten Überlieferungsträger des Bruhns'schen Werks alle aus seinem Umkreis stammen.

Drei Präludien – eines in G-Dur, zwei in e-Moll – werden in den vorhandenen handschriftlichen Quellen Bruhns zugeschrieben. (Ein weiteres, ebenfalls unter seinem Namen überliefertes in g-Moll dürfte aus stilistischen Gründen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von ihm stammen.) Das erste, längere

der e-Moll-Stücke zeigt Buxtehudes Einfluss, aber auch Bruhns' Originalität besonders deutlich. Dasselbe gilt für die ausgedehnte Choralfantasie über das Adventslied «Nun kommt der Heiden Heiland», das hier mit Diminutionen von Ton Koopman zu hören ist.

Christoph Wolff

Übersetzung: Boris Kehrmann

Über die Orgel

1322 Erste Hinweise auf eine Orgel in St. Wilhadi sind uns aus dem Jahr 1322 überliefert. Von dem Instrumente sind keine Details bekannt. Allerdings wissen wir den Namen des Erbauers der Wilhadi-Orgel: Berthold; und sein Beruf war Barbier. Neben Orgeln in Verden, Lübeck und Ratzeburg gehört die Stader Wilhadi-Orgel von 1322 mit zu den ganz frühen Zeugnissen des mittelalterlichen Orgelbaus in Norddeutschland. Weiteres ist über Orgeln in St. Wilhadi bis ins 17. Jahrhundert nicht bekannt.

1659 bei dem verheerenden Stadtbrand Stades wird auch eine Orgel in St. Wilhadi ein Opfer der Flammen.

1673 beginnt Berendt Huß mit dem Neubau einer Orgel. Diese verlaufen zunächst bis 1676 unter der Leitung von B. Huß. 1676 stirbt er und wird in St. Wilhadi bestattet. Arp Schnitger führt den Bau selbstständig weiter und vollendet die Orgel 1678. Die Disposition der Orgel

(mit 46 Registern auf 3 Manualen und Pedal) ist noch heute in Schnitgers Handschrift im Pfarrarchiv Basedow (Mecklenburg) erhalten.

1712 wird diese Orgel beim dänischen Bombardement im Jahre 1712 beschädigt.

1713/14 stellt Schnitger, der seit 1682 seine Werkstatt in Hamburg hat, das Instrument wieder her.

1724 wird die Orgel Schnitgers im Jahre mitsamt des Kirchenturmes durch einen Blitzstrahl vollständig zerstört, „sodaß man das Zinn aus den Gräbern“ suchen muss.

1731 beginnt der aus Stade stammende Orgelbauer Erasmus Bielfeldt mit dem Bau einer neuen Orgel. Die Arbeiten gehen bis in den November 1735 hinein.

1736 wird die Orgel am 10. Januar eingeweiht. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Orgel zunächst durch Georg Wilhelm Wilhelm

und dann durch seinen Sohn Georg Wilhelm, beide in Stade tätig, gepflegt.

1875/76 Orgelbauer Heinrich Röver (Stade) führt Reparaturen, eine Umdisponierung und **1894** den Bau eines Schwellkastens um das Hinterwerk aus. Diese Arbeiten bedeuten einen ersten entscheidenden Eingriff in die Konzeption der Bielfeldt-Orgel.

1917 müssen auch hier die sichtbaren zinnernen Prospekt Pfeifen für Zwecke der Kriegswirtschaft abgegeben werden. Sie werden 1920 durch neue Prospekt Pfeifen aus Zink ersetzt.

1937 beginnen Arbeiten, die der damalige Zeit entsprachen: Das Hinterwerk wurde zu einem Rückpositiv umgebaut und manche Register wurden unfunktioniert. Dieses Rückpositiv wurde ohne Gehäuse im Rücken des Spielers auf die Empore gestellt und bekam erst bei weiteren verändernden Umbauten in den Jahren 1961 bis 1963 ein Gehäuse, dass in die Brüstung der Empore eingegliedert

wurde. Das Ergebnis stellt nicht zufrieden und aus heutiger Sicht muss diese Restaurierung als verfehlt angesehen werden.

1990 wird eine Restaurierung durch die Orgelbauwerkstatt Jürgen Ahrend (Leer / Ostfriesland) beendet. Diese wird auf der Grundlage der großen Orgelbaukunst der Barockzeit durchgeführt und bringt die Orgel in technischer wie in klanglicher Hinsicht wieder in einen Zustand, der dem der Erbauungszeit entspricht. Neben der Bielfeldt-Orgel in Osterholz-Scharmbeck besteht nun wieder das zweite erhaltene Instrument von Erasmus Bielfeldt in der alten, farbigen Klanglichkeit.

Martin Böcker

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



La série Opera Omnia de Buxtehude continue de se compléter et j'ai le plaisir de vous présenter ici la dernière partie des œuvres pour orgue de Dieterich Buxtehude. Maintenant que toutes les œuvres pour orgue et pour clavecin de ce compositeur sont enregistrées, on peut s'étonner du niveau d'excellence de cette musique. Les œuvres de Buxtehude sont certes jouées relativement souvent par les organistes. Pourtant, seulement une dizaine d'œuvres pour orgue sont régulièrement posées sur les pupitres. La raison en est indubitablement les

grandes différences existant entre les diverses éditions. De nombreuses questions surgissent : À quel Urtext peut-on se fier ? Les sources sont-elles tellement mauvaises ou existe-t-il des manques ? Devons-nous sauver cette musique ? Il est évident que la transmission des œuvres pour orgue du grand compositeur de Lübeck n'a pas été effectuée de façon idéale. On note un siècle et demi entre la source la plus ancienne et la plus récente, il ne s'agit pas de manuscrits autographes, etc. L'organiste doit donc se mettre au travail avec goût, connaissance et courage. L'œuvre d'un compositeur créatif nécessite une interprétation créative. La musique de Bach et de Mozart supporte d'être jouée sur un orgue de barbarie, ce n'est pas le cas de celle de Couperin ni de celle de Buxtehude.

Le *stylus phantasticus* offre bien entendu une grande liberté d'interprétation, toutefois tout n'est pas permis. Une mauvaise compréhension de la préface du premier livre de Frescobaldi (comprenant ses toccatas) a ainsi servi

de prétexte pour commencer tous ses préludes par un *accelerando*. Dans cette même préface, la comparaison que fit le compositeur avec des madrigaux est à mon avis de la plus grande importance et cela doit être traduit de la manière suivante : chaque partie d'un prélude et d'une toccata possède son propre tempo. La relation métrique n'existe plus. Le « *tempo della mano* » est remplacé par le « *tempo dell'anima* ». Ceci est mon credo.

Ton Koopman

Traduction : Clémence Comte

Dieterich Buxtehude Opera Omnia X *L'Œuvres d'orgue 5*

Si les œuvres pour orgue de Bach constituent un sommet absolu dans l'histoire de la musique pour orgue, les œuvres pour orgue de Buxtehude restent inégalées dans tout le répertoire antérieur à Bach. Car au 17^{ème} siècle – période qui connut plus de véritables maîtres de l'orgue qu'aucun autre siècle –, les réalisations extraordinaires de Buxtehude diffèrent de celles de tous les autres compositeurs tels que Johann Pachelbel, Johann Jacob Froberger, Louis Couperin, Nicolas de Grigny, Girolamo Frescobaldi, ou Bernardo Pasquini, pour n'en nommer que quelques-uns, et notamment sur deux points. Premièrement, elles se rattachent à l'orgue hanséatique de grande envergure, type d'instrument qui, sur le plan de la taille, de la complexité technique, de la majesté, du volume et de la puissance sonore comme sur celui de la variété et de l'originalité des registres, resta inégalé

en Europe. Deuxièmement, basées sur la grande expérience de Buxtehude tant dans le domaine de la pratique de l'improvisation que dans celui des techniques de la composition appliquées aux divers genres vocaux et instrumentaux, elles témoignent d'une maîtrise unique des concepts formels ainsi que d'une recherche réfléchie d'individualité et de solutions musicales créatives sans précédent.

De façon remarquable, l'art de Buxtehude associe les grandes traditions de la musique pour orgue italienne et française, les intègre aux importantes écoles d'interprétation scandinaves, du centre, du sud et du nord de l'Allemagne, et crée un répertoire d'intérêt unique. Il n'est pas étonnant que le jeune Johann Sebastian Bach, talentueux et avide de savoir, bien qu'il n'étudiat jamais avec Buxtehude, considérât les œuvres de l'organiste de Lübeck comme des modèles exemplaires pour la constitution de ses propres créations, aspirant à une synthèse similaire des traditions européennes passées et présentes.

De la même manière, l'influence de Buxtehude sur Bach étant admise et difficile à négliger, il ne faut pas oublier que Buxtehude fut visiblement le professeur d'un grand nombre d'organistes et joua un rôle important dans le domaine de l'enseignement. On ne possède que très peu d'informations sur ceux qui parmi ses élèves devinrent également compositeurs. Les plus connus furent entre autres Georg Dietrich Leiding (1664-1710), organiste à Brunswick, Friedrich Gottlob Klingenberg (décédé en 1720), organiste à Berlin et Stettin, et Lovies Busbetzky (décédé en 1699), organiste à Narva, dans les pays baltes. Ils composèrent des œuvres d'orgue solides sur le modèle de celles de leur professeur mais sans chercher à obtenir leur niveau de qualité et d'originalité. Il y eut bien sûr aussi des musiciens qui, comme Bach, ne travaillèrent pas directement avec Buxtehude mais s'inspirèrent de son œuvre substantielle.

Parmi ces derniers, Vincent Lübeck (1654-1740), organiste à Stade près de Hambourg, ou Georg Böhm (1661-1733),

organiste à Lüneburg, méritent d'être distingués car ils contribuèrent de manière significative à la propagation et à la consolidation du style de Buxtehude. Ce fut par ailleurs le même Böhm qui apparemment après 1700 introduisit personnellement le jeune Bach auprès de Johann Adam Reinken, célèbre organiste de Hambourg et ami proche de Buxtehude, et qui prépara aussi très probablement le séjour de Bach à Lübeck en 1705.

L'impact de Buxtehude sur le monde de l'orgue du nord et du centre de l'Allemagne est également perceptible par le biais de son travail avec divers facteurs d'orgues, notamment avec Arp Schnitger de Hambourg, ainsi que par les échanges qu'il eut avec Andreas Werckmeister, organiste, organologue et théoricien. Les ouvrages de ce dernier, publiés dans les années 1680 et 1690, contribuèrent de façon significative au développement d'accords bien tempérés permettant un spectre harmonique plus large et facilitant le jeu dans toutes les tonalités.

Parmi les élèves de Buxtehude, deux furent particulièrement célèbres à leur époque. Ils développèrent à leur manière les principes de composition pour l'orgue propres à Buxtehude. L'un d'eux fut Nicolaus Bruhns, dont les œuvres pour orgue sont intégrées au présent album (cf. ci-dessous). L'autre fut Daniel Erich (vers 1649-1712), fils d'un luthier de Lübeck spécialisé dans la facture des luths et des instruments à cordes, auquel Buxtehude acheta aussi des instruments. Erich devint organiste de la ville à Güstrow, au sud de Rostock. Seuls ses chorals pour orgue furent conservés jusqu'à nos jours. Ils furent rassemblés par un certain nombre de personnes de l'entourage de Bach qui appréciaient clairement leur style raffiné et leur nature expressive. Un poème allemand contemporain fait référence à la reconnaissance dont il jouissait :

*Viens, M. Erich, viens,
toi, fils de Buxtehude,
dans son art merveilleux,
qu'il te confia,*

*viens et montre ton fruit
issu de cette tête des muses
placée sur cet orgue
qui fut construit ici.*

*

Les œuvres enregistrées ici viennent compléter la série constituée par les cinq albums de musique d'orgue de l'Opera Omnia. Ces dernières œuvres pour orgue de Buxtehude appartiennent à deux catégories particulièrement importantes, ses compositions libres et celles basées sur des chorals.

I. Les neuf compositions de Buxtehude de « stylus phantasticus » sont toutes des préludes démonstratifs en plusieurs parties reprenant l'alternance habituelle entre traits virtuoses, improvisations basées sur des motifs, sections polyphoniques, et fugues élaborées. Il s'agit de préludes « pedaliter » devant être exécutés sur de grands instruments munis au moins de deux claviers et d'un pédalier. Par ailleurs, les Préludes

en Do BuxWV 136, les deux Préludes en la BuxWV 152 et 158, et la Toccata en ré BuxWV 155, furent transmis à la postérité uniquement par le biais de ce que l'on appelle le Codex E.B., compilé en 1688, puis grâce à Emanuel Benisch (vers 1655-1725), organiste de Dresde qui fut probablement un élève ou une connaissance de Buxtehude puisqu'il eut visiblement accès à des œuvres copiées nulle part ailleurs. Il n'est pas exceptionnel de constater que certaines œuvres de Buxtehude ne furent conservées que dans des manuscrits du centre de l'Allemagne. Un cas identique peut être mentionné : Les deux anthologies constituées par le frère aîné de Bach, Johann Christoph, d'Ohrdruf en Thuringe, sont les seules sources existantes comprenant les Préludes en sol BuxWV 150 et en La BuxWV 151.

Si les Préludes BuxWV 136, 151, 152, 153 et 158 sont de structure relativement compacte, les deux Préludes en mi BuxWV 142 et 143, le Prélude en sol BuxWV 150 et la Toccata en ré BuxWV

155 sont de très vastes pièces. Le Prélude BuxWV 155, avec ses 140 mesures, est le plus court. Le Prélude BuxWV 150 en possède 146 et le Prélude BuxWV 142 en compte même 155. Buxtehude emploie ces formes vastes en plusieurs sections non seulement comme un lieu d'application raffiné et délibéré d'un langage harmonique moderne mais aussi pour exercer un contrôle thématique lui permettant d'obtenir une composition en plusieurs sections d'une remarquable unité. En créant des correspondances thématiques et motiviques, notamment entre les sections fuguées des préludes BuxWV 142, 150 et 155, il s'avança dans une voie que Bach poursuivit également plus tard quoique de façon différente.

II. Les œuvres basées sur des chorals peuvent être rassemblées au sein de trois groupes. Le premier type de choral pour orgue se caractérise par une écriture polyphonique plutôt compacte : Il s'agit de « Herr Christ, der einig Gottes Sohn » BuxWV 191, « Herr Christ, der einig Gottes Sohn »

BuxWV 192, « Mensch, willst du leben seliglich » BuxWV 206, « Nun bitten wir den heiligen Geist » BuxWV 208 et 209, et « Wär Gott nicht mit uns allezeit » BuxWV 222. Dans toutes ces pièces, la mélodie de l'hymne est entendue à la voix supérieure, présentée sous une forme ornementée, et jouée sur un clavier séparé, à la manière d'une voix soliste, avec un subtil accompagnement à trois voix en contrepoint imitatif.

Le deuxième type de choral est représenté par deux œuvres, « Von Gott will ich nicht lassen » BuxWV 221 et « Ich dank dir, lieber Herre » BuxWV 194. Ces deux œuvres sont des fantaisies chorales élaborées et extrêmement expressives. Si le choral BuxWV 221 est toujours assez compact mais relativement aventureux sur le plan des motifs comme de l'harmonie, le choral BuxWV 194 s'étend sur 101 mesures dans un contrepoint imitatif très dense.

Un troisième groupe est constitué par trois œuvres basées sur des mélodies

liturgiques en latin. Le Magnificat, avec ses divers motifs mélodiques propres aux psaumes, se rattachait au service religieux régulier des vêpres, tandis que le chant du Te Deum était réservé à des occasions particulièrement festives, habituellement à des services d'action de grâce. Les deux Magnificat furent non seulement basés sur deux mélodies distinctes mais sont également assez différents sur le plan formel. Le Magnificat *primi toni* BuxWV 204 est une composition très dynamique sur le plan rythmique. Le Magnificat *noni toni* BuxWV 205 est une composition plus vaste en trois mouvements. Le premier mouvement est au service d'une introduction réfléchie, le deuxième présente la mélodie à la basse (au pédalier), et le troisième distribue des segments de mélodie entre les quatre voix. Le Te Deum *laudamus* BuxWV 218, l'une des œuvres pour orgue de Buxtehude les plus amples et longues, possède 268 mesures. À bien des égards, il présente un résumé du style de ce maître de l'orgue, un condensé de toutes ses caractéristiques techniques mises au

service d'une valorisation de cet hymne ancien et de ces chants de louange.

*

L'intégrale des œuvres pour orgue de Buxtehude est jointe à l'intégrale des œuvres de celui qui semble avoir été son élève le plus talentueux : Nicolaus Bruhns (1665-1697). Ce musicien né presque trente ans après son professeur mourut dix ans avant lui. Il naquit dans une famille de musiciens actifs dans le nord de l'Allemagne. Son grand-père Paul Bruhns (décédé en 1655), luthiste, vécut à Lübeck. Nicolaus Bruhns apprit à Lübeck le violon et la viole de gambe avec son beau-père et l'orgue avec Buxtehude. L'écrivain Johannes Mattheson rapporta en 1741 qu'« au clavier et comme compositeur, [Bruhns] tentait d'imiter en particulier le célèbre Buxtehude, organiste de Lübeck à l'église Sainte-Marie ; il atteignit une telle perfection qu'à sa demande, [Buxtehude] le recommanda à Copenhague, où il resta pendant plusieurs années,

avant d'être nommé plus tard [en 1689] organiste de l'église de la ville de Husum. » Les notes du comité qui l'engagea à Husum spécifia que « jamais auparavant, la ville n'avait entendu un compositeur et un interprète sur toutes sortes d'instruments pouvant l'égaliser. »

Les compositions de Bruhns conservées jusqu'à nos jours sont peu nombreuses (douze œuvres vocales, trois préludes pour orgue et un choral pour orgue) mais particulièrement remarquables. Carl Philipp Emanuel Bach écrivit dans la nécrologie consacrée à son père (1759/1754) : « dans l'art de l'orgue, il [le jeune Johann Sebastian Bach] prit comme modèle des œuvres de Bruhns, de Reincken, de Buxtehude, et de plusieurs bons organistes français. » L'intérêt que Bach montra pour les œuvres pour orgue de Bruhns est reflété par le fait que les plus importants manuscrits préservés proviennent du cercle gravitant autour de Bach.

Trois préludes – l'un en Sol et deux en mi – furent attribués à Bruhns dans les sources manuscrites encore existantes

(le prélude en sol mineur n'est de toute vraisemblance pas de la plume de Bruhns, des raisons stylistiques infirmant cette paternité). Le premier et le plus vaste des préludes en mi mineur témoigne particulièrement clairement d'une part de l'influence de Buxtehude et d'autre part de l'indépendance créatrice de Bruhns. Il en est de même de la grande fantaisie chorale composée sur l'hymne de l'Avant « Nun komm der Heiden Heiland » (enregistrée ici avec des diminutions de Ton Koopman).

Christoph Wolff

Traduction : Clémence Comte

À propos de l'orgue



1322 Premières indications de la présence d'un orgue à l'église St. Wilhadi en 1322. Il n'y a pas de détails concernant l'instrument. On connaît toutefois le nom du facteur de l'orgue en question : Berthold, qui était barbier de métier. A l'instar des orgues de Verden, Lübeck et Ratzeburg, l'orgue de l'église St. Wilhadi à Stade qui date de 1322 est l'un des témoignages très précoces de la facture d'orgue médiévale du Nord de l'Allemagne. Jusqu'au 17^{ième} siècle, il n'y a pas d'autres détails sur les orgues de St. Wilhadi.

1659 Lors de l'incendie dévastateur de la ville de Stade, l'orgue de St. Wilhadi est également ravagé par les flammes.

1673 Berendt Huß entame la construction d'un nouvel orgue. Les travaux durent jusqu'à sa mort en 1676. Il est d'ailleurs inhumé à l'église St. Wilhadi. Arp Schnitger reprend les travaux à son compte et termine l'orgue en 1678. La composition de l'orgue (avec 46 jeux sur 3 claviers avec pédalier) est toujours conservée dans un manuscrit de Schnitger dans les archives paroissiales de Basedow (Mecklenburg).

1712 L'orgue de Schnitger est endommagé par les bombardements danois de 1712. Le facteur, dont l'atelier est installé à Hambourg depuis 1682, répare l'instrument en 1713-1714.

1724 Un éclair détruit entièrement l'orgue de Schnitger et le clocher en 1724 et il faut chercher « l'étain dans les tombes ».

1731 Le facteur d'orgue originaire de Stade Erasmus Bielfeldt commence la construction d'un nouvel orgue. Les travaux durent jusqu'en novembre 1735.

1736 L'orgue est inauguré le 10 janvier 1736. Dans la deuxième moitié du 18^{ième}

siècle et la première moitié du 19^{ème} siècle, l'orgue est d'abord entretenu par Georg Wilhelm Wilhelmy, puis par son fils Georg Wilhelm, tous deux établis à Stade.

1875/76 Le facteur d'orgue Heinrich Röver (Stade) exécute des réparations, procède à une recomposition et, en **1894**, construit une boîte expressive autour du *Hinterwerk*. Ces travaux constituent une première intervention décisive dans la conception de l'orgue de Bielfeldt.

1917 Ici aussi, les tuyaux de façade en étain visibles sont saisis et récupérés aux fins de guerre. Ils sont remplacés en 1920 par de nouveaux tuyaux de façade en zinc.

1937 Début de travaux dans l'esprit de l'époque : Le *Hinterwerk* est transformé en positif dorsal et le fonctionnement de certains jeux est modifié. Ce positif dorsal est placé sans buffet sur la tribune, dans le dos du joueur et n'obtient un buffet que plus tard, dans les années 1961 et 1963, lors de nouveaux travaux de transformation. Ce buffet est intégré

dans la balustrade de la tribune. Le résultat n'est pas satisfaisant et, dans une perspective actuelle, la restauration doit être considérée comme ratée.

1990 Une nouvelle restauration est effectuée par l'atelier de facture d'orgue Jürgen Ahrend (Leer/Frise orientale). Celle-ci est réalisée selon le grand art de la facture d'orgue de l'époque baroque et remet, tant sur le plan technique que sur le plan des sonorités, l'orgue dans un état proche de la facture originale.

Ainsi, outre l'orgue de Bielfeldt à Osterholz-Scharmbeck, c'est le deuxième instrument d'Erasmus Bielfeldt qui est conservé dans son ancienne sonorité colorée.

Martin Böcker

Traduction: Karima Mehalaine Horvath

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

Depuis de nombreuses années,
l'enseignement prend une place

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

Hauptwerk (CD - c³)

Principal	16'	A
Quintatön	16'	B
Octave	8'	B
Viola da Gamba	8'	A-B
Gedact	8'	B
Octave	4'	B
Nashat	3'	B
Octave	2'	B
Mixtur	4-6 fach	A
Cimbel	3 fach	A
Trompete	16'	B
Trompete	8'	B

Positiv (CD - c³)

Octave	8'	B-A
Rohrflöte	8'	A-B
Quintadena	8'	B
Octave	4'	B
Quinte	3'	B
Octave	2'	A
Sesquialtera	2 fach	A
Scharf	3-4 fach	A
Fagott	16'	B
Vox humana	8'	A

Brustwerk (CD - c³)

Flute douce	8'	B
Octave	4'	A
Flute douce	4'	B
Superoctave	2'	B-A
Quinte	1 ½'	A
Scharf	3-4 fach	A
Dulcian	8'	B
Schalmey	4'	A

Pedal (CD - d¹)

Principal	16'	A-B
Subbaß	16'	B
Octave	8'	B
Octave	4'	B
Rauschquinte	2 fach	B
Mixtur	4-5 fach	A
Posaune	16'	B
Trompete	8'	B
Trompete	4'	A
Cornett	2'	A

B = E. Bielfeldt (1736)

A = J. Ahrend (1990)



Tremulant für das ganze Werk

Zwei Zimbelsterne

Manuelschiebekoppel BW/HW

Tonhöhe: a' = 473 Hz

Stimmung: Werckmeister II (modifiziert)

Winddruck: 81 mm WS

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 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*, Dieterich 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 permis au monde musical de redécouvrir la musique vocale de Dieterich Buxtehude.

Barbara Grusnick

Traduction: Nathalie Chater

Producer: Tini Mathot
Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen
Recording Date: April 2008
Recording Location: St. Wilhadi, Stade (D)
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: A 16th century view of Lübeck, after a large woodcut from 1555.

With gratitude to:


SANDOZ-FONDATION DE FAMILLE

Sandoz Family Foundation

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