

KOOPMAN
DIETERICH BUXTEHUDE
Opera Omnia I

LÜBECK



HARPSICHORD WORKS 1

CC72240



TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia I

HARPSICHORD WORKS 1

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

COMPACT DISC I

61:57

La Capricciosa, partite diverse sopra una aria d'Inventione, BuxWV 250 (R)

[1-32] Partita 1 - Partita 32

23:53

Suite in C, BuxWV 230 (G)

[33] Allemande

2:06

[34] Courante

1:48

[35] Sarabande

0:53

[36] Gigue

1:52

Suite in F, BuxWV 238 (R)

[37] Allemande

2:27

[38] Courante

1:43

[39] Sarabande

1:21

[40] Gigue

1:17

Suite in d, BuxWV 233 (R)

[41] Allemande d'amour

2:19

[42] Courante

1:39

[43] Sarabande d'amour

1:21

[44] Sarabande

1:03

[45] Gigue

1:14

Courant simple in a, BuxWV 245 (R)

[46-53] Variatio 1 - Variatio 8

7:46

Suite in e, BuxWV 235 (R)

[54] Allemande

2:56

[55] Courante

2:30

[56] Sarabande

1:38

[57] Gigue

2:05

COMPACT DISC II

74:55

Aria: More Palatino, BuxWV 247 (G)

[1-12] Variatio 1 - Variatio 12

11:08

Suite in C, BuxWV 228 (G)

[13]	Allemande	2:19
[14]	Courante	1:23
[15]	Sarabande	0:51
[16]	Double	0:59
[17]	Gigue	1:35

Suite in g, BuxWV 242 (R)

[18]	Allemande	2:27
[19]	Courante	1:36
[20]	Sarabande	1:12
[21]	Gigue	1:34

Suite in C, BuxWV 226 (R)

[22]	Allemande	2:16
[23]	Courante	2:11
[24]	Sarabande	0:58
[25]	Sarabande la seconde	1:01
[26]	Gigue	1:42

Suite in A, BuxWV 243 (R)

[27]	Allemande	2:22
[28]	Courante	1:55
[29]	Sarabande	1:29
[30]	Gigue	1:49

Suite in d, BuxWV 234 (G)

[31]	Allemande	2:28
[32]	Double	2:30
[33]	Courante	1:26
[34]	Double	1:41
[35]	Sarabande	1:41
[36]	Sarabande	1:18

Suite in D, BuxWV 232 (G)

[37]	Allemande	1:55
[38]	Courante	1:40

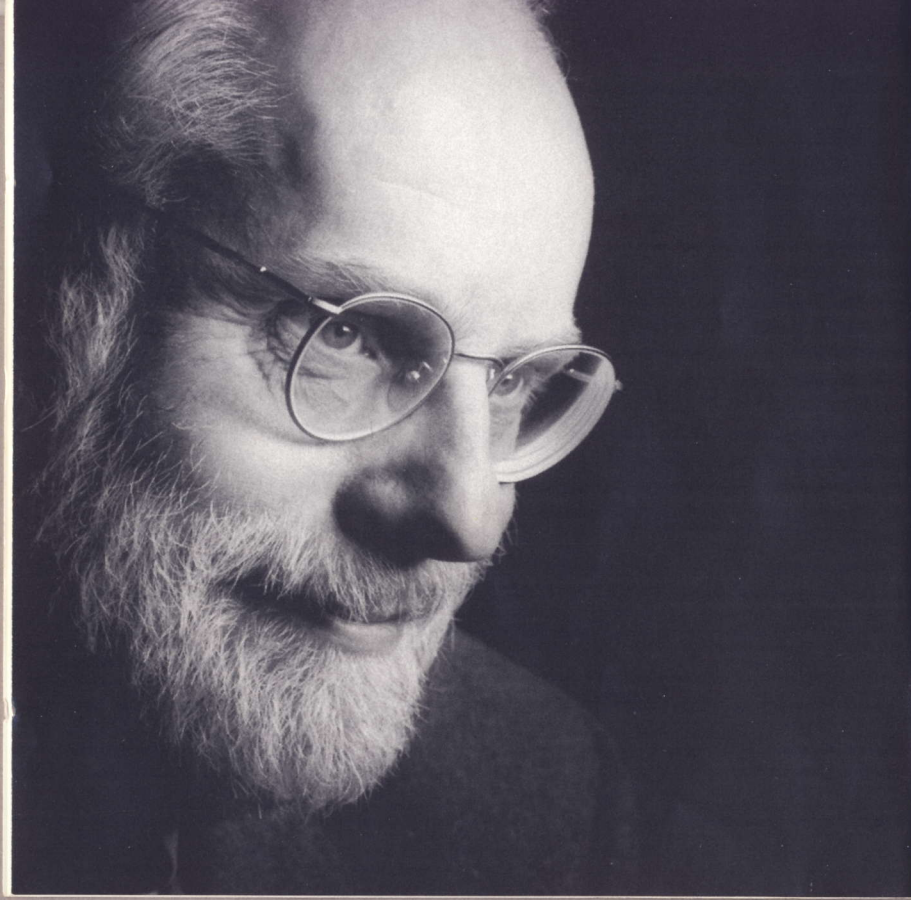
Suite in d [ed. E. Roger, 1710] (R)

[39]	Allemande	2:13
[40]	Courante	1:35
[41]	Sarabande	1:42
[42]	Gigue	1:35

Suite in C, BuxWV 231 (R)

[43]	Allemande	2:26
[44]	Courante	1:52
[45]	Sarabande	1:16

[46]	Preludium manualiter in g, BuxWV 163 (R)	6:34
------	--	------



TON KOOPMAN: Harpsichord

Instruments by Willem Kroebergen

- *Flemish, after Ruckers (R)*

- *Italian, after Giusti (G)*

With gratitude to:

Thuiskopiefonds, Possehl-Stiftung (Lübeck)

Producer: Tini Mathot

Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording Date: October 2005

Recording Location: Hervormde Kerk, Bunnik, The Netherlands

Business Manager: Ron van Eeden

A&R Challenge Records Int.: Anné de Jong

English translations: James Chater

French translations: Nathalie Chater

German translations (when indicated): Boris Kehrman

Booklet editing & coordination: Eline Holl

Photo of Ton Koopman: Marco Borggreve

Sleeve design: Marcel van den Broek

Cover Illustration: Titlepage of Heinrich Müller: Evangelischer Hertzens-Spiegel (S. Hoffmann, Ratzeburg 1697)

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

www.challengerecords.com

Ein neues Projekt

Mit dieser ersten Folge der Cembalo-Werke starten wir ein neues Aufnahme-Projekt: Die *Sämtlichen Werke* von Dietrich Buxtehude. Nach vielen Jahren der Beschäftigung mit der Vokalmusik Johann Sebastian Bachs, schien es keine schlechte Idee, mit dem Cembalo-Werk Buxtehudes zu beginnen, einem Teil seines reichen Schaffens, der leider immer noch nicht seinem Rang entsprechend bekannt ist.

Buxtehudes Werk für Cembalo umfasst „nur“ drei CDs, während sein Orgel- und vor allem sein Geistliches Vokalwerk den Löwenanteil unserer Edition ausmachen werden. Buxtehudes Gesamtwerk soll in den kommenden fünf Jahren auf dem Label *Antoine Marchand* erscheinen.

Über diese CD

Für die vorliegende Aufnahme verwendete ich zwei Cembali: ein zweimanualiges flämisches Instrument nach A. Ruckers und ein kleines einmanualiges, italienisches nach Giusti. Die Instrumente sind mitteltönig gestimmt, wurden, wie im 17. Jahrhundert üblich, zuweilen aber feinjustiert, um jedes Stück in der saubersten und reinsten Stimmung zu präsentieren, und zwar auch in Tonarten wurden von dem holländischen Cembalo-Bauer Willem Kroesbergen gebaut.

Buxtehudes Suiten bieten dem Interpreten reichlich Gelegenheit zu Improvisationen oder *Diminutionen*, wie man im 17. Jahrhundert sagte. In den mit *double* bezeichneten Wiederholungen führt Buxtehude manchmal seine eigene komplexe Diminutions-Technik vor. Einige Werke enthalten wesentlich mehr Diminutionen als andere und auch zu Zeiten Buxtehudes gab es ein sehr breites Spektrum an grundverschiede-

nen Diminutions-Techniken. Wem Triller und Mordent leicht in der Hand lagen, setzte sie natürlich viel üppiger ein als jemand, dem sie schwerer von der Hand gingen.

Buxtehudes Musik ist sehr persönlich und sehr phantasieanregend. Jeder Spieler kann und soll zu unterschiedlichen Lesarten kommen. Darum unterscheiden sich die Interpretationen in viel größerem Maße von einander als beispielsweise bei den Werken von Johann Sebastian Bach. Am deutlichsten ist das in der Wahl der Tempi zu erkennen. Wenn man, wie ich, Buxtehudes Werke mit einem starken Einschuss italienischen Geschmacks interpretiert, kommt man ganz natürlich zu ganz anderen Tempi, als wenn man sie im französischen Geiste spielt.

Artikulation, historischer Fingersatz, kurze Oktaven, Verzierungen, starke Kontraste, Dynamik, *stylus phantasticus*

usw. machten alle zusammen die reiche Palette der Buxtehudeschen Klangrede aus. Aus dem Zusammenspiel dieser Elemente sollte die Genialität seiner Musik explosiv hervorbrechen.

Vor genau 300 Jahren wanderte Johann Sebastian Bach zu Fuß von Lüneburg nach Lübeck, um Buxtehude spielen zu hören. Buxtehude gilt Vielen als Vorläufer Bachs. Es ist an der Zeit, ihn endlich als den eigenständigen Musiker zu erkennen, der er ist und ihn als Originalgenie zu würdigen statt als bloßen Vorläufer.

Ton Koopman, März 2006

(Übersetzung: Boris Kehrmann)

Buxtehude: *Cembalowerke I*

Dietrich Buxtehude verdankt seinen Ruf als bedeutender Komponist in erster Linie seinen Orgelwerken, die den Höhepunkt der Orgelmusik vor Johann Sebastian Bach markieren. Schließlich war es keine geringer als Bach, dem wir zum großen Teil die Überlieferung von Buxtehudes Orgelwerken verdanken, die er an seine eigenen Schüler weitergab. Ohne Zweifel hat Bach Buxtehudes Orgelmusik über alle Maßen geschätzt. Gleiches gilt sicher auch von den Vokalwerken des Lübecker Meisters, von denen er zumindest die beiden Oratorien *Castrum doloris* und *Templum honoris* kannte, die im Winter 1705-06 bei Bachs knapp viermonatigem Aufenthalt in Lübeck erklingen waren. Ob er jedoch auch die Cembalowerke Buxtehudes kannte, darf bezweifelt werden. Jedenfalls lassen sich keine Spuren von diesbezüglichen Kenntnissen nachweisen.

Überhaupt scheint Buxtehudes Cembalomusik in seiner Zeit kaum verbreitet gewesen zu sein. Sie hat sich bis heute in ganz wenigen Handschriften erhalten, das meiste davon gar nur in einer einzigen Quelle, der sogenannten "Ryge-Handschrift" in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Die Ryge-Handschrift enthält allein 23 von den insgesamt 26 unter Buxtehudes Namen überlieferten Cembalowerken. Wie repräsentativ dieser verhältnismäßig kleine Bestand für Buxtehudes Schaffen ist, läßt sich nicht bestimmen. In jedem Falle hat Buxtehude mehr komponiert. Denn Johann Mattheson berichtet 1741 davon, daß der Lübecker Organist sieben Klaviersuiten geschrieben habe, in denen sich "die Natur und Eigenschaft der Planeten artig abgebildet" finden. Diese Stücke sind nicht erhalten und es ist durchaus vorstellbar, daß mit ihnen die vielleicht bedeutendsten Cembalowerke Buxtehudes verloren sind.

Die Gattung der Klaviersuite ragt unter dem erhaltenen Bestand als dominie-

rend heraus. Neben der Suite findet sich lediglich eine Reihe von Variationenwerken. Die vorliegende Einspielung bietet eine Auswahl beider Kompositionstypen, wobei zu vermerken ist, daß auch innerhalb der Variationszyklen der Suitensatz in seinen verschiedenen Ausprägungen eine vorherrschende Rolle spielt.

Bei der stilistischen Einordnung von Buxtehudes Klaviersuiten ist der französische Einfluß in besonderer Weise zu berücksichtigen. Das zeigt sich bereits in der handschriftlichen Überlieferung, bei der Buxtehudes Werke neben gleichartigen Werken von Nicolas Lebègue (1630-1702) stehen. Im norddeutschen Raum scheint der französische Suitenstil besonders beliebt gewesen zu sein — eine Situation, zu der die Komponisten Johann Jacob Froberger und Matthias Weckmann vor allen Dingen beigetragen haben. Insbesondere hat der mit Weckmann verbundene Froberger aufgrund seiner authentischen Erfahrungen mit der französischen Tradition

nicht nur zur satztechnischen Prägung der Klaviersuite in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern auch entscheidend zur standardisierten Satzfolge der Suite beigetragen.

Buxtehudes Suiten folgen denn auch in ihrer formalen Anlage der Satzfolge Allemande-Courante-Sarabande-Gigue und dem metrischen Schema C (langsam) - $\frac{3}{4}$ (schnell) - $\frac{3}{4}$ (langsam) - $\frac{12}{8}$ (schnell). Manche Satztypen erscheinen doppelt in der Form eines "Double" oder einer "La seconde" — vorwiegend die Mittelsätze Courante und Sarabande betreffend — und führen damit in die Suite das Variationenprinzip ein. Von diesem Prinzip sind jedoch auch andere Satzfolgen innerhalb ein und derselben Suite betroffen. So verbinden sich beispielsweise gleich bei der ersten C-Dur-Suite (BuxWV 226) Allemande und Courante durch ein gleichartiges Baßmodell.

Satztechnisch zeichnen sich die Suiten aus durch die konsequente Anwendung

des sogenannten "style brisé", wie er den "gebrochenen" Akkorden des Lautensatzes nachgebildet ist und seinerzeit entscheidend zur Idiomatik der Cembalospielweise beigetragen hat. Die abschließenden Giges sind durchweg in imitativer Polyphonie gestaltet. Im Unterschied zu seiner Orgelmusik hat sich Buxtehude bei den Cembalowerken auf einen relativ engen Kreis von Tonarten beschränkt, die nicht über drei Kreuze und zwei Be hinausgehen. An Durtonarten treten C, D, F, G und A auf, an Molltonarten nur d, e, g und a.

Die Suiten und Variationen der vorliegenden Einspielung entstammen abgesehen von zwei Ausnahmen allesamt der Ryge-Handschrift. Die Suite in C (BuxWV 231) ist singular in einem Manuskript der Universitätsbibliothek Uppsala enthalten und die Suite in d (BuxWV deest) findet sich in einem Amsterdamer Druck von Etienne Roger aus dem Jahre 1710. Diese Suite konnte erst 2004 durch Pieter Dirksen aufgrund von Übereinstimmungen mit der Ryge-Handschrift Buxtehude zugeschrieben werden. Auch

der übrige Kontext des Roger-Druckes mit Werken von Jan Adam Reinken, Georg Böhm und Johann Pachelbel paßt zu dieser Zuschreibung.

Die Variationenwerke der vorliegenden Auswahl sind sehr unterschiedlicher Art. Die 8-sätzig "Courant simple in a" besteht aus einer "einfachen" Courante, der 7 Variationen folgen, die zu einer graduellen Verdichtung und einer differenzierteren Rhythmik führen. Die 12-sätzig Aria "More Palatino" basiert auf einer volktümlichen Liedmelodie des 17. Jahrhunderts, die teilweise recht virtuos variiert wird. In dieser Richtung wird sie jedoch von der 32-sätzig Aria "La Capricciosa" noch deutlich übertroffen, die auch in einer Reihe von Variationssätzen innovative Spieltechniken einführt und beweist, daß nicht nur Buxtehudes Orgelmusik, sondern auch seine Cembalomusik durchaus unter die bedeutenden Repertoires des spätem 17. Jahrhunderts zählt.

Christoph Wolff

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 siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts: Fasziniert von dem Barock-Zeitalter, gründete er im Jahr 1969, erst fünf- undzwanzigjährig, 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 Tä-

tigkeit 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, 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.

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 betraut und wird mehrere Werke von Dieterich Buxtehude herausgeben beim Carus Verlag. Zudem ist er Präsident der *Internationalen Dieterich Buxtehude Gesellschaft*.

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 des großen Christoph Bernhard. Er reiht sie nicht in die 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, genannt 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 Dietrich Buxtehude für die musizierende Welt ausgelöst.

Barbara Grusnick



A new project

With this first volume of harpsichord works we begin a new project: Buxtehude's *opera omnia*. After dedicating so many years to the vocal music of J.S. Bach, it seemed a good idea to begin with Buxtehude's harpsichord music, a part of his impressive output that is still, alas, insufficiently known.

The harpsichord music of Buxtehude comprises "only" three CDs, while the organ music and above all the sacred vocal works will take up a great deal. We intend to bring out all Buxtehude's works on the Antoine Marchand label in the coming five years.

About this recording

In this recording I used two harpsichords: a Flemish two-manual instrument after A. Ruckers and a small, single-manual Italian instrument after Giusti. The instruments were played using mean-tone temperament; in accordance with 17th-century precedent, the tuning was sometimes adjusted for each piece to obtain the cleanest, purest tuning, even in keys that have impure thirds. Both instruments were built by the Dutch harpsichord builder Willem Kroesbergen.

Buxtehude's suites offer many opportunities for improvisation, or "diminutions", as they are called in the 17th century. Sometimes Buxtehude himself demonstrates complex diminution techniques in his *doubles*. Certain works contain many more diminutions than others, and even in Buxtehude's time approaches varied a great deal. Someone who can play trills and mordents with ease will naturally apply many diminutions, while someone who

finds them difficult will tend to be more cautious.

Buxtehude's music is personal and very creative. One player can and should achieve different results from another. Differences between performances are much greater than in the music of J.S. Bach, as is evident above all in the choice of tempos. If, like me, you interpret Buxtehude with a heavy dose of Italian spirit, you will arrive at very different tempos than someone who chooses French music as his model.

Articulation, period fingering, short octaves, decorations, contrasts, dynamics, *stylus phantasticus* etc. all formed part of the great Buxtehude's palette; the geniality of his music should burst forth from them.

Exactly 300 years ago Bach went to Lübeck to hear Buxtehude play. Captivated by the music, he stayed far too long. For many Buxtehude is and remains the predecessor of Bach. It is time to see Buxtehude for the unique

figure he is, to promote him from the status of mere predecessor to that of original genius.

Ton Koopman, March 2006

Buxtehude: *Harpsichord Works, I*

Dietrich Buxtehude owes his reputation as a significant composer above all for his organ works, which mark the high tide of organ music before Johann Sebastian Bach. After all, it was no less a figure than Bach himself whom we have mostly to thank for the survival of Buxtehude's organ works, which he bequeathed to his own pupils. Without a doubt Bach held Buxtehude's organ music in extremely high regard. The same may be said of the Lübeck master's vocal works, of which he knew at least the two oratorios *Castrum doloris* and *Templum honoris*, which were performed during Bach's brief four-month stay in Lübeck during the winter of 1705-6. Whether he also knew Buxtehude's harpsichord works, however, is doubtful. In any case no traces of such knowledge can be found.

Indeed, Buxtehude's harpsichord music seems hardly to have circulated at all during his lifetime. It is preserved today in very few manuscripts, and most of it in a single source, the Ryge manuscript in the Royal Library in Copenhagen. The Ryge manuscript contains only 23 of the 26 harpsichord works that survive under Buxtehude's name. It is impossible to determine how representative this relatively meagre source is of Buxtehude's output. But we know that Buxtehude composed other harpsichord works: Johann Mattheson writes in 1741 that the Lübeck organist had written seven clavier suites, in which "the nature and properties of the planets were finely portrayed". The pieces have not survived, and it is conceivable that along with them the most significant harpsichord works of Buxtehude have been lost.

In the surviving source, the clavier suite stands out as the predominant genre. Apart from that, the only other works are a series of variation sets. This recording offers a selection of both composi-

tional types, and it should be noted that even within the variation cycles the suite movement, with all its various characteristics, plays a predominant role.

In assessing the style of Buxtehude's clavier suites, the French influence should be especially noted. This is manifested already in the manner in which they have been preserved: in the manuscript Buxtehude's works stand alongside similar works by Nicolas Lebègue (1630-1702). In the northern German region the French suite style seems to have been held in special favour, owing mainly to the composers Johann Jacob Froberger and Matthias Weckmann. In particular Froberger, who was associated with Weckmann, had direct experience of the French tradition and so helped establish not only the characteristic texture of the clavier suite in the second half of the 17th century, but also made decisive steps towards standardising the suite's order of movements.

The formal layout of Buxtehude's suites follows the sequence allemande–courante–sarabande–gigue and the metrical scheme C (slow) – $\frac{3}{4}$ (fast) – $\frac{3}{4}$ (slow) – $\frac{12}{8}$ (fast). Some movement types appeared duplicated, in the form of a *double* or as *La seconde* – this affects mainly the central courante and sarabande – thus introducing the variation principle into the suite. This principle also affects other movement sequences within the same suite. For example, in the first suite, in C major (BuxWV 226), the allemande and courante are linked by a similar bass pattern.

The suites are distinguished by consistent use of the *style brisé*, which imitates the "broken" chords of the lute and contributed decisively to the idiom of harpsichord playing. The concluding giges are always conceived as polyphonic imitation. In contrast to his organ works, Buxtehude in his harpsichord works limited himself to a relatively narrow range of keys, with

no more than three sharps or two flats: C, D, F, G and A major; and D, E, G and A minor.

With two exceptions, the suites and variation sets in this recording all derive from the Ryge manuscript. The Suite in C (BuxWV 231) is preserved as a single work in a manuscript of the University Library of Uppsala, and the Suite in D minor (BuxWV *deest*) is found in a print by Etienne Roger (Amsterdam, 1710). It was not until 2004 that this suite Pieter Dirksen was able to attribute this piece to Buxtehude because of concordances with the Ryge manuscript. This attribution also fits with the remaining context of the Roger print, which contains works by Jan Adam Reinken, Georg Böhm and Johann Pachelbel.

The variation works in this selection cover a wide range of types. The eight-movement *Courant simple* in A minor consists of a "simple" courante followed by seven variations of mounting complexity and increased rhythmic

differentiation. The 12-movement *Aria more Palatino* is based on a 17th-century folk song melody, which is varied in a manner that is truly virtuosic at times. However, it is clearly surpassed in this respect by the 32-movement *Aria La Capricciosa*, the variation sequence of which introduces innovative playing techniques, thus demonstrating that not only Buxtehude's organ music but also his harpsichord music may be counted among the most significant repertoire of the late 17th-century.

Christoph Wolff

Ton Koopman

Ton Koopman was born in Zwolle in 1944. He studied organ (Simon C. Jansen), harpsichord (Gustav Leonhardt) and musicology in Amsterdam and was awarded the Prix d'Excellence for both instruments. Right from the start of his musical studies authentic instruments and historical performance practice style based on sound scholarship played a central role. Even before completing his studies he laid the foundations for a career as a conductor of seventeenth- and eighteenth-century music, and this fascination with the Baroque era led him in 1969, at the age of 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 LPs and CDs for labels such as Erato, Teldec, Sony, Philips and DGG. In 2003,

together with Ron van Eeden, Ton Koopman created his own record label, Antoine Marchand, a sub-label of Challenge Records. Here he publishes the Complete Bach Cantatas, as well as his other recent and future recordings.

Over the course of a 40-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, 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 University of Utrecht 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.

Teaching 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 co-operation of the University of Leiden and the Royal Conservatory in The Hague. Ton Koopman edited the complete

Handel Organ Concertos for Breitkopf & Härtel and will edit a number of Buxtehude works for Carus Verlag. He is president of the International Dietrich Buxtehude Society.

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*, Dietrich Buxtehude, whose significance as a vocal composer was not then known. Encouraged by the cathedral organist Wilhelm Stahl and the Buxtehude scholar 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 cantatas of the great Christoph Bernhard. Rather than entomb them in monumental *Denkmäler*, where they would only rest in peace, he prepared them for practical everyday 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 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 researches 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 his life's work, Bruno Grusnick set in motion the rediscovery of Dietrich Buxtehude's vocal music by the musical world.

Barbara Grusnick

Un nouveau projet

Avec cette première partie des oeuvres pour clavecin, nous commençons un nouveau projet: *l'Opera Omnia* de Buxtehude. Après avoir consacré tant d'années à la musique vocale de J.S. Bach, il nous a semblé que c'était une bonne idée de commencer avec la musique pour clavecin de Buxtehude, laquelle est encore une part malheureusement trop peu connue de son impressionnante production.

La musique pour clavecin de Buxtehude occupe « seulement » 3 CDs, tandis que la musique pour orgue et surtout les oeuvres vocales sacrées en occuperont davantage. Notre objectif consiste à publier, au cours des 5 années à venir, un enregistrement de toutes les oeuvres de Buxtehude sous le label Antoine Marchand.

A propos de cet enregistrement

Pour cet enregistrement j'ai utilisé 2 clavecins: un double-clavier flamand de type A. Ruckers et un petit instrument italien d'un clavier simple de type Giusti. Les instruments furent joués en tempérament mésotonique, comme au 17^e siècle, le tempérament fut parfois ajusté pour chaque morceau afin d'obtenir l'accord le plus clair et le plus pur, cela même dans les tonalités qui ont des tierces impures. Le fabricant des deux instruments est le hollandais Willem Kroesbergen, fabricant de clavecins.

Les suites de Buxtehude offrent beaucoup d'opportunités d'improvisation, ou « diminutions » comme on les appelait au 17^e siècle. Parfois, Buxtehude fait lui-même la démonstration de techniques de diminution complexes dans ses doubles. Certaines de ses oeuvres contiennent bien plus de diminutions que d'autres, aussi bien, à l'époque de Buxtehude, il y avait une grande diversité dans l'approche des joueurs. Quelqu'un qui joue avec facilité trilles et mordants pourra fort naturellement

ajouter des diminutions, tandis qu'un autre qui les trouve difficiles aura tendance à être plus prudent.

La musique de Buxtehude est personnelle et très créative. Le résultat obtenu par un joueur peut et doit être différent de celui d'un autre. Les différences entre les interprétations sont beaucoup plus importantes que dans la musique de Bach, ce qui apparaît déjà dans le choix du tempo. Celui qui, comme moi, interprète Buxtehude dans un esprit fortement italien, parvient à un tempo très différent de quelqu'un qui choisit un modèle français.

Articulation, doigté ancien, octave courte, ornements, contrastes, dynamiques, *stylus phantasticus* etc. forment la palette du grand Buxtehude; le génie de sa musique doit jaillir de là. Il y a précisément 300 ans que Bach vint à Lübeck pour entendre jouer Buxtehude et qu'il y resta si longtemps tant il était subjugué. Pour beaucoup, Buxtehude est et demeure le prédécesseur de Bach. Mais il est temps de voir le très singulier Buxtehude comme tel, et de le hisser au-

dessus du statut de simple prédécesseur jusqu'à celui de génie original.

Ton Koopman, mars 2006

Buxtehude: Oeuvres pour Clavecin, I

Dietrich Buxtehude doit par-dessus toute sa réputation de compositeur important à ses oeuvres pour orgue, qui annoncèrent la grande vague de la musique pour orgue dès avant Johann Sebastian Bach. En définitive, on ne peut que grandement remercier Bach pour avoir fait subsister les oeuvres pour orgue de Buxtehude qu'il légua à ses élèves. Sans aucun doute, Bach tenait-il la musique pour orgue de Buxtehude en très haute estime. On pourrait dire la même chose des oeuvres vocales du maître de Lübeck dont il connaissait au moins les deux *Castrum doloris* et *Templum honoris*, lesquels furent joués au cours du bref séjour de quatre mois de Bach à Lübeck, durant l'hiver 1705-1706. Quant aux oeuvres pour clavecin de Buxtehude, on peut douter qu'il en ait eu connaissance. En tout cas, on ne peut trouver aucune trace d'une telle connaissance.

Certes, la musique pour clavecin de Buxtehude ne semble guère avoir circulé à l'époque où il vivait. Elle est désormais préservée dans quelques très peu manuscrits, et pour la plupart dans une seule source, le manuscrit Ryge à la Bibliothèque Royale de Copenhague. Le manuscrit Ryge ne contient que 23 des 26 oeuvres pour clavecin qui subsistèrent sous le nom de Buxtehude. Il est impossible de déterminer à quel point cette source relativement maigre est représentative de la production de Buxtehude. Mais nous savons que Buxtehude composa d'autres oeuvres pour clavecin: Johann Mattheson écrit en 1741 que l'organiste de Lübeck avait écrit sept suites pour clavecin, dans lesquelles «la nature et les propriétés des planètes étaient finement dépeintes». Ces pièces n'ont pas subsisté, et l'on peut penser qu'avec elles les plus importantes oeuvres pour clavecin de Buxtehude ont été perdues.

Dans la source subsistante, la suite pour clavecin ressort comme un genre prédominant. À côté de cela, les

autres oeuvres sont seulement une série de variations. Cet enregistrement offre une sélection des deux types de composition, et l'on doit noter que même dans les cycles de variations, le mouvement de suite, avec toutes ses diverses caractéristiques, joue un rôle prédominant.

On doit particulièrement noter une influence française en évaluant le style des suites pour clavecin de Buxtehude. Cela apparaît déjà dans la manière dont elles ont été préservées: dans le manuscrit, les oeuvres de Buxtehude se tiennent à côté d'oeuvres similaires de Nicolas Lebègue (1630-1702). Dans la région nord de l'Allemagne le style de suite français semble avoir bénéficié d'un régime de faveur très spécial dû principalement aux compositeurs Johann Jacob Froberger et Matthias Weckmann. Plus particulièrement, Froberger, qui était associé à Weckmann, eut une expérience directe de la tradition française et contribua à établir non seulement la texture caractéristique de suite pour clavecin au cours de la deuxième moitié du 17^e

siècle, mais encore franchit des étapes décisives vers l'établissement définitif de l'ordre des mouvements des suites.

L'ordonnancement formel des suites de Buxtehude adopte le plan: allemande–courante–sarabande–gigue et le schéma métrique: C (lent) – $\frac{3}{4}$ (rapide) – $\frac{3}{4}$ (lent) – $\frac{12}{8}$ (rapide). Certains types de mouvements sont redoublés, soit selon le modèle du *double*, soit selon celui de *La seconde* – cela concerne principalement la courante et la sarabande centrales – introduisant ainsi le principe de la variation dans la suite. Ce principe concerne également d'autres séquences de mouvements dans la même suite. Par exemple, dans la première suite en Do majeur (BuxWV 226), l'allemande et la courante sont liées par un motif de basse semblable.

Les suites sont distinguées par un usage fréquent du *style brisé* qui imite les arpegges du luth et contribue de manière décisive à l'expression écrite de la partie du clavecin. Les giges conclusives sont toujours conçues comme des imitations polyphoniques. En contraste avec ses

oeuvres pour orgue, Buxtehude se limite, dans ses oeuvres pour clavecin, à un choix restreint de tonalités avec pas plus de trois dièses ou deux bémols: Do, Ré, Fa, Sol, et La majeur, et ré, mi, sol et la mineur.

A l'exception de deux pièces, les suites et variations de cet enregistrement proviennent toutes du manuscrit Ryge. La suite en Do (BuxWV 231) est conservée de manière isolée dans un manuscrit de la Bibliothèque Universitaire d'Uppsala, et la suite en Ré mineur (BuxWV deest) se trouve dans une édition imprimée d'Etienne Roger (Amsterdam, 1710). Ce n'est qu'en 2004 que Pieter Dirksen fut capable d'attribuer cette suite à Buxtehude, grâce aux concordances relevées dans le manuscrit Ryge. Cette attribution convient aussi très bien au contexte de l'édition imprimée de Roger, qui contient des oeuvres de Jan Adam Reinken, Georg Böhm et Johann Pachelbel.

Les variations de cette sélection couvrent un large éventail de types. Le *Courant simple in a* de 8

mouvements consiste en une «simple» courante suivie par sept variations de complexité de plus en plus grande et de différenciation rythmique croissante. L'*Aria more Palatino* de 12 mouvements est basé sur la mélodie d'un chant folklorique du 17^e siècle qui est décliné de manière parfois tout à fait virtuose. Sur ce point pourtant, il est clairement surpassé par l'*Aria La Capricciosa* de 32 mouvements, dont la séquence de variations introduit des techniques de jeu innovantes, démontrant ainsi que non seulement la musique pour orgue de Buxtehude, mais encore sa musique pour clavecin doivent être mise au rang du répertoire le plus significatif de la fin du 17^e siècle.

Christoph Wolff.

Ton Koopman

Ton Koopman naquit à Zwolle en 1944. Il apprit à jouer de l'orgue (Simon C. Jansen), du clavecin (Gustav Leonhardt), et il étudia la musicologie à Amsterdam; il reçut le Prix d'Excellence pour ces deux instruments. Dès le début de ses études musicales les instruments authentiques ainsi que la manière de jouer basée sur une érudition historique solide, jouèrent un rôle central. Avant même d'achever ses études il bâtit les fondations de sa carrière de chef d'orchestre de la musique des dix-septième et dix-huitième siècles; sa fascination pour l'époque baroque le conduisit, en 1969 à l'âge de 25 ans, à créer son premier orchestre baroque et, en 1979, à fonder l'*Amsterdam Baroque Orchestra*, puis en 1993 l'*Amsterdam Baroque Choir*.

Les divers emplois de Koopman comme soliste, accompagnateur et chef d'orchestre sont enregistrés sur un grand nombre de LPs et de CDs pour des labels tels que Erato, Teldec, Sony,

Philips et DGG. En 2003, Ton Koopman créa, en association avec Ron van Eeden, son propre label d'enregistrement, Antoine Marchand, un label dépendant de *Challenge Records*. Il y publia l'album complet des Cantates de Bach, publiera d'autres récents et futurs.

Tout au long d'une carrière de 40 ans, Ton Koopman s'est présenté dans les salles de concert les plus éminentes ainsi qu'à des festivals dans les cinq continents. En tant qu'organiste il a joué sur les plus prestigieux instruments historiques d'Europe, et en tant que joueur de clavecin et chef d'orchestre de son *Amsterdam Baroque Orchestra & Choir*, il fut régulièrement invité dans des lieux tels que le *Concertgebouw* d'Amsterdam, le *Théâtre des Champs-Élysées* de Paris, le *Philharmonie* de Munich, l'*Alte Oper* de Frankfurt, le *Lincoln Center* de New York, et les plus importantes salles de concert à Vienne, Londres, Berlin, Bruxelles, Sydney, Melbourne, Madrid, Rome, Salzbourg, Tokyo et Osaka.

Entre 1994 et 2004 Ton Koopman fut engagé dans «the recording project of the '90's» (le projet d'enregistrement des années 90, tel qu'il fut décrit par *The Guardian*). Il enregistra et joua toutes les cantates existantes de Johann Sebastian Bach, un énorme travail pour lequel il reçut plusieurs prix. En mars 2000 il reçut un doctorat d'honneur de l'Université d'Utrecht pour son travail d'érudition sur les Cantates et les Passions de Bach, et en février 2004 il reçut les deux prestigieux *Silver Phonograph* du Groupe des compagnies hollandaises d'enregistrements et *VSCD Classical Music Award 2004* des Directeurs de Théâtres et Salles de Concert de Hollande.

L'enseignement prit une place importante dans la vie de Ton Koopman durant de nombreuses années: il est professeur de clavecin au *Royal Conservatory* de La Haye et il est Membre Honoraire de la *Royal Academy of Music* de Londres. En 2004 il accepta une chair de professeur de musicologie à la faculté des arts de l'Université de Leiden qui coopère avec le *Royal Conservatory* de La Haye.

Ton Koopman édita l'ensemble complet des Concertos pour Orgue de Handel pour Breitkopf & Härtel et il éditera un certain nombre des oeuvres de Buxtehude pour Carus Verlag. Il est président de l'*International Dietrich Buxtehude Society*.

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 rencontra 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 profond connaisseur de Buxtehude 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-unes des cantates 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 de chaque jour, fournissant parties et *basso continuo*. Chanteur lui-même et directeur de chœur

de grand charisme, il saisit intuitivement ce dont les chœurs, et en particuliers les jeunes chanteurs, 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 90e année il préparait encore la publication d'une partition de la cantate *Nun danket alle Gott* de Buxtehude.

Avec son infatigable plaisir du travail, Bruno Grusnick a donné l'élan à une redécouverte de la musique vocale de Dietrich Buxtehude par le monde musical.

Barbara Grusnick