



CC72243



OOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE
Opera Omnia IV



ORGAN WORKS 2

TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia IV

ORGAN WORKS 2

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

total time 60:06

[1]	Toccata in F BuxWV 157	4:14
[2]	Ein feste Burg ist unser Gott BuxWV 184	3:52
[3]	Fuga in C BuxWV 174	3:06
[4]	Wie schön leuchtet der Morgenstern BuxWV 223	6:52
[5]	Nun komm der Heiden Heiland BuxWV 211	2:00
[6]	Puer natus in Bethlehem BuxWV 217	0:57
[7]	Passacaglia in d BuxWV 161	6:55
[8]	Christ unser Herr zum Jordan kam BuxWV 180	2:47
[9]	Ach Gott und Herr BuxWV 177	2:01
[10]	Toccata in G BuxWV 164	2:40
[11]	Canzona in G BuxWV 170	3:20
[12]	Danket dem Herren BuxWV 181	2:21
[13]	Der Tag, der ist so freudenreich BuxWV 182	5:40
[14]	Canzonetta in g BuxWV 173	1:30
[15]	Fuga in G BuxWV 175	3:03
[16]	Gelobet seist du, Jesu Christ BuxWV 188	8:21
[17]	Praeludium (manualiter) in g BuxWV 163	6:54

Ton Koopman plays on the Wilde/Schnitger organ (1599/1682), St. Jacobi Kirche, Lüdingworth (D)

Producer: Tini Mathot

Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording Date: October 2006

Recording Location: Lüdingworth, St. Jacobi Kirche

Business Manager: Ron van Eeden

A&R Challenge Records Int.: Anne de Jong

English translations: James Chater

French translations: Brigitte Zwerver-Berret - Muse Translations / Nathalie Chater

German translations: Boris Kehrman / Barbara Gessler

Booklet editing & coordination: Eline Holl / Johan van Markesteijn

Photos: Adriaan Verstijnen

Lithography: Ardon Johannes Ricardo Toonstra

Sleeve design: Marcel van den Broek

Cover Illustration: Lübecker Stadtansicht, Matthäus Merian, 1641

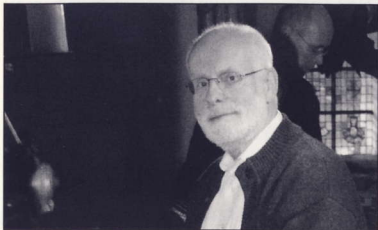
With gratitude to:

Thuiskopiefonds, Possehl-Stiftung (Lübeck)

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

www.challengerecords.com

About this performance



Playing organ works by Buxtehude is an adventure: Which edition should you use? Which organ should you choose? Which tuning? To begin with this last question, one may divide Buxtehude's output into works that can be played in meantone tuning and works that require Werckmeister tuning. A large part of Buxtehude's unique organ oeuvre is intended for a tuning with pure thirds and impure fifths, a meantone tuning. The majority of these works must have been composed before 1683, since in that year

the organs in the Marienkirche, where Buxtehude worked, were converted from the old meantone tuning to the more modern Werckmeister tuning. So for these earlier works the choice of a historically interesting organ in meantone tuning, such as the organ by Lüdingworth, seems plausible. The choice of edition, however, is not simple. It is necessary to continually check the sources oneself and to take decisions according to one's own criteria. This is what I have done, with the result that for some organplaying listeners it seems as though I used a new edition. Naturally, the discovery of "Nun freut euch", which survives as a fragment over-written by the 13-year-old Bach, helped to solve one of the problems. Buxtehude does not make it simple for the organist of today; the "spirit" of the *stylus phantasticus* demands a great deal of his or her creativity.

Ton Koopman

Translation: James Chater

Dieterich Buxtehude Opera Omnia IV

Organ Works 2

Dieterich Buxtehude's organ works are his most significant contribution to the history of music. They consist of a comprehensive corpus of just 90 compositions, of which more than half are chorale settings. However, these indications, if they refer merely to the number of works, are deceptive. The chorale settings are mostly shorter than the preludes, toccatas and other freely conceived pieces, so these last represent a more substantial share of his entire output.

The range of the surviving organ works is astonishing for two reasons. First, only a very few original sources of Buxtehude's works have survived, and these contain no organ music and also no oratorios, to which Buxtehude owed a substantial part of his fame during his lifetime. Secondly, the survival rate of German, in par-

ticular northern German, organ music from the 17th century is in any case meagre. One reason for this is that a large part of the organ music was not written down at all, but existed in the form of improvised pieces. This is true not only for Buxtehude, but even for Bach. Both composers wrote down only a fragment of their improvised performances.

The survival of Buxtehude's organ music was facilitated in a remarkable way by Johann Sebastian Bach. Not that Bach was not the most important or by any means the sole disseminator, but he advocated more than anyone the organ works that survive in manuscript and were not printed, and he passed this music on to his own pupils. One of the most important and most comprehensive copies of Buxtehude's organ works originates from Bach's pupil Johann Friedrich Agricola, later Kapellmeister at the court of Frederick the Great in Berlin.

The connection with Bach is evident also from the first long article on Buxtehude in the *Historisch-Biographischen Lexikon der Tonkünstler* (1812) of Ernst Ludwig Gerber, whose father had studied with Bach in Leipzig. In this article two organ chorales in Gerber's possession are discussed: "Yet despite the fact that it is a very inaccurate copy, one can always tell a leopard by its spots. Only the name written at the top prevents me from considering one of them to be a work of Johann Sebastian Bach." In this connection it is not surprising that the Prelude in F sharp minor BuxWV 146 (see CD Organ Works 1, CC 72242) was erroneously attributed to Bach in an 18th-century manuscript.

Even early on in his youth, Bach evidently considered Buxtehude as his most important model. Thus the very first of Bach's musical manuscripts, discovered only in 2006 in Weimar, contains among other things the most significant and, at 257 bars, also the

most wide-ranging of Buxtehude's chorale settings. This is the organ chorale "Nun freut euch lieben Christen gmein" BuxWV 210 (see CD Organ Works 1, CC 72242) – an extraordinarily accomplished and technically unusually demanding composition. It indicates the standard of performance Bach had already attained in Ohrdruf at about the age of 13, before he could further perfect his organ playing under Georg Böhm in Lüneburg.

*

The works in this volume require no harmonic relations not represented in the traditional meantone tuning. But this does not tell us anything about their date of composition. For example, a work like the Passacaglia in D minor, though reserved in its harmonic layout, exhibits a mature and profoundly thought out architecture: seven ostinato variations each on the notes *d*, *F*, *a* and *d*, each interspersed with a two-bar modulating interlude.

The Wilde organ of 1599

The works on this CD represent the following genres and categories of organ composition:

I. *Pedaliter* preludes, i.e. large-scale works requiring obbligato pedal and articulated in various forms where virtuoso improvisatory passages alternate with chordal sections and fugal passages. In this category belongs the Toccata in F BuxWV 157.

II. Among the *manualiter* pieces – compositions to be played on the manual, therefore not requiring the use of pedal – are the Prelude in g BuxWV 163 and the Toccata in G BuxWV 164, as well as the contrapuntal Canzona in G BuxWV 170, Canzonetta in g BuxWV 173, Fuga in C BuxWV 174 and Fuga in G BuxWV 175. – The Toccata in G survives in an important manuscript of Johann Martin Schubart, the oldest pupil of Johann Sebastian Bach and his successor as organist at the Weimar castle.

III. The type of ostinato variations is represented by the already mentioned Passacaglia in d BuxWV 161. This work too, along with the sister works in c BuxWV 159 and e BuxWV 160, originates from Johann Sebastian Bach's immediate circle of dissemination, and may be found in the "Andreas Bach" Book, a manuscript compiled by his brother and teacher in Ohrdruf, Johann Christoph Bach.

IV. The four short chorale settings represent the type most frequently found in Buxtehude. In these works an embellished chorale melody is assigned to the upper voice, played on a separate manual, while the lower voices form a contrapuntal accompaniment: "Christ unser Herr zum Jordan kam" BuxWV 180; "Ein feste Burg ist unser Gott" BuxWV 184; "Nun komm der Heiden Heiland" BuxWV 211; "Puer natus in Bethlehem" BuxWV 217. In the last piece the cantus firmus remains practically unembellished,

but stands out because of its sound colour.

V. The longer chorale settings all feature variation structure to distinguish between each of the strophes: in "Ach Gott und Herr" BuxWV 177 between strophic presentations of the cantus firmus in alto and bass and in "Danket dem Herren" BuxWV 181 between three-voice strophic settings with the melody once in the upper voice and twice in the bass voice. "Gelobet seist du, Jesu Christ" BuxWV 188 and "Wie schön leuchtet der Morgenstern" BuxWV 223 are long drawn out chorale fantasies, with a rich succession of different types of figuration and a multiplicity of differentiated sonorities.

Christoph Wolff

Translation: James Chater

The Wilde organ of 1599



The arrangement of the late Gothic full organ (built by H. Niehoff and Jasper Johannsen, among others) was by and large completed at the time of Antonius Wilde. Wilde worked mainly on the 'Blockwerk', complementing it with flutes and reeds. The Holpipe

and Hohlflöte are chimney flutes, and the old designation of Quintadena was "Querpipe" (transverse flute; see Wilde's specification). In 1682 Schnitger did not change the essential character of Wilde's Hauptwerk, so that the vocal character of the diapa-

sons was preserved. He left the basic 8' reed stop, but complemented the Brustwerk with a Scharff, thus making it capable of playing organo pleno. A slide coupler to the HW now made it possible to enrich the sound colour. The Rückpositiv, built according to Schnitger's concept by his master student Andreas Weber, now contrasted and complemented Wilde's Renaissance organ. A Dulcian 16' lent the HW equivalent gravity. Schnitger arranged the bass registers in two towers and expanded the specification to meet the requirements of the organ repertoire. A Principal 8', a splendid Posaune 16' and a five-part pedal Mixtur form a powerful counterweight to the HW and RP that has lasted till this day.

After this extension the tutti sound of the Wilde-Schnitger organ was comparable in character to main organs in towns.

In the successive period the organ building workshops of the Stad region took over the responsibility of

maintaining the instrument. In 1745 Jakob Albrecht exchanged Schnitger's 16' Dulcian for an 8' Vox humana (in 1982 the Dulcian was reconstructed by Jürgen Ahrend). The pedal Cornet also succumbed to the tastes of the time, but in 1982 it was reinstated in Schnitger's dimensions. Since 1998 the 35 registers of the Lüdingworth instrument have been sounding in Praetorius's meantone temperament. About 78% of the historical pipework has been preserved.

In the Wilde-Schnitger organ the sound elements of the Renaissance and the high Baroque work side by side in a lively fashion. Since the expertly carried out restoration and retuning by Ahrend (1982 and 1998), this organ stands as a unique product of these two periods.

Ingo Duwensee

Translation: James Chater

Ton Koopman

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

Koopman's extensive activities as a soloist, accompanist and conductor have been recorded on a large number of LP's and CD's for labels like Erato,

Teldec, Sony, Philips and DGG. In 2003, together with Ron van Eeden, Ton Koopman has created his own record label: 'Antoine Marchand', a sublabel of Challenge Classics. Here he publishes the Complete Bach Cantatas, as well as his other recent and future recordings.

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

Between 1994 and 2004 Ton Koopman has been engaged in 'the recording project of the '90's' (so described by 'The Guardian'). He recorded and performed all existing cantatas by Johann Sebastian Bach, a massive work for which he has been awarded several prizes. In March 2000 he received an Honorary Degree from the Utrecht University for his scholarly work on the Bach Cantatas and Passions and in February 2004 he was awarded both the prestigious Silver Phonograph by the Dutch recording industry and the VSCD Classical Music Award 2004 by the Directors of Theatres and Concert Halls of Holland. In June 2006 Ton Koopman received the Bach Medal of the city of Leipzig.

Pedagogy has been an important factor in Ton Koopman's life for many years, he is professor of harpsichord at the Royal Conservatory in The Hague and is an Honorary Member of the Royal Academy of Music in London. In 2004 he accepted a chair of the Univer-

sity 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 will edit a number of Buxtehude works for Carus Verlag. He is president of the International Dieterich Buxtehude Society.

Anmerkungen zu dieser Aufführung

Orgelwerke von Buxtehude zu spielen ist ein Abenteuer: Welche Edition verwende ich? Für welche Orgel entscheide ich mich? Welche Stimmung? Um mit letzterem zu beginnen: das Werk Buxtehudes verlangt eine Zweiteilung zwischen den Kompositionen die mitteltönig und denen die in Werckmeister-Stimmung gespielt werden sollten. Ein großer Teil des einzigartigen Orgelwerks Buxtehudes wurde für eine Stimmung mit reinen Terzen und unreinen Quinten, also eine mitteltönige Stimmung komponiert. Die meisten dieser Werke müssen vor 1683 geschrieben worden sein, denn in diesem Jahr wurden die Orgeln in der Mariakirche, wo Buxtehude arbeitete, von der alten mitteltönigen zur moderneren Werckmeister-Stimmung umgestimmt. Es überrascht deshalb nicht, wenn man sich für das Spielen der früheren Werke Buxtehudes für eine historisch

bedeutende Orgel mit mitteltöniger Stimmung entscheidet, wofür die Orgel von Lüdingworth ein Paradebeispiel ist. Die Frage, welche Edition man wählt, ist dagegen nicht so einfach zu beantworten. Immer wieder muss man sich selbst die Quellen ansehen und Entscheidungen nach eigenen Kriterien treffen, und ich habe mich nicht davor gescheut. So mag es manchem orgelspielendem Zuhörer vorkommen als hätte ich eine neue Edition verwendet. Natürlich hat die Entdeckung des als Fragment bewahrt gebliebenen und von dem 13jährigen Bach übertragenen "Nun freut euch" dabei geholfen, eines der Probleme zu lösen. Buxtehude macht es dem heutigen Organisten nicht leicht – vor allem der Esprit des *stylus phantasticus* verlangt viel von der Kreativität des ausführenden Künstlers.

Ton Koopman

Übersetzung: Barbara Gessler.

Orgelwerke 2

Der bedeutendste Beitrag, den Dieterich Buxtehude zur Geschichte der musikalischen Komposition beigetragen hat, ist sein Orgelwerk: Ein umfangreiches Repertoire von knapp neunzig Kompositionen, davon mehr als die Hälfte Choralbearbeitungen. Diese Angabe täuscht allerdings, als sie sich allein auf die Anzahl der Werke bezieht. Die Choralbearbeitungen sind zumeist kürzer als die Präludien, Toccaten und sonstigen frei-konzipierten Stücke, die denn auch innerhalb des Gesamtwerkes den gewichtigeren Teil darstellen.

Der Umfang des überlieferten Orgelwerkes ist aus zwei Gründen erstaunlich. Zum einen haben sich nur sehr wenige Originalquellen von Buxtehudes Werken erhalten, darunter kein einziges Orgelwerk und auch keines der Oratorien, denen Buxte-

hude zu Lebzeiten einen wesentlichen Teil seines Ruhmes verdankte. Zum anderen ist die Überlieferung der deutschen, insbesondere der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhundert überhaupt spärlich. Dies deutet unter anderem darauf, dass ein Großteil der Orgelmusik gar nicht erst aufgezeichnet wurde, sondern hauptsächlich in Gestalt improvisierter Stücke existierte. Das gilt nicht nur für Buxtehude, sondern selbst noch für Bach. Beide Komponisten haben von ihren improvisierten Darbietungen nur einen Bruchteil aufgezeichnet.

Für die Überlieferung von Buxtehudes Orgelmusik spielt Johann Sebastian Bachs eine ganz besondere Rolle. Das heißt zwar nicht, dass Bach der wichtigste und schon gar nicht der einzige Überlieferungsträger wäre. Aber er hat wie kein anderer für die nur handschriftlich und nicht gedruckt erhaltenen Orgelwerke Buxtehudes eingesetzt und diese Musik an seine eigenen Schüler weiter gegeben. Eine

der wichtigsten und umfangreichsten Abschriften der Orgelwerke Buxtehudes stammt denn auch von Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola, später Kapellmeister am Hofe Friedrichs d. Gr. in Berlin.

Die Verbindung zu Bach geht auch aus dem ersten größeren Artikel über Buxtehude im „Historisch-Biographischen Lexikon der Tonkünstler“ (1812) von Ernst Ludwig Gerber hervor, dessen Vater bei Bach in Leipzig studiert hatte. Dort heißt es über zwei Orgelchoräle in Gerbers Besitz: „Doch sind sie, trotz der sehr fehlerhaften Abschrift, zureichend, den Löwen an den Klauen zu kennen. Nur der darüber geschriebene Name hält mich ab, den einen für Johann Sebastian Bachs Arbeit zu halten.“ In diesem Zusammenhang überrascht es nicht, wenn das Praeludium in fis BuxWV 146 (siehe CD Orgelwerke 1, CC 72242) in einer Handschrift des späten 18. Jahrhunderts irrtümlich Bach zugeschrieben wurde. Schon dem ganz jungen Bach galt Buxtehude offenbar als das wichtigste

Vorbild. So enthält die überhaupt früheste Notenhandschrift Johann Sebastian Bachs, die erst 2006 in Weimar entdeckt wurde, unter anderem die bedeutendste und mit 257 Takten zugleich umfangreichste Choralbearbeitung Buxtehudes. Es handelt sich um den Orgelchoral „Nun freut euch lieben Christen gmein“ BuxWV 210 (siehe CD Orgelwerke 1, CC 72242) – eine außerordentlich kunstvolle und spieltechnisch ungewöhnlich anspruchsvolle Komposition. Sie deutet darauf hin, welchen Leistungsstandard der etwa 13-jährige Bach bereits in Ohrdruf erreicht hatte, bevor er sein Orgelspiel unter Georg Böhm in Lüneburg weiter vervollkommen konnte.

*

Die Werke der vorliegenden Einspielung verlangen keine harmonischen Verhältnisse, die in der traditionellen mitteltönigen Stimmung nicht darstellbar wären. Damit ist freilich nichts über die Entstehungszeit gesagt. Ein Werk wie beispielsweise die Passacaglia in

d zeigt bei aller Zurückhaltung in ihrer harmonischen Anlage eine reife und tief durchdachte Architektur: je sieben Ostinato-Variationen auf den Stufen d, F, a und d, mit jeweils zweitaktigen modulierenden Zwischenspielen.

Die auf dieser CD enthaltenen Werke vertreten die folgenden unterschiedlichen Gattungen und Kategorien der Orgelkomposition:

I. „Pedaliter“-Präludien, d. h. groß angelegte Werke, die das obligate Pedal verlangen und differenziert gegliedert sind, indem sich virtuos-improvisatorische Passagen mit akkordischen Abschnitten und fugierten Teilen abwechseln. Hierzu gehört die Toccata in F BuxWV 157.

II. Unter die „Manualiter“-Stücke – Kompositionen, die manualiter auszuführen sind, also die Verwendung des Pedals nicht verlangen – zählen zum einen das Praeludium in g BuxWV 163 und die Toccata in G BuxWV 164,

sodann als kontrapunktische Werke die Canzona in G BuxWV 170, die Canzonetta in g BuxWV 173 sowie die Fuga in C BuxWV 174 und die Fuga in G BuxWV 175. – Die Toccata in G existiert in einer wichtigen Abschrift von Johann Martin Schubart, dem ältesten Schüler Johann Sebastian Bachs und dessen Nachfolger als Weimarer Schloßorganist.

III. Den Typus der Ostinato-Variationen vertritt die bereits oben erwähnte Pas-sacaglia in d BuxWV 161. Auch dieses Werk, zusammen mit den Schwesterwerken in c BuxWV 159 und e BuxWV 160 stammt aus dem unmittelbaren Überlieferungskreis Johann Sebastian Bachs und findet sich im sogenannten Andreas-Bach-Buch, einer von seinem Bruder und Ohrdruffer Lehrer Johann Christoph Bach angelegten Sammelhandschrift.

IV. Die vier kleineren Choralbearbeitungen vertreten die bei Buxtehude am häufigsten anzutreffende Art. Hier

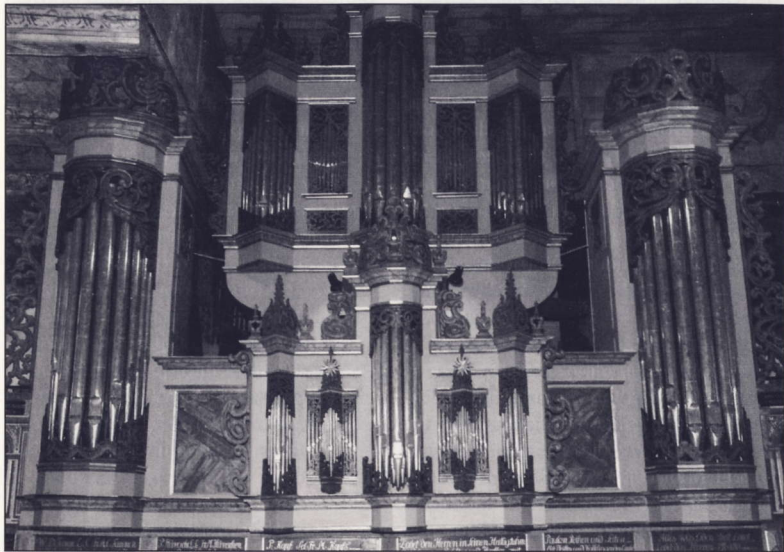
liegt eine verzierte Chormelodie in der Oberstimme, die auf einem separaten Manual dargeboten wird, und zu der die Unterstimmen eine kontrapunktisch gearbeitete Begleitung bilden: „Christ unser Herr zum Jordan kam“ BuxWV 180; „Ein feste Burg ist unser Gott“ BuxWV 184; „Nun komm der Heiden Heiland“ BuxWV 211; „Puer natus in Bethlehem“ BuxWV 217 – bei dem letzten Satz bleibt der cantus firmus nahezu unverziert, hebt sich jedoch durch seine Klangfarbe ab.

V. Die größeren Choralbearbeitungen zeigen entweder Variationenstruktur, die zwischen den Strophen differenziert: bei „Ach Gott und Herr“ BuxWV 177 jeweils zwischen einer strophischen Darbietung des cantus firmus in Alt und Baß und bei „Danket dem Herren“ BuxWV 181 zwischen je dreistimmigen strophischen Bearbeitungen mit der Melodie einmal in der Oberstimme und zweimal in der Baßstimme. Ausgedehnte, figurativ abwechslungsreiche und klanglich

vielfach abgestufte Choralfantasien bieten „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BuxWV 188 und „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BuxWV 223.

Christoph Wolff

Die Wilde-Orgel von 1599



Die Aufgliederung des spätgotischen Blockwerkes (durch u. a. H. Niehoff und Jasper Johannsen) war zu Zeiten Antonius Wildes weitgehend abges-

chlossen. Wildes „Werk“ ist in erster Linie ein Prinzipalwerk, ergänzt um Weitchorregister und Rohrwerke. Holpipe und Hohlflöte sind Rohrflöten, die

alte Bezeichnung für Quintadena war „Querpipe“ (s. Wildes Disposition). Schnitger veränderte 1682 Wildes HW nicht wesentlich, damit blieb der vokale Charakter der Prinzipale erhalten. Er beließ die 8' - Zungenbasis, ergänzte jedoch das BW mit einem Scharff und machte es damit plenumfähig. Eine Schiebekoppel zum HW ermöglichte nun, den Klang einzufärben. Das RP, nach Schnitgers Konzept von dessen Meistergesellen Andreas Weber gebaut, kontrastierte und ergänzte nun Wildes Renaissance-Organ. Ein Dulcian 16' bot dem HW ebenbürtige Gravität. Schnitger legte die Bassregister in zwei Türmen an und erweiterte die Disposition, gemäß den Erfordernissen der Orgelliteratur. Ein Principal 8', eine prächtige Posaune 16' und eine 5 fache Pedalmixtur bilden damit bis heute ein kraftvolles Gegengewicht zum HW und RP.

Das Plenum der Wilde-Schnitger-Organ war nach der Erweiterung nun dem Impetus städtischer Orgeln gleichzusetzen.

In der Folgezeit übernahmen Orgelbauwerkstätten der Stader Region die Wartung des Instrumentes. 1745 tauschte Jakob Albrecht den Dulcian 16' Schnitgers gegen eine Vox humana 8' aus (Dulcian 1982 von Jürgen Ahrend rekonstruiert). Auch das Pedalcornet mußte dem Zeitgeschmack weichen und wurde 1982 nach Schnitger-Mensuren neu gefertigt. Seit 1998 erklingen die 35 Register des Lüdinger Instruments in praetorianisch - mitteltöniger Einstimmung. Vom historischen Pfeifenmaterial blieben ca. 78% erhalten.

In der Wilde-Schnitger-Organ wirken die Klangkomponenten von Renaissance und Hochbarock lebendig nebeneinander. Seit der mit viel Sachkenntnis durchgeführten Restaurierung und Neueinstimmung durch Ahrend (1982 und 1998) gilt diese Organ als einzigartiges Beispiel dieser beiden Entstehungsperioden.

Ingo Duwensee

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

À propos de cette interprétation

Jouer les œuvres pour orgue de Buxtehude est une véritable aventure : Quelle édition utiliser ? Quel orgue choisir ? Quel tempérament ? Prenons ce dernier, par exemple : il faut établir une distinction entre les œuvres de Buxtehude qui peuvent être jouées en mésotonique et celles qui exigent un tempérament de Werckmeister. Une grande partie des extraordinaires œuvres pour orgue de Buxtehude ont été écrites pour un tempérament privilégiant la tierce au détriment de la quinte, un tempérament mésotonique. La plupart d'entre elles ont certainement été composées avant 1683, car cette année-là, les orgues de l'église Sainte-Marie, où travaillait Buxtehude, furent réaccordés, passant de l'ancien mésotonique au tempérament de Werckmeister, plus moderne. Le choix d'un orgue historiquement intéressant accordé en mésotonique, tel que celui

de Lüdingworth, va entièrement de soi lorsqu'il s'agit de jouer les premières œuvres de Buxtehude.

Le choix de l'édition est toutefois beaucoup moins simple. Il est nécessaire d'examiner les sources d'origine eux-mêmes et de prendre des décisions en fonction de ses propres critères. C'est ce que j'ai fait, et certains des auditeurs qui jouent eux-mêmes de l'orgue penseront peut-être que j'ai opté pour une toute nouvelle édition. Bien entendu, la découverte du « Nun freut euch », recopié par Bach à 13 ans et dont un fragment est demeuré intact, a aidé à la résolution de l'un des problèmes.

Buxtehude ne facilite pas la tâche de l'organiste d'aujourd'hui, et l'« esprit » [en français dans le texte – note de la traductrice] du *stylus phantasticus* exige un maximum de sa créativité.

Ton Koopman

Traduction: Brigitte Zwerver-Berret/Muse Translations

Dieterich Buxtehude Opera Omnia IV l'Oeuvre d'orgue 2

Les œuvres pour orgue de Dieterich Buxtehude constituent sa plus grande contribution à l'histoire de la musique. Elles consistent en un corpus complet de tout juste 90 compositions, dont plus de la moitié sont des arrangements choraux. Toutefois, si l'on ne s'arrête que sur la quantité, ces données peuvent induire en erreur. La plupart des arrangements choraux étant en effet plus courts que les préludes, toccatas et autres pièces conçues librement, ces trois derniers genres représentent la part la plus substantielle de l'œuvre entière.

L'éventail des œuvres pour orgue qui survécurent, est étonnant pour deux raisons. Premièrement, seuls très peu des autographes des œuvres de Buxtehude existent toujours, et ils ne contiennent ni musique pour

orgue, ni oratorios, auxquels le compositeur dut essentiellement sa gloire de son vivant. Deuxièmement, la quantité de musique pour orgue originaire d'Allemagne – et notamment du nord de l'Allemagne – du 17^{ème} siècle à avoir survécu est en tous cas très maigre. L'un des raisons à cela est qu'une large partie de la musique pour orgue ne fut jamais couchée sur papier, mais n'exista que sous forme de pièces improvisées. Ceci vaut non seulement pour Buxtehude mais aussi pour Bach lui-même. Les deux compositeurs ne mirent sur partition qu'une part infime de leurs improvisations.

La survie de la musique pour orgue de Buxtehude fut remarquablement facilitée par Jean-Sébastien Bach. Non qu'il eut été son principal – et encore moins son seul – disséminateur, mais il recommanda plus que quiconque les œuvres pour orgue qui survécurent dans des manuscrits et ne furent pas imprimées, et il

fit circuler cette musique parmi ses propres élèves. L'une des principales copies (et également l'une des plus complètes) des œuvres pour orgue de Buxtehude nous vient de Johann Friedrich Agricola, un élève de Bach, qui devint plus tard maître de chapelle à la cour de Frédéric le Grand à Berlin.

La relation avec Bach est également mise en évidence dans le premier long article sur Buxtehude paru dans le *Historisch-Biographischen Lexikon der Tonkünstler* (1812) d'Ernst Ludwig Gerber, dont le père avait étudié auprès de Bach à Leipzig. Cet article traite de deux choraux pour orgue se trouvant en la possession de Gerber : « Bien qu'il s'agisse d'une copie extrêmement inexacte, il nous reste suffisamment d'indices pour reconnaître la qualité de l'œuvre (pour reconnaître le lion à sa griffe). Seul le nom inscrit en haut des partitions m'évite de penser que l'une d'entre elles pourrait être de Jean-Sébastien Bach. » À ce sujet, il n'est pas surprenant que le Prélude

en Fa dièse mineur BuxWV 146 (voir le CD Œuvres pour orgue Vol. 1) eut été injustement attribuée à Bach dans un manuscrit du 18^{ème} siècle.

Même dès sa plus tendre jeunesse, Bach considéra manifestement Buxtehude comme son principal modèle. Et c'est ainsi que les tout premiers manuscrits musicaux de Bach, découverts seulement en 2006 à Weimar, contiennent entre autres une œuvre, la plus significative de Buxtehude - à 257 barres de mesure - son arrangement choral de la plus grande envergure. J'entends par là le « Nun freut euch lieben Christen gmein » BuxWV 210 (voir le CD Œuvres pour orgue Vol. 1) – une composition extraordinairement accomplie et des plus inhabituellement complexes sur le plan technique. Ceci montre le niveau que Bach avait déjà atteint à Ohrdruf en matière d'interprétation, alors qu'il n'avait encore que 13 ans et n'avait pas encore pu perfection-

ner son jeu auprès de Georg Böhm à Lüneburg.

*

Les œuvres contenues dans ce volume n'exigent aucune relation harmonique ne figurant pas dans le tempérament mésotonique traditionnel. Mais ceci ne nous apprend rien sur leur date de composition. Une œuvre telle que la Passacaille en Ré mineur, bien que réservée dans sa forme harmonique, affiche une architecture mûre et profondément réfléchie : sept variations ostinato, chacune sur les notes *do*, *Fa*, *si* et *do*, chacune entrecoupée d'un interlude modulant de deux mesures.

Les œuvres proposées sur ce CD illustrent les genres et catégories suivantes de la composition pour orgue :

I. Les Préludes avec pédale obligée (*pedaliter*), sont de vastes œuvres différemment structurées, dans lesquelles des passages virtuoses improvisés alternent avec des passages

d'accord et des fugues. La Toccata en Fa BuxWV 157, appartient à ce type de compositions.

II. Parmi les pièces pour le clavier (*manualiter*) – des compositions qui ne requièrent pas l'utilisation de la pédale – se trouvent le Prélude en Sol mineur BuxWV 163 et la Toccata en Sol BuxWV 164, de même que la Canzona contrapunctique en Sol BuxWB170, la Canzonetta en Sol mineur BuxWV 173, la Fugue en Do BuxWV 174 et la Fugue en Sol BuxWV175. La Toccata en Sol survécut dans un important manuscrit de Johann Martin Schubart, le plus ancien élève de Jean-Sébastien Bach et son successeur au poste d'organiste du château de Weimar.

III. Les Variations ostinato sont représentées par la Passacaille en Ré mineur BuxWV 161 déjà citée. Tout comme ses œuvres « sœurs » en Do mineur BuxWV 159 et en Mi mineur BuxWV 160, cette composition provient du cercle de diffusion le plus

proche de Jean-Sébastien Bach, et peut être trouvée dans le livre « Andreas Bach », un manuscrit compilé par son frère et professeur à Ohrdruf, Johann Christoph Bach.

IV. Les quatre arrangements choraux représentent le type de compositions le plus fréquent chez Buxtehude. Dans ces œuvres, une mélodie chorale enjolivée est assignée à la voix supérieure, jouée sur un clavier séparé, les voix inférieures formant un accompagnement contrapunctique : « Christ unser Herr zum Jordan kam » BuxWV 180, « Ein feste Burg ist unser Gott » BuxWV 184, « Nun komm der Heiden Heiland » BuxWV 211, « Puer natus in Bethlehem » BuxWV 217. Dans le dernier morceau, le cantus firmus demeure pratiquement sans ornement, mais se distingue par sa couleur de son.

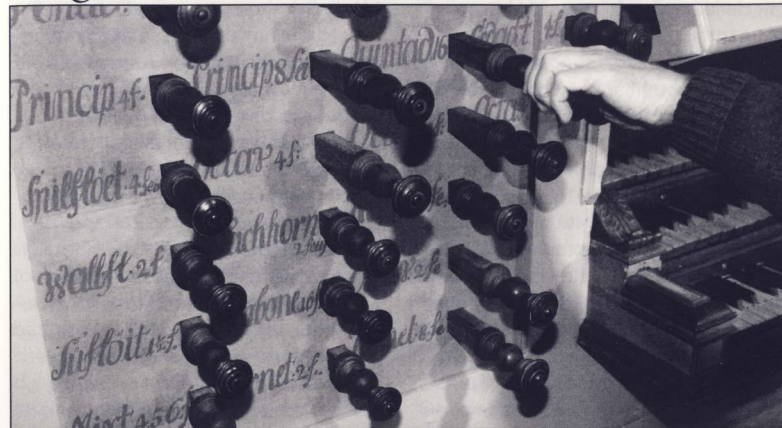
V. Les arrangements choraux de plus longue durée possèdent tous la structure d'une variation, ce qui permet d'établir une distinction entre chacune

des strophes : dans « Ach Gott und Herr » BuxWV 177 entre les présentations strophiques du cantus firmus dans l'alto et la basse, et dans « Danket dem Herren » BuxWV 181, entre les arrangements strophiques à trois voix, la mélodie se trouvant une fois à la voix supérieure et deux fois à la voix inférieure. « Gelobet seist du, Jesu Christ » BuxWV 188 et « Wie schön leuchtet der Morgenstern » BuxWV 223 sont des fantaisies chorales longuement étirées, présentant une riche succession de types de figurations variés, ainsi qu'une multiplicité de sonorités différenciées.

Christoph Wolff

Traduction: Brigitte Zwerver-Berret/Muse Translations

L'orgue Wilde de 1599



À l'époque d'Antonius Wilde, la disposition de l'orgue de style gothique tardif (construit, entre autres, par H. Niehoff et Jasper Johannsen) était pratiquement prête. Wilde travailla essentiellement au Principal, le complétant par un registre de Flûtes et des anches. Le Holpipe et la Flûte creuse sont des flûtes à cheminées. L'ancien

ne dénomination de « Quintadena » était quant à elle « Querpipes » (flûte traverse, voir la description de Wilde). En 1682, Schnitger ne changea pas le caractère essentiel du grand-orgue de Wilde, afin de préserver le caractère vocal des montres et principaux. Il garda le jeu d'anche de base 8', mais compléta le positif de poitrine en y

ajoutant une Scharff, ce qui permettait de jouer de plein jeu. Un accouplement au grand-orgue permettait d'enrichir le spectre sonore. Le positif de dos, construit sur un concept de Schnitger par son maître-élève Andreas Weber, contrastait avec l'orgue Renaissance de Wilde tout en le complétant. Une Dulciane 16' apporta au grand-orgue une gravité équivalente. Schnitger ajouta deux tours de Pédale et étendit la spécification pour répondre aux exigences du répertoire pour orgue. Un Montre 8', un splendide Trombone 16' et une mixture de cinq voix sur la pédale constituent un puissant contrepoids au grand-orgue et au positif de dos, et ils existent toujours aujourd'hui.

Après cette augmentation, le plein jeu de l'orgue Wilde-Schnitger avait un caractère comparable à celui des orgues des villes.

Au cours des périodes qui suivirent, les ateliers de facture d'orgues de la région de Stad se chargèrent de l'entretien de l'instrument. En 1745,

Jakob Albrecht échangea la Dulciane 16' de Schnitger pour une Dulciane 8' Voix Humaine (en 1982, la Dulciane fut reconstruite par Jürgen Ahrend). Le pédalier Cornet succomba lui aussi aux modes de l'époque, mais en 1982, il reprit l'aspect que lui avait donné Schnitger. Depuis 1998, les 35 jeux de l'instrument de Lüdingworth font entendre le son propre au tempérament mésotonique de Praetorius. Quelque 78 % des tuyaux historiques ont été préservés. Dans l'orgue Wilde-Schnitger, les éléments sonores de la Renaissance et du Haut-Baroque se complètent avec entrain. Depuis sa restauration et son changement de tempérament, tous deux effectués avec la plus grande expertise par Ahrend (1982 et 1998), cet orgue constitue un produit extraordinaire de ces deux périodes.

Ingo Duwensee

Traduction: Brigitte Zwerver-Berret/Muse Translations

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 le style de jeu, basé 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 Classics. 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, Leipzig, 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 diplôme 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. En juin 2006, Ton Koopman reçoit la Médaille Bach de la ville de Leipzig.

L'enseignement prit une place impor-

tante 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 œuvres de Buxtehude pour Carus Verlag. Il est président de l'International Dietrich Buxtehude Society.

Disposition

Oberwerk (CDEFGA-c³)

Principal (Prospekt)	8'	Wilde
Quintadena	16'	Wilde, Schnitger
Rohrflöit	8'	Wilde
Octave	4'	Schnitger
Hohlfloit	4'	Wilde
Nahsat	3'	Wilde
Octave	2'	Wilde
Rauschpfeife	2 fach	Wilde, Schnitger
Mixtur	5 fach	Wilde, Schnitger
Zimbel	3 fach	Ahrend
Trommte	8'	Wilde

Rückpositiv (CDEFGA-c³)

Principal	4'	Schnitger, Ahrend
Gedackt	8'	Wilde
Spitzflöit	4'	Schnitger
Octava	2'	Schnitger
Waldfloit	2'	Schnitger
Sifflitt	1 1/2'	Schnitger
Sexquialtera	2 fach	Schnitger
Tertzian	2 fach	Schnitger
Scharff	4 – 6 fach	Schnitger
Dulcian	16'	Schnitger, Ahrend



Simon Marbus and Ton Koopman

Brustpositiv (CDEFGA – c³)

Gedacktes	4'
Quintflöit	3'
Octave	2'
Scharff	3 fach
Regal	8'

Wilde
Wilde (ab c')
Wilde, Schnitger
Schnitger
Wilde

Pedal (CDEF-d')

Principal (Prospekt)	8'
Untersatz	16'
Octava	4'
Nachthorn	2'
Rauschpfeife	2 fach
Mixtur	5 fach
Posaune	16'
Trommet	8'
Cornet	2'

Schnitger
Wilde
Wilde
Ahrend
Wilde
Ahrend
Schnitger
Wilde
Ahrend

Tremulant auf das ganze Werk

Cimbelstern, Vogelgesang

Schiebekoppel BW / HW

Tonhöhe: a = ± 465 Hz

Stimmung: mitteltönig mit 8 reinen Terzen (1999 durch Ahrend)

Winddruck 70 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, par-

ticularly 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 früh-barocken 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 bereitet auch einige geistliche Konzerte des großen Christoph Bernhard. Er reiht sie nicht in den gläsernen Sarg großer Denkmälbände ein, in dem sie dann schweigend ruhen, sondern macht sie bereit zum umgehenden praktischen Gebrauch, mit Stimmen und ausgesetztem B.c. versehen. Selber Sänger und

ein charismatischer Chorleiter, erfaßt er intuitiv, was besonders auch jugendliche Chöre gern und gut musizieren können. Alle Veröffentlichungen sind, ehe sie in Druck gingen, mit seinem "Lübecker Sing- und Spielkreis" erprobt worden.

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

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

Barbara Grusnick

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

En tant que connaisseur et admirateur de Schütz qui était familier avec le répertoire polychoral du début de l'époque baroque, Bruno Grusnick vint de Berlin à Lübeck en 1928. Il y rencontra 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-unes des concerts spirituels 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 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 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 Dieterich Buxtehude par le monde musical.

Barbara Grusnick

Traduction : Nathalie Chater