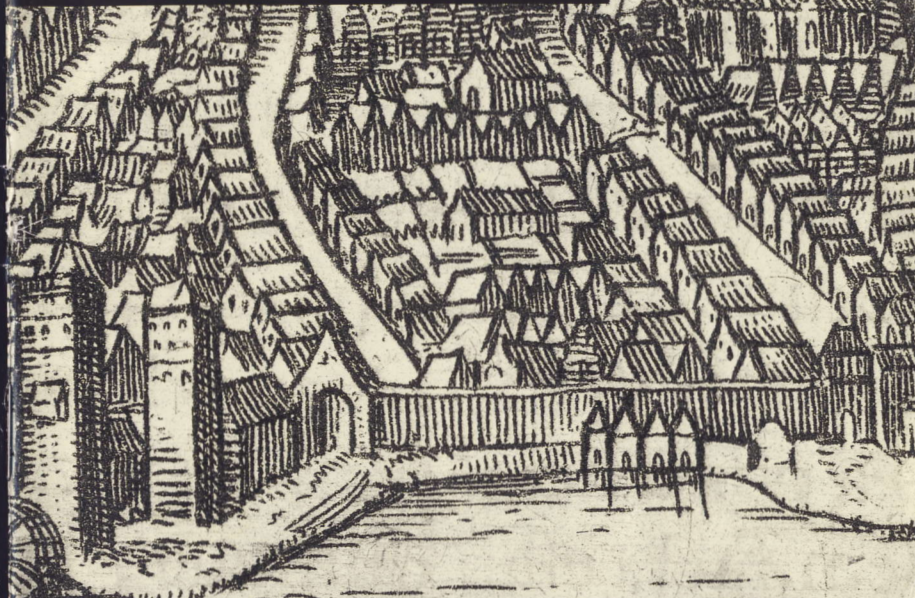


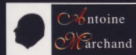
JOHANN LOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE
Opera Omnia VI



HARPSICHORD WORKS 2

CC72245



TON KOOPMAN

DIETERICH BUXTEHUDE

Opera Omnia VI

HARPSICHORD WORKS 2

In memoriam Bruno Grusnick (1900-1992)

CD 1

total time 62:02

- | | | | |
|-------------------------------------|-------|---------------------------------------|------|
| [1] Aria in C BuxWV 246 *** | 13:20 | [6] Canzona in d BuxWV 168 *** | 3:45 |
| Aria | | | |
| Variatio 1 – Variatio 10 | | | |
| [2] Suite in e BuxWV 236 *** | 7:49 | [7] Suite in a BuxWV 244 *** | 8:09 |
| Allemande | | Allemande | |
| Courante | | Courante | |
| Sarabande | | Sarabande | |
| Gigue | | Gigue | |
| [3] Aria in a BuxWV 249 *** | 4:52 | [8] Suite in C Bux 227 * | 7:03 |
| Variatio 1 – Variatio 3 | | Allemande | |
| | | Courante | |
| | | Sarabande | |
| | | Gigue | |
| [4] Suite in F BuxWV 239 *** | 4:42 | [9] Toccata in G BuxWV 165 * | 4:19 |
| Allemande | | | |
| Courante | | | |
| Sarabande | | | |
| Gigue | | | |
| [5] Suite a BuxWV deest * | 7:57 | | |
| Allemande | | | |
| Courante | | | |
| Sarabande | | | |
| Gigue | | | |

CD 2

total time 35:02

- | | | | |
|---|------|-------------------------------------|------|
| [1] Aria Rofilis in d BuxWV 248 ** | 2:42 | [6] Suite in g BuxWV 241 *** | 7:13 |
| Variatio 1 – Variatio 3 | | Allemande | |
| | | Courante | |
| [2] Suite in G BuxWV 240 * | 6:14 | Sarabande | |
| Allemande | | Gigue | |
| Courante | | | |
| Sarabande | | [7] Suite in C BuxWV 229 *** | 3:55 |
| Gigue | | Allemande | |
| [3] Suite in e BuxWV 237 * | 8:54 | Courante | |
| Allemande | | Sarabande | |
| Courante | | | |
| Sarabande | | | |
| Sarabande | | | |
| Gigue | | | |
| [4] Canzona in C BuxWV 166 * | 4:03 | | |
| | | | |
| [5] Courante in d | | | |
| BuxWV Anhang 6 ** | 1:55 | | |

more information about this project www.buxtehude-operaomnibus.com
www.challengerecords.com

Ton Koopman, harpsichord/virginal

Instruments by **Willem Kroesbergen**

- Flemish harpsichord, after A. Ruckers *
- Flemish virginal, after J. Ruckers **
- Italian harpsichord, after B. Stefanini ***

Producer: Tini Mathot

Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording date: March 2007

Recording location: Waalse kerk, Amsterdam

Business Manager: Ron van Eeden

A&R Challenge Records Int.: Anne de Jong

English translations: James Chater

French translations: Clemence Comte / Nathalie Chater

German translations: Boris Kehrman / Barbara Gessler

Booklet editing & coordination: Johan van Markesteijn

Photos: Adriaan Verstijnen

Lithography: Ardon Johannes Ricardo Toonstra

Sleeve design: Marcel van den Broek

Cover Illustration: From P. Bertius: Commentariorum Rerum Germanicarum Libri Tres
(J. Jansonium, Amsterdam 1616)

With gratitude to:

Thuiskopiefonds, Possehl-Stiftung (Lübeck)

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

About this performance

In the CD notes to Vol. 1 of the Opera Omnia (Harpichord Works 1), I wrote somewhat over-optimistically: "The complete harpsichord works total three CDs." This double CD completes the task of recording all of Dieterich Buxtehude's harpsichord works – which comprise the first volume of the Opera Omnia series –, and it has become evident that the entire works for harpsichord could not be contained on just three CDs.

Once again, instruments built by Willem Kroesbergen have been used: a copy of a Flemish harpsichord by A. Ruckers, a Flemish virginal after J. Ruckers and an Italian harpsichord after B. Stefanini, all of which employ meantone tuning. Where necessary, the tuning has been adjusted according to the particular tonality of the music.

Not only is this the first time that the

complete harpsichord works have been recorded, as opposed to just a selection; another unique aspect of these recordings is that two newly discovered suites have been recorded for the first time. These are the *Suite in D minor* (Roger Edition 1717), justly attributed to Buxtehude by P. Dirksen, and the *Suite in A minor*, featured on this double CD and discovered by K. Küster.

None of Buxtehude's harpsichord works have been preserved in the original manuscript. We only have copies at our disposal, which naturally contain copying errors. The question of how one goes about correcting these errors involves making extremely personal choices. The newly discovered manuscript (*Suite in A minor*) is the most poorly preserved copy in existence of any of Buxtehude's harpsichord works. It is heard here in a reconstructed version that departs considerably from the Carus edition.

These CDs reveal Buxtehude as an extremely original composer for harpsichord, for instance, in the

Toccata (BuxWV 165), surprisingly composed in stylus phantasticus, and suites and variations composed in a highly personal style. Concerning their interpretation, J.J. Froberger springs to mind: he only permitted himself and his students – to whom he taught the interpretation of his works note by note – to perform his music. Also in Buxtehude's case, the notated music does not solely determine a work's interpretation. Fantasy, creativity, an understanding of style, historical instruments and tuning, a feeling for rhythm, daring, improvisation and, above all, respect for Dieterich Buxtehude's genius: the combination of all these factors results in an individual interpretation of his music being created by each performer.

It is my hope that these complete recordings will contribute towards Buxtehude's works being featured more often in concert programmes, also after the Buxtehude commemorative year of 2007 is over.

Ton Koopman

Translation: Frances Thé/Muse Translations

Dieterich Buxtehude *Opera Omnia VI*
Harpsichord Works 2

Buxtehude's works for harpsichords fill altogether four CDs in two albums. The harpsichord repertoire is much smaller than that for the organ, nevertheless fairly large in comparison with that of other contemporary composers in Northern Germany and Scandinavia—the principal context for Buxtehude's creative life. This clearly indicates that Buxtehude's reputation as a composer reached well beyond that of the author of ambitious, challenging, and innovative organ works. There apparently was an amateur market for harpsichord works that Buxtehude contributed to, because in terms of compositional sophistication and technical demands the works in this category differ generally and noticeably from the organ repertoire.

The listings in the BuxWV (*Buxtehude Werke-Verzeichnis* by Georg Karstädt,

2/1985) amount to a total of 25 suites and variations (BuxWV 226–250). BuxWV 251 refers to the lost set of seven suites characterizing “the nature and properties of the planets.” The appendix of the BuxWV then includes three anonymous works attributed to Buxtehude, of which only the Courante in d (BuxWV Anh. 6) has been included in the present album. Two apparently authentic harpsichord works have only recently come to light and are, therefore, not included in the BuxWV: a Suite in d from an Etienne Roger print, Amsterdam 1710 (ed. Pieter Dirksen, 2004; see *Opera Omnia*, Harpsichord Works 1), and a Suite in a from an unknown keyboard manuscript in the Nordelbische Kirchenarchiv Kiel (ed. Konrad Küster, 2005; in the present album).

There has traditionally been considerable overlap between harpsichord works and compositions for organ without pedal, i.e., manualiter works that are designed

to be played on either instrument. This pertains to the genres of toccata, fugue, canzona as well as to chorale elaborations. In the absence of idiomatic features that clearly differentiate between works for organ and harpsichord, as Johann Sebastian Bach's works do, the decision of playing a given work on this or that instrument is left to the performer. The present album includes four works from this manualiter repertoire, BuxWV 165, 166 and 168.

It seems to be surprising that Buxtehude's harpsichord works do not feature his interest in the achievements of Andreas Werckmeister's revolutionary welltempered tuning, that is, the broadening of the harmonic spectrum by going beyond the limitations of the traditional meantone temperament. Meantone temperament, widely used on keyboard instruments from the 16th to the 18th centuries, is based on justly tuned or acoustically pure

major thirds and, therefore, creates dissonant triads in the remote keys. Buxtehude was a major promoter of Werckmeister's ideas and contributed a congratulatory poem to the latter's *Harmonologia musicae* of 1702. Moreover, in his organ preludes in f sharp and E (BuxWV 146 and 141; see *Opera Omnia*, Organ Works 1) as well as in harmonically daring sections in many other organ pieces, Buxtehude demonstrates the far-ranging harmonic possibilities of the welltempered system.

Buxtehude's extant harpsichord works feature a limited range of keys (C major, D major and minor, e minor, F major, G major and minor, A major and minor); the tonal scheme of the lost “planet suites” is unknown. Also within these keys Buxtehude does not explore harmonically remote areas and remains firmly within the given limits of meantone temperament. This seems to underscore the amateur function of his harpsichord pieces, for playing

in the more remote key areas was apparently the domain of professional keyboardists in general and organists in particular. The amateur function of Buxtehude's harpsichord works may also account for its very limited distribution and circulation, for he may have written many of the pieces at the request and for the use of specific patrons. He never had any of these works published.

Within the category of harpsichord music, the genre of suite clearly stands out. The clear majority of Buxtehude's harpsichord works fall into that genre, again underscoring the amateur nature of the repertoire. For French-style suites were in great demand on the musical market for amateurs. With few exceptions, the great majority of Buxtehude's suites (and the variations as well) are found in one manuscript, the so-called Ryge manuscript in Copenhagen. However, this source provides no information on the origin and original destination of the pieces.

The formal layout of Buxtehude's suites ordinarily follows the traditional sequence allemande-courante-sarabande-gigue and the metrical scheme C (slow)- $\frac{3}{4}$ (fast)- $\frac{3}{4}$ (slow)- $\frac{6}{8}$ or $\frac{12}{8}$ (fast). The giges as concluding movements more often than not are written in fugue-like imitative style.

The variation works in this album present various types of tunes (some of them also treated by other composers), which Buxtehude sets in different ways. The Arias BuxWV 246 and 249, respectively, are built on instrumental sarabandes, whereas the Aria 'Rofilis' is based on the song "Sommes nous pas trop heureux" by Jean-Baptiste Lully, from his "Ballet de l'impatience" of 1661; there in g. The tune became very popular in the low countries, Germany and Scandinavia, for it shows up in various keyboard arrangements toward the later 17th century. However, the origin of the tune – the song of Belle Iris in Lully's ballet – was soon forgotten so that a transmogrified

version of the title, Belle Iris = Ro(l)filis, could develop. Finally, the sacred song "Auf meinen lieben Gott" from Johann Hermann Schein's *Cantional* (Leipzig 1627) and based on an older melody of the German song "Venus, du und dein Kind" by Jakob Regnart (1576), became one of the more popular hymn tunes in protestant Germany.

The Toccata and Canzonas (BuxWV 165, 166, and 168) are of a decidedly virtuoso nature and differ in their design and technical requirements significantly from the suites and variation sets. The Toccata in G represent an extended written-out improvisation, exploring various contrasting keyboard textures. The Canzon in C and Canzonetta in d, on the other hand, show Buxtehude's masterly command in imitative polyphony. Both pieces feature fast-motion themes that are treated in fugal manner but in two separate yet related sections: the first in common time and the second in triple meter—the typical

form of the traditional Italian canzona.

Christoph Wolff

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 (CC72201 - 72222), 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 Uni-

versity 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

Im Heft zum Teil 1 der Opera Omnia (Cembalowerke 1) drückte ich es ein wenig zu optimistisch aus: „Das gesamte Cembalowerk umfasst drei CDs.“ Nachdem nun mit dieser Doppel-CD die gesamte Cembalomusik von Dieterich Buxtehude – als erster Bestandteil der Opera Omnia-Serie – fertig gestellt ist, hat sich herausgestellt, dass nicht alle Werke auf drei CDs passen.

Wieder einmal wurden Instrumente von Willem Kroesbergen eingesetzt: ein flämisches Cembalo nach A. Ruckers, ein flämisches Virginal nach J. Ruckers und ein italienisches Cembalo nach B. Stefanini, alle in der Mitteltonstimmung gestimmt. Die Stimmung wurde bei Bedarf auf die Tonart abgestimmt.

Das Einzigartige an diesen Aufnahmen ist nicht nur der Umstand, dass nun zum ersten Mal, statt eine Auswahl zu treffen, alle Cembalowerke aufgenommen wurden, sondern auch, dass zwei neu entdeckte Suites zum ersten Mal aufgezeichnet werden konnten: die *Suite in d* (Roger Ausgabe 1717), die von P. Dirksen berechtigterweise Buxtehude zugeschrieben wurde, und die auf diesen CDs aufgenommene *Suite in a*, die von K. Küster entdeckt wurde.

Kein einziges der Cembalowerke von Buxtehude ist in seiner eigenen Handschrift erhalten geblieben. Wir verfügen ausschließlich über Abschriften, die logischerweise Kopierfehler enthalten. Wie diese zu korrigieren sind, ist eine sehr persönliche Entscheidung. Beim neu entdeckten Manuskript (*Suite in a*) handelt es sich lediglich um die erhaltene Abschrift eines beliebigen Cembalowerkes von Buxtehude. Dem Zuhörer wird hier eine rekonstruierte Fas-

sung vorgespielt, die stark von der Carus-Ausgabe abweicht.

Auf diesen CDs hören wir Buxtehude erneut als einen höchst originellen Cembalokomponisten mit beispielsweise einer überraschenden, im Stylus phantasticus geschriebenen *Toccata* (BuxWV 165), äußerst persönlichen Suites und Variationswerken. Bei der Interpretation dieser Stücke musste ich an J.J. Froberger denken, der es nur sich selbst und seinen Schülern – die die Interpretation eines seiner Werke Note für Note von ihm gelernt hatten – gestattete, seine Musik zu spielen. Auch bei Buxtehude birgt die Notenschrift nicht die gesamte Interpretation. Fantasie, Kreativität, Stilkenntnis, historische Instrumente und Stimmung, Rhythmusgefühl, Mut, Improvisation und vor allem: Achtung vor der Genialität Dieterich Buxtehudes werden bei jedem Musiker zu einem eigenen Buxtehude führen.

Mögen diese Aufnahmen der kompletten Werke Buxtehudes dazu beitragen, dass seine Musik auch nach dem Buxtehudejahr 2007 häufiger in Konzertprogrammen gespielt werden wird.

Ton Koopman

Übersetzung: Dolores Dimic/Muse Translations

Dieterich Buxtehude *Opera Omnia VI*
Werke für Cembalo 2

Dieterich Buxtehudes Werke für Cembalo füllen vier CDs in zwei Boxen. Damit ist dieser Werkkomplex schmäler als sein Œuvre für Orgel, aber immer noch relativ umfangreich im Vergleich zu seinen Zeitgenossen in Norddeutschland und Skandinavien, die den hauptsächlichlichen Kontext seines Schaffens darstellen. Dieser Umstand deutet unmissverständlich darauf hin, dass Buxtehudes Ruf als Komponist weit über die Verfasserschaft ehrgeiziger, kühner und innovativer Orgelwerke hinausging. Offenbar gab es Nachfrage nach Cembalo-Musik für Amateure, die Buxtehude mit seinen Werken bedient hat, denn in ihrem kompositorischen Raffinement und technischen Anspruch unterscheiden sich die Cembalo-Stücke wesentlich und unübersehbar von seinem Orgelwerk.

Das BuxWV (Buxtehude-Werkverzeichnis, hg. von Georg Karstadt, 2. Auflage: 1985) verzeichnet insgesamt 25 Suiten und Variations-Zyklen (BuxWV 226-250). BuxWV 251 bezeichnet einen verschollenen Zyklus aus sieben Suiten mit Charakterstücken über «die Natur und Eigenart der Planeten». Im Anhang des BuxWV finden sich außerdem drei anonym überlieferte Stücke, die Buxtehude zugeschrieben werden. Von ihnen ist im vorliegenden Album nur die Courante in d (BuxWV Anh. 6) eingespielt. Zwei offensichtlich authentische Cembalo-Werke kamen erst vor kurzem ans Licht und sind darum noch nicht im BuxWV enthalten: eine Suite in d aus einem 1710 veröffentlichten Druck des Amsterdamer Druckers Etienne Roger (hg. von Pieter Dirksen, 2004; eingespielt in: *Opera Omnia*, Cembalowerke 1) und eine Suite in a aus einer bisher unbekannten Handschrift mit Cembalo-Werken im Nordelbischen Kirchenarchiv Kiel (hg.

von Konrad Küster, 2005; hier in der vorliegenden Box eingespielt).

Traditionell überschneiden sich die Literatur für Cembalo und Kompositionen für Orgel ohne Pedal, also Orgel *manualiter* in erheblichem Maße. Beide können auf beiden Instrumenten gespielt werden. Das trifft insbesondere auf die Gattungen der Toccata, Fuge und Canzona sowie auf Choralbearbeitungen zu. Da die Werkgestalt keinerlei Züge aufweist, die wie bei Johann Sebastian Bach eindeutig zwischen den Instrumenten differenzieren, liegt die Entscheidung, auf welchem Instrument man eins dieser Werke spielt, allein im Ermessen des Ausführenden. Das vorliegende Album enthält vier Werke aus dem *Manualiter-Repertoire*: BuxWV 165, 166 and 168.

Überraschenderweise verraten Buxtehudes Cembalowerke nichts von seinem Interesse an Andreas Werckmeisters revolutionärer

Entdeckung der wohltemperierten Stimmung: der Erweiterung des harmonischen Spektrums durch die Überschreitung der Grenzen traditionell mitteltöniger Stimmung. Die mitteltönige Stimmung war auf Tasteninstrumenten des 16. bis 18. Jahrhunderts weit verbreitet. Sie basiert auf sauber gestimmten oder akustisch reinen großen Terzen und führt darum zu dissonanten Dreiklängen in den entfernteren Tonarten. Buxtehude war ein großer Verfechter der Ideen Werckmeisters und steuerte ein *Gratulations-Camen* zu dessen *Harmonologia musicae* von 1702 bei. Außerdem demonstriert Buxtehude in seinen Orgel-Präludien in fis und E (BuxWV 146 und 141; *Opera Omnia*: Orgelwerke 1) wie auch in den harmonisch kühnen Passagen zahlreicher weiterer seiner Orgelwerke die weit reichenden harmonischen Möglichkeiten des wohltemperierten Systems.

Buxtehudes überlieferten Cembalowerke umspannen nur ein begrenztes Tonarten-Spektrum (C dur, d moll und D dur, e moll, F dur, g moll und G dur, a moll und A dur). Der Tonartenplan der verschollenen *Planeten*-Suiten ist nicht bekannt. Zudem verliert sich Buxtehude innerhalb der genannten Tonarten nicht in harmonisch entlegene Regionen, sondern bleibt fest innerhalb der durch die mitteltönige Stimmung gezogenen Grenzen. Das scheint den Liebhaber-Charakter dieser Cembalowerke zu unterstreichen, denn das Spiel in harmonisch entlegeneren Regionen war offensichtlich professionellen Tasteninstrumentalisten im allgemeinen und Organisten im speziellen vorbehalten. Der Liebhaber-Charakter der Cembalowerke mag auch der Grund gewesen sein, warum sie nur begrenzt in Umlauf gebracht und verbreitet wurden. Möglicherweise hat Buxtehude viele dieser Stücke auf Wunsch und zum Gebrauch besonderer Gönner geschrieben. Er

selbst veröffentlichte jedenfalls keines von ihnen.

Innerhalb der Cembalo-Musik ragt die Gattung der Suite heraus. Die überwiegende Mehrheit der Cembalowerke Buxtehudes gehört zu diesem Typus, was noch einmal den Liebhaber-Charakter der Werke unterstreicht. Suiten im französischen Stil waren auf dem Musikalien-Markt für Amateure sehr gefragt. Die Mehrheit der Suiten Buxtehudes (und auch seiner Variations-Sätze) ist mit nur wenigen Ausnahmen in einem einzigen Manuskript überliefert: dem so genannten Ryge-Manuskript in Kopenhagen. Die Quelle enthält allerdings keinerlei Hinweis auf Herkunft, Anlass und Bestimmung der Stücke. Die Satzfolge der Suiten Buxtehudes entspricht in der Regel dem traditionellen Schema: Allemande – Courante – Sarabande – Gigue und dem metrischen Schema C (langsam) – $\frac{3}{4}$ (schnell) – $\frac{3}{4}$ (langsam) – $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ (schnell). Die Gigen

sind als Schlußsätze mehrheitlich im imitatorischen Fugato-Stil geschrieben.

Die Variationswerke dieser Box decken ein breites Spektrum unterschiedlichster Variations-Vorlagen ab (einige wurden auch von anderen Komponisten verarbeitet) und werden auch ganz unterschiedlich behandelt. Die *Arias* BuxWV 246 und 249 basieren auf rein instrumentalen Sarabanden, während der so genannte *Air Rofilis* das Lied «Sommes nous pas trop heureux» variiert. Es stammt aus Jean-Baptiste Lullys *Ballet de l'impatience* von 1661 und steht dort in g. Wie die vielen Bearbeitungen für Tasteninstrumente vom Ende des 17. Jahrhunderts zeigen, war die Melodie in den Niederlanden, Deutschland und Skandinavien sehr beliebt. Ihre Herkunft – das Lied *Belle Iris* in Lullys Ballett – geriet jedoch in Vergessenheit, sodass eine verballhornte Form des Titels *Belle Iris* = Ro(l)filis an die Stelle des Originals trat. Eine dritte Vorlagen-

Gattung stellen geistliche Lieder wie «Auf meinen lieben Gott» aus Johann Hermann Schein's *Cantional* (Leipzig 1627) dar. Es basiert auf der älteren Weise des deutschsprachigen Liedes «Venus, du und dein Kind» von Jakob Regnart (1576) und wurde zu einer der beliebteren Kirchenlied-Melodien des deutschen Protestantismus.

Die Toccata und die Canzonen (BuxWV 165, 166, and 168) sind ausgesprochene Virtuosen-Stücke und unterscheiden sich formal wie ihren technischen Ansprüchen nach wesentlich von den Suiten und Variationszyklen. Die Toccata in G ist eine ausgedehnte, schriftlich fixierte Improvisation, die die unterschiedlichen und kontrastierenden Klangmöglichkeiten des Cembalos ausreizt. Die Canzone in C und die Canzonetta in d zeigen auf der anderen Seite Buxtehudes meisterhafte Beherrschung der imitatorischen Polyphonie. Beide Stücke weisen rasche Themen auf,

die fugierend behandelt werden, allerdings in zwei getrennten, wenn auch auf einander bezogenen Teilen: die erste im Vierertakt, die zweite im Dreier-Rhythmus, der typischen Form der italienischen Canzona.

Christoph Wolff

Übersetzung: Boris Kehrmann

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 (CC72201 - 72222) 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 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

Dans le livret du 1^{er} volume de l'Opera Omnia (œuvres pour clavecin 1), je déclarais avec un peu trop d'optimisme que 3 CD suffiraient à enregistrer l'œuvre pour clavecin toute entière. À présent que l'enregistrement de celle de Dieterich Buxtehude – en tant que première partie de la série Opera Omnia – est achevé, il s'avère que 3 CD ne suffiront pas.

Nous avons encore une fois opté pour des instruments de Willem Kroesbergen, avec un clavecin flamant d'après A. Ruckers, un virginal flamant de J. Ruckers et un clavecin italien d'après B. Stefanini, tous accordés en mésotonique, le tempérament étant si nécessaire ajusté par tonalité.

Ces enregistrements sont uniques, non seulement parce qu'ils permettent pour la première fois d'entendre non pas

une sélection, mais toutes les œuvres pour clavecin, mais aussi deux suites nouvellement découvertes qui sont enregistrées pour la première fois: la *Suite en ré mineur* (édition Roger 1717) justement attribuée à Buxtehude par P. Dirksen, et la *Suite en la mineur*, découverte par K. Küster.

Aucune des œuvres pour clavecin manuscrites de Buxtehude ne nous est restée. Nous disposons uniquement de copies qui, en toute logique, doivent ici et là comporter quelques erreurs. Leur correction est question de choix personnel. Le manuscrit nouvellement découvert (*Suite en la mineur*) est de toutes les œuvres pour clavecin de Buxtehude, la copie dans le plus mauvais état. Vous en entendez ici une version reconstituée, qui diverge fortement de l'édition Carus.

Sur les présents CD, nous pouvons de nouveau entendre toute l'originalité dont Buxtehude fait preuve dans ses compositions pour clavecin,

avec par exemple sa surprenante Toccata (BuxWV 165) écrite en stylus phantasticus, et plusieurs suites et variations d'un style très personnel. En les interprétant, je n'ai pu m'empêcher de penser à J.J. Froberger, qui autorisait uniquement ses élèves à interpréter ses œuvres – et à qui il les apprenait note par note. Dans les compositions de Buxtehude également, la notation n'autorise pas toutes les interprétations. Imagination, créativité, connaissance du style, instruments historiques et accord, sens du rythme, audace, improvisation et, par dessus tout, considération pour le génie de Dieterich Buxtehude, livreront à tout interprète son propre Buxtehude.

Puisse ces enregistrements complets inciter à inscrire plus souvent l'œuvre de Buxtehude au programme des concerts, même après que l'année 2007, qui lui est dédiée, aura touché à son terme.

Ton Koopman

Traduction: Brigitte Zwerver-Berret/Muse Translations

Dieterich Buxtehude Opera Omnia VI

Œuvres pour clavecin 2

L'intégralité des œuvres pour clavecin de Buxtehude tient sur deux disques compacts. Cela est peu au vu du nombre d'œuvres que le compositeur écrivit pour l'orgue, mais est toutefois assez important si l'on considère le nombre de compositions pour clavecin qu'écrivirent d'autres compositeurs d'Allemagne du Nord et de Scandinavie – contexte principal de l'activité créatrice de Buxtehude. Cela montre clairement que la réputation de Buxtehude comme compositeur alla bien au-delà de celle d'un auteur d'œuvres pour orgue ambitieuses, provocatrices et innovatrices. Il existait alors apparemment un marché d'œuvres pour clavecin destinées aux musiciens amateurs et ce fut probablement à ce dernier que Buxtehude destina ses compositions

pour cet instrument: au niveau de leur complexité structurelle et de leur exigence technique, ces dernières diffèrent généralement sensiblement de celles composées pour l'orgue.

La liste établie dans le BuxWV (*Buxtehude Werke-Verzeichnis*, Georg Karstädt, 2/1985), compte en tout 25 suites et variations (BuxWV 226-250). La référence BuxWV 251 est celle d'un recueil disparu qui comprenait sept suites illustrant « la nature et les propriétés des planètes ». L'annexe du BuxWV comprend trois œuvres anonymes attribuées à Buxtehude, parmi lesquelles seule la Courante en ré (BuxWV Anh. 6) a été enregistrée ici. Deux œuvres visiblement authentiques, récemment découvertes, ne figurent pas dans le BuxWV: une suite en ré éditée à Amsterdam en 1710 par Etienne Roger (éd. Pieter Dirksen, 2004; cf. *Opera Omnia*, Harpsichord Works 1) et une suite en la issue d'un manuscrit pour clavier inconnu conservé à la Nordelbische

Kirchenarchiv de Kiel (éd. Konrad Küster, 2005; enregistrée ici).

De façon traditionnelle, on constate un chevauchement considérable entre le répertoire pour clavecin et celui pour orgue sans partie de pédalier, c'est-à-dire les œuvres pour clavier conçues pour pouvoir être jouées sur les divers instruments à clavier. Cela concerne principalement les genres de la toccata, de la fugue, de la canzone et de l'élaboration de choral. En l'absence de caractéristiques idiomatiques différenciant les œuvres pour orgue de celles pour clavecin, comme c'est le cas des œuvres de Johann Sebastian Bach, le choix de jouer une œuvre donnée sur tel ou tel autre instrument était laissé à l'exécutant. L'enregistrement présent comprend quatre œuvres de ce répertoire, BuxWV 165, 166 et 168.

Il semble surprenant que les œuvres pour clavecin de Buxtehude ne traduisent pas son intérêt pour les résultats des recherches d'Andreas

Werckmeister autour de ce tempérament révolutionnaire qui permit d'élargir le spectre harmonique en allant au-delà des limites posées par le tempérament mésotonique traditionnel. Le tempérament mésotonique, largement utilisé pour l'accord des instruments à clavier du 16^{ème} au 18^{ème} siècle, est basé sur des tierces bien tempérées ou tierces majeures acoustiquement pures, ce qui entraîne dans des tonalités éloignées la dissonance de certains accords. Buxtehude, qui fut l'un des principaux promoteurs des idées de Werckmeister, écrivit un poème de félicitation en honneur de l'*Harmonologia musicae* de 1702. Il démontra en outre l'étendue des possibilités harmoniques offertes par le système bien tempéré dans ses préludes pour orgue en fa dièse et Mi (BuxWV 146 et 141, cf. Opera Omnia, Œuvres pour orgue 1) comme dans les sections harmoniquement audacieuses d'un grand nombre de ses œuvres pour orgue.

Les œuvres pour clavecin de Buxtehude que l'on possède encore furent composées dans un certain nombre limité de tonalités (Do majeur, Ré majeur et ré mineur, mi mineur, Fa majeur, Sol majeur et sol mineur, La majeur et la mineur) - on ne connaît pas le plan tonal du recueil de suites disparu illustrant « la nature et les propriétés des planètes ». D'autre part, dans le traitement même de ces tonalités, Buxtehude ne s'aventura pas dans des régions harmoniquement éloignées et resta fermement dans le cadre imposé par le tempérament mésotonique. Comme l'aptitude à jouer dans des tonalités plus éloignées était plutôt le fait des claviéristes professionnels en général et des organistes en particulier, on peut supposer que ces pièces pour clavecin furent destinées au monde musical amateur. Cela expliquerait la très faible divulgation et circulation de ces œuvres que Buxtehude composa peut-être, pour un usage personnel, à la demande de certains protecteurs.

Aucune de ces œuvres ne furent publiées de son vivant.

Au sein de la catégorie de la musique pour clavecin, la forme de la suite fait clairement saillie. La grande majorité des œuvres pour clavecin de Buxtehude appartient à ce genre, ce qui pourrait une fois de plus confirmer l'appartenance de ces œuvres au répertoire composé pour les amateurs. Les suites de style français étaient en effet très appréciées dans le monde des musiciens amateurs. À peu d'exceptions près, la plus grande part des suites de Buxtehude (ainsi que des variations) que l'on connaît sont issues du « manuscrit Ryge » conservé à Copenhague. Cependant, cette source ne donne aucune information quant à l'origine et le dessein de ces pièces. L'agencement formel des suites de Buxtehude suit d'ordinaire la succession traditionnelle des mouvements de danse: allemande – courante – sarabande – gigue. Les mesures respectives de ces

mouvements sont généralement: C (lent) – $\frac{3}{4}$ (rapide) – $\frac{3}{4}$ (lent) – $\frac{6}{8}$ ou $\frac{12}{8}$ (rapide). Les giges, comme mouvement conclusif, furent le plus souvent composées dans un style fugué riche en imitations.

Les variations enregistrées ici présentent divers types de mélodies que Buxtehude traita de différentes façons (certaines de ces mélodies avaient parfois déjà été utilisées par d'autres compositeurs). Les Arias BuxWV 246 et 249 furent par exemple basées sur des sarabandes instrumentales, tandis que l'aria « Rofilis » reprit la chanson « Sommes-nous pas trop heureux » du « Ballet de l'impatience » (1661) de Jean-Baptiste Lully. Cette mélodie, extrêmement populaire aux Pays-Bas, en Allemagne et en Scandinavie, est présente dans divers arrangements pour clavier vers la fin du 17^{ème} siècle. L'origine de la mélodie de la chanson de Belle Iris dans ce ballet de Lully fut rapidement oubliée, ce qui permit la divulgation

d'une version transformée du titre (Belle Iris = Ro(I)filis). Le chant religieux « Auf meinen lieben Gott » extrait du *Cantional* (Leipzig 1627) de Johann Hermann Schein, basé sur la mélodie plus ancienne de la chanson allemande « Venus, du und dein Kind » de Jakob Regnart (1576), devint l'une des mélodies d'hymnes les plus populaires de l'Allemagne protestante.

La Toccata et les Canzones (BuxWV 165, 166, et 168) enregistrées ici sont de nature vraiment virtuose et diffèrent des suites et des variations de façon significative par leur structure et les exigences techniques qu'elles posent. La Toccata en Sol est une sorte d'improvisation écrite qui explore les diverses textures contrastées du jeu au clavier. La Canzone en Do et la Canzonetta en ré montrent quant à elles la maîtrise de Buxtehude dans le domaine de la polyphonie imitative. Les deux pièces mettent en évidence des thèmes rapides traités de manière fuguée dans deux sections reliées

entre elles - la première à quatre temps, la seconde à trois temps - à la manière de la canzone italienne traditionnelle.

Christoph Wolff

Traduction: Clémence Comte

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 (CC72201 - 72222), 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 importante dans la vie de Ton Koopman du-

rant 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 Händel 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.

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 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 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 Dietrich 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 90^e 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