

⌘ BIS ⌘

Masaaki Suzuki plays
Buxtehude



Performed on the Klapmeyer Organ of St Nicolai Church, Altenbruch
and the Wilde-Schnitger Organ of St Jacobi Church, Lüdingworth



SUPER AUDIO CD

© 2009 & © 2010, BIS RECORDS AB

MADE IN THE EU BY DADC

ALL RIGHTS OF THE MANUFACTURER AND THE OWNER OF THE RECORDED WORK RESERVED



BIS-SACD-1809



SUPER AUDIO CD



BIEM/nob

MASAOKI SUZUKI

PLAYS

BUXTEHUDE

UNAUTHORISED PUBLIC PERFORMANCE, BROADCASTING AND COPYING OF THIS RECORD PROHIBITED

01 11 2009 00 22 11 01
01 11 2009 00 22 11 01



The cover image depicts the wood-carving of a trombone-playing angel, made c. 1670 by Jörgen Heylmann, which hangs in the church of St. Jacobi der Ältere in Lüdingworth.

BIS-SACD-1809



Performed on the Klappmeyer Organ of St Nicolai Church, Altenbruch
and the Wilde-Schnitger Organ of St Jacobi Church, Lüdingworth


SUPER AUDIO CD

BUXTEHUDE, DIETRICH (c. 1637–1707)

Played on the Klapmeyer Organ of St Nicolai Church, Altenbruch

(Tuning: modified Werkmeister 3: a' = 478Hz)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | TOCCATA IN F MAJOR, BuxWV 156 | 6'43 |
| 2 | PRAELUDIUM IN A MINOR, BuxWV 153 | 5'32 |
| 3 | CIACONA IN E MINOR, BuxWV 160 | 5'09 |
| 4 | TE DEUM LAUDAMUS, BuxWV 218 | 11'40 |
| 5 | VON GOTT WILL ICH NICHT LASSEN, BuxWV 220 | 2'46 |
| 6 | VON GOTT WILL ICH NICHT LASSEN, BuxWV 221 | 2'01 |
| 7 | PRAELUDIUM IN G MINOR, BuxWV 148 | 6'22 |
| 8 | TOCCATA IN D MINOR, BuxWV 155 | 6'48 |

Played on the Wilde-Schnitger Organ of St Jacobi Church, Lüdingworth

(Tuning: Meantone; a' = 478Hz)

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT, BuxWV 207 | 8'02 |
| 10 | ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST, BuxWV 196 | 3'30 |
| 11 | MAGNIFICAT PRIMI TONI, BuxWV 203 | 7'29 |

TT: 68'48

MASAAKI SUZUKI *organ*

SHINON NAKAGAWA *registrant*

Two 'Peasants' Cathedrals' and their Organs

Just two miles apart, near Cuxhaven at the mouth of the River Elbe, are the villages of Altenbruch and Lüdingworth. Their stately churches, often called 'Peasants' cathedrals', testify to the affluence and cultural stature of the region. As farming was profitable on the fertile marshy soil, each of the two villages had its own grammar school at which singing was part of the curriculum. Churchgoers were thus knowledgeable about music, an art form greatly encouraged by the so-called Hadeln liturgy adopted in 1567. This already anticipated the regular use of the organ as a solo instrument and thus proves the elevated status that the art of organ building and organ playing had achieved as early as the sixteenth century. The organs of these two parishes are suitable for the performance of Buxtehude's music because two organ builders whom Buxtehude greatly admired were involved in their construction. During the 1660s Hans Christoph Fritzsche (Friezsch) worked in Helsingborg and Helsingør on the Öresund strait, where Buxtehude grew up and where, around 1657, he began his career as an organist. In 1668 Buxtehude was called to the Marienkirche (St Mary's Church) in Lübeck. In May 1687 he visited Hamburg to try out Arp Schnitger's new organ in the Nikolai-kirche (St Nikolai's Church). Buxtehude liked Schnitger's instrument so much that he wanted him to come to Lübeck to renovate the great organ of St Mary's, but this plan never came to fruition (probably for financial reasons).

On the north wall of the church in Altenbruch a six-register organ was built between 1497 and 1501 by Johannes Coci from Bremen. In 1561 it gained the Rückpositiv that is still there today, probably the work of Matthias Mahn from the nearby town of Buxtehude. A pedal was mentioned in 1621. During the Thirty Years' War the parish signed a contract with Hans Christoph Fritzsche (at that time still based in Hamburg): in 1647–49, in a thorough modernization of the organ, he supplied not only a new Hauptwerk with a wider range but also new

registers for the Rückpositiv. He also lowered the very high pitch to facilitate music-making with other instruments. After the rebuild the organ had 25 registers divided between the Hauptwerk, Rückpositiv and pedal. The instrument was further extended by Matthias Dropa in 1698, but suffered flood damage in 1717. During the course of the following renovation of the church, in 1727, it was moved to a new position in the west gallery by Johann Hinrich Klapmeyer (Glückstadt). At the same time, Klapmeyer added a Brustwerk as the third manual, arranged the pedal in two towers and gave the organ its present appearance. After various – sometimes problematic – adjustments in the twentieth century, Jürgen and Hendrik Ahrend (Leer-Loga) undertook a thorough renovation in 2002–04.

In 1598 the Otterndorf organ builder Antonius Wilde replaced an older instrument in Lüdingworth with a new organ that had twenty registers divided between the Hauptwerk, Brustwerk and pedal. It was already positioned in the church's west gallery. When in 1682 Arp Schnitger was commissioned to extend the organ, he left Wilde's pipework largely untouched. Thus, for example, the Messing-Regal 8' in the Brustwerk was preserved, and is now one of the oldest reed pipe registers in the world that is still in use. Because Schnitger was called to St Nikolai in Hamburg, he left the work in Lüdingworth in the hands of his apprentice, Andreas Weber. The organ gained its Rückpositiv and pedal towers, together with a greater keyboard range and a new housing. With a total of 35 registers it was now fully comparable in sonic terms with the organs in the Hanseatic cities, as indeed was the instrument in Altenbruch. Hardly altered over the next two centuries, the Lüdingworth organ achieved international fame in the context of the German organ reform movement of the 1920s. After a restoration by Jürgen Ahrend (1980–82), the organ has used meantone tuning since 1999.

Musical Erudition and Prodigious Imagination – Organ Works by Dietrich Buxtehude

In his compendium *Musurgia universalis* (1650) Athanasius Kircher describes an organ fantasia by Johann Jacob Froberger: ‘Organs... require compositions designed in such a way that the organist can not only display his own brilliance but can also, through them – in the manner of an introduction – attract the attention and excite the listeners’ souls, in preparation for the complex polyphony that ensues. Many people call these new-fangled compositions “Preludes”; the Italians call them “Toccatas”...’ Such pieces should be ‘ornamented with such artistry... that one may perceive not only a perfection of compositional and fugal art, but also a well-considered sequence of sections, a clear alternation of metre and, in addition, [musical] variety’. This description might also apply to Buxtehude’s organ works, in which erudition, virtuosity, harmonic boldness and experimentation with musical effects are all combined. The *varietas* that derives from a seemingly effortless mastery of his art in the *stylus phantasticus* may create an impression of improvisatory freedom, but nevertheless obeys the rules of proportion and of *decorum*. In addition, Buxtehude’s chorale-based works display an abundance of rhetorical musical figures that would have been understood by seventeenth-century musical connoisseurs more readily than by listeners of today. What sounds like spontaneous music-making often proves also to be a subtle interpretation of a text. Buxtehude did not see himself primarily as a virtuoso and composer but rather, as he himself put it in 1705, as a ‘servant of the organ’ and of God’s word.

Many of Buxtehude’s preludes have five sections in which the alternation of free and contrapuntal passages guarantees the desired *varietas*. The *Praeludium in A minor*, BuxWV 153, is a perfect example of this. The introduction establishes the key, and is followed by the first fugue. An interlude leads to the second fugue, with related thematic material, and the work concludes with a brilliant finale. A

similar formal pattern – with the addition of an interlude before the first fugue as well – is found in the *Praeludium in G minor*, BuxWV 148. Here the finale consists of a chaconne with a bass motif that Henry Purcell also used in his opera *Dido and Aeneas*. This does not prove that Buxtehude knew Purcell’s music, however, but merely shows how popular chaconne-based compositions were all over Europe at this period.

Whilst the preludes will certainly also have doubled as teaching material, the *Te Deum laudamus*, BuxWV 218, takes us into the realm of consummate mastery. To quote the musicologist Kerala Snyder: ‘Buxtehude’s *Te Deum* represents perhaps the most sophisticated wedding between *stylus phantasticus* and *cantus firmus* writing in the entire North German repertory’. As the *cantus firmus* is hardly familiar nowadays, it is difficult fully to comprehend Buxtehude’s four-verse arrangement. The piece begins with a prelude and fugue with coda; not until bar 44 does the *cantus firmus* commence (*Te Deum laudamus...*), easily identifiable in long note values. By contrast, Buxtehude turns the second verse (*Pleni sunt coeli et terrae...*) into the theme of a *fugato*, which then becomes a chaconne. In the third section (*Te martyrum...*) the *cantus firmus* is clearly heard in the pedal; the fourth verse (*Tu devicto mortis aculeo...*) begins with a melodic fragment that serves as the theme of a fugue. The second half of this verse (*aperuisti credentibus regna coelorum*) appears, however, as a slightly ornamented upper voice in the finale. Fanfare-like motifs not only build up the tension towards the final cadenza but also correspond with the message contained in the text: ‘you have opened up the Kingdom of Heaven to the faithful’. Quite how Buxtehude used this magnificent work is unknown. It is conceivable that it was performed in alternation with sung verses in the context of a festive church service.

We have Johann Christoph Bach (the older brother of Johann Sebastian) to thank for the survival of three great *ostinato* compositions by Buxtehude. In the so-

called *Andreas-Bach-Buch* he noted down the *Ciacona in E minor*, BuxWV 160, a set of variations on a four-bar bass motif that is repeated and varied 31 times. As throughout the work two consecutive occurrences of the motif are linked by figurations in the upper parts, the work manages to avoid sounding fragmented.

With its typical alternation of improvisational and contrapuntally structured passages, the *Toccatà in F major*, BuxWV 156, provides an excellent example of *stylus phantasticus* composition – as does the *Toccatà in D minor*, BuxWV 155. The D minor piece is one of the few works by Buxtehude that can be dated, albeit only approximately: in the Codex E.B. 1688 (Yale University), the Dresden organist Emanuel Benisch the elder dates his copy of the piece to 1684; the toccata must thus have been composed either in that year or earlier.

Buxtehude's chorale preludes amount to a veritable encyclopædia of ways to arrange a hymn – from two-part settings to almost impenetrable polyphonic structures. This range is demonstrated by two settings of *Von Gott will ich nicht lassen*. In the simpler version (BuxWV 220) we hear the chorale line by line in the upper voice – to some extent elaborated, but still clearly perceptible. By contrast, in the second version (BuxWV 221) it is considerably more difficult to follow the hymn tune. The toccata-like opening does contain all the notes of the first line in the upper voice, but the chorale is only clearly discernible when the second line is heard in the pedal. In the music that follows the melody is again in the upper voice, but it seems to have been intentionally obscured. This contrast can be explained by reference to the text: the prominent line in the pedal proclaims the fundamental message that God 'leads me along the right paths, for otherwise I would sorely err'. This is the 'truth', whilst the rest of the setting is characterized by 'erring' and 'searching'. In cases like this, Buxtehude seems to go beyond the rhetorical interpretation of individual words, orienting himself rather towards the overriding conceptual meaning. The fact that the process of

listening is thereby turned into an intellectual exercise will not have disturbed Buxtehude's church listeners in the slightest. Although the church authorities were aware that 'only a few people... can recognize the songs from the organ playing', Buxtehude was never reproached on this account – unlike Johann Sebastian Bach, who was criticized in Arnstadt in 1706 for confusing the churchgoers with his 'wondrous variations'. In Lübeck a pragmatic solution was found to this problem by displaying the hymn numbers. For the chorale arrangement *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BuxWV 196, this would not have been necessary, as here the first two chorale lines are heard quite unmistakably in a transparent setting before the entry of additional voices adds greater ornamentation to the melody.

In St Mary's Church in Lübeck, the Magnificat was sung at Saturday vespers and at the church service on Sunday afternoon, probably often according to the *alternatim* practice, for boys' choir and organ. Buxtehude's complicated *Magnificat primi toni*, BuxWV 203, could hardly have been performed in this way, however; as Kerala Snyder recently proposed, it may have been performed in two parts as an elaborate frame for a sung Magnificat. The piece has eight contrasting sections, and the liturgical melody is heard twice in its entirety. Its notes are entirely subsumed by figuration, however, the *cantus firmus* itself becoming unrecognizable. It was evidently more important for Buxtehude that his song of praise to Mary should convey a feeling of joy. Thus the most high-spirited of dances, the gigue, takes its rightful place in the work, as a fugue.

Chorale variations such as Buxtehude's cycle on *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*, BuxWV 207, were written primarily as examples for composition lessons. In this work's four strophes various two- to four-part techniques are presented, some of which look back to the early seventeenth century. The chorale, which is intended for days of repentance, had a special significance in the area of

Altenbruch and Lüdingworth: after the Osterbruch liturgy of 1667, it was sung at rogation services at times of flood danger. Even today every flood can signify danger for the people, churches and organs of the Elbe estuary, and so this hymn forms a bridge between Buxtehude's time and the present.

© *Dorothea Schröder* 2009

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo University of the Arts. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas, using Shoin Chapel as its base. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and has given highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord, and on the organ he has previously released Bach's *German Organ Mass* and a disc of works by Sweelinck. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Zwei „Bauerndome“ und ihre Orgeln

Nur drei Kilometer voneinander entfernt liegen an der Elbmündung bei Cuxhaven die Dörfer Altenbruch und Lüdingworth. Ihre stattlichen, oft „Bauerndome“ genannten Kirchen zeugen vom Wohlstand und kulturellen Niveau der Region: Da die Landwirtschaft auf dem fruchtbaren Marschenboden Gewinn einbrachte, unterhielt jedes der beiden Dörfer eine Lateinschule, an der auch Singstunden erteilt wurden. Die Kirchgänger verstanden also etwas von der Musik, die durch die Hadelner Gottesdienstordnung von 1567 sehr gefördert wurde. Schon diese frühe Regelung sah den häufigen solistischen Einsatz der Orgel vor und belegt damit, welch hohen Stand Orgelbaukunst und Orgelspiel bereits im 16. Jahrhundert erreicht hatten. Als „Buxtehude-Organen“ bieten sich die Orgeln der beiden Gemeinden an, weil an ihnen zwei Orgelbauer tätig waren, die Buxtehude schätzte: Hans Christoph Fritzsche (Friezsch) arbeitete in den 1660er Jahren in Helsingborg und Helsingör am Öresund, wo Buxtehude aufwuchs und um 1657 seine Laufbahn als Organist begann. 1668 wurde Buxtehude nach Lübeck an die Marienkirche berufen. Im Mai 1687 fuhr er nach Hamburg, um dort Arp Schnitgers neue Orgel in der Nikolaikirche zu probieren. Buxtehude fand so großes Gefallen an Schnitgers Instrument, dass er ihn für einen Umbau der Großen Orgel von St. Marien nach Lübeck holen wollte, doch dazu ist es (wohl aus finanziellen Gründen) nicht gekommen.

In Altenbruch baute Johannes Coci aus Bremen zwischen 1497 und 1501 eine Orgel mit sechs Registern, die an der Nordwand der Kirche stand. 1561 erhielt sie, wahrscheinlich durch Matthias Mahn aus Buxtehude, das heute noch vorhandene Rückpositiv. Ein Pedal wird 1621 erwähnt. Noch während des Dreißigjährigen Krieges schloss die Gemeinde einen Kontrakt mit Hans Christoph Fritzsche (Hamburg): Um die Orgel grundlegend zu modernisieren, lieferte er 1647–49 ein neues Hauptwerk mit größerem Tonumfang sowie neue Register zum Rückposi-

tiv und legte die sehr hohe Stimmung tiefer, so dass das Musizieren mit Instrumentalisten erleichtert wurde. Nach dem Umbau besaß die Orgel 25 Register auf Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal. 1698 durch Matthias Dropa erweitert, erlitt sie 1717 Schäden bei einer Sturmflut. Im Rahmen der folgenden Kirchenrenovierung wurde sie 1727 durch Johann Hinrich Klappmeyer (Glückstadt) auf die neue Westempore versetzt. Dabei fügte Klappmeyer ein Brustwerk als drittes Manual dazu, stellte das Pedal in zwei Türme und gab der Orgel ihr heutiges Erscheinungsbild. Nach verschiedenen, zum Teil problematischen Maßnahmen im 20. Jahrhundert führten Jürgen und Hendrik Ahrend (Leer-Loga) 2002–2004 eine umfassende Restaurierung durch.

Der Otterndorfer Orgelbauer Antonius Wilde ersetzte 1598 in Lüdingworth eine ältere Orgel durch ein Instrument mit 20 Registern auf Hauptwerk, Brustwerk und Pedal. Es stand bereits auf der Empore im Westen der Kirche. Als Arp Schnitger 1682 den Auftrag erhielt, die Orgel zu vergrößern, ließ er Wildes Pfeifenwerk zum größten Teil unangetastet. So blieb u.a. das Messing-Regal 8' im Brustwerk erhalten, das zu den ältesten klingenden Zungenregistern der Welt gehört. Weil Schnitger nach St. Nikolai, Hamburg, gerufen wurde, überließ er die Lüdingworther Arbeit seinem Gesellen Andreas Weber. Die Orgel wurde um das Rückpositiv und die Pedaltürme erweitert, erhielt einen größeren Klaviaturnumfang und ein neues Gehäuse. Mit insgesamt 35 Registern war sie nun – wie auch das Altenbrucher Instrument – den hanseatischen Stadtorgeln klanglich ebenbürtig. In den folgenden 200 Jahren kaum verändert, gelangte die Lüdingworther Orgel im Zuge der „Orgelbewegung“ in den 1920er Jahren zu internationaler Bekanntheit. Nach der Restaurierung durch Jürgen Ahrend (1980–82) erklingt sie seit 1999 wieder in mitteltöniger Stimmung.

Musikalische Gelehrtheit und virtuose Fantasie – Orgelwerke von Dieterich Buxtehude

In seinem Kompendium *Musurgia universalis* (1650) schreibt Athanasius Kircher zu einer Fantasie von Johann Jacob Froberger: „Orgeln [...] erfordern Kompositionen, die so beschaffen sein müssen, dass der Organist nicht allein sein Genie vorweisen kann, sondern mit ihnen wie mit einer Art Vorspiel die Seelen der Zuhörer aufmerksam macht und erregt, zur Vorbereitung auf den folgenden vielstimmigen Zusammenklang. Viele nennen derartige harmonische Kompositionen Praeludien, die Italiener Toccaten ...“. Sie sollten „mit solcher Kunst ausgeziert“ sein, „dass man sowohl vollkommene Kompositions- und Fugenkunst als auch eine wohlüberlegte Reihenfolge der Abschnitte, sowohl eine deutliche Abwechslung der Zeitmaße als auch Mannigfaltigkeit wahrnehmen mag.“ So könnte man auch Buxtehudes Orgelwerke beschreiben, in denen sich Gelehrtheit, Virtuosität, harmonische Kühnheit und das Experimentieren mit Klangeffekten vereinen. Die aus einer scheinbar mühelosen Beherrschung der Kunst entstehende *varietas* – Vielfalt oder Mannigfaltigkeit – im *stylus phantasticus* erweckt zwar den Eindruck improvisatorischer Freiheit, gehorcht jedoch den Regeln der Proportion und des *decorum*, der Angemessenheit. Darüber hinaus enthalten Buxtehudes choralgebundene Werke eine Fülle von musikalisch-rhetorischen Figuren, die sich den Musikkennern des 17. Jahrhunderts leichter erschlossen als den heutigen Hörern. Was wie spontanes Spiel klingt, ist oft auch die nuancierte Ausdeutung eines Textes. Buxtehude verstand sich nicht vorrangig als Virtuose und Komponist, sondern, wie er selbst es 1705 ausdrückte, als „Diener der Orgel“ und des Gotteswortes.

Viele Praeludien Buxtehudes besitzen eine fünfteilige Form, in der ein Wechsel von freien und kontrapunktischen Abschnitten die erwünschte *varietas* garantiert. Beispielhaft lässt sich dieses Prinzip am *Praeludium a-moll* BuxWV 153 ab-

lesen: Nachdem das Eingangspraeludium die Tonart festgelegt hat, folgt die erste Fuge. Ein Zwischenspiel leitet zur zweiten Fuge mit einem verwandten Thema über, und ein brillantes Finale beschließt das Werk. Die gleiche Form, um ein Zwischenspiel vor der ersten Fuge erweitert, findet man im *Praeludium g-moll* BuxWV 148. Hier besteht das Finale aus einer Chaconne mit einem Bassmotiv, das auch Henry Purcell in seiner Oper *Dido and Aeneas* verwendete. Diese Parallele beweist jedoch nicht, dass Buxtehude Purcells Musik kannte, sondern zeigt lediglich, wie populär Chaconne-Kompositionen in ganz Europa waren.

Während die Praeludien sicherlich auch als Lehrmaterial dienten, führt das *Te Deum laudamus* BuxWV 218 in die Sphäre vollendeter Meisterschaft: „Buxtehudes *Te Deum* repräsentiert vielleicht die am höchsten entwickelte Verbindung zwischen *stylus phantasticus* und Cantus-firmus-Schreibweise im gesamten norddeutschen Repertoire“ (Kerala Snyder). Da der Cantus kaum noch bekannt ist, fällt es schwer, Buxtehudes Verarbeitung von vier Versen nachzuvollziehen. Das Stück beginnt mit einem Praeludium und einer Fuge mit Coda; erst in Takt 44 setzt der Cantus (*Te Deum laudamus* ...) ein und ist in langen Notenwerten gut zu erkennen. Aus dem zweiten vertonten Vers (*Pleni sunt coeli et terrae* ...) macht Buxtehude dagegen das Thema eines Fugato, das in eine Chaconne übergeht. Im dritten Abschnitt (*Te martyrimum* ...) erklingt der Cantus deutlich hörbar im Pedal; der vierte vertonte Vers (*Tu devicto mortis aculeo* ...) beginnt dagegen wieder mit einem Melodiefragment als Fugenthema. Die zweite Hälfte dieses Verses (... *aperuisti credentibus regna coelorum*) erscheint jedoch als leicht verzierte Oberstimme des Finales. Fanfarenartige Motive bauen nicht nur die Spannung zur Schlusskadenz auf, sondern entsprechen der Textaussage: „Du hast den Gläubigen das Himmelreich geöffnet“. Wie Buxtehude dieses großartige Werk einsetzte, ist unbekannt. Denkbar wäre eine Aufführung im Wechsel mit gesungenen Versen innerhalb eines Festgottesdienstes.

Die Überlieferung von drei großen Ostinato-Kompositionen Buxtehudes verdanken wir Johann Christoph Bach, dem älteren Bruder Johann Sebastians. Im sog. *Andreas-Bach-Buch* notierte er die *Ciaccona e-moll* BuxWV 160, ein Variationswerk über ein 31 Mal wiederholtes (und dabei auch variiertes) viertaktiges Bassmotiv. Da jeweils zwei Durchgänge des Motivs durch gleichartige Figurationen in den Oberstimmen verbunden sind, wird der Eindruck von Kleinteiligkeit vermieden.

Mit dem typischen Wechselspiel von improvisationsartigen und kontrapunktisch strukturierten Abschnitten gibt die *Toccatà F-Dur* BuxWV 156 ein exzellentes Beispiel für das Komponieren im *stylus phantasticus* – ebenso wie die *Toccatà d-moll* BuxWV 155. Diese ist eines der wenigen Werke Buxtehudes, die sich annähernd chronologisch einordnen lassen: Im „Codex E.B. 1688“ (Yale University) datierte der Dresdner Organist Emanuel Benisch d.Ä. seine Abschrift mit 1684; die Toccatà muss also in diesem Jahr oder früher entstanden sein.

Buxtehudes Choralvorspiele bilden eine veritable Enzyklopädie der Möglichkeiten, ein Kirchenlied zu bearbeiten – von zweistimmigen Sätzen bis zu schwer durchschaubaren polyphonen Gebilden. Zwei Vorspiele über *Von Gott will ich nicht lassen* demonstrieren diese Bandbreite: In der einfacheren Version (BuxWV 220) hört man den Choral zeilenweise in der Oberstimme – koloriert, aber klar wahrnehmbar. Dagegen ist es in der zweiten Fassung (BuxWV 221) wesentlich schwieriger, das Lied zu verfolgen. Zwar enthält der toccatenartige Beginn alle Noten der ersten Gesangszeile in der Oberstimme, doch deutlich zu hören ist der Choral nur, wenn die zweite Zeile im Pedal erklingt. Im Folgenden liegt die Melodie wieder in der Oberstimme, scheint jedoch absichtlich verborgen zu sein. Dieser Kontrast erklärt sich aus dem Text: Die hervorstechende Pedalzeile verkündet Fundamentales – Gott „führt mich auf rechter Straßen, da ich sonst irret sehr“. Das ist die Wahrheit, während Irren und Suchen den übrigen Satz prägt. So wie hier scheint

Buxtehude in manchen Choralvorspielen über die rhetorische Ausdeutung einzelner Wörter hinauszugehen und sich am übergeordneten Sinngehalt zu orientieren. Dass das Zuhören dadurch zu einer intellektuellen Aufgabe wird, störte Buxtehudes Gemeinde nicht. Obwohl die Kirchenoberen wussten, dass „die Gesänge von wenigen [...] aus dem Orgelspiel vorher erkannt werden können“, wurde Buxtehude niemals getadelt – anders als Johann Sebastian Bach, dem man 1706 in Arnstadt vorwarf, er habe durch „wunderliche Variationes“ die Kirchgänger verwirrt. In Lübeck löste man das Problem pragmatisch, indem Liednummertafeln aufgehängt wurden. Für die Choralbearbeitung *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BuxWV 196 wäre dies nicht nötig gewesen, denn hier erklingen die ersten zwei Choralzeilen in einem durchsichtigen Satz ganz unverkennbar, bevor mit dem Eintritt weiterer Stimmen auch die Melodie stärker ausgeziert wird.

In der Marienkirche wurde bei den Sonnabend-Vespers und dem Gottesdienst am Sonntagnachmittag das Magnificat gesungen, wahrscheinlich oft in Alternatim-Praxis mit Knabenchor und Orgel. Buxtehudes komplexes *Magnificat primi toni* BuxWV 203 kann jedoch kaum so aufgeführt worden sein; es dürfte eher in zwei Teilen den „kunstvollen Rahmen für ein gesungenes Magnificat“ gebildet haben (K. Snyder). In acht kontrastierenden Abschnitten enthält es zwei vollständige Abläufe der liturgischen Melodie. Ihre Töne gehen jedoch gänzlich im Figurenwerk auf, so dass der Cantus firmus nicht mehr zu erkennen ist. Es war Buxtehude offenbar wichtiger, im Loblied Mariens den Affekt der Freude darzustellen. So findet auch der heiterste Tanz, die Gigue, in diesem Werk als Fuge einen angemessenen Platz.

Choralvariationen wie Buxtehudes Zyklus über *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* BuxWV 207 entstanden überwiegend als Modelle für den Kompositionsunterricht. In vier Strophen werden verschiedene, zwei- bis vierstimmige Satztechniken vorgestellt, die zum Teil in das frühe 17. Jahrhundert zurückweisen. Der Choral, für Bußtage bestimmt, hatte in der Gegend um Altenbruch und Lü-

dingworth eine besondere Bedeutung: Nach der Osterbrucher Kirchenordnung von 1667 wurde er bei Bittgottesdiensten „in Wassersnöten“ gesungen. Auch heute noch kann jede Sturmflut wieder Gefahr für Menschen, Kirchen und Orgeln an der Elbmündung mit sich bringen, und so bildet gerade dieses Lied eine Brücke von Buxtehudes Zeit zu unserer Gegenwart.

© Dorothea Schröder 2009

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Sowohl als Solist wie auch mit dem Bach Collegium Japan hat er umfangreiche Tourneen unternommen. 2006 gab er begeistert gefeierte Konzerte in Spanien, Italien, Holland, Deutschland, England und in den USA. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf. Als Organist hat er Bachs Deutsche Orgelmesse sowie eine CD mit Werken von Sweelinck eingespielt. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Deux cathédrales paysannes et leurs orgues

Trois kilomètres seulement séparent les villages d'Altenbruch et de Lüdingworth à l'embouchure de l'Elbe. Leurs églises municipales, souvent appelées « cathédrales paysannes » témoignent du niveau économique et culturel de la région : parce que l'agriculture sur ces terres fécondes permettait d'engranger des profits, chaque village possédait une école latine où l'on enseignait entre autres le chant. Les fidèles s'y connaissaient également en matière de musique qui, grâce à l'ordonnance ecclésiastique de Hadeln de 1567, était fortement soutenue. Cette ordonnance prévoyait le recours fréquent à l'orgue en tant qu'instrument soliste et témoigne ainsi du niveau atteint par la facture d'orgue ainsi que la pratique de l'orgue dès le seizième siècle. Les orgues étaient connus sous le nom d'« Orgue de Buxtehude » à la communauté car les deux facteurs de ces instruments étaient particulièrement appréciés par le compositeur : Hans Christoph Fritzsche (Frietsch) travailla au cours des années 1660 à Helsingborg et Elsenor sur l'Öresund où Buxtehude grandit et où, en 1657, il commença sa carrière d'organiste. En 1668, Buxtehude fut appelé à Lübeck à l'église Sainte-Marie. En mai 1687 il se rendit à Hambourg pour essayer le nouvel orgue d'Arp Schnitger prévu pour l'église Saint-Nicolas. Buxtehude prit tellement de plaisir au jeu de l'instrument de Schnitger qu'il voulut l'engager pour la réfection du grand orgue de Sainte-Marie ce qui ne put avoir lieu pour des raisons financières.

Johannes Coci de Brème construisit à Altenbruch entre 1497 et 1501 un orgue à six jeux situé sur le mur nord de l'église. C'est en 1561 que cette église reçut, vraisemblablement par le biais de Matthias Mahn de Buxtehude, le positif de dos qui existe toujours aujourd'hui. Il est fait mention en 1621 d'un pédalier. Même pendant la Guerre de Trente Ans, la communauté signa un contrat avec Hans Christoph Fritzsche (Hambourg) pour la réfection en profondeur de l'orgue. Il livra entre 1647 et 1649 un grand orgue à la tessiture étendue ainsi que de nouveaux jeux pour le positif de dos et abaissa le diapason qui était très élevé afin de

faciliter l'interprétation avec d'autres musiciens. Après la réfection, l'orgue comptait vingt-cinq jeux au grand orgue, un positif de dos et un pédalier. L'orgue, qui fut encore agrandi en 1698 par Matthias Dropa, subit des dommages en 1717 suite à un orage. Dans le cadre des rénovations apportées à l'église, l'instrument fut logé à la tribune ouest en 1727 par Johann Hinrich Klappmeyer de Glückstadt. Klappmeyer ajouta un positif de poitrine au troisième manuel, plaça le pédalier dans deux tourelles et donna à l'orgue l'apparence que nous connaissons aujourd'hui. Après plusieurs rénovations au cours du vingtième siècle, certaines malheureuses, Jürgen et Hendrik Ahrend de Leer-Loga ont réalisé entre 2002 et 2004 une restauration en profondeur de l'instrument.

Le facteur d'orgue d'Otterndorf, Antonius Wilde, remplaça en 1598 à Lüdingworth un ancien orgue par un instrument comptant vingt jeux au grand orgue, au positif de poitrine et au pédalier. Il se trouvait déjà sur la tribune ouest de l'église. Lorsqu'Alp Schnitger obtint en 1682 un contrat pour l'agrandissement de l'orgue, il laissa intact en majeure partie les jeux à bouche de Wilde. Ainsi, les jeux de voix humaine de huit pieds en laiton demeureront dans le positif de poitrine qui fait partie aujourd'hui du plus ancien jeu d'anches au monde. Lorsque Schnitger fut appelé à l'église Saint-Nicolas de Hambourg, il confia le travail sur l'orgue de Lüdingworth à son compagnon Andreas Weber. On ajouta des tourelles pour le positif de dos et le pédalier et l'instrument reçut un nouveau clavier à la tessiture plus étendue et un nouveau buffet. Avec ses trente-cinq jeux, comme l'instrument d'Altenbruch, l'orgue municipal hanséatique sera d'égale valeur au niveau sonore. On apporta peu de modifications à l'instrument au cours des deux siècles suivants et celui-ci acquit une réputation internationale au cours de l'« orgelbewegung » allemand (sorte de mouvement pour la réforme de l'orgue) des années 1920. Après la restauration de Jürgen Ahrend (1980–82), l'orgue fait entendre depuis 1999 à nouveau son tempérament mésotonique.

Érudition musicale et fantaisie virtuose – L'œuvre pour orgue de Dieterich Buxtehude

Dans son traité, *Musurgia universalis* (1650), Athanasius Kircher écrit à propos d'une fantaisie de Johann Jacob Froberger : « l'orgue réclame des compositions qui doivent être construites de manière à ce que l'organiste ne présente pas que son génie mais qu'il retienne et éveille l'attention de l'auditeur par une sorte de prélude de l'âme en préparation à la polyphonie qui suit. Plusieurs appellent ce genre de compositions harmoniques préludes, les Italiens, *toccate*... » Les organistes « devraient orner avec art » de manière « à ce que aussi bien l'art achevé de la composition et de la fugue apparaissent comme une série délibérée de sections et réalise également un changement apparent de la métrique de manière variée ». C'est ainsi que l'on pourrait qualifier l'œuvre pour orgue de Buxtehude dans laquelle se réunissent érudition, virtuosité, hardiesse harmonique et expérimentation d'effets sonores. La *varietas* qui résulte d'une maîtrise complète de l'art – multiplicité ou diversité – dans le *stylus phantasticus* procure certes l'impression d'une liberté improvisée mais obéit en fait aux règles des proportions et du *decorum*, de la raison. De plus, les œuvres liées au genre du choral de Buxtehude contiennent une abondance de figures musico-rhétoriques qui étaient plus facilement perçues par le mélomane du dix-septième siècle que par celui d'aujourd'hui. Ce qui apparaît comme un jeu spontané est également le plus souvent l'interprétation nuancée d'un texte. Buxtehude ne doit pas être considéré d'abord comme un virtuose et un compositeur mais plutôt, tel qu'il l'exprima en 1705, comme un « serviteur de l'orgue » et de la parole de dieu.

Plusieurs préludes de Buxtehude sont dans une forme à cinq parties qui assurent la *varietas* souhaitée au moyen d'une alternance de sections libres et contrapuntiques. Le *Praeludium en la mineur*, BuxWV 153 constitue un exemple de ce principe : après que le prélude introductif ait établi la tonalité suit la première fugue.

Un intermède mène à la seconde fugue au moyen d'un thème apparenté alors qu'un finale brillant conclut la pièce. Cette même forme, augmentée d'un intermède menant à la première fugue se retrouve dans le *Praeludium en sol mineur*, BuxWV 148. Ici, le finale repose sur une chaconne avec un motif à la basse que Purcell utilisera également dans son opéra *Didon et Énée*. Ce parallèle ne révèle pas que Purcell connaissait la musique de Buxtehude mais témoigne plutôt de la popularité de la chaconne dans toute l'Europe.

Alors que les préludes servaient probablement de matériel pédagogique, le *Te Deum laudamus* BuxWV 218 nous mène au niveau de la maîtrise complète de son art : « Le *Te Deum* de Buxtehude représente peut-être la relation la plus développée entre le *stylus phantasticus* et le procédé du *Cantus firmus* de tout le répertoire du Nord de l'Allemagne » (Kerala Snyder). Le travail de Buxtehude sur les quatre versets est difficile à suivre car le *cantus firmus* n'est guère connu aujourd'hui. La pièce commence par un prélude et une fugue avec coda. Le *cantus firmus* fait son apparition à la mesure 44 (*Te Deum laudamus*...) et on reconnaît son exposition par les longues valeurs de notes. Buxtehude se sert du second verset (*Pleni sunt coeli et terrae*...) comme du thème d'un *fugato* qui passe à une chaconne. Dans la troisième section (*Te martyrurum*...) on entend clairement le *cantus firmus* au pédalier. Le quatrième verset (*Tu devicto mortis aculeo*...) commence en revanche à nouveau avec un fragment mélodique qui devient le thème d'une fugue. La deuxième moitié de ce verset (...*aperuisti credentibus regna coelorum*) apparaît cependant, légèrement modifiée, à la voix supérieure du finale. Des motifs de fanfare contribuent non seulement à la tension de la cadence conclusive mais correspondent au passage du texte : « Tu as ouvert le Royaume des cieux aux croyants ». On ne sait pour quel contexte Buxtehude a composé cette œuvre grandiose. Il est possible qu'elle se destinait à une exécution en alternance avec des versets chantés au sein d'un service religieux.

Nous devons à Johann Christoph Bach, le frère aîné de Johann Sebastian, la préservation de trois grandes compositions sur des ostinatos de Buxtehude. Dans l'ouvrage connu sous le nom d'*Andreas-Bach-Buch*, il note la *Ciaccona en mi mineur*, BuxWV 160, une série de variations sur un motif de basse de quatre mesures répété (et également modifié) trente-et-une fois. On parvient à éviter l'impression d'une succession de petites sections grâce aux deux transitions de chacun des motifs par le recours à des motifs similaires dans la partie supérieure.

Avec cette alternance typique de sections qui semblent improvisées et d'autres à l'écriture contrapuntiques, la *Toccata en fa majeur* BuxWV 156 constitue un excellent exemple de composition dans le stylus phantasticus tout comme la *Toccata en ré mineur* BuxWV 155. C'est l'une des rares œuvres de Buxtehude que l'on peut dater approximativement. Dans le Codex E.B.1688 conservé à l'Université Yale, l'organiste de Dresde, Emanuel Benisch l'Ancien affirme que sa mise sur papier date de 1684. La composition doit ainsi dater de cette même année ou peu avant.

Les préludes-chorals de Buxtehude constituent une véritable encyclopédie des possibilités offertes par un cantique religieux, de l'écriture à deux voix jusqu'à une polyphonie difficilement décryptable. Deux préludes sur *Von Gott will ich nicht lassen* démontrent ces possibilités. Dans la version facile (BuxWV 220), on entend le choral exposé vers après vers dans la partie supérieure, ornée mais facilement reconnaissable. En revanche, il est plus difficile de suivre la mélodie dans la seconde version (BuxWV 221). Certes, la toccate introductive contient toutes les notes de la ligne mélodique dans la partie supérieure mais on ne peut entendre clairement le choral que lorsque le second vers se fait entendre au pédalier. Plus loin, la mélodie apparaît à nouveau dans la ligne supérieure mais semble volontairement cachée. Ce contraste s'explique par le texte : la ligne soulignée au pédalier annonce quelque chose de fondamental : Dieu « me conduit par

la bonne route, sinon je ne pourrais que m'égarer». C'est la vérité pendant que l'égarement et la recherche caractérisent le reste de l'écriture. Ainsi, Buxtehude semble aller dans plusieurs préludes de choral au-delà de la signification des mots pris isolément et donne plutôt la priorité à la signification. Qu'un travail intellectuel soit ainsi confié à l'auditeur ne semble pas avoir dérangé la communauté de Buxtehude. Bien que les autorités de l'église savaient que « seuls quelques-uns connaissaient les chants avant de les entendre à l'orgue », Buxtehude ne fut jamais réprimandé contrairement à Johann Sebastian Bach que l'on accusa en 1706 à Arnstadt d'avoir confondu les fidèles par de « merveilleuses variations ». On régla à Lübeck le problème de manière pragmatique en affichant le numéro du cantique. Il n'aurait pas été nécessaire d'afficher celui-ci pour l'adaptation du choral *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BuxWV 196 puisqu'ici, les deux premiers vers du choral apparaissent clairement dans une écriture transparente avant l'entrée d'autres voix qui ornent fortement la mélodie.

Le *Magnificat* était chanté lors des vêpres du samedi et de l'office religieux du dimanche après-midi à l'église Sainte-Marie, vraisemblablement dans une alternance de chœur d'enfants et d'orgue. Le complexe *Magnificat primi toni* BuxWV 203 de Buxtehude ne peut pratiquement pas être exécuté ainsi. Il constitue probablement les deux parties d'un « cadre conçu avec art pour un *Magnificat* chanté » (K. Snyder). Il contient deux expositions complètes de la mélodie liturgique répartie en huit parties contrastées. Les notes de la mélodie apparaissent cependant comme des ornements avec le résultat que le *cantus firmus* y est à peine reconnaissable. Il était manifestement plus important pour Buxtehude de présenter l'affect de la joie dans le chant de louange à Marie. C'est ainsi qu'une danse enjouée, la gigue, prend une place appropriée au sein de cette œuvre sous la forme d'une fugue.

Les variations de choral comme le cycle de Buxtehude sur *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* BuxWV 207 jouèrent principalement le rôle de modèle pour

les cours de composition. En quatre strophes, différentes techniques d'écriture de deux à quatre voix sont présentées et renvoient en partie au début du dix-septième siècle. Le choral, qui se destinait aux jours de pénitence, prenait une signification particulière dans la région d'Altenbruch et de Lüdingworth : d'après l'ordonnance ecclésiastique de l'église d'Osterbruch de 1667, l'office du dimanche des Rogations dut être chanté « dans une situation d'urgence ». Encore aujourd'hui, chaque inondation entraîne à nouveau un danger pour les personnes, les églises et les orgues situés à l'embouchure de l'Elbe et c'est ainsi que ce cantique même établit un lien entre l'époque de Buxtehude et la nôtre.

© Dorothea Schröder 2009

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. Il se produit à plusieurs reprises, en tant que soliste et avec le Bach Collegium Japan et donne des concerts salués par la critique en Espagne, en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre ainsi qu'aux Etats-Unis. En 2008, Masaaki Suzuki était professeur à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo.

Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument et, à l'orgue, la Troisième partie de la *Clavierübung* de Bach ainsi que des oeuvres de Sweelinck. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

THE KLAPMEYER ORGAN OF ST NICOLAI CHURCH IN ALTENBRUCH

F=Fritzsche 1649
D=Dropa 1699
K=Klappmeyer 1730

HAUPTWERK (CDEFGA – c³)

Principahl (Prospekt)	8'	F
Quintadohn	16'	F, 16. Jahrh.
Gedackt	8'	F
Octav	4'	F
Waldflöt	2'	F
Mixtur	5fach	F
Cimbel	3fach	F
Trommeth	8'	K
Vox humana	8'	K

RÜCKPOSITIV (CDEFGA – c³)

Principahl (Prospekt)	8'	16. Jahrh.
Gedackt	8'	16. Jahrh.
Quintadöhn	8'	F
Octav	4'	16. Jahrh.
Gedackt	4'	F
Nasat	3'	16. Jahrh.
Super Octav	2'	D
Blockflöt	2'	16. Jahrh.
Sexquialtera	2fach	F
Mixtur	4fach	F
Dulcian	16'	F
Kromphorn	8'	F

BRUSTWERK (CDEFGA – c³)

Gedacktes	8'	K
Gedackt	4'	K
Super Octav	2'	K
Quint	1½'	17. Jahrh.?
Scharff	3fach	K
Knop Regal 8'	K	

PEDAL (CDEFGA – d¹)

Untersatz	16'	16. Jahrh.
Prinzipahl (Prospekt)	8'	K
Gedackt	8'	D
Octav	4'	D
Mixtur	4fach	D
Posaun	16'	F
Trommete	8'	F
Cornet	2'	19. Jahrh.

Zur Disposition

2 Cimbelsterne
Tremulant Rückpositiv und auf das ganze Werk
4 Sperrventile
Schiebekoppel Brust-/Hauptwerk
Mechanische Traktur
Scheifladen
Stimmung: Werckmeister III modifiziert
Winddruck 76,5 mm WS
4 Keilbälge



THE WILDE-SCHNITGER ORGAN OF ST JACOBI CHURCH IN LÜDINGWORTH

W=Wilde 1598

S=Schnitger 1682

A=Rekonstruktion Ahrend 1982

HAUPTWERK

Principal (Prospekt)	8'	W
Quintadena	16'	W, S
Rohrfloït	8'	W
Octave	4'	S
Hoffloït	4'	W
Nahsat	3'	W
Octave	2'	W
Rauschpfeife	2fach	W, S
Mixtur	5fach	W, S
Zimbel	3fach	A
Trommette	8'	W

RÜCKPOSITIV

Principal	4'	S, A
Gedackt	8'	S
Spitzfloït	4'	S
Octava	2'	S
Waldfloït	2'	S
Sifflitt	1½'	S
Sexquialtera	2fach	S
Tertzian	2fach	S
Scharff	4-6fach	S
Dulcian	16'	A

BRUSTWERK

Gedacktes	4'	W
Quintfloït	3'	W
Octave	2'	W, S
Scharff	3fach	S
Regal	8'	W

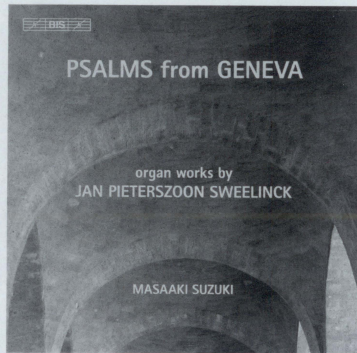
PEDAL

Principal (Prospekt)	8'	S
Untersatz	16'	W
Octava	4'	W
Nachthorn	2' A	
Rauschpfeife	2fach	W
Mixtur	5fach	A
Trombone	16'	S
Trommett	8'	W
Cornet	2'	A

Zur Disposition

2 Cimbelssterne und Vogelgesang
 Tremulant auf das ganze Werk
 Schiebekoppel Brust-/Hauptwerk
 Mechanische Traktur
 Scheifladen
 Stimmung: mitteltönig mit 8 reinen Terzen
 (durch Ahrend)
 Winddruck 70 mm WS
 4 Keilbälge





PSALMS from GENEVA

organ works by
JAN PIETERZOOON SWEELINCK

MASAANKI SUZUKI

PSALMS FROM GENEVA

JAN PIETERZOOON SWEELINCK

Tocatta in a; Tocatta in g; Tocatta in C; Psalm 23; Psalm 36; Psalm 116; Psalm 140;
Fantasia chromatica in d; Echo Fantasia in C; Chorale 'Allein Gott in der Höh sei Ehr';
Chorale 'Puer nobis nascitur'

MASAANKI SUZUKI playing the 2002 Marc Garnier organ of Shinko-Kyokai, Kobe

BIS-CD-1614

'Gramophone recommends' *Gramophone*

'Suzuki... is deeply sensitive to the colorific possibilities of the Psalms... The free-flowing, uninhibited whims of the Italianate toccatas and lyrical psalm paraphrases radiate...' *Gramophone*

'Masaaki Suzuki weights his programme perfectly.' *Choir & Organ*

'Masaaki Suzuki... is as accomplished an instrumental interpreter of Sweelinck as he is a director of Bach cantatas... he maintains musical interest through performances which are compelling in their stylistic integrity and uncompromising musicianship.' *International Record Review*

Recording kindly supported by the Stiftung Historische Orgeln in Altenbruch und Lüdingworth.

Thanks are also due to Regina Kriebel and Ingo Duwensee / Stiftung Historische Orgeln in Altenbruch und Lüdingworth, and to the parishes of Altenbruch and Lüdingworth.



The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: August 2008 at St Nicolai Church, Altenbruch and at St Jacobi der Ältere Church, Lüdingworth, Germany
Producer and sound engineer: Hans Kipfer
Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Nora Brandenburg
Mixing: Hans Kipfer
Executive producer: Robert Siff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Dorothea Schröder 2009
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Interior photo of the St Jacobi Church, Lüdingworth by Joergens.mi (licensed under CC-BY-SA-3.0 / <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/legalcode>)
Back cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Photographs of the organs: © Norbert Balzer
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1809 © 2009 & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1809

DIETRICH BUXTEHUDE (c. 1637–1707)

- | | | |
|-----|---|-------|
| 1) | TOCCATA IN F MAJOR, BuxWV 156 | 6'43 |
| 2) | PRÆLUDIUM IN A MINOR, BuxWV 153 | 5'32 |
| 3) | CIAONA IN E MINOR, BuxWV 160 | 5'09 |
| 4) | TE DEUM LAUDAMUS, BuxWV 218 | 11'40 |
| 5) | VON GOTT WILL ICH NICHT LASSEN, BuxWV 220 | 2'46 |
| 6) | VON GOTT WILL ICH NICHT LASSEN, BuxWV 221 | 2'01 |
| 7) | PRÆLUDIUM IN G MINOR, BuxWV 148 | 6'22 |
| 8) | TOCCATA IN D MINOR, BuxWV 155 | 6'48 |
| 9) | NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT, BuxWV 207 | 8'02 |
| 10) | ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST, BuxWV 196 | 3'30 |
| 11) | MAGNIFICAT PRIMI TONI, BuxWV 203 | 7'29 |

TT: 68'48

MASAKI SUZUKI

*playing the Klapmeyer Organ of St Nicolai Church, Altenbruch [1–8]
and the Wilde-Schnitger Organ of St Jacobi Church, Lüdingworth [9–11]*

Recording producer and
Sound engineer: Hans Kipfer

© 2009 & © 2010, BIS RECORDS AB

THIS HYBRID DISC PLAYS ON BOTH CD & SACD PLAYERS
SACD SURROUND / SACD STEREO / CD STEREO



Direct Stream Digital
SACD, DSD AND THEIR LOGOS ARE TRADEMARKS OF SONY

MADE IN THE EU





SUPER AUDIO CD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

