

EPO

Dietrich Buxtehude
Complete Organ Works III
Friedhelm Flamme





Dietrich Buxtehude

Dietrich Buxtehude ^{1637–1707}

Complete Organ Works Vol. III

SACD 1

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | Praeludium in A BuxWV 151 | 5'37 |
| 2 | Christ, unser Herr, zum Jordan kam BuxWV 180 | 3'49 |
| 3 | Wir danken dir, Herr Jesu Christ BuxWV 224 | 1'09 |
| 4 | Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BuxWV 196 | 3'13 |
| 5 | Durch Adams Fall ist ganz verderbt BuxWV 183 | 3'11 |
| 6 | Toccata in G BuxWV 164 | 2'35 |
| 7 | Nun freut euch, lieben Christen gmein BuxWV 210 | 12'24 |
| 8 | Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BuxWV 185 | 1'42 |
| 9 | Praeludium in B BuxWV 154 | 1'09 |
| 10 | Fuga in B BuxWV 176 | 5'02 |
| 11 | Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn BuxWV 201 | 2'43 |
| 12 | Canzona in g BuxWV 173 | 1'41 |
| 13 | Ach Herr, mich armen Sünder BuxWV 178 | 2'41 |

14	Canzonetta in e BuxWV 169	3'55
15	Praeludium in e BuxWV 142	9'08

Total time 60'07

SACD 2

1	Praeludium in F BuxWV 145	6'56
2	Canzona in d BuxWV 168	4'14
3	Es ist das Heil uns kommen her BuxWV 186	2'12
4	Canzona in G BuxWV 170	3'59
5	Praeludium in C BuxWV 136	5'23
6	Gott der Vater wohn uns bei BuxWV 190	2'53
7	Es spricht der Unweisen Mund wohl BuxWV 187	3'06
8	Praeludium in a BuxWV 152	4'36
9	Canzona in C BuxWV 166	4'56
10	Canzonetta in G BuxWV 172	2'54
11	Praeludium in a BuxWV 153	6'40
12	Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl BuxWV 193	2'36

13	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit BuxWV 222	2'13
14	Vater unser im Himmelreich BuxWV 219	2'34
15	Te Deum laudamus BuxWV 218	14'46

Total time 70'06

Friedhelm Flamme

an der Christoph-Treutmann-Orgel (1734–37) der Klosterkirche St. Georg
zu Grauhof bei Goslar

Wir danken dem Verein der Förderer der Treutmann-Orgel von 1737 in der
Klosterkirche Grauhof e.V. mit seinem Vorsitzenden Dirk Peter Vorderstemann
und Kantor Martin Hofmann sowie Küster Klaus Schwerdhelm für die
freundliche Unterstützung.

Ein besonderer Dank geht an die **Familienstiftung VOGT** für die großzügige
Förderung!



Familienstiftung VOGT

Die Treutmann-Orgel in der Klosterkirche St. Georg in Grauhof/Goslar

In der zwischen 1711 und 1717 errichteten Klosterkirche der Augustiner-Chorherren in Grauhof bei Goslar baute der Magdeburger Orgelbauer Christoph Treutmann als Krönung der kostbaren Ausstattung ab 1734 bis 1737 eine große, weitgehend original erhaltene Barockorgel, eines der bedeutendsten Instrumente Mitteldeutschlands.

Christoph Treutmann (»der Ältere«) wurde um 1673/74 in Schlesien geboren und starb am 10. Juni 1757 in Magdeburg. Seine Lehrzeit verbrachte er bei Heinrich Herbst d.J. (um 1650–1720) in Magdeburg und arbeitete anschließend als Gehilfe Arp Schnitzers (1648–1719) beim Bau der Orgel der Johanneskirche in Magdeburg (1689–1694) mit. Sein Stil ist daher norddeutsch beeinflusst, weist aber deutliche mitteldeutsche Elemente auf. Bereits um 1695 machte sich Treutmann in Magdeburg selbstständig; sein bedeutendster Schüler wurde dort der für den brandenburgischen Orgelbau maßgebliche Joachim Wagner.

Während von den meisten Instrumenten, die er erbaute oder reparierte, nur noch spärliche Reste erhalten sind, weisen die kleine, 1727 bis 1728 von Treutmann in der Schlosskirche St. Levin in Harbke bei Helmstedt erweiterte Fritzsche-Orgel von 1622 und vor allem die imposante Orgel der Klosterkirche in Grauhof noch einen großen Anteil von Originalsubstanz auf und vermitteln einen authentischen Klangeindruck der Orgelbaukunst Treutmanns. Als dieser 1734 den Auftrag zum Bau der Orgel in Grauhof erhielt, war er ein etablierter und höchst erfahrener Meister, der nun ein Werk errichten konnte, das der noblen Innenausstattung der eindrucksvoll gegliederten Klosterkirche

mit ihrer großartigen Akustik angemessen war und bei dem er seine künstlerische Vollendung erreichen konnte.

Das 1737 fertig gestellte Instrument blieb mit seinen 42 Registern auf drei Manualen und Pedal sein bedeutendstes Werk, das bereits die Bewunderung der Zeitgenossen hervorrief. Die komplizierte Mechanik, bei der das Obermanual (»Oberwerk«) mit dem Hauptwerk durch eine Schiebekoppel und das mittlere Manual (»Hauptwerk«) mit dem Untermanual (»Hinterwerk«) über einen Registerzug durch eine »Stechermechanik« angekoppelt werden konnten, war für die damalige Zeit sensationell. Auch klanglich nimmt die Orgel mit nord- und mitteldeutschen Elementen eine Sonderstellung ein, vor allem durch die beiden tief liegenden Gambaustimmen (16' und 8'), wie sie im schlesisch-böhmischen Orgelbau verwendet wurden, die mit den wunderbar singend intonierten Flötenstimmen eine irisierend-ätherische Klangwirkung erzeugen und mit einem kraftvoll strahlenden Plenum wirkungsvoll kontrastieren. Eine Abkehr vom norddeutsch-hochbarocken Werkprinzip hin zum mitteldeutschen Verschmelzungsklang bietet auch die Anlage des großflächigen Gehäuses, das sämtliche Teilwerke zu einem einheitlichen Klangkörper verbindet. Die dezente Farbgebung in zarten Pastellönen verleiht dabei dem wichtigen Prospekt mit seinen originalen glänzenden Prospektpfeifen Noblesse und Eleganz.

Die einzige nahezu vollständig erhaltene Treutmann-Orgel ist eines der bedeutendsten Instrumente aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die wohltemperierte Stimmung ermöglicht zudem auch die Nutzung entfernterer Tonarten – wie etwa im E-Dur-Praeludium von Dietrich Buxtehude –, ohne deren Charakter und Dissonanzgehalt zu

verwischen. Die Reichhaltigkeit des Farbspektrums und der besonders hohe Anteil an historischer Substanz waren Gründe, diese wunderbare Orgel für die vorliegende Einspielung der Werke Dietrich Buxtehudes, des bedeutendsten Orgelkomponisten vor Johann Sebastian Bach, auszuwählen.

Nach kleineren Reparaturen im 19. Jahrhundert blieb die Orgel weitgehend unverändert und entkam sogar 1917 der Plünderung durch den »Reichsfiskus«, so dass die Prospektpfeifen original erhalten sind, eine absolute Ausnahme bei einem Instrument dieser Größe und ein Glücksfall für die Orgelmusik. Im Sinne der »Orgelbewegung« wurde das Instrument 1932 durch die Firma Furtwängler & Hammer (Hannover) instandgesetzt und die originale Disposition wiederhergestellt. In den Jahren 1989 bis 1992 fand schließlich eine grundlegende Restaurierung auf hervorragendem orgelbauerisch-künstlerischem Niveau durch die Firma Hillebrand aus Altwarmbüchen bei Hannover statt, die auch später das original disponierte Glockenspiel mit Krallenglöckchen wieder einbaute.

– *Gerhard Aumüller*

Disposition der Christoph-Treutmann-Orgel von 1737

o (= original) Christoph Treutmann d. Ä. 1734–1737

r (= rekonstruiert) Gebrüder Hillebrand 1989–1992

II. Haupt-Werck (CD-c''')

Principal	16'	o
Viola di Gamba	16'	o
Viola di Gamba	8'	o
Lieblich Principal	8'	o
Spitzflöt	8'	o
Quinta	6'	o
Octava	4'	o
Nasat	3'	o
Rauschpfeiffe	3f.	r
Mixtur	4–6f.	o/r
Trompet	16'	o
Trompet	8'	o

III. Ober-Werck (CD-c''')

Principal	8'	o
Rohrflöt	8'	o
Spitzflöt	4'	o
Octava	4'	o
Quinta	3'	o
Superoctava	2'	o
Sesquialtera	2f.	o
Mixtur	5f.	o/r
Fagotto	16'	o
Vox humana	8'	r

I. Hinter-Werck (CD-c''')

Gedackt	8'	o
Principal	4'	o
Quintadena	8'	o
Traversiere	4'	o
Octava	2'	o
Waldflöte	2'	o
Quinta	1½'	o
Scharff	3f.	r
Hautbois	8	r

Pedal (CD-d')

Principal	16'	o
Subbass	16'	o
Rohrflöt	12'	o
Octava	8'	o
Flachflöt	8'	o
Superoctava	4'	o
Mixtur	4f.	r
Groß Posaunen Bass	32'	o
Posaune	16'	o
Trompet	8'	o
Schalmey	4'	o

Tremulant (für das ganze Werck)

2 Cymbelsterne

Schiebekoppel OW/HW

Koppel HiW/HW

6 Keilbälge

Winddruck: 72 mm/WS

Tonhöhe: ca. $\frac{3}{8}$ -Ton über normal

Stimmung: wohltemperiert

(Kellner/Bach, $\frac{1}{5}$ Komma)

Zur Edition

Mit Dietrich Buxtehude, dem bedeutendsten Meister der norddeutschen Orgelkunst, findet die Reihe *Organ Works of the North German Baroque* in der Einspielung durch Friedhelm Flamme ihre konsequente Fortsetzung. Um die Besonderheiten des persönlichen Interpretationsstils, der ein Ergebnis der jahrzehntelangen Beschäftigung mit nahezu dem gesamten norddeutschen Repertoire darstellt, zu unterstreichen, wurde dazu die großartige, weitgehend original erhaltene Treutmann-Organ im Kloster Grauhof bei Goslar herangezogen, die die innovative, visionäre Klangkunst Buxtehudes in ganz anderer Weise zur Geltung bringt als die bekannten Schnitger-Organen in Norddeutschland.

Jede CD ist aufgebaut wie ein spannendes Konzertprogramm, das zum einen die Vielfalt der Kompositionen Buxtehudes – von freien und choralgebundenen, manualiter oder mit virtuosem Pedalspiel auszuführenden Werke, deren Stil von leichtfüßigen Canzonetten, gravitätischen Basso ostinato-Formen bis zu strengen Sätzen im »gelehrten Kontrapunkt« – aufzeigt und zum anderen die unermesslichen Klangmöglichkeiten der Treutmann-Organ, beides im Sinne der Varietas, aber auch unter der Berücksichtigung einer tonartlichen Spannungskurve.

Vol. III schließt die Einspielungssequenz sämtlicher überlieferter Werke des bedeutendsten Barockmeisters der Orgelkunst vor und neben Johann Sebastian Bach ab. Dabei ermöglicht die Treutmann-Organ aufgrund ihrer Stimmung auch die stilgerechte Wiedergabe von Stücken in entfernten Tonarten, was auf mitteltönigen Instrumenten unmöglich wäre.

– Burkhard Schmilgun

Dietrich Buxtehude – Biografie

Um 1637 (vor 1641) wurde Dietrich (Dieterich, dän. Diderik) Buxtehude als Sohn des aus Oldesloe stammenden Organisten Johann Buxtehude (um 1602–1674) und (vermutlich) dessen Frau Helle Jespersdotter (†1671) im damals dänischen Helsingborg geboren. In Helsingør, wo Johann Buxtehude ab 1645 als Organist der St. Olai-Kirche tätig war, dürfte Dietrich die Lateinschule besucht und vom Vater ersten Musik- und Orgelunterricht erhalten haben. Wahrscheinlich hat er seine musikalische Ausbildung in Kopenhagen und in Hamburg, vielleicht auch in Lübeck, vervollkommenet.

Knapp 20-jährig wurde Buxtehude 1657 oder Anfang 1658 Organist an der Sankta Maria-Kirche in Helsingborg, ab 1660 dann an der Sankta Maria-Kirche in Helsingør. Am 11. April 1668 wurde er als Nachfolger Franz Tunders (1614–1667) zum Organisten an der St. Marienkirche in Lübeck bestellt und heiratete am 3. August Tunders Tochter Anna Margaretha, mit der er sieben Töchter hatte. Anlässlich des Todes seines Vaters 1674 schrieb Buxtehude ein kunstvolles *Klaglied* (BuxWV 76), Ausdruck gleichermaßen seiner engen Bindung an den Vater wie intensiver Auseinandersetzung mit allen Feinheiten der Kontrapunktik.

Aus diesem Jahr stammt auch das einzige Porträt Buxtehudes, das ihn mit seinen Freunden Johann Adam Reincken und Johann Heile zeigt. Leider sind kaum persönliche Zeugnisse dieser überaus reichen und vielschichtigen Persönlichkeit erhalten geblieben. Sein Ansehen, vor allem auch im mitteldeutschen Raum, als bedeutender Orgelvirtuose, Orgelfachmann und Improvisator spiegelt sich u. a. in der breiten Überlieferung seiner Orgelwerke im Umfeld von Johann Sebastian Bach (1685–1750)

und Johann Gottfried Walther (1684–1748), der Widmung Johann Pachelbels seines *Hexachordum Apollinis* (1699) an Buxtehude und dem intensiven Austausch mit Andreas Werckmeister.

Die mit großem personellem, finanziellem und organisatorischem Aufwand gestalteten Lübecker »Abendmusiken« belegen Buxtehudes Reputation als überragenden Musiker nicht nur in der Lübecker Gesellschaft, sondern im gesamten norddeutschen Raum und darüber hinaus. Bekanntlich reisten 1703 Johann Mattheson und Georg Friedrich Händel aus Hamburg zu Buxtehude. 1705 wanderte auch Johann Sebastian Bach von Arnstadt nach Lübeck, um wahrscheinlich bei den »extraordinären« Auführungen der Trauer- und Festmusiken nach dem Tode Kaiser Leopolds mitzuwirken (*Castrum doloris* und *Templum honoris*).

Am 9. Mai 1707 starb Buxtehude in Lübeck und wurde eine Woche später unter der »Totentanzorgel« in der Lübecker Marienkirche begraben. An seine im Zweiten Weltkrieg zerstörte Grabstelle erinnert heute eine Gedenktafel. Die imposante Persönlichkeit Buxtehudes erschließt sich vor allem durch die Fülle, den inneren Reichtum, die kompositorische Brillanz und den Zauber seiner Musik. Dabei sind wesentliche Werke wie etwa die sieben Instrumentalsonaten über die Planeten verloren, und auch von seiner Orgel- und Claviermusik ist wahrscheinlich nur ein Teil erhalten. Die überwiegende Zahl der Quellen von Buxtehudes Orgelmusik ist aus dem Umfeld Johann Sebastian Bachs, seiner Schüler und Johann Gottfried Walthers überliefert, ein Hinweis auf die besondere Wertschätzung seiner Musik und ihrer Wiedergabe auf Orgeln des mitteldeutschen Raums.

Zu den Werken

Die Zusammenstellung der Orgelwerke Buxtehudes in dieser Einspielung versucht, mit jeder einzelnen CD einen charakteristischen Eindruck von der Fülle der Inspiration und meisterlichen Beherrschung der Form des Buxtehudeschen Orgel-Cœuvres zu vermitteln, stellt also gewissermaßen jeweils ein kleines »Buxtehude-Konzert« dar. So finden sich auf beiden CDs etwa zu gleichen Teilen choralgebundene und freie Orgelwerke.

Dem Charakter der Tonart A-Dur entsprechend fröhlich beginnt das erste Praeludium (BuxWV 151) der SACD 1 mit einer geschwungenen Sechzehntelgirlande, die an die Cembalowerke Johann Jacob Frobergers erinnert, und leitet zu einer Dreiklangbetonten Fugierung über. Ein kleines harmonisches Labyrinth bildet das folgende »adagio« im »Durezza e Ligature«-Stil, an das sich eine weitere kurze Fuge anschließt, die mit der Dur-Terz im Diskant endet.

Während das nur 20 Takte umfassende Praeludium B-Dur (BuxWV 154; in seiner Zuschreibung an Buxtehude umstritten) ganz ohne Fuge auskommt (fragmentarisch überliefert?), werden im Praeludium e-Moll (BuxWV 142) drei Fugen mit ganz unterschiedlichem Affektgehalt aus einem gemeinsamen Motivvorrat entwickelt, den sie durch die Anlehnung an die Formtypen Canzone, Ricercar und Gigue erreichen. Eingeleitet wird das wirkungsvolle Stück mit einem imitatorisch verarbeiteten Dreiklangmotiv, das in ähnlicher Form zur ersten Fuge überleitet. Deren Thema greift das nun in Quint- und Oktavsprünge zerlegte Eingangsmotiv wieder auf und verbindet es mit einem chromatischen Reperkussionselement, das durch seine Kombination von Vierteln, Sechzehnteln und

Achteln eine prägnante rhythmische Struktur erhält und mehrfach regulär durchgeführt wird.

Eine homophone vollstimmige Passage aus dem Reperkussionsthema leitet über zur pathetisch-klagenden Fuge im $\frac{3}{2}$ -Takt, bei der das chromatische Element ebenso wirkungsvoll verstärkt wird wie z. B. im bekannten »großen« e-Moll-Praeludium von Nikolaus Bruhns oder noch wuchtiger in der Fuge (»the Wedge«) zum »großen« e-Moll-Praeludium von Johann Sebastian Bach (BWV 548). Modulationen nach H-Dur oder Fis-Dur, wie sie in den Durchführungen erreicht werden, klingen natürlich nur auf einer wohltemperiert gestimmten Orgel angenehm und reizvoll. Im zweiten Teil der Fuge tritt ein schraubenförmig sich windendes Kontra-subjekt hinzu, die Chromatik erscheint auch in der Umkehrung, und thematische Engführungen leiten über zum strahlenden Schluss der Fuge in H-Dur. Ein aus dem Windungsmotiv abgeleitetes Rezitativ fixiert die Tonart und führt zur rasanten fugierten Schluss-Gigue über, deren Schwung durch kurze Akkordschläge im »lombardischen« Rhythmus aufgefangen und zum versöhnlichen E-Dur-Schluss mit der effektvollen pikardischen Terz führt.

Sowohl auf der Orgel als auch auf dem Cembalo ausführbar sind die Fuga in B (BuxWV 176), Canzona in G (BuxWV 173) und Canzonetta in e (BuxWV 169), die als dreistimmige Fugen angelegt sind und nur am Ende in figuratives Laufwerk übergehen. Die B-Dur-Fuge besteht aus drei meist dreistimmigen Themenkomplexen, wobei dem Repetitionsbeginn des ersten Themas schaukelnde Sechzehntel angefügt sind. Nach kurzen Laufpassagen folgt ein kanonisch geführter bzw. imitativer, durchsichtiger Satz, der sich zum verminderten Septakkord aufstaut und dann in eine fugierte Schluss-Gigue übergeht, die mit einer Arpeggio-Sequenz endet.

Im Gegensatz zu den stets als Fugen angelegten Canzonen und Canzonetten beginnen die Tokkaten, so auch die Toccata in G (BuxWV 164), ähnlich wie die Praeludien, immer mit freistimmigem Laufwerk, unterbrochen von Halteakkorden mit überraschenden Wendungen, wie dies für den hochbarocken »Stylus phantasticus« typisch ist.

Die Textvorlagen und Melodien für seine Choralbearbeitungen hat Buxtehude aus den offiziellen Fassungen der Choräle übernommen, wie sie sich in zwei Manuskripte (MS #13 und #14) im Lübecker Stadtarchiv erhalten haben, einer älteren Version aus den Jahren 1660 bis 1670 und einer jüngeren, vom Kantor Jacob Pagendarm 1705 zusammengestellten Sammlung. Der liturgische Ort für die monodischen Choralvorspiele waren die Gottesdienste, bei denen der Organist mit seinem Choralvorspiel der Gemeinde Melodie und stimmungsmäßigen Inhalt des Choral nahebrachte und der Kantor mit dem Chor den Gemeindegesang stützte, denn eine Orgelbegleitung des Gemeindegesangs wie heute war damals noch nicht üblich.

Buxtehude verwendete bei den Choralvorspielen verschiedene Formen für den Eintritt des Choral, der entweder mit einem kurzen Lauf (»Apostrophierung«) angekündigt wurde (»Erhalt uns Herr«, BuxWV 185) oder direkt zunächst unbegleitet mit langen Noten unverziert (»plan«) erklang, dann verziert (»koloriert«) über Begleitstimmen fortgeführt wurde (»Christ, unser Herr, zum Jordan kam«, BuxWV 180; »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«, BuxWV 196; »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«, BuxWV 183), oder eine kurze »Vorimitation« des Zeilenanfangs der Begleitstimmen ging den Choralzitate voraus, die dann zeilenweise koloriert (»Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn«,

BuxWV 201) oder plan («Ach Herr, mich armen Sünder», BuxWV 178) vorgetragen wurden.

Im Gegensatz dazu dürften die umfangreichen, bis zu 250 Takte und mehr umfassenden Choralfantasien bei den Abendmusiken oder anderen, eher konzertanten Anlässen erklingen sein, um die musikalischen Kenner mit virtuosem Orgelspiel zu erfreuen und expressiver Ausdeutung des Chorals geistlich zu erbauen.

Ein Paradebeispiel für dieses Genre, gewissermaßen ein Kompendium Buxtehudescher Orgelkunst, stellt die Choralfantasie über Luthers volkstümliches Reformationslied »Nun freut euch, lieben Christen g'mein« von 1524 dar, mit 258 Takten fast so lang wie die monumentale Choralfantasie »An Wasserflüssen Babylon« von Buxtehudes Freund Johann Adam Reincken (s. *cpo* 777 246–2 Nr. 12) und von ähnlicher kompositorischer Reichhaltigkeit und spieltechnischer Virtuosität. Interessant ist dabei, dass das Stück nicht nur in einer Kopie von Johann Gottfried Walther vorliegt, sondern 2006 von den Bachforschern Michael Maul und Peter Wollny Teilkopien entdeckt wurden, die vermutlich aus dem Besitz von Johann Sebastian Bachs älterem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf stammen und von Johann Sebastian abgeschrieben worden waren.

Buxtehude vertont die sieben Zeilen des ersten Verses in Barform in Abschnitten sehr unterschiedlicher Länge. Bei dem mit 13 Takten nur knapp behandelten Stollen wird die Melodie der ersten Zeile nach einer kurzen Apostrophierung zunächst mit einer ganzen Note, dann sofort in kolorierten halben Noten im Diskant eingeführt und akkordisch begleitet. Die zweite Zeile erscheint nach kurzer Vorimitation diminuiert, d. h. in kolorierten

Viertelnoten, und wird von imitierenden Stimmen abgestützt.

Der Gegenstollen («dass wir getrost und all in ein«, Takt 13–44) ist deutlich länger und erhält durch ein aus der Melodie abgeleitetes Repetitionsmotiv sein Profil, das durch häufigen Stimmentausch (sog. doppelter Kontrapunkt) gekennzeichnet ist. Bei den insgesamt fünf Mal nahezu unverzerrt auftretenden Melodieziten werden neue Kontrasubjekte eingeführt, eine Verdeutlichung des »all in ein«. Der Anfang der zweiten Hälfte des Gegenstollens («mit Lust und Liebe singen«, Takt 45–85) stellt zunächst die süße Lust mit einem chromatischen Motiv in verschiedenen harmonischen Färbungen, Oktavlagen und regelmäßigen Manualwechsellern dar und leitet über zu einer lebhaften Echesequenz aus Fragmenten des Schlussteils des Gegenstollens.

Noch komplexer wird die erste Zeile des Abgesangs («Was Gott an uns gewendet hat«, Takt 86–133) mit einem geradtaktigen Abschnitt gestaltet, gefolgt von einer Variante im Tripeltakt. Die Choralzitate erklingen teils im Diskant, teils im Bass und werden im doppelten Kontrapunkt von absteigenden Skalen durchflochten, Metapher für die Zuwendung Gottes. Der Ausdruck wird noch gesteigert mit der zweiten Zeile des Abgesangs («und seine süße Wundertat«, Takt 133–168), zunächst mit einer figurierten manualiter-Gigue mit drei und vier Stimmen, deren Elemente im Doppello echo verklängen.

Danach schließt sich eine weitere geradtaktige Doppellochostelle an, bei der das Thema zunächst in G-Dur, dann in D-Dur im Bass auftaucht. Der folgende, zweite Halbvers des Abgesangs («gar teu'r hat er's erworben«, Takt 169–240) nimmt fast ein Drittel der gesamten Komposition ein, er lässt sich in vier Unterabschnitte aufteilen. Im ersten

Abschnitt tritt zur planen Melodie ein absteigender chromatischer Quartgang, ein sog. Passus duriusculus, im doppelten Kontrapunkt, der das Schmerzliche des Verlustes des Gottessohns andeutet. Im zweiten Abschnitt verbinden sich aus der Melodie abgeleitete Sechzehntelketten, die auf verschiedenen Werken klanglich verschränkt und von kurzen Bassfiguren akzentuiert werden. Der dritte Abschnitt mit drei Terzgängen über einer schnellen Unterstimme wird in verschiedenen Oktavlagen und auf wechselnden Klavieren vorgetragen, dann in Arpeggien als Echo fragmentiert. Der vierte Abschnitt bringt noch einmal die Zeile stark ornamentiert in Diskant und kaum verziert mit langen Noten im Pedal.

Ein rasantes, zweistimmig imitierend beginnendes »Supplementum« über einem Pedalarpeggio und schließlich zwei Orgelpunkten auf C und G beendet das eindrucksvolle Stück mit dem klassischen »plagalen« Kirchenschluss: »Amen«.

SACD 2 wird von einem im frühlingshaften F-Dur stehenden Praeludium (BuxWV 145) eingeleitet, dessen Anfangsteil vom $\frac{3}{2}$ -Rhythmus in unterschiedlichen Notenwerten bestimmt wird. Imitativ angelegte Sechzehntelketten streben auf modulierende ganze Bass-Noten zu, die im nächsten Abschnitt in Viertelnoten aufgeteilt werden. Darüber entwickelt sich ein dichtes Netz aus Triolen, wobei die Notierung als $\frac{12}{8}$ -Takt die eigentliche Rhythmik eher verschleiert. Die Zungen-verstärkte Plenumregistrierung und die markante Artikulation heben den energischen Charakter dieses Abschnitts hervor. Der zweite Teil ist geradtaktig und stellt die vier Viertelnoten deutlich heraus; sie werden zunächst von Sechzehnteln im Pedal untermalt, deren Ambitus zunimmt, bis ein Orgelpunkt auf der Dominante

erreicht wird, über dem zweistimmige Sechzehntelgirlanden mit einer eleganten Volte auf den F-Dur-Schluss zustreben.

Die folgende Fuge hat ein mit sechs Takten auffällig langes Thema, das mit einen »Wachtelschlag«-Motiv (dreifache Wiederholung) eingeleitet wird, gefolgt von einem Abschnitt mit Intervallsprüngen in Achtlern zentriert um eine Sechzehntelkette. Die komplexe Themenstruktur lässt eine Fülle von klanglich kontrastierenden Kombinationen zu, die durch mehrere modulierende Einschübe konzertant und dialogisierend aufgelockert werden. Der bis zur Sechsstimmigkeit verdichtete Schluss wird, wie oft, mit raschem Laufwerk eingeleitet und einem ausgeschriebenen Triller akzentuiert.

Im Praeludium C-Dur (BuxWV 136) werden drei Fugenkomplexe mit verwandten Themen und zunehmender kontrapunktischer Verdichtung umrahmt von freien Sätzen im Stylus phantasticus, abschließend mit einer thematisch lockeren Variante der fugierten Schluss-Gigue, akzentuiert durch einen Triller im Tenor über drei Takte.

Das als Praeludium quarti toni bezeichnete vierteilige Werk (BuxWV 152), dessen tonales Zentrum zwischen a-Moll und E-Dur kreist, ist vermutlich eine Jugendkomposition und besteht aus zwei thematisch verwandten Fugen und einleitenden bzw. abschließenden freien rhapsodischen Wendungen. Merkwürdigerweise zitiert Johann Mattheson in seinem »Vollkommenen Kapellmeister« (Hamburg 1739) die ersten drei Takte des Stücks in einer zweistimmigen Fassung, bezeichnet sie als »Anfang einer Toccate von Froberger« und führt sie als Beispiel für den »Stylus phantasticus« an. Ob es sich dabei um einen Irrtum Matthesons handelt oder Buxtehude in seiner Komposition tatsächlich ein Zitat Frobergers verwendet, ist nicht geklärt.

Aus dem Bericht über die Orgelprobe, die Matthias Weckmann 1655 bei seiner Bewerbung um den Organistenposten an St. Jacobi in Hamburg abzugeben hatte, ist bekannt, dass er zum Schluss auch eine »lustige Fuge« mit dem vollen Werk zu improvisieren hatte, um seine kontrapunktische und spieltechnische Gewandtheit zu beweisen.

Diesen Typus der »lustigen Fuge« stellen die reinen manualiter-Stücke dar, die bei Buxtehude mit der Bezeichnung Canzona, Canzonetta oder Fuga auftreten. Sie sind durchweg kontrapunktisch angelegt, meist vierstimmig mit sehr bewegten Themen aus Tonrepetitionen und ornamentalen Figurationen in Achtel- und/oder Sechzehntelnoten und nur ausnahmsweise (BuxWV 168) mit einem knappen, eher vokalen Thema. Letztere Canzone wird sogar auszugsweise als kontrapunktisches Lehrstück für die Themenvariation und Engführung (thematische Verdichtung) in Friedrich Wilhelm Marpurgs »Abhandlung von der Fuge« (Berlin 1753) zitiert.

Die Canzonen in G- bzw. C-Dur (BuxWV 170, 166) sind sog. Spielfugen bzw. »Variationscanzonen«, bei denen das Thema auch als Gigue bzw. im $\frac{3}{2}$ -Takt abgewandelt und mit Kontrasubjekten verbunden wird: typische kontrapunktische und spieltechnische Lehrstücke und dabei kleine musikalische Preziosen.

Dies trifft auch für die hier präsentierten monodischen Choralvorspiele zu, die durch die Vielfalt der Behandlung der Choralmelodien und die plastische und harmonisch schlichte, aber dennoch differenzierte Ausgestaltung der Begleitstimmen beeindruckend und überzeugend den affektiven Gehalt des Textes ausdeuten.

Nicht zufällig bildet das majestätische »Te Deum laudamus« (BuxWV 218) den krönenden Abschluss

dieser Gesamtaufnahme der Orgelwerke Dietrich Buxtehudes.

Die Musikwissenschaftlerin Kerala J. Snyder schreibt in ihrer grundlegenden Buxtehude-Monographie: „In the Te Deum, one of his grandest and certainly his longest keyboard work, Buxtehude combines stylistic characteristics of the chorale fantasia with those of the praeludium“ (Kerala J. Snyder: Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck. New York-London 1987, S. 263). Der bereits im 6. Jahrhundert nachgewiesene sog. »Ambrosianische Lobgesang« (der wahre Verfasser ist unbekannt) besteht aus 28 lateinischen Prosaströphen. In Lübeck war zu Buxtehudes Zeiten nur Luthers deutsche Fassung („Herr Gott, dich loben wir“) üblich, in Dänemark und auch Hamburg (in Franz Elers »Cantica sacra«, 1588) wurden der lateinische Text und die Melodie verwendet, die Buxtehude leicht abgewandelt hat.

Ähnlich wie das »Gloria patri« preisen im Te Deum die himmlischen Heerscharen zunächst die Trinität, schließen die Glaubenszeugen (Propheten, Apostel, Märtyrer), dann den Erdkreis in das Gotteslob ein und beschwören die Überwindung des Todes und das ewige Leben. Das Te Deum hat im Barockzeitalter rasch Eingang in das höfische und staatliche Zeremoniell gefunden, etwa bei Herrscherwahlen oder in der Memorialkultur und wurde bei Siegesfeiern mit Pauken- und Trompetenschall musiziert, gelegentlich sogar unterstützt durch Salutschüsse und Glockengeläut.

Der Anlass und die Aufführungsform von Buxtehudes Te Deum sind unbekannt. Bei der enormen emotionalen und kompositorischen Aufladung sind einfache Vespere ein wenig überzeugender Anlass. Wahrscheinlicher sind imperiale, d. h. das Reich betreffende Ereignisse, etwa die Schlacht

am Kahlenberg bei der Belagerung Wiens durch die Türken 1683 oder das Ende des Pfälzischen Erbfolgekrieges 1697 mit dem Frieden von Rijswijk.

Bei der Überlieferung des Notentexts (vor allem durch Johann Gottfried Walther) haben sich mehrere Fehler eingeschlichen (Vertauschung von Versfolgen und Versbezeichnungen), die in neuen Ausgaben korrigiert und auch bei dieser Einspielung berücksichtigt wurden.

Die monumentale, 268 Takte umfassende Vertonung der Hymnusmelodien ist vierteilig angelegt und wird von einem freien Praeludium (Takt 1–43) ohne Bezug zum Hymnus eingeleitet. Abweichend vom sonst üblichen geraden Takt verwendet Buxtehude hier den Dreivierteltakt, es treten drei Stimmen auf, wobei die Oberstimmen zunächst kanonisch geführt werden. Daran schließt sich ein dreistimmiges Fugato mit einem dreitaktigen Thema an und leitet zu einem dritten Abschnitt über, einer verkürzten Variante des Beginns: dezente Hinweise auf die Trinität?

Die folgenden vier Hymnus-Verse *Te Deum laudamus* (Takt 44–94), *Pleni sunt coeli et terra* (Takt 95–202), *Te Martyrum* (Vertauschung, korrekt: *Te per orbem*, Takt 203–224) und *Tu devicto mortis* (Takt 225–268) werden nun mit dem vollen Reichtum kompositorischer und organistischer Virtuosität ausgeschmückt, als plane Choralzitate mit Stimmentausch im doppelten Kontrapunkt, als verdichteter bis zu fünfstimmiger imitativer Satz mit Partikeln der Chormelodie, abgeleiteten Kontrastsubjekten und -stereotypen, Ostinato-artigen Bassfiguren, Doppelpedal und anderem mehr. Sie werden spieltechnisch mit Manualwechseln, Echo- und Doppelechoformen, nicht-metrischer Spielweise, charakteristischen Registrierungen, Triospiel, Arpeggien und akkordischen Bebungfiguren in ein

Klangerlebnis umgesetzt, das in der Orgelmusik vor Johann Sebastian Bach seinesgleichen sucht.

Das *Te Deum* stellt unzweifelhaft einen der Höhepunkte des Orgelschaffens Dietrich Buxtehudes dar.

– Gerhard Aumüller

Friedhelm Flamme studierte an der Hochschule für Musik Detmold Schulmusik, Kirchenmusik, Orgel, Dirigieren und Tonsatz und legte sein Kirchenmusik-A-Examen sowie das Konzertexamen Orgel (mit Auszeichnung) ab. 1993 wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt, im Jahre 2007 zum Oberstudienrat im Kirchendienst. An der Universität Paderborn schloss er ein Studium der Religionspädagogik ab und promovierte im Fach Musikwissenschaft über das Kompositionswerk Friedrich Guldas. Im Februar 2018 wurde er an der Hochschule für Musik Detmold für seine herausragenden Leistungen als Musiker und Lehrender zum Honorarprofessor ernannt.

Nach leitender Tätigkeit als Kirchenmusikdirektor der Hannoverschen Landeskirche arbeitet er als Gymnasiallehrer (Paul-Gerhardt-Schule Dassel), Hochschullehrer (Hochschule für Musik Detmold), Komponist und Arrangeur. Seine umfangreiche Diskographie umfasst Gesamteinspielungen der Orgelwerke C. Nielsens und W.F. Bachs sowie die viel beachtete CD-Reihe Organ Works Of The North German Baroque (22 CDs bei **cpo**).

Für seine Aufnahme des Gesamtwerks von Maurice Duruflé wurde ihm der Internet Classical Award verliehen. Seine Einspielung Dietrich Buxtehude: Complete Organ Works Vol. I (2 SACDs) wurde für den Preis der deutschen Schallplattenkritik nominiert.

Mit mehr als 50 Konzerten pro Jahr ist er ein regelmäßiger und stets gern gesehener Gast in den großen Kathedralen und an den bedeutenden Orgeln in Deutschland, Europa und Übersee. Friedhelm Flamme ist künstlerischer Leiter des internationalen Orgelfestivals Vox Organi, das mit rund 40 Konzerten und einer Laufzeit von drei Monaten jährlich das größte Orgelfestival Deutschlands ist.

www.friedhelmflamme.org



Die Christoph-Treutmann-Orgel der Klosterkirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar

On this edition

The logical continuation of the series “Organ Works of the North German Baroque,” recorded by Friedhelm Flamme, is the works of Dietrich Buxtehude, the most important master of North German organ music. In order to underscore the features of his personal style of interpretation, which is the result of decades of study of virtually the entire repertoire of North German music, the incredible and mostly intact original Treutmann organ in the Grauhof monastery near Goslar was selected. This organ can produce Buxtehude’s innovative, visionary sound artistry in a very different way than the well-known Schnitger organs in northern Germany.

Each CD has been conceived as an exciting concert program that shows the diversity of Buxtehude’s compositions—free-form and chorale-based works, works for manuals only or with virtuosic pedal playing, and whose styles vary from lighter canzonettas or weighty basso ostinato forms to strict movements in “erudite counterpoint.” This recording also shows some of the infinite timbral possibilities of the Treutmann organ, not only in their variety but also the tension felt in the different tonalities.

Vol. III concludes the recording series of all surviving works of the most important Baroque master of organ art before and alongside Johann Sebastian Bach. The Treutmann organ, thanks to its tuning, also allows for a faithful stylistic rendering of pieces in distant tonalities, which would be impossible on instruments with mean tone tuning.

– Burkhard Schmilgun

The Treutmann Organ in the Monastery Church of St. Georg in Grauhof/Goslar

The Magdeburg organ builder Christoph Treutmann built a large Baroque organ, one of the most important instruments in Central Germany, between 1734 and 1737. It is regarded as the culmination of the valuable furnishings of the Monastery Church of the Augustinian Congregation in Grauhof near Goslar, constructed between 1711 and 1717. It is still mostly intact today with its original components.

Christoph Treutmann (“the Elder”) was born in 1673 or 1674 in Silesia and died on 10 June 1757 in Magdeburg. He did his apprenticeship with Heinrich Herbst the Younger (ca. 1650–1720) in Magdeburg and then worked as an assistant to Arp Schnitger (1648–1719) who was building the organ at St. John’s Church in Magdeburg (1689–1694). His style is thus influenced by North German tastes, but also elements of the Central German style. Already around 1695, Treutmann started out on his own in Magdeburg; his most prominent student was Joachim Wagner, who highly influenced organ building in Brandenburg.

There are only scant remains of most of the instruments that he built or repaired, but the small Frizsche organ of 1622 in the Castle Church St. Levin in Harbke near Helmstedt that Treutmann expanded from 1727 to 1728 and above all the imposing organ of the monastery church in Grauhof both have a large share of their original components intact and convey an authentic impression of sound of Treutmann’s organ building artistry. When he received the commission to build the organ in Grauhof in 1734, he was already an established and highly experienced master who could now erect a work that was suited to the noble interior of the

impressively structured monastery church with its incredible acoustics and in which he could bring his artistic achievements to fruition.

The instrument, completed in 1737 with 42 registers on three manuals and pedals, remains his most important work today and earned the admiration of his contemporaries. The complicated action, where the swell manual (*Overwerk*) is connected to the great manual through a sliding coupler and the great manual (*Hauptwerk*) is connected to the choir manual (*Hinterwerk*) with a stop coupled through a pin action, was a great innovation at the time. The sound of the organ with its North and Central German elements is also unique, above all with both of its lower *Viola da Gamba* voices (16' and 8') as used in the organs of Silesia and Bohemia. These produce an electrifying and ethereal timbral effect together with the wonderfully vocal flute voices and which contrast to the powerful, effective, and brilliant full organ. The installation of the extensive console which connects all of the manuals to one united ensemble is a renunciation of the North German High Baroque principle of manuals towards the Central German concept of a blended sound. The subdued colours in tender pastel tones lends the massive pipe organ, with its original brilliant facade pipes, a sense of nobility and elegance.

The only virtually completely intact Treutmann organ is also one of the most important instruments from the first half of the 18th century. The well-tempered tuning allows for the performance of more distant tonalities—such as the E Major *Praeludium* by Dietrich Buxtehude—without obscuring their character or dissonant content. The richness of the spectrum of colour and the especially high proportion of historical substance were

reasons enough to choose this wonderful organ for this recording of the works of Dietrich Buxtehude, the most important organ composer before Johann Sebastian Bach.

After smaller repairs in the 19th century, the organ remained mostly unchanged and even avoided “looting” by the German Treasury in 1917. The facade pipes are original, which is an absolute exception for an instrument of this size and a stroke of luck for the world of organ music. In the spirit of the “organ movement”, the instrument was refurbished in 1932 by Furtwängler & Hammer (Hanover) and the original disposition was restored. From 1989 to 1992, a substantial restoration of outstanding artistic quality was completed by Hillebrand of Altwarmbüchen near Hanover, who also remounted the original carillon with claw bells.

– Gerhard Aumüller

Dietrich Buxtehude – Biography

Around 1637 (before 1641), Dietrich (Dieterich, Danish: Diderik) Buxtehude was born in the formerly Danish city of Helsingborg as the son of Johann Buxtehude, an organist from Oldesloe (ca. 1602–1674) and his wife Helle Jespersdotter (probably †1671). In Helsingør, where Johann Buxtehude was the organist at St. Olaf's Church starting in 1645, Dietrich attended the School for Latin and received his first music and organ instruction from his father. He probably completed his musical education in Copenhagen, in Hamburg, and maybe also in Lübeck. Not even 20 years old, Buxtehude became the organist of St. Mary's Church in Helsingborg in 1657 or at the beginning of 1658, then at St. Mary's Church in Helsingør in 1660. On 11 April 1668, he was appointed successor to Franz Tunder (1614–1667) at St. Mary's Church in Lübeck and on 3 August married Tunder's daughter Anna Margaretha, with whom he had seven daughters. On the occasion of the death of his father in 1674, Buxtehude wrote an artistic *Klaglied* ("Song of mourning"—BuxWV 76), which is an expression of both his close bond to his father and his intensive involvement with the sophistication of counterpoint. The only surviving portrait of Buxtehude was also painted the same year, which shows him with his friends Johann Adam Reincken and Johann Theile. Unfortunately, hardly any contemporary reports of this rich and multifaceted musical personality have survived. His standing, above all in Central Germany, as a prominent organ virtuoso, organ specialist and improviser is reflected by the broad tradition of his organ works in the milieu of Johann Sebastian Bach and Johann Gottfried Walther (1684–1748), Johann Pachelbel's dedication of his *Hexachordum*

Apollinis (1699) to Buxtehude and the intense exchange with Andreas Werckmeister.

Buxtehude's *Abendmusik* concerts, which were produced with great personal and organisational effort and financial expenditure, are a testimony of his reputation as an outstanding musician, not only in local society, but also in all of Northern Germany and beyond. It is well known that Johann Mattheson and Georg Friedrich Händel travelled from Hamburg to see Buxtehude in 1703. In 1705, Johann Sebastian Bach walked from Arnstadt to Lübeck, probably in order to take part in the "extraordinary" performances of the funeral and festive music after the death of Emperor Leopold (*Castrum doloris* and *Templum honoris*). Buxtehude died in Lübeck on 9 May 1707 and was buried under the "Danse Macabre" organ (*Totentanzorgel*) in Lübeck's St. Mary Church a week later. The gravesite, destroyed in the Second World War, is marked today by a memorial plaque. Buxtehude's imposing personality is revealed above all by the abundance, wealth, the compositional brilliance and the magic of his music. In the course of time, important works such as the seven instrumental sonatas on the planets have been lost, and probably only part of his organ and keyboard music has survived. The vast majority of the sources of Buxtehude's organ music survive in the circle of Johann Sebastian Bach, his students and Johann Gottfried Walther, an indication of the special regard for his music and its performance on organs in Central Germany.

On the works

The compilation of Buxtehude's organ works selected for this recording is an attempt to convey to the listener an impression of the wealth of inspiration and masterly command of form shown in his organ oeuvre. Each SACD thus presents a small "all-Buxtehude concert". The two SACDs are each roughly divided between organ chorales and free-form organ works.

The first prelude on SACD 1 (BuxWV 151) begins in a cheerful A major with sweeping runs of 16th notes reminiscent of the harpsichord works of Johann Jacob Froberger, leading to a fugal passage featuring a triad. The following *Adagio*, in the style of *Durezza e Ligature*, forms a small harmonic labyrinth followed by another short fugue that ends with the major third in the upper voice.

While the *Praeludium* in B flat major (BuxWV 154; although the attribution to Buxtehude is questionable) is only 20 measures long, omitting the fugue (perhaps only a fragment survived?), the *Praeludium* in E minor (BuxWV 142) features three fugues, each with a very different affect but all developed from a common pool of motifs. This is achieved using various forms, in this case the canzona, *ricercar* and *gigue*. This highly effective piece opens with a triad motif, which is subsequently developed in imitation. This leads to a transition to the first fugue, which is similar in form. Its theme takes up the opening motif, which has now been broken down into fifths and octaves, and combines it with a chromatic element, which is given a striking rhythmic structure in its combination of quarters, sixteenth and eighth notes. It sounds several times in its original form.

A homophonic, full-throated passage taken from the repercussion theme leads to a plaintive,

pathos-filled fugue in $\frac{3}{2}$ time, in which the chromatic element is just as effectively featured as in the well-known "great" E minor prelude by Nikolaus Bruhns or even more powerfully in the ("Wedge") fugue of the "great" E minor prelude by Johann Sebastian Bach (BWV 548). Of course, modulations to B major or F sharp major in the development only sound pleasant and appealing on a "well-tempered" organ. In the second part of the fugue, a wedge-like, winding countersubject enters. The chromatic scale appears in reverse, and a *stretto* of the theme leads to the radiant conclusion of the fugue in B major. A recitative derived from the winding motif confirms the tonality and leads to the quick final *gigue*, a fugue whose momentum is held back at the end by short chords in a "Lombard" rhythm, leading to a conciliatory E major resolution with a highly effective Picardy third.

The *Fugue in B flat major* (BuxWV 176), the *Canzona in G minor* (BuxWV 173) and the *Canzonetta in E minor* (BuxWV 169) can be performed on either the organ or the harpsichord. They are written as three-part fugues and only at the end do they make a transition to ornamented passages. The B flat major fugue consists of three themes, each in three voices, with swaying sixteenth notes added to the beginning of the repeat of the first theme. Short runs are followed by imitative, transparent harmonies written as a canon, building up to a diminished seventh chord before a transition to a final fugal *gigue* that ends with an *arpeggio* sequence.

In contrast to the canzonas and canzonettas, which were always written as fugues, the toccatas such as the *Toccata in G major* (BuxWV 164), like the *praeludiums*, always begin with freer passages interrupted by sustained chords with surprising

turns, as is typical of the high baroque *stylus phantasticus*.

Buxtehude took the texts and melodies for his chorale settings from the official versions of the chorales, which survive in two manuscripts (MS #13 and #14) at the municipal archives in Lübeck. These comprise an earlier version copied sometime between 1660 and 1670 and a later collection compiled by cantor Jacob Pagendarm in 1705. The liturgical setting for monodic chorale preludes was during worship services when the organist's chorale prelude introduced the congregation to the melody and mood of the chorale, while the cantor and the choir supported the singing of the congregation.

In his chorale preludes, Buxtehude used various approaches for the chorale's entry. It could be announced with a short run ("apostrophisation") (*Erhalt uns Herr*, BuxWV 185) or initially sound unaccompanied and unadorned with long note values ("plain"), then ornamented ("colouration") over accompanying voices (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, BuxWV 180; *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BuxWV 196; *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BuxWV 183), or a short "pre-imitation" of the initial line in the accompanying voices preceding the rendering of the chorale, which was then presented line by line in colouration (*Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn*, BuxWV 201) or in plain style (*Ach Herr, mich armen Sünder*, BuxWV 178).

By contrast, the extensive chorale fantasias, some of which are 250 bars long and more, were probably played at evening services or other, more concert-like events to delight music connoisseurs with virtuoso organ playing and to inspire them spiritually with expressive interpretations of the chorale.

A prime example of this genre, and in a way a compendium of Buxtehude's organ artistry, is the

chorale fantasia on Luther's beloved Reformation hymn *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* of 1524. At 258 bars long, it is almost as long as the monumental chorale fantasia *An Wasserflüssen Babylons* by Buxtehude's friend Johann Adam Reincken (see *cpo* 777 246–2 No.12) and similar in its compositional wealth and technical virtuosity. What is interesting here is that not only did a copy by Johann Gottfried Walther survive, but in 2006, Bach researchers Michael Maul and Peter Wolny discovered partial copies that were probably in the possession of Johann Sebastian Bach's older brother Johann Christoph in Ohrdruf and were copied by Johann Sebastian.

Buxtehude set the seven lines of the first verse in bar form in sections of very different lengths. For the strophe, which is only briefly treated over 13 bars, the melody of the first line is introduced with a whole note after a short apostrophe, then immediately in ornamented half notes in the treble and accompanied by chords. The second line appears after a short pre-imitation in diminution, i.e. in colourated quarter notes, and is supported by imitating voices.

The antistrophe (*dass wir getrost und all in ein*, bars 13–44) is considerably longer and is characterised by a repetitive motif derived from the melody, which is marked by the frequent exchange of voices (so-called double counterpoint). In the five, virtually unadorned quotations of the melody, new counter-subjects are introduced, which emphasises the text *all in ein* (all in one). The beginning of the second half of the antistrophe (*mit Lust und Liebe singen*, bars 45–85) first presents the sweet pleasure (*süße Lust*) with a chromatic motif in various harmonic colourings, octave registers and manual changes,

leading to a lively echo sequence using fragments of the final section of the antistrophe.

The first line of the abgesang (*Was Gott an uns gewendet hat*, bars 86–133) is structured in an even more complex way, with a duple-time section followed by a section in triple-time. The quotes of the chorale sound partly in the descant, partly in the bass, and are interwoven with descending scales in double counterpoint, a metaphor for God's affection. The expression is intensified with the second line of the abgesang (*und seine süße Wundertat*, bars 133–168), initially with a fugal gigue on the manual with three and four voices, whose elements fade away in a double echo.

After that, another duple-time double echo section follows, in which the theme first appears in the bass in G major and then in D major. The second half-verse of the abgesang (*gar teu'r hat er's erworben*, bars 169–240) takes up almost a third of the entire composition and can be divided into four subsections. In the first section, a descending chromatic fourth, a so-called *passus duriusculus*, is added to the plain melody in double counterpoint, alluding to the pain of the loss of the Son of God. The second section combines chains of sixteenth notes derived from the melody, tonally interlaced in various parts of the organ and accentuated by short bass figures. The third section with three thirds over a faster lower voice is performed in different octaves and on alternating registers, then fragmented into arpeggios as an echo. The fourth section once again features the chorale line, but heavily ornamented in the descant and barely embellished with long notes in the pedal.

A rapid *Supplementum* begins with two-voice imitation over a pedal arpeggio and finally two pedal

points on C and G end this impressive piece with a classic "plagal" sacred conclusion: "Amen".

SACD 2 opens with a *Praeludium* in F major (BuxWV 145), evoking springtime. The opening section is characterised by a $\frac{3}{2}$ rhythm in different note values. Imitative sixteenth notes strive towards modulating whole notes in the bass, which are divided into quarter notes in the following section. A dense network of triplets develops above this, whereby the notation as $\frac{13}{8}$ time rather obscures the actual rhythm. The reed-enhanced plenum registration and the striking articulation emphasise the energetic character of this section. The second section is in common time and clearly emphasises the four quarter notes; they are initially accompanied by sixteenth notes in the pedal, whose ambitus increases until a pedal point is reached on the dominant, above which two-voice sixteenth note garlands move towards the F major conclusion in an elegant about-face.

The following fugue has a strikingly long theme of six bars and is introduced with a "quail call" motif (sounding thrice), followed by a section with interval leaps in eighth notes in the midst of sixteenths. The complex thematic structure allows for a wealth of contrasting timbres, which are broken up by several modulating interjections in a concertante and dialogue-like manner. As is often the case, the six-part conclusion is introduced with rapid passage-work and accentuated by a written-out trill.

In the *Praeludium in C major* (BuxWV 136), three fugues with related themes and increasing contrapuntal intensification are framed by free-form harmonies in *stylus phantasticus*, concluding with a thematically loose variant of the final fugal gigue, accentuated by a trill in the tenor over three bars.

The four-part work known as *Praeludium quarti toni* (BuxWV 152), whose tonal centre ambulates between A minor and E major, is presumably a youthful composition and consists of two thematically related fugues and introductory and concluding free-form rhapsodic episodes. Strangely enough, Johann Mattheson quotes the first three bars of the piece in a two-voice version in his *Vollkommene Kapellmeister* (Hamburg 1739), describing them as the “beginning of a toccata by Froberger” and citing them as an example of the *stylus phantasticus*. It is not clear whether this was a mistake on Mattheson’s part or whether Buxtehude actually quoted Froberger in his composition.

From the report on Matthias Weckmann’s 1655 organ audition for the post of organist at St. Jacobi in Hamburg, it is known that he was asked to improvise a “merry fugue” for the full organ at the end in order to prove his contrapuntal and technical dexterity.

This type of “merry fugue” is indicated in Buxtehude’s works as a canzona, canzonetta or fugue and is to be played only on the manuals. They are all contrapuntal, usually in four voices, with very animated themes consisting of repeated notes and ornamental figurations in eighth notes and/or sixteenth notes and only exceptionally (BuxWV 168) with a brief, more vocal theme. The latter canzona is even quoted in excerpts as a lesson in counterpoint for theme variation and stretta (thematic diminution) in Friedrich Wilhelm Marpurg’s *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753).

The canzonas in G and C major (BuxWV 170, 166) are so-called “play fugues” or “variation canzonas”, in which the theme is also modified as a gigue or set in $\frac{3}{2}$ time and combined with countersubjects.

These are typical lessons in counterpoint and technique and at the same time small musical gems.

This also applies to the monodic chorale preludes presented here, which feature an impressive variety of the treatment of the chorale melodies and the transparent and harmonically simple, yet differentiated realisation of the accompanying voices. These preludes also convincingly interpret the affective content of the text.

It is no coincidence that the majestic *Te Deum laudamus* (BuxWV 218) is the crowning event of this complete recording of Dietrich Buxtehude’s organ works.

The musicologist Kerala J. Snyder writes in her essential Buxtehude monograph, “In the *Te Deum*, one of his grandest and certainly his longest keyboard works, Buxtehude combines stylistic characteristics of the chorale fantasia with those of the prelude” (Kerala J. Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*. New York-London 1987, p. 263). The so-called “Ambrosian Hymn” (author unknown), which has been documented as early as the 6th century, consists of 28 verses of Latin prose. In Buxtehude’s time, only Luther’s German version (*Herr Gott, dich loben wir*) was used in Lübeck, while in Denmark and Hamburg (in Franz Eler’s *Cantica sacra*, 1588) the Latin text and melody were used, which Buxtehude slightly modified.

In the *Te Deum*, similar to the *Gloria patri*, the heavenly hosts first praise the Trinity, then witnesses of the faith (prophets, apostles, martyrs) and finally the whole earth is included in the praise of God, invoking the overcoming of death and eternal life. In the Baroque era, the *Te Deum* quickly found its way into royal and state ceremonies, for example for the election of rulers or at memorial events, and

was played at victory celebrations with the sound of timpani and trumpets, occasionally even supported by gun salutes and the ringing of bells.

The occasion and performance format of Buxtehude's *Te Deum* are unknown. Given the enormous emotional and compositional weight of the piece, it was likely not performed for a mere vespers service. The more likely occasion would be an imperial event such as those affecting the nation, such as the Battle of Kahlenberg during the siege of Vienna by the Turks in 1683 or the Peace of Rijswijk, which ended the War of the Palatinate Succession of 1697.

The surviving manuscripts (especially those copied by Johann Gottfried Walther) contain several errors (switching of verse sequences and verse names), which have been corrected in new editions and also have been taken into account in this recording.

The monumental 268-bar setting of the hymn melodies is in four sections and is introduced by a free-form prelude (bars 1–43) without reference to the hymn. In a departure from the usual even metre, Buxtehude uses three-quarter time here; three voices appear, whereby the upper voices are initially written in a canon. This is followed by a three-part fugato with a three-bar theme and leads to a third section, a shortened version of the beginning. Perhaps these are subtle references to the Trinity?

The following four hymn verses *Te Deum laudamus* (bars 44–94), *Pleni sunt coeli et terra* (bars 95–202), *Te Martyrum* (incorrect, the correct title is: *Te per orbem*, bars 203–224) and *Tu devicto mortis* (bars 225–268) are embellished with a wealth of compositional and technical virtuosity. These feature quotes from the chorale in plain style with

voice changes in double counterpoint, condensed imitative harmonies up to five voices with elements of the chorale melody, varied countersubjects and stereotypical, ostinato-like bass figures, double pedals and much more. These are produced by manual changes, echo and double echo forms, non-metrical playing, characteristic registrations, trio playing, arpeggios and chordal tremolos—a sonic experience that is unparalleled in organ music before Johann Sebastian Bach.

The *Te Deum* is undoubtedly one of the highlights of Dietrich Buxtehude's organ oeuvre.

– Gerhard Aumüller

Friedhelm Flamme studied Music Education, Sacred Music, Organ, Conducting, Musicology, Composing and Theology at Detmold Academy of Music, where he achieved the highest German academic degree in Sacred Music (“A-Examen”) and finished postgraduate soloist studies with distinction (“Konzertexamen”). At Paderborn University, he achieved a degree in Religious Education and was awarded a PhD for his thesis on pianist and composer Friedrich Gulda.

He has worked as a Director of Sacred Music and teacher of music at Paul Gerhard High School in Dassel/Germany and teaches organ at Detmold Academy of Music. In 2018, his alma mater appointed him as honorary professor, thus honoring his merits as an artist and academic teacher.

Friedhelm Flamme has prolifically recorded organ music (eg. Complete Organ Works of Wilhelm Friedemann Bach and Carl Nielsen and the critically acclaimed series Organ Works Of The North German Baroque (22 CDs/**cpo**).

In 2004, his recording of the complete organ works of Maurice Durufle was awarded the Internet Classical Award.

As an organ virtuoso and a teacher of master-classes, Flamme is a welcome guest at cathedrals and historic organs all over the world. He is also the Artistic Director of the international organ festival Vox Organi.

www.friedhelmflamme.org

Registrierungen:

SACD 1

- [1] **Praeludium in A** BuxWV151
OW: P 8, O 4, SO 2, Mix
Ped: P 16, Tr 8, SO 4
Takt 22
HiW: Hb 8, P 4, O 2, Q 1½, Sch
Ped: wie vorher
Takt 23 (Fuge I)
HW: Tr 8, O 4, Mix
Ped: wie vorher
Takt 62 (adagio)
HiW: Hb 8, P 4, O 2, Q 1½, Sch
Ped: wie vorher
Takt 75 (Fuge II)
OW: P 8, O 4, SO 2, Mix
Ped: wie vorher
- [2] **Christ, unser Herr, zum Jordan kam**
BuxWV 180
HW: LP 8
OW: Rf 8
Ped: S 16, Ff 8
- [3] **Wir danken dir, Herr Jesu Christ**
BuxWV 224
HW: LP 8, O 4
Ped: P 16, O 8
OW: P 8, O 4, SO 2, Sesq
- [4] **Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ** BuxWV 196
HW: P 16, LP 8, O 4
OW: Fg 16, P 8, O 4, Mix (Solo)
Ped: P 16, Rf 12, O 8, SO 4
- [5] **Durch Adams Fall ist ganz verderbt**
BuxWV 183
HW: LP 8, O 4, N 3
HiW: G 8, P 4
Ped: S 16, O 8
- [6] **Toccata in G** BuxWV 164
HiW: G 8, Wf 2
Takt 20
HW: O 4
Takt 41
HiW: wie vorher
Takt 44
OW: Rf 8
- [7] **Nun freut euch, lieben Christen gmein**
BuxWV 210
OW: Rf 8, O 4, SO 2, Sesq, Mix
HW: LP 8, O 4
Ped: P 16, O 8
Takt 8
OW: - Sesq
Takt 30
Ped: + SO 4

Takt 45

HiW: G 8, P 4, O 2

HW: LP 8

Takt 80

HiW: + Q 1 ½ (Oberstimme)

Takt 86

OW: R 8, O 4, SO 2, Mix

HW: LP 8, O 4

Ped: P 16, O 8, SO 4

Takt 112

HiW: G 8, P 4, O 2, Q 1 ½, Sch

HW und Ped: wie vorher

Takt 133

HW: LP 8, O 4, Mix

HiW: G 8, P 4, O 2, Q 1 ½

OW: Rf 8, O 4

HW, HiW, OW im Wechsel

Takt 151

HiW: G 8, Hb 8, P 4, O 2, Q 1 ½

HW: LP 8, O 4

OW: Rf 8

Ped: P 16, Tr 8

HiW, HW, Ow im Wechsel

Takt 169

OW: Rf 8, Sf 4, Sesq

HW: LP 8, Sf 4

Ped: S 16, Ff 8

Takt 193

HiW: G 8, Ft 4, Wf 2 (Oberstimme)

HW: wie vorher

HiW und HW im Austausch

Takt 208

HW: LP 8, Sf 8, O 4, N 3, Mix

OW: Rf 8, O 4, SO 2

HW und OW im Austausch und Wechsel

Takt 231

HW: wie vorher

OW: + P8

Ped: P 16, S 16, O 8, Ff 8, SO 4

Takt 241

HW: + Tr 8

OW und Ped: wie vorher

8 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

BuxWV 185

HiW: G 8, Wf 2

HW: Sf 8

Ped: Ff 8

9 Praeludium in B BuxWV 154

OW: P 8, Rf 8, O 4, Q 3, SO 2, Sesq, Mix

Ped: Pos 16, Tr 8, SO 4

10 Fuga in B BuxWV 176

HW: Tr 8, O 4

Takt 28

HiW: G 8, P 4, O 2

Takt 31

HiW: - O 2

Takt 41 (Fuge II)

OW: Fg 16, P 8, O 4, SO 2

Takt 53 (Fuge III)

HW: Tr 16, Tr 8, O 4, Mix

11 Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn

BuxWV 201

HW: Sf 8

OW: P 8

Ped: S 16, Ff 8

12 Canzona in g BuxWV 173

HW: P 16, LP 8, Q 6, O 4, N 3, Rpf, Mix

13 **Ach Herr, mich armen Sünder** BuxWV 178
HW: Sf 8
OW: Hb 8, Trem
Ped: S 16, Ff 8

14 **Canzonetta in e** BuxWV 169
HiW: Q 8
Takt 27
HW: VdG 8
Takt 28
OW: Rf 8, Sf 4

15 **Praeludium in e** BuxWV 142
OW: P8
Ped: P 16, Ff 8
Takt 17 (*Fuge I*)
OW: + O 4
Ped: + SO 4
Takt 48 (*Fuge II*)
HW: P 16, LP 8, O 4
Ped: P 16, O 8, SO 4
Takt 101
HiW: G 8, Trem
Takt 114 (*Fuge III*)
HW: Tr 16, LP 8, O 4, N 3, Mix
Ped: Pos 16, Tr 8, SO 4

SACD 2

1 **Praeludium in F** BuxWV 145
HW: LP 8, O4, Mix
OW: Fg 16, P 8, O 4, N 3, SO 2, Mix
OW/HW
Ped: Pos 16, Rf 12, Tr 8, SO 4
Takt 40 (*Fuge*)
HW: LP 8, O4, Mix

Ped: P 16, Tr 8, SO 4
Takt 124
OW/HW
Ped: + Pos 16, Rf 12

2 **Canzona in d** BuxWV 168
HW: VdG 16, VdG 8
Takt 30 (*Fuge II*)
OW: FG 16, P 8, O 4, SO 2
Ped: S 16, Tr 8, SO 4
Takt 60
HiW: Hb 8, P 4, O 2, Sch
Ped: wie vorher
Takt 66 (*Fuge III*)
OW: FG 16, P 8, O 4, SO 2, Mix
Ped: wie vorher

3 **Es ist das Heil uns kommen her** BuxWV 186
HW: LP 8, Rpf
OW: Rf 8, O 4
Ped: P 16, Ff 8

4 **Canzona in G** BuxWV 170
OW: P 8, Rf 8, O 4, SO 2
Takt 26 (*Fuge II*)
HiW: G 8, P 4
Takt 72 (*Fuge III*)
HW: Tr 8, O 4, Mix

5 **Praeludium in C** BuxWV 136
HW: P 16, LP 8, O 4, Mix
Ped: P 16, Rf 12, O 8, SO 4
Takt 13 (*Fuge I*)
OW: P 8, O 4
Ped: O 8, SO 4
Takt 55 (*allegro*)
HiW: Hb 8, P 4, O 2

Ped: O 8, SO 4
Takt 66 (Fuge II)
HW: P 16, LP 8, O 4, Mix
Ped: P 16, Rf 12, O 8, SO 4, Mix

6 **Gott der Vater wohn uns bei** BuxWV 190
HiW: G 8, Ft 4, Q 1 ½
OW: P 8
Ped: S 16, O 8

7 **Es spricht der Unweisen Mund wohl**
BuxWV 187
OW: VH 8
HiW: G 8
Ped: Ff 8

8 **Praeludium in a** BuxWV 152
HW: P 16, LP 8, Q 6, O 4, N 3, Rpf, Mix
Ped: Pos 16, Rf 12, O 8, Tr 8, SO 4
Takt 18 (Fuge I)
OW: Fg 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Sesq, Mix
Ped: Pos 16, O 8, SO 4
Takt 45 (Fuge II)
HW: wie zu Beginn
Ped: wie zu Beginn
Takt 72
OW/HW
Ped: + GPos 32

9 **Canzona in C** BuxWV 166
HiW: G 8, O 2
Takt 38
OW: Rf 8, Sf 4
Takt 41 (Fuge II)
HiW: G 8, O 2, Q 1 ½
Takt 72
OW: wie vorher

Takt 74 (Fuge III)
HiW: G 8, Hb 8, P 4, O 2, Q 1 ½

10 **Canzonetta in G** BuxWV 172
HiW: P 4
Takt 42
OW: Sf 4

11 **Praeludium in a** BuxWV 153
HW: Tr 16, Tr 8, O 4, Rpf, Mix
Ped: Pos 16, Tr 8, SO 4, Mix
Takt 21 (Fuge I)
HiW: G 8, P 4, O 2
Ped: Tr 8
Takt 67 (Fuge II)
OW: P 8, O 4, Q 3, SO 2, Sesq
Ped: P 16, Tr 8, SO 4
Takt 105
HW: wie zu Beginn
Ped: P 16, Pos 16, Tr 8, SO 4
Takt 117
OW/HW

12 **Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl**
BuxWV 193
HW: LP 8
OW: Rf 8
Ped: S 16, Ff 8

13 **Wär Gott nicht mit uns diese Zeit**
BuxWV 222
OW: P 8
HW: Sf 8
Ped: S 16, Ff 8

14 **Vater unser im Himmelreich** BuxWV 219

HW: VdG 8, Sf 8

HiW: G 8

Ped: S 16, Ff 8

15 **Te Deum laudamus** BuxWV 218

Praeludium

HW: LP 8, O 4

Ped: P 16, O 8

Takt 11

HiW: G 8, P 4

Takt 16

Ped: wie vorher

OW: P 8, O 4, SO 2

Ped: wie vorher

Takt 40

HW: wie zu Beginn

Te Deum laudamus (Takt 44)

HW: P 16, LP 8, Q 6, O 4, N 3, Mix

Ped: Pos 16

Takt 73

OW: P 8, O 4, SO 2, Mix

OW/HW

Pleni sunt coeli et terra (Takt 95)

HiW: G 8, P 4

HW: Sf 8

Ped: S 16, Ff 8

HiW und HW im Austausch und Wechsel

ab Takt 113

Oberstimme im HiW

Takt 168

HiW: + O 2

Takt 193

Ped: + O 8

HW: LP 8, Sf 8, O 4

Te Martyrum (Takt 203)

Ped: Tr 8, Sch 4

OW: Rf 8, O 4, SO 2

HW: P 16, LP 8, O 4

Tu devicto (Takt 225)

HW: Tr 16, LP 8 Q 6, O 4, N 3, Rpf, Mix

Ped: Pos 16, Rf 12, Tr 8, SO 4, Mix

Takt 255

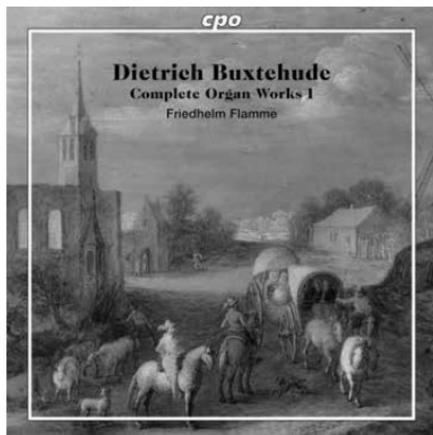
OW: P 8, O 4, SO 2, Mix

OW/HW

Ped: + P 16

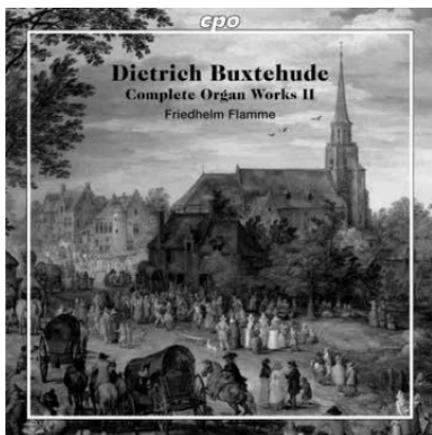
Takt 265

Ped: + GPos 32



Already available

cpo 555 253-2



Already available

cpo 555 407-2

cpo 555 408-2

Recorded: Klosterkirche Grauhof, 19-20 & 26-28 July 2020

Recording Producer & Digital Editing: Gregor van den Boom

Recording Assistant / Registrantin: Iris Wiese, Veronika Borkowski

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: Jan Brueghel the Elder, "River landscape with woodcutters", 1608;

Dresden, Gemäldegalerie, Alte Meister © Photo: akg-images, 2024

Photography: Gregor van den Boom (p. 17); private (p. 32)

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2024 – Made in Germany



Friedhelm Flamme

cpo 555 408-2