

Eindeutig steht fest, dass die neuentdeckten Handschriften einen Beweis dafür liefern, durch welches musikalische Umfeld Bach sich kompositorisch anregen ließ.<sup>10</sup> Diesen Fund an Orgeltabulaturen nun als Sensation zu betrachten, mag in aktuell ökonomischer Hinsicht durchaus sinnvoll sein, doch eine Überbewertung der Dokumente bringt der Musikwissenschaft keinen Nutzen. Schon lange vor dem Handschriften-Fund konstatierte Christoph Wolff, bereits vor 1700, also noch vor Bachs Lüneburger Zeit, habe französische und norddeutsche Tastenmusik »in der Reichweite des jungen Bach gelegen«. Er betonte Bachs frühe »Synthese der unterschiedlichen Gattungs- und Stiltraditionen«.<sup>11</sup>

Wolff ist es auch, der die Jacobikirchenorgel in Hamburg als das heute ideale Instrument für die Interpretation der hier eingespielten Werke sieht<sup>12</sup>, das Arp Schnitger in den Jahren 1689 bis 1693 erbaute und heute mit seinen 60 Registern die größte erhaltene nordeuropäische Barockorgel darstellt. Während Bachs Lüneburger Zeit war Johann Adam Reincken Organist an St. Katharinen in Hamburg – Bach wird beide großen Orgeln der Hansestadt gekannt haben. Zehnder weiß die Registervielfalt der viermanualigen Orgel an St. Jacobi auszunutzen, indem er Klangcharakteristika der unterschiedlichen

Teilwerke (Rück-, Ober- und Brustpositiv gegenüber dem Hauptwerk und den Pedaltürmen) geschickt einsetzt. Beispielsweise hebt er Echo-Passagen klangräumlich plastisch voneinander ab und bringt somit das barocke Werkprinzip der Orgeldisposition zu Gehör. So läßt sich Buxtehudes ausgedehnte Choralfantasie *Nun freuet euch, lieben Christen gmein* (BuxWV 210) neu entdecken, da die behutsamen Klangschantierungen die reichhaltigen kompositorischen Strukturen verdeutlichen. Ähnlich stilgerecht verfährt Zehnder mit Pachelbels Werken. Bei eher kammermusikalischer Registrierung mit auf den Kirchenraum abgestimmter Artikulation wie bei dessen Choralbearbeitung *An Wasserflüssen Babylon* bleiben kontrapunktische Verflechtungen durchsichtig. Die gleichnamige Choralbearbeitung Reinckens, das mit Abstand längste Werk dieser Einspielung (von etwa 19 Minuten Dauer) von ruhigem Grundcharakter, enthält Elemente des *Stylus phantasticus*, einen ausgedehnten Echo-Abschnitt und ähnelt in manchen Wendungen Buxtehudes Stil.

Jean-Claude Zehnder wirft mit seiner sachgerechten Interpretation der neu gefundenen Abschriften ein farbiges Licht auf mehrere unterschiedliche Werke nord- und mitteldeutscher Prägung, die den jungen Bach kompositorisch beeinflussten. Allgemein zeigen die wiederentdeckten Orgeltabulaturen erneut, wie auch in Zeiten von enger Kleinstaaterei und langsamem Informationsfluss ein vielseitiger musikalischer Austausch und damit einhergehend eine weite Musikalienverbreitung möglich war. – Interessant ist die Aufnahme nicht nur für Musikforscher, sondern auch für Pachelbel-Liebhaber, Bach-Kenner und alle Freunde barocker Orgelmusik. [Almut Jedicke]

10 Vgl. hierzu vor allem Christoph Wolff: *Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, hgg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze (Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990), Köln 1995, S. 21–28.

11 Ebda., S. 25.

12 »Es gibt kein historisches Instrument, das heute den Klangvorstellungen des jungen Bach näher käme [...]« (Beiheft, S. 5).

## Dieterich Buxtehude: Opera Omnia I, II

Ton Koopman / 2 x 2 CDs: Challenge Classics: CC 72240 /41 (2006)

Rechtzeitig vor Beginn des Buxtehude-Gedenkjahres – am 9. Mai 2007 wird sich sein Todestag zum 300. Mal jähren – hat Ton Koopman eine Gesamteinspielung von dessen Œuvre begonnen. Die erste Folge widmet er den Cembalowerken, »einem Teil seines reichen Schaffens, der leider immer

noch nicht seinem Rang entsprechend bekannt ist«, wie Koopman im Beiheft über das neue Aufnahmeprojekt schreibt.<sup>1</sup> Für die ersten beiden Folgen hat er besonders die Werke gewählt, die das gängige

1 Beiheft zur vorliegenden Einspielung, S. 10.

Buxtehude-Bild erweitern: die Cembalosuiten, die eher traditionell standardisiert französische Tanztypen aufgreifen, und als erstes Vokalwerk *Wacht! Euch zum Streit gefasset macht*, dessen Autorschaft allerdings aufgrund anonymer Überlieferung nicht gesichert ist (*Opera Omnia II, Vocal Works 1*; vgl. den Eingangsartikel).

Von Buxtehude sind 20 Cembalosuiten erhalten (BuxWV 226–244 und eine weitere aus einem Amsterdamer Druck von Etienne Roger aus dem Jahre 1710, die ihm erst 2004 durch Pieter Dirksen zugeschrieben wurde<sup>2</sup>). Die Suitensammlung, die Johann Mattheson lobt (BuxWV 251), gilt dagegen als verloren.<sup>3</sup> Außerdem sind einige Variationenwerke überliefert: eine *Courant simple* (BuxWV 245) und fünf *Ariae* (BuxWV 246–250) mit je drei bis 32 Variationen. Hinzu kommen manualiter auszuführende Canzonen, Fugen, Toccaten und Präludien, deren tasteninstrumentale Bestimmung die Quellen nicht nennen. Unter Berücksichtigung instrumentaler Idiomatik und funktionaler Aspekte hat Michael Belotti triftige Argumente zusammengestellt, die die Zuordnung zu einem bestimmten Tasteninstrument erleichtern.<sup>4</sup>

Die meisten der Suiten sind viersätzig angelegt in der Folge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue, dem Standardmodell für deutsche Suiten Ende des 17. Jahrhunderts, und werden manchmal durch ein Double ergänzt. Während Buxtehude bei den Mittelsätzen oft auf vorheriges musikalisches

Material zurückgreift, hält er die Gigue fast immer recht frei und verzichtet dann auf strenge Fugato-Technik. Teilweise ist der aus der französischen Lautenmusik stammende *style brisé* zu finden. »In keiner anderen Gattung treten außerdeutsche Anregungen so klar hervor wie in den Cembalosuiten Buxtehudes«, schreibt Friedhelm Krummacher und hebt die international verbreiteten französischen Tanztypen als Grundlage hervor. Einen Grund für das »Fehlen individueller oder gar phantastischer Momente« in diesen Werken vermutet er in der Konvention der Gattung.<sup>5</sup> Kerala J. Snyder sieht die Ursache für die recht standardisierte Form von Buxtehudes Suiten in ihrer funktionalen Bestimmung für das Musizieren im häuslichen Bereich und als Übungsmaterial für Schüler.<sup>6</sup>

Mit Buxtehudes ausgedehntestem und virtuosestem Variationenwerk *La Capricciosa* (BuxWV 250) über das ostinate *Bergamasca*-Modell eröffnet Koopman seine Gesamteinspielung. Der Komponist präsentiert hier ein höchst abwechslungsreiches Vokabular von dem Cembalo eigentümlichen Variationstechniken und integriert zugleich Rhythmen von Gigue, Sarabande und Menuett.<sup>7</sup> Einige Spieltechniken schätzt Christoph Wolff gar als innovativ ein und sieht sie als Beweis dafür, »daß nicht nur Buxtehudes Orgelmusik, sondern auch seine Cembalomusik durchaus unter die bedeutenden Repertoires des späten 17. Jahrhunderts zählt.«<sup>8</sup> In der vorliegenden Einspielung verdeutlicht Koopman durch Phrasierung und Agogik nicht nur die Abschnitte der volkstümlichen Vorlage, sondern arbeitet auch die unterschiedlichen Charaktere der einzelnen Variationen heraus. Nach einer besinnlich wirkenden Partita (Nr. 25) wirkt



2 Christoph Wolff im Beiheft zur vorliegenden Einspielung, S. 14.

3 »Buxtehude [...] hat dergleichen auch mit gutem Beifall seiner Zeit zu Papier gebracht, und unter andern, die Natur oder Eigenschaft der Planeten, in sieben Clavier-Suiten, artig abgebildet. Es ist schade, daß von dieses braven Künstlers gründlichen Clavier-Sachen, darin seine meiste Krafft steckte, wenig oder nichts gedruckt ist.«, Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Repr. Kassel 1995, S. 130.

4 Michael Belotti: *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Diss. Freiburg 1993 (Europäische Hochschulschriften Reihe 36, Bd. 136), Frankfurt a. M. 1995, S. 201f.

5 Friedhelm Krummacher: *Dieterich Buxtehude, Musik zwischen Geschichte und Gegenwart*, in: *Dieterich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit* (Bericht über das Lübecker Symposium 1987, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 35), Kassel 1990, S. 26.

6 Kerala J. Snyder: *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 277.

7 Ebda., S. 279; dies.: Art. *Buxtehude*, in: *MGG<sup>2</sup>*, Personenteil Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 1469.

8 CD-Beiheft, S. 14.

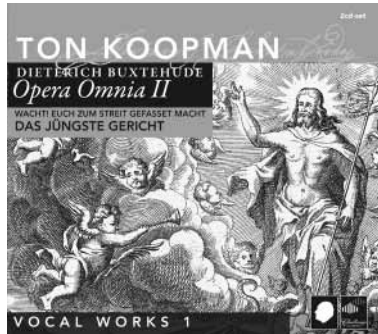
die folgende (Nr. 26) mit den durchlaufend diatonischen Sechzehntelketten, die in Gegenbewegung beginnen, agil. Selbst gleichförmig konzipierte Partiten wie Nr. 18 geraten unter seinen Händen nicht schematisch – nuanciertes Spiel findet hier einen sinnfälligen Ausdruck. Diminutionen sind natürlich eingeflochten, ohne die ohnehin reichhaltige Komposition zu überfrachten. Auch in den Suiten diminuiert Koopman elegant. Hingegen verzichtet er im zweiten Teil der Courante der *Suite in e* (BuxWV 235, CD 1/Track 55) abgesehen von einem Triller auf weitere Verzierungen und belässt damit die harmonische Spannung über dem sieben-taktigen Orgelpunkt *H*.

Neben den drei Variationenwerken *La Capricciosa* (BuxWV 250), der Aria *More Palatino* (BuxWV 247) und der *Courant simple* (BuxWV 245) bringt Koopman die *Suite in d* aus dem Roger-Druck (BuxWV deest), die Suiten BuxWV 226, 228, 230–235, 238, 242 und 243 zu Gehör. Krönender Abschluss ist das *Präludium manualiter in g* (BuxWV 163): Auf einem flämischen Cembalo nach Ruckers musiziert Koopman das teilweise an die Orgelpräludien erinnernde Werk überzeugend und rasant. Andere Werke wie die Variationen der Aria *More palatino* interpretiert er frisch auf einem italienischen Cembalo nach Giusti. Gespannt darf man nun auf die dritte und letzte Cembalo-CD warten.

Buxtehude als Komponist des auch *Das Jüngste Gericht* genannten, anonym in der Düben-Sammlung überlieferten Oratoriums *Wacht! Euch zum Streit gefasset macht* zu sehen, liegt nahe, kann jedoch nicht bewiesen werden (vgl. Eingangsartikel). Diese Unsicherheit kommt auch im Beiheft der Aufnahme *Opera Omnia II* zum Ausdruck: Christoph Wolff bemerkt, es werde »mit Recht unter die zweifelhaften Werke Buxtehudes eingereiht.«<sup>9</sup> Dagegen hegt Ton Koopman letztlich aufgrund seiner intensiven praktischen Auseinandersetzung damit »persönlich [...] nicht den geringsten Zweifel daran, dass dieses Werk von Buxtehude ist.«<sup>10</sup>

Seiner Aufnahme mit Vokalsolisten und *The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir* hat Koopman die Handschriften aus Uppsala zugrundegelegt und Fehlendes wie das Stimmheft der Violine I in *Actus II* subtil ergänzt.

Die allegorischen Figuren *Geitz*, *Leichtfertigkeit* und *Hoffarth*, denen im ersten Akt des Oratoriums noch ihre bestimmte Rolle zugewiesen ist, interpretieren die drei Sopranistinnen Caroline Stam, Orlanda Velez Isidro und Johannette Zomer in wechselnder Verteilung – Partien, die recht tief liegen, übernimmt sogar der Altus Robin Blaze. So bekommen die Ensemblesätze für drei Soprane mit der Altus-Besetzung für die unterste Solostimme einen leicht ironischen Charakter, wie er im Libretto intendiert zu sein scheint. Obwohl die Stimmen ihre eigene Klangfärbung haben, entsteht je-



weils ein ausgewogener Ensembleklang. Auffallenderweise gibt Koopman der *Göttlichen Stimm* (Klaus Mertens, Bass) das Regal mit seinen schnarrenden Zungenregistern als Tastenbegleitung bei – ein Instrument, das sonst eher der Unterwelt zugeordnet ist. Dessen charakteristische Tongebung erhöht den Wiedererkennungswert der Rolle, auch wenn diese im zweiten und dritten Akt nicht mehr ausdrücklich bezeichnet ist. Für Mertens, eher ein Bariton, liegt die für diese Musik übliche Chortonstimmung ideal (einen halben Ton über der heutigen Stimmung), in der musiziert wird, während sie für die Sopranistinnen etwas Anstrengung bedeutet, die ihnen aber kaum anzumerken ist. Andreas Karasiak (Tenor), der verhältnismäßig wenige Arien zu bestreiten hat, steht den anderen Solisten in nichts nach. Alle Sänger überzeugen durch grundsätzlich klare Tongebung und nuancenreiche Textinterpretation; dennoch hätte teilweise weniger Vibrato für noch mehr Klarheit gesorgt.

*The Amsterdam Baroque Choir*, pro Stimme vierfach besetzt, gestaltet seine fünfstimmigen Partien lebendig und gut »gesprochen« – so erscheinen beispielsweise seine von Pausen durchsetzten Einwüfe zu Beginn der Arie Nr. 48 *Freude! Luft! Wind!* besonders wirkungsvoll. Allgemein fördert deutliches Ab-

9 Beiheft zur vorliegenden Einspielung, S. 14.

10 Ebda., S. 15.

phrasieren den Textausdruck. Auch *The Amsterdam Baroque Orchestra* in der Besetzung von elf Violinen bzw. Violen, zwei Violoncelli, einem Violone, Dulzian, Laute sowie Orgel und Regal musiziert organisch und ausdrucksvoll. Drei Posaunen (ad libitum vorgesehen) bereichern die Arie *Ihr Frevler, verruchte, verfluchte Hunde* (Nr. 67) für drei Bässe (Donald Bentvelsen, René Steur und Klaus Mertens). Gelungene Charakterwechsel wie in der einleitenden Sonata des dritten Aktes (Nr. 47, T. 9ff.) und präsenite imitatorische Einwüfje in Arien und Chören unterstützen die musikalische Abwechslung. Entsprechend fein differenziert pulsieren die Streicher in der gleichmäßig durchgehaltenen, strikt homorhythmischen, auftaktigen Achtelbewegung der *Sonata*, welche die andere Abteilung des dritten Aktes eröffnet (noch Nr. 63). Zusätzlich dienen einfallsreiche, keineswegs das Werk überfrachtende Verzierungen in den Soloviolen und den solistischen Vokalstimmen der Auflockerung. Gelungene Tempi – ruhige in den langsamen Sätzen und frische in den schnellen – geben dem gesamten Oratorium zusätzlich Gesicht. Der eher populäre Charakter mag aus seiner Zeit heraus verstanden werden. Die Interpretation von Koopman und seinen Musikern lässt *Wacht! Euch zum Streit* jedoch nirgends in Banalität abrutschen, sondern vermag auch heutige Hörer zu begeistern.

Noch 22 Jahre nach Buxtehudes Tod hat Martin Heinrich Fuhrmann Buxtehude in einem Atemzug

mit Johann Pachelbel und Johann Sebastian Bach genannt: »Wir haben das gelehrte *Trifolium Musicum ex B.* von 3. unvergleichlichen *Virtuosen*, deren Geschlechts-Nahme ein *B.* im Schilde führet, Buxtehuden, Bachhelbel und Bachen zu Leipzig; diese gelten bey mir so viel, als *Cicero* bey den Lateinern.«<sup>11</sup> Aufgrund der Werküberlieferung wurde Buxtehude im 18. Jahrhundert als Orgelkomponist angesehen – ein Schwerpunkt, der auch Philipp Spitta in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wissenschaftlich besonders beschäftigte. Das Interesse an allen Gattungen sei erst in den letzten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bedeutend gewachsen, wie Kerala J. Snyder feststellt, was eine neue Einschätzung von Buxtehudes Œuvre nach sich zog: »Zu Beginn des [20.] Jh. wurde Buxtehude vorwiegend als Vorläufer Bachs betrachtet, am Jahrhundertende ist sein Rang als bedeutender Komponist von Tastenmusik, Vokalwerken und instrumentaler Kammermusik unbestritten.«<sup>12</sup> Dieser Einschätzung verhilft nun Ton Koopman mit seiner im letzten Jahr gestarteten Gesamteinspielung von Buxtehudes Werken, zum allgemeinen Durchbruch. [Almut Jedicke]

11 Marco Hilario Frischmuth (Pseudonym): *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle* [...], Berlin 1729, S. 55, zitiert in: *Bach-Dokumente II* (hgg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze), Kassel 1969, S. 197.

12 Kerala J. Snyder: Art. *Buxtehude*, in: *MGG<sup>2</sup>*, Personenenteil Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 1472.

## Norbert Burgmüller: Sämtliche Werke für Pianoforte

Tobias Koch, Pianoforte / Genuin: GEN 86061 (2006)

Nach Franz Schubert's frühzeitigem Tod konnte keiner schmerzlicher treffen, als der Burgmüller's. Anstatt daß das Schicksal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten dicimiren sollte, wie sie schaaarenweise herumlagen, nimmt es uns die besten Feldherrentalente selbst weg.«<sup>1</sup> So Robert Schumann in einem 1839 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichten Artikel über Norbert Burgmüller. Der nur 26-jährig während eines Badeaufenthaltes in Aachen

unter bis heute ungeklärten Umständen gestorbene Burgmüller war 1810 in Düsseldorf geboren worden und hatte bereits als Zehnjähriger zu komponieren begonnen. Im Laufe seines kurzen Lebens hatte er sich sowohl als Komponist als auch als Pianist, Geiger, Bratscher und Musiklehrer hervorgetan. Durch die Förderung des reichen Grafen Franz von Nesselrode-Ehreshoven war es Burgmüller möglich, in Kassel als Schüler von Spohr Violine zu studieren und in die Lehre des Komponisten Moritz Hauptmann zu gehen. Auch wenn nur ein Teil von Burgmüllers Schaffen erhalten ist, wird bereits anhand der über-

1 Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 3, Leipzig 1854, Repr. Wiesbaden 1985, S. 145.