



LA RÊVEUSE - BENJAMIN PERROT - FLORENCE BOLTON

STÉPHAN DUDERMEL *violon*
FLORENCE BOLTON *viole de gambe*
BENJAMIN PERROT *théorbe*
EMILY AUDOUIN *viole de gambe (20-24)*
CARSTEN LOHFF *clavecin*
SÉBASTIEN WONNER *orgue*

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)

Sonates manuscrites pour violon, viole de gambe et basse continue et autres sonates d'Allemagne du Nord

Sonata a-Moll - BuxWV 272 pour violon,
violle de gambe et basse continue
Manuscrit Uppsala *S-Uu instr.mus.i.hs.13:26*

1. [Allegro] 4'51
2. Adagio 0'51
3. [Passacaglia] 2'46

7. [Solo-Andante] 1'34
8. [Allegro]-Adagio 1'45
9. Allmandt 2'13
10. Courant 2'05
11. Sarabande 2'46
12. Gigue 2'08

Dietrich Becker (1623-1679) : Sonata & Suite D-Dur
pour violon, viole de gambe et basse continue
Erster Theil zweystimmiger Sonaten und Suiten
Hamburg 1674

4. Adagio 1'29
5. Lento [Ciacona] 2'40
6. Adagio piano 1'21

Anonyme : *Violadagamba Solo* d-Moll pour viole
de gambe et basse continue Lübeck, 2^{ème} moitié
du XVII^e siècle - Manuscrit Oxford, Bodleian
Library, *MS.Mus. Sch.D.249*

13. Sonata 3'08
14. [Passacaglia-Adagio] 5'35

Sonata III op. 2 g-Moll - BuxWV 261 pour violon,
viole de gambe et basse continue
*Suonate a due, Violino et Violadagamba con Cem-
balo, Opera Secunda, Hamburg 1696*

15. Vivace-Lento	3'03
16. Allegro-Lento	1'43
17. Andante [Passacaglia]	5'35
18. Grave	1'07
19. Gigue	2'21

Sonata D-Dur - BuxWV 267 pour viole de gambe,
violone et basse continue
Manuscrit Uppsala *S-Uu instr.mus.i.hs.13:24*

20. Adagio	1'15
21. Allegro	1'52
22. Adagio	0'44
23. Solo-Allegro-Allegro-Presto	3'19
24. Poco presto	1'29

Sonata & Suite B-Dur - BuxWV 273 pour violon,
viole de gambe et basse continue
Manuscrit Uppsala *S-Uu instr.mus.i.hs.13:25*

25. [Allegro]	4'59
26. Adagio-Allegro-Poco adagio-Allegro	3'23
27. Allemand	1'46
28. Courant	1'23
29. Saraband	1'35
30. Gigue	1'35

Enregistrement réalisé à Paris à l'église protestante allemande en octobre 2015 / Prise de son et direction artistique : Hugues Deschaux / Montage numérique : Hugues Deschaux, Florence Bolton & Benjamin Perrot / Accord des claviers : Thomas de Grunne / Administration et suivi de production La Rêveuse : Marion Paquier / Photos noir & blanc : Robin Davies / Photo couleur : Ségolène Perrot / Tableau couverture : Anthonie Verstraelen, Winterlandschap, 1623, La Haye, Mauritshuis / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2016 MIRARE, MIR303



Dietrich Buxtehude est né à Helsingborg, au Danemark¹, probablement en 1637. Toute la première partie de sa vie reste nimbée d'ombre. Comment ce jeune garçon, vraisemblablement très doué est-il devenu le maître si talentueux et renommé de Lübeck ? Son père, un Allemand originaire d'Oldesloe dans le duché de Holstein², non loin de Hambourg et Lübeck, est lui-même organiste et s'est installé au Danemark où il a trouvé du travail. Dietrich Buxtehude va à la *Lateinschule* d'Elseur, où on lui enseigne, entre autres, la musique, cependant qu'il apprend l'orgue avec son père. A cette époque, les charges se transmettent souvent de père en fils et il en va de la musique comme du reste. A 21 ans, Dietrich devient l'organiste de Sainte-Marie d'Helsingborg, poste naguère occupé par son père. Il obtient assez vite une place plus intéressante à l'église Sainte-Marie d'Elseur, qui est la deuxième ville du Danemark, après Copenhague. Son troisième poste sera le dernier, il le gardera jusqu'à sa mort. Il est engagé en 1668 comme organiste et administrateur de l'église Sainte-Marie (*Marienkirche*) de Lübeck, prenant la suite du compositeur et organiste lübeckois de renom Franz Tunder. Comme le veut la tradition, il se marie avec une des filles du maître, Anna Margaretha, dont il aura sept filles. Être organiste de la *Marienkirche* de Lübeck et successeur de Tunder est une situation enviable ! La *Marienkirche* est l'église de la plus riche paroisse

de Lübeck. Située près du port, elle se trouve dans un quartier très commerçant où l'argent circule abondamment. Au XVII^{ème} siècle, Lübeck est encore une ville importante et l'une des grandes cités de la Ligue hanséatique, association de villes marchandes qui contrôlent le commerce sur la mer Baltique, de Novgorod à Londres. De par sa proximité avec le Danemark, la Pologne et la Russie, Lübeck est une place commerciale stratégique et elle s'enorgueillit de posséder l'un des plus grands ports de commerce d'Allemagne du Nord. A l'époque de Buxtehude, Lübeck s'affaiblit et décline, victime de la concurrence impitoyable des villes de Londres, Amsterdam et Hambourg et de son esprit étroit et conservateur. Mais sur le plan musical la cité possède un véritable atout de choix en la personne de Dietrich Buxtehude. On vient de très loin pour voir et surtout écouter le maître improviser à l'orgue ou diriger les *Abendmusiken*, ces veillées musicales initiées par Franz Tunder, que Buxtehude portera à un niveau inégalé.

Les sonates en trio éditées chez Nicolaus Spieringk à Hambourg sont une œuvre de la maturité. Si l'opus 1 est imprimé en 1694 à compte d'auteur, l'opus 2 est édité directement par Spieringk. La renommée du premier opus semble avoir vite franchi les frontières et obtenu un grand succès d'estime. Sébastien de Brossard en possédait lui-même un exemplaire. Il mentionne ces sonates

1- Helsingborg était une ville danoise à l'époque de la naissance de Buxtehude mais a été rattachée à la Suède en 1658.

2- Oldesloe est aussi connue aujourd'hui sous le nom Bad Oldesloe.

dans son *Catalogue des livres de musique, théorique et pratique, vocale et instrumentale* de 1724, les qualifiant « *d'excellentes pièces mais dont l'exécution me paraît fort difficile.* »

En effet, ces sonates, d'une grande virtuosité, demandent des musiciens accomplis. Buxtehude semble pourtant les avoir destinées au public amateur de Lübeck et non à des musiciens professionnels particuliers. L'épuisement rapide des tirages de Spieringk montre qu'effectivement ces œuvres ont touché un large public, et non quelques *happy few*, ce qui amène à penser que les *Kenner* et les *Liebhaber* (les *connaisseurs* et les *amateurs*) de la bonne société lübeckoise possèdent vraisemblablement une pratique instrumentale plutôt solide !

Dans l'Allemagne de Buxtehude, la musique occupe une place non négligeable dans la vie de tous les jours et dans tous les milieux. On joue ou on chante beaucoup à la maison (*Hausmusik*), mais aussi à l'église et à l'école. Luther lui-même insistait sur l'importance de la pratique musicale, porteuse, selon lui, de vertus hautement éducatives.

Dans l'Allemagne de l'époque, il n'est pas rare de voir des musiciens, amateurs ou professionnels, pratiquer quantité d'instruments différents et on ne peut qu'être impressionné par cette lettre de motivation qu'un musicien lübeckois, Hans Iwe, envoie au conseil municipal de la ville pour proposer ses services, du temps où Buxtehude était en poste à la *Marienkirche* : « *Au début, j'ai appris la musique ici sur toutes sortes d'instruments auprès de*

Hinrich Höpfener, un musicien du conseil très honoré ; j'ai également, par la suite, chanté avec feu sieur Schnittelbach, dans les mariages et autres circonstances, et à maintes reprises, j'ai joué de la basse de violon devant feu sieur Cronenberg. Sinon, par la grâce de Dieu, je me suis exercé à l'art avec application si bien que je ne crains pas de me faire entendre, de façon convenable, au violon, à la viole de gambe, au violone, sur toutes sortes d'instruments à vents, [à savoir] au cornet, au basson, au trombone et aux flûtes ; et là où il le faut, je sais pratiquer le clavier et la musique vocale . »³

Iwe ne sera pas retenu cette année-là, en dépit de ce curriculum vitae des plus engageants (est-il possible qu'on ait trouvé pour le poste une recrue avec un profil encore meilleur ?) et il récidive l'année suivante, postulant cette fois pour un poste de timbalier, qui se trouve vacant, avec les mêmes arguments : oui, il peut jouer de manière tout à fait respectable de tout ce qu'on lui demandera, assure-t-il, et même des timbales pourquoi pas ? D'ailleurs, il en a chez lui !

Ce genre de document délectable, car il nous fait entrevoir une véritable tranche de vie lübeckoise, est loin d'être unique et les musiciens qui postulent, comme Iwe, pour un poste de musicien municipal, assurent tous pouvoir tenir dignement leur partie sur n'importe quel instrument, du luth au cornet, en passant par le violon !

Lübeck est donc un foyer musical de premier ordre, où virtuosité rime avec spiritualité. On trouve

3- Hans Iwe, dans une lettre au conseil municipal de Lübeck, en date du 5 février 1672, conservée aux archives de la ville de Lübeck. *Ratsmusikanten: Bewerbung um die Bassistenstelle des verstorbenen Zacharias Kronenberg; interimistische gemeinsame Ernennung und Exspektanz Hans Iwe und Jacob Hampe, 1672-1675, Signatur 23117, Archiv der Hansestadt Lübeck.*

dans la cité d'excellents violonistes, dont le jeu polyphonique en double ou triple corde semble avoir atteint un niveau technique bien plus haut qu'ailleurs. Quelques noms sont encore là pour en témoigner : l'organiste Nicolaus Bruhns, jeune et brillant élève de Buxtehude, mort dans la fleur de l'âge, maîtrisait parfaitement le jeu polyphonique au violon et il maniait le contrepont avec son archet d'une manière époustouflante, au point que Mattheson en parle encore avec admiration une quarantaine d'années après la mort de Bruhns dans son ouvrage *Grundlage einer Ehrenpforte* (« *Éléments pour un arc de triomphe* »), répertoire biographique de musiciens de son époque. On peut également citer Thomas Baltzar, élève de Franz Tunder. Baltzar a passé la majeure partie de sa vie en Angleterre et a fait grande impression sur les violonistes anglais, qu'il surpassait largement par son style et sa technique très élaborés. Le célèbre John Evelyn décrit, médusé, le jeu du violoniste qu'il a pu admirer un soir : « *Cette nuit (4 mars 1656), je fus invité chez Mr Roger L'Estrange pour entendre l'incomparable lübeckois jouer du violon et interpréter avec cette dextérité extraordinaire ses variations admirables sur quelques notes et sur une simple basse obstinée. Bien qu'il fût si jeune, son jeu était si parfait et si habile qu'il n'y avait aucune pièce apportée par nos musiciens de quelque difficulté que ce soit qu'il ne pût déchiffrer et agrémenter avec une délicatesse extrême, au grand*

4-This night I was invited by Mr. Rog: L'Estrange to hear the incomperable Lubicer on the Violin, his variety upon a few notes & plaine ground with that wonderfull dexterity, as was admirable, & though a very young man, yet so perfect & skillful as there was nothing so crosse & perplex, which being by our Artists, brought to him, which he did not at first sight, with ravishing sweetnesse & improvements, play off, to the astonishment of our best Masters: In Summ, he plaid on that single Instrument a full Consort, so as the rest, flung-downe their Instruments, as acknowledging a victory.

John Evelyn, *Diary*

étonnement de nos plus grands maîtres. En résumé, il joua sur un seul instrument l'équivalent de tout un consort de sorte que les autres jetèrent leurs instruments à terre et lui reconnurent la victoire. »⁴. Les sonates et partitas pour violon seul de Jean Sébastien Bach (BWV 1001-1006) sont aussi un témoignage un peu plus tardif de l'écriture virtuose du violon en Allemagne.

Quant au jeu de la viole, il n'est pas moins raffiné et on trouve à l'époque de Buxtehude quantité de « pièces de résistance » pour l'instrument. On imagine volontiers qu'il y a des connexions entre ce répertoire virtuose et l'Angleterre, où la viole avait atteint un niveau technique peu commun au milieu du XVII^{ème} siècle. Nombre d'Anglais fréquentaient Hambourg et Lübeck, du fait de la Ligue hanséatique, et quelques musiciens célèbres comme William Brade et Thomas Simpson ont même vécu à Hambourg. Leur route a croisé celle de musiciens allemands, et notamment celle du violiste lübeckois Gabriel Schütz. Peu connu aujourd'hui des mélomanes, ce dernier a formé quelques grands virtuoses de la viole parmi lesquels le grand Konrad Höffler. On trouve d'autres noms de violistes renommés liés à la ville de Lübeck, comme Peter Grecke, lui aussi élève de Tunder, Martin Radeck, ou encore David Adam Baudringer.

Buxtehude fait paraître ses deux recueils de sonates sous le nom de *Dieterico Buxtehude*, et semble se placer d'emblée sous la bannière de Corelli et de la sonate italienne. La page de garde des deux volumes et la dédicace de l'opus 2 sont également en italien⁵. Pour autant, les œuvres en trio de Buxtehude sont loin d'imiter les sonates du maître romain et leur effectif est plus allemand qu'italien : le violon et la viole donnent en effet une couleur particulière et plus sombre que les brillants violons corelliens. Chez l'organiste allemand, pas de distinction entre sonate d'église et sonate de chambre. Chaque sonate possède sa propre architecture et son propre nombre de mouvements avec néanmoins un élément commun : l'enchaînement systématique de sections très contrastées, à la manière de la *canzone* italienne. Buxtehude recherche de toute évidence l'effet permanent de surprise. Il évite les formes conventionnelles et prévisibles qu'affectionne au contraire son confrère et ami Johann Adam Reinken, organiste à Hambourg⁶. Les sonates du maître de la *Marienkirche* sont considérées à juste

titre comme un des sommets du *stylus fantasticus*, genre où l'imagination et la fantaisie sont poussées à leur paroxysme.

Nous avons privilégié sur ce disque des sonates non éditées (exception faite de la sonate en *sol* mineur de l'opus 2 BuxWV 261). Ces pièces sont conservées dans le fonds Düben de la bibliothèque universitaire d'Uppsala en Suède. Buxtehude entretint, en effet, toute sa vie, une correspondance suivie avec Gustav Düben, organiste et maître de chapelle à Stockholm. Il approvisionna souvent son ami en musique et lui envoya quantité de pièces que Düben fit jouer à la cour de Suède. Dans ces sonates en trio, deux sont dans l'effectif violon, viole et basse continue.

La sonate en la mineur, avec ses deux grands *ostinato* reliés entre eux par un *adagio* très libre est particulièrement courte. L'improvisation sur une basse obstinée est une figure musicale qui a toujours fasciné Buxtehude et c'est dans ces variations libres que le compositeur a le mieux exprimé le génie de son imaginaire fécond. Buxtehude était sans doute

5- VII Suonate à doi, Violino & Violadagamba, con Cembalo, di Dieterico Buxtehude, Organista della Chiesa della Beat. Virg. N.S. in Lubeca. Opera Prima. "Stampata in Hamburgo per Nicolao Spiering, Alle spese dell'Autore & si vendano apresso Giavanno Widemeyer in Lubeca"[Hamburg 1694] Signaturnummer Utl.instr.mus.tr. 52:1-4

1/VII Sonates à deux, Violon et Viole de Gambe, avec Clavecin, par Dietrich Buxtehude, organiste de l'église de la bien heureuse Vierge Marie à Lübeck. Œuvre première, imprimée à Hambourg par Nicolaus Spieringk aux dépens de l'auteur, et vendue auprès de Johann Widemeyer, à Lübeck.

6- Reinken a écrit, en effet, son magnifique cycle de sonates de l'*Hortus Musicus* sur un modèle unique, fait d'une sonate avec solo de violon et de viole, suivie d'une suite de danses (allemande, courante, sarabande, gigue)

7- les Opus 1 et 2 contiennent sept sonates, alors que les recueils sont habituellement de six ou douze sonates ; sept n'est pas le fruit du hasard : c'est trois+quatre, l'union du ciel et de la terre, de l'esprit et du corps, ce sont aussi les sept planètes, et les sept degrés de la gamme. Les Opus 1 et 2 vont donc chercher très loin dans la symbolique et dans l'imaginaire. A chaque sonate correspond une tonalité, un ethos, une couleur instrumentale et une planète. A chaque planète correspond aussi un caractère, une typologie physiologique, un élément, une couleur etc... Buxtehude avait probablement lu les travaux de Kepler et il s'en est inspiré pour construire son cycle de sonates.

versé, comme beaucoup d'artistes de son temps, dans la symbolique des nombres⁷. La figure de la variation sur une basse contrainte est une figure cyclique qui évoque le cycle de la vie, mais aussi la rotation des planètes sur elles-mêmes et autour de la Terre, phénomène récemment démontré par les travaux de Galilée et Kepler.

La sonate en si bémol majeur est intéressante du fait que, vraisemblablement écrite dans les années 1680, Buxtehude la reprend une décennie plus tard pour la faire figurer sous une forme retouchée dans son opus. La version d'Uppsala comprend une suite de danse qui ne se trouve plus dans la version éditée par Spieringk. On peut penser que Buxtehude a voulu publier un ensemble cohérent de sonates de type *stylus fantasticus*, univers auquel n'appartient pas à priori la suite de danses.

La **troisième sonate en ré majeur**, est pour « *I violon, I violdigamb con basso continuo* » mais l'indication « *violon* » est sans doute mise pour « *violone* » (et non pour violon, qu'il aurait appelé « *violino* »). Ce terme peu précis, qui a fait couler beaucoup d'encre, désigne simplement une « *grande basse d'archet* » qui joue en 8' et non un violone en 16', qui, lui, donnerait des renversements d'harmonie. On peut donc théoriquement jouer cette partie sur un violone en sol, une viole de gambe ou un violoncelle. Les sonates à deux violes étaient relativement courantes en Allemagne et le Lübeckois Gabriel Schütz a laissé de la musique dans cet effectif, ce qui nous a conduits à opter pour une version à 2 violes.

Dietrich Becker est un contemporain de Buxtehude, natif de Hambourg. Organiste de formation, le violon reste son instrument de prédilection et il est

à l'honneur dans ses compositions. La sonate en *ré* majeur enregistrée sur ce disque est sa seule sonate dans l'effectif violon/viole. Elle se présente comme une sonate suivie d'une suite de danses, comme la sonate en *si bémol* de Buxtehude.

Quant à la **sonate anonyme pour la viole** (« *Violada gamba Solo* »), probablement lübeckoise, elle provient d'un manuscrit de la Bodleian Library d'Oxford, insérée au milieu d'autres sonates de type *stylus fantasticus* écrites par Radeck, Schütz et Baudringer, compositeurs ayant de fortes connexions avec Lübeck. Son haut niveau technique témoigne une fois encore de la virtuosité des violistes d'Allemagne du Nord. L'alternance des passages mesurés et non mesurés et la magnifique passacaille qui la clôt nous permettent de penser que l'ombre de Buxtehude n'est pas loin.

L'œuvre et l'esprit de Dietrich Buxtehude ont été transmis aux générations suivantes par d'autres musiciens dont le jeune J.S. Bach, qui a traversé l'Allemagne à pied, d'Arnstadt jusqu'à Lübeck pour rencontrer et entendre le grand maître. On raconte qu'après ce voyage, le style de Bach, imprégné de la pensée et des figures musicales de Buxtehude s'est mis à changer. Dans les archives de la ville d'Arnstadt se trouve un document de la main du président du consistoire de la paroisse appartenant à la *Neue Kirche*, constatant que Bach faisait, depuis ce voyage, « *de nombreuses variations étonnantes dans ses chorals* », et qu'il y mêlait aussi « *bon nombre de notes inconnues, de telle sorte que l'assemblée [des croyants] en était fort troublée* » ...

Florence Bolton



Stéphan Dudermel

LA RÊVEUSE

Fondé par Benjamin Perrot et Florence Bolton, La Rêveuse est un ensemble à géométrie variable qui réunit des musiciens solistes et s'attache à redonner vie à certaines pages de la musique de chambre instrumentale ou vocale des XVII^e et XVIII^e siècles. Remarqué lors de ses différents concerts en France et à l'étranger, ses enregistrements chez Mirare et K617 ont tous été salués par la critique française et internationale (*fff* de *Télérama*, *CHOC* de *Classica*, *Gramophone*, *Early Music Review*, etc..)

Souhaitant créer des liens entre les différentes pratiques artistiques, La Rêveuse travaille depuis sa création en collaboration étroite avec le monde du théâtre. L'ensemble a notamment participé à différents spectacles avec Benjamin Lazar, Louise Moaty, Catherine Hiegel et François Morel, le plasticien Vincent Vergone (Cie Praxinoscope), ou encore Nicolas Vial.

Désireuse de partager avec tous les publics l'humanisme, la beauté et la culture des XVII^e et XVIII^e siècle, La Rêveuse a monté, depuis quelques années, un cycle de concerts-conférence sur mesure, mettant en miroir musique, littérature, peinture et patrimoine, en collaboration avec Jean-Philippe Guye, professeur d'Arts et Civilisations au CNSM de Lyon. L'ensemble s'investit également dans des projets éducatifs et pédagogiques sur ces sujets, avec des classes de primaires ou des lycées. Son dernier projet, *Les Lettres persanes revisitées*, avec des primo-arrivants adolescents et adultes a été finaliste du Prix de l'Audace Culturelle et Artistique 2016 (Fondation Culture & Diversité).

Parmi les dernières créations, on peut citer *Jack et le Haricot Magique*, un conte musical en collaboration avec Kristof Le Garff ; la comédie-ballet *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière/Lully avec le Théâtre de l'Eventail (Raphaël de Angelis) ; *Ba-Rock !*, un concert *unplugged* autour de la chanson anglophone de Dowland à Sting ; *L'Heure verte*, un spectacle cabaret réunissant airs polyphoniques et compositions contemporaines de Vincent Bouchot, mis en scène par Nicolas Vial.

La Rêveuse travaille actuellement à un projet de livre-disque consacré à deux grands artistes du début du XVIII^e siècle, Marin Marais et Antoine Watteau.

La Rêveuse reçoit le soutien de la DRAC Centre - Ministère de la Culture, de la Région Centre, de la Ville d'Orléans et de la Fondation Orange. Elle est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) et du Profedim (Syndicat professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).



Benjamin Perrot



Dietrich Buxtehude was born in Helsingborg, Denmark,¹ probably in 1637. The entire first part of his life is shrouded in mystery. How did this doubtless very gifted young boy become the talented and renowned master of Lübeck? His father, a German who hailed from Oldesloe in the Duchy of Holstein,² not far from Hamburg and Lübeck, was himself an organist and had moved to Denmark, where he had found work. Dietrich Buxtehude went to the *Lateinschule* at Elsinore, where he was taught music along with other subjects, while learning the organ with his father. At that time professional positions were often transmitted from father to son, in music as in other lines of work. At the age of twenty-one, Dietrich became the organist of the Marienkirche (St Mary's church) in Helsingborg, a post once held by his father. He fairly quickly obtained a more interesting position at the Marienkirche in Elsinore, which was then the second city of Denmark, after Copenhagen. His third post was to be the last, which he retained until his death. In 1668 he was appointed organist and Werkmeister (administrator) of the Marienkirche in Lübeck, in succession to the famous Lübeck composer and organist Franz Tunder. As tradition dictated, he married one of the latter's children, Anna Margaretha, with whom he subsequently had seven daughters. To be organist of the Marienkirche in Lübeck in succession to Tunder was an enviable

situation! It was the church of the richest parish in the city. Located near the harbour, it was in a very busy commercial district where money circulated abundantly. In the seventeenth century, Lübeck was still an important metropolis and one of the key members of the Hanseatic League, an association of trading cities that controlled the circulation of goods on the Baltic, from Novgorod to London. Thanks to its proximity to Denmark, Poland and Russia, it was a strategic trading centre and boasted one of the biggest commercial harbours in north Germany. In Buxtehude's time, however, Lübeck grew weaker and declined, falling victim to the ruthless competition of London, Amsterdam and Hamburg and to its own narrow-minded conservatism. But in musical terms the city possessed a huge asset in the person of Dietrich Buxtehude. People travelled great distances to see and above all hear the master improvise on the organ or direct the *Abendmusiken*, the evening concerts inaugurated by Tunder, which Buxtehude raised to unmatched standards of excellence.

The trio sonatas published by Nicolaus Spiering in Hamburg are a work of the composer's maturity. While Buxtehude's op.1 had been printed at his own expense in 1694, this op.2 collection was issued directly by Spiering. The reputation of the first collection seems rapidly to have crossed national borders and to have enjoyed a high degree

1- Helsingborg was then part of Denmark, but was incorporated into Sweden in 1658.

2- Now known as Bad Oldesloe.

of esteem. Sébastien de Brossard had his own copy of it. He mentions these sonatas in his *Catalogue des livres de musique, théorique et pratique, vocalle et instrumentalle* of 1724, describing them as ‘excellent pieces but which seem to me extremely difficult to play’.

It is indeed true that these highly virtuosic sonatas call for accomplished performers. Yet Buxtehude seems to have intended them for the amateur public of Lübeck and not for specific professional musicians. The fact that Spiering’s print runs soon sold out shows that the works did reach a wide audience and not just a ‘happy few’, which suggests that the *Kenner* and *Liebhaber* (‘connoisseurs’ and ‘amateurs’) of Lübeck polite society must have possessed a pretty solid instrumental technique!

In Buxtehude’s Germany, music occupied a by no means negligible place in everyday life, and this was true of all social milieux. People played or sang a great deal at home (whence the term *Hausmusik*), but also in church and at school. Luther himself insisted on the importance of musical practice, which he said cultivated eminently educational virtues.

It was not rare in contemporary Germany for musicians, whether amateur or professional, to play a number of different instruments, and one cannot but be impressed by the letter of application that a Lübeck musician called Hans Iwe sent to the town council to offer his services at the time when Buxtehude was organist of the Marienkirche:

. . . Initially I learned to play music here on all kinds of instruments from Hinrich Höpfener, a musician of this most honoured council, and afterwards I sang with the late Schnittelbach at weddings and other events, and often played in front of the late Cronenberg on the bass violin. Otherwise, by the grace of God, I have practised the art so diligently that I do not hesitate to perform in a fitting manner on the violin, viola da gamba, violone, and all manner of wind instruments, including the cornett, the dulcian, the trombone, the bass trombone, and recorders; moreover, if necessary, I can cope with keyboard and vocal music.³

Iwe was not hired that year, in spite of this eminently attractive curriculum vitae (can it be possible that they found a recruit even better qualified for the post?) and he tried again the following year, applying this time for a vacant post as municipal drummer, with the same arguments: yes, he could make a thoroughly decent showing on anything he was asked to play, and even the kettledrums, why not? Indeed, he even had a set at home!

This type of document, delightful in the insight it gives us into a whole slice of Lübeck life, is far from unique: the musicians who, like Iwe, applied for jobs as town musicians, all declared that they could give an honourable rendition of their part on any instrument whatsoever, from the lute to the cornett by way of the violin!

Lübeck, then, was a musical centre of the front rank, where virtuosity went hand in glove with spirituality.

3- Hans Iwe (aka Ive or Iven), letter to Lübeck town council dated 5 February 1672, now in the municipal archives: *Ratsmusikanten: Bewerbung um die Bassistenstelle des verstorbenen Zacharias Kronenberg; interimistische gemeinsame Ernennung und Exspektanz Hans Ive und Jacob Hampe, 1672-1675*, Signatur 23117, Archiv der Hansestadt Lübeck.

Excellent violinists were to be found in the city, whose polyphonic playing in double or triple stops seems to have attained a much higher technical level than elsewhere. A few names have survived to bear witness to this: the organist Nicolaus Bruhns, a young and brilliant pupil of Buxtehude who was cut off in his prime, also possessed total mastery of polyphonic playing on the violin and showed staggering contrapuntal fluency with his bow, to such an extent that Johann Mattheson still spoke of him with admiration forty years after Bruhns's death, in his biographical dictionary of the musicians of the time, *Grundlage einer Ehrenpforte* (Hamburg, 1740). One might also mention Thomas Baltzar, a student of Franz Tunder. Baltzar spent most of his life in England and made a great impression on the English violinists, whom he surpassed by a considerable margin with his very elaborate style and technique. The celebrated diarist John Evelyn has left us a stunned description of the violinist's playing, which he had admired one evening:

This night I was invited by Mr. Rog: L'Estrange to heare the incomperable Lubicer on the Violin, his variety upon a few notes & plaine ground with that wonderfull dexterity, as was admirable, & though a very young man, yet so perfect & skillful as there was nothing so crosse & perplex, which being by our Artists, brought to him, which he did not at first sight, with ravishing sweetnesse & improvements, play off, to the astonishment of our best Masters: In Summ, he plaid on that single Instrument a full Consort, so as the rest, flung-downe their Instruments, as acknowledging a victory.⁴

4- William Bray, ed., *The Diary of John Evelyn* (London: M. W. Dunne, 1901), p.309 (4 March 1656).

The Sonatas and Partitas for unaccompanied violin of Johann Sebastian Bach (BWV 1001-1006) offer further, slightly later testimony to the type of virtuoso violin writing practised in Germany.

Viol playing was no less refined, and a number of *pièces de résistance* for the instrument have survived from Buxtehude's time. It is easy to imagine that there were connections between this virtuoso repertory and England, where the viol had reached an extraordinarily high technical standard by the middle of the seventeenth century. Many Englishmen visited Hamburg and Lübeck because of the links with the Hanseatic League, and several celebrated musicians, such as William Brade and Thomas Simpson, actually lived in Hamburg. There they crossed paths with German musicians, notably the Lübeck viol player Gabriel Schütz. Though little known to today's music lovers, he trained a number of eminent virtuosos on his instrument, including the great Konrad Höffler. There are other names of renowned viol players linked to the city of Lübeck, among them Peter Grecke (who was also a pupil of Tunder's), Martin Radeck and David Adam Baudringer.

Buxtehude issued his two collections of sonatas under the name of *Dieterico* Buxtehude, and he seems from the outset to place himself under the banner of Corelli and the Italian sonata. The title pages of both volumes and the dedication of op.2 are also in Italian.⁵

Nevertheless, Buxtehude's works for trio are far from being imitations of the Roman master's sonatas, and

their forces are more German than Italian; for the violin and the viol provide a special colour, darker than the brilliant violins of Corelli. The German organist makes no distinction between church sonata and chamber sonata. Each sonata has its own architecture and its own number of movements, although there is one common element: the systematic stringing together of highly contrasted sections after the manner of the Italian canzona. Buxtehude is clearly seeking to create a permanent effect of surprise. He avoids the conventional and predictable forms of which his colleague and friend Johann Adam Reinken, organist in Hamburg, was so fond.⁶ Buxtehude's sonatas are rightly regarded as one of the peaks of the *stylus phantasticus*, an idiom in which imagination and fantasy were taken to extremes.

With the exception of the G minor sonata from op.2, BuxWV 261, we have chosen to feature unpublished sonatas on this disc. These pieces are conserved in the Düben Collection of Uppsala University Library in Sweden. Throughout his life, Buxtehude maintained a regular correspondence with Gustav Düben, organist and court music director in Stockholm. He often supplied his friend with music and sent him many pieces that Düben performed at the court of Sweden. Of these trio

sonatas, two are scored for violin, viol and basso continuo.

The **Sonata in A minor**, with its two large-scale ostinato movements linked by a very free Adagio, is notably short. Improvisation on an ostinato bass was a musical device that always fascinated Buxtehude, and it is in these free variations that the composer best expressed the genius of his fertile imagination. Like many artists of his period, he was probably well versed in number symbolism.⁷ The technique of variation on a fixed bass is a cyclic figure that evokes the cycle of life, but also the rotation of the planets around each other and around Earth, a phenomenon recently demonstrated by the works of Galileo and Kepler.

The **Sonata in B flat major** is interesting because it was most likely written in the 1680s, but Buxtehude returned to it a decade later to incorporate it in revised form in his op.1. The Uppsala version contains a dance suite absent from the version published by Spieringk. One may surmise that Buxtehude wanted to publish a coherent group of sonatas in the *stylus phantasticus* mould, a universe to which the dance suite is in principle alien.

The **Third Sonata in D major** is for '1violon, 1violdigamb con basso continuo' but the word 'violon' is probably intended to be 'violone' (and not

5- VII suonate à doi, Violino & VioladaGamba, con Cembalo, di Dieterico Buxtehude, Organista della chiesa della Beat. Virg. N.S. in Lubeca. Opera Prima. Stampata in Hamburgo per Nicolao Speringk, Alle spese dell'autore & si vendano apresso Giavanno Widemeyer in Lubeca. (Seven sonatas in two parts, violin and viola da gamba, with harpsichord, by Dietrich Buxtehude, organist of the Church of the Blessed Virgin Mary in Lübeck. Opus One, printed in Hamburg by Nicolaus Spieringk at the author's expense, and sold by Johann Widemeyer in Lübeck.)

6- Reinken based his magnificent cycle of sonatas entitled *Hortus Musicus* on a single template, consisting of a sonata with solo violin and viol followed by a suite of dances (allemande, courante, sarabande, gigue).

violin, which he would have called 'violino'). This somewhat imprecise term, on which much ink has been spilt, simply designates a 'large string bass' that plays in the 8' register and not a violone in 16' tone, which would result in harmonic inversions. Hence this part can theoretically be played on a violone in G, a viola da gamba or a cello. Sonatas for two viols were relatively common in Germany and the Lübeck composer Gabriel Schütz left music for these forces, which prompted us to play it on two viols.

Dietrich Becker was a contemporary of Buxtehude, a native of Hamburg. Although he was trained as an organist, the violin was his instrument of predilection and has pride of place in his compositions. The Sonata in D major recorded here is his only one for the combination of violin and viol. It consists of a sonata proper followed by a suite of dances, like Buxtehude's Sonata in B flat.

The **anonymous sonata for the viol ('Violada gamba Solo')**, probably written in Lübeck, comes from a manuscript now held by the Bodleian Library in Oxford, where it is inserted among other sonatas of the *stylus phantasticus* type by Radeck, Schütz and Baudringer, composers who had strong connections with Lübeck. The high technical level it requires once more testifies to the virtuosity possessed by the viol players of north Germany. The alternation between measured and unmeasured passages, and

the magnificent passacaglia that closes the piece, suggest that the shadow of Buxtehude is not far away.

The work and the spirit of Dietrich Buxtehude were passed on to the generations that followed by other composers, among them the young J. S. Bach, who travelled across Germany on foot from Arnstadt to Lübeck in order to meet and hear the great master. It is said that, after this journey, Bach's style began to change under the influence of Buxtehude's musical philosophy and idioms. The Arnstadt municipal archives contain a document in the hand of the Superintendent of the Neue Kirche observing that, since returning from Lübeck, Bach had introduced 'curious variations into the chorale' and also 'mingled many strange tones in it', so that 'the Congregation [had] been confused by it' . . .

Florence Bolton

Translation: Charles Johnston

7- Opp.1 and 2 contain seven sonatas each, whereas such collections generally consist of six or twelve sonatas. The figure 7 is not the fruit of chance: it is 3+4, the union of heaven and earth, of the spirit and the body; there are also the seven planets, and the seven degrees of the scale. Thus the opp.1 and 2 sets go deeply into questions of symbolism and imagination. Each sonata corresponds to a key, an ethos, an instrumental colour and a planet. Each planet in its turn corresponds to a character, a physiological typology, an element, a colour and so on. Buxtehude had probably read the writings of Kepler and drew on them for inspiration in the construction of his cycle of sonatas.

LA RÊVEUSE

Founded by Benjamin Perrot and Florence Bolton, La Rêveuse is a flexibly sized ensemble of solo musicians which aims to bring back to life selected works of the seventeenth and eighteenth centuries. It has attracted favourable attention with its concerts in France and abroad, while its recordings on Mirare and K617 have all been acclaimed by the French and international press (*fff* de *Télérama*, *CHOC* de *Classica*, *Gramophone*, *Early Music Review*, etc.).

Wishing to forge links between the different artistic disciplines, La Rêveuse has worked since its formation in close collaboration with the world of the theatre. In particular, it has taken part in a number of spectacles with Benjamin Lazar, Louise Moaty, Catherine Hiegel and François Morel, the visual artist Vincent Vergone (Cie Praxinoscope) and Nicolas Vial.

Its strong desire to share with every type of audience the humanism, beauty and culture of the seventeenth and eighteenth centuries has led La Rêveuse to develop over the past few years a series of individually conceived concert-lectures bringing out parallels between music, literature, painting and heritage, in collaboration with Jean-Philippe Guye, Professor of Arts and Civilisations at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. The ensemble is also committed to educational and outreach projects covering these subjects with primary and secondary school students. Its most recent project, *Les Lettres persanes*

revisitées, with adolescent and adult newcomers to the field, was a finalist for the Prix de l'Audace Culturelle et Artistique 2016 (Fondation Culture & Diversité).

Its most recent productions have included *Jack et le Haricot Magique*, a musical fairytale in collaboration with Kristof Le Garff; Molière/Lully's *comédie-ballet Monsieur de Pourceaugnac* with Le Théâtre de l'Éventail (Raphaël de Angelis); *Ba-Rock!*, an 'unplugged' concert focusing on English-language song from Dowland to Sting; and *L'Heure verte*, a cabaret show combining polyphonic *airs* with contemporary compositions by Vincent Bouchot, directed by Nicolas Vial.

La Rêveuse is currently working on a book-CD project devoted to two great artists of the early eighteenth century, Marin Marais and Antoine Watteau.

La Rêveuse receives support from DRAC Centre - Ministère de la Culture, the Région Centre, the City of Orléans and the Fondation Orange. It is a member of the professional bodies FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) and Profedim (Syndicat professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).



Sébastien Wonner



Carsten Lohff



Dieterich Buxtehude wurde um 1637 wahrscheinlich im damals dänischen Helsingborg¹ geboren. Der gesamte erste Teil seines Lebens liegt weitgehend im Dunkel. Wie aber wurde dieser kleine, wohl hochbegabte Junge, zum talentierten und renommierten Lübecker Meister? Sein Vater, ein aus Oldesloe im Herzogtum Holstein gebürtiger Deutscher, war selbst Organist und nach Dänemark ausgewandert, wo er Arbeit gefunden hatte. Dieterich Buxtehude besuchte die Lateinschule in Helsingør, an der er u. a. Musikunterricht erhielt; von seinem Vater wurde er zusätzlich an der Orgel ausgebildet. Zu dieser Zeit gingen die Amtspflichten oft vom Vater auf den Sohn über, dies galt auch für den musikalischen Bereich. Mit 21 Jahren übernahm Dieterich Buxtehude die Organistenstelle an St. Marien in Helsingborg, welche zuvor sein Vater inne hatte. Aber sehr schnell bot sich ihm eine interessantere Position an der St.-Marien-Kirche in Helsingør, der nach Kopenhagen zweitgrößten Stadt Dänemarks. Seine dritte Stelle sollte dann auch seine letzte sein, denn Buxtehude blieb bis zu seinem Tode dort. 1668 übernahm er die Organisten- und „Werckmeister“-Stelle an der Marienkirche in Lübeck als Nachfolger des dortigen renommierten Komponisten und Organisten Franz Tunder. Wie es damals so üblich war, ehelichte der Nachfolger eine Tochter seines Vorgängers, Anna Margaretha, mit der er sieben Töchter hatte. Als Organist an

der Marienkirche in Lübeck und Nachfolger Tunders war Buxtehude wahrlich zu beneiden! Die zur Marienkirche gehörende Gemeinde war die reichste in ganz Lübeck; sie lag in der Nähe des Hafens, in einem äußerst wohlhabenden Händlerviertel. Im 17. Jahrhundert war Lübeck noch eine der großen, bedeutenden Städte der Hanse, die den Handel auf der Ostsee kontrollierte, von Nowgorod bis nach London. Wegen seiner Nähe zu Dänemark, Polen und Russland war Lübeck ein strategisches Handelszentrum und stolz darauf, über einen der größten Handelshäfen in Norddeutschland zu verfügen. Zur Zeit Buxtehudes nahm Lübecks Bedeutung allmählich ab, denn die Stadt war Opfer des unbarmherzigen Wettbewerbs zwischen London, Amsterdam und Hamburg, aber auch der herrschende kleingeistige Konservatismus trug zu diesem Niedergang bei. Musikalisch hingegen besaß die Stadt einen echten Trumpf in der Person Dieterich Buxtehudes. Man kam von weit her, um den Meister an der Orgel improvisieren zu sehen und vor allem auch zu hören sowie den sogenannten, von Franz Tunder begründeten „Abendmusiken“ mit geistlicher Musik unter seiner Leitung beizuwohnen; diesen Abendkonzerten hat Buxtehude zu einem völlig neuen, nie zuvor erreichten Niveau verholfen. Die bei Nicolaus Spieringk in Hamburg verlegten Triosonaten sind ein Werk aus den Reifejahren des Komponisten. Die Veröffentlichung des Opus 1

1- Nach dem Frieden von Roskilde fiel die Stadt 1658 an die schwedische Krone.

erfolgte 1694 vom Komponisten gewissermaßen im Selbstkostenverlag, während die Drucklegung des Opus 2 hingegen direkt vom Verleger Spieringk übernommen wurde. Der Ruhm des ersten Werkes scheint schnell die Landesgrenzen überschritten zu haben, denn es erzielte einen großen Erfolg bei der Kritik. Selbst Sébastien de Brossard besaß ein Exemplar. Er erwähnt diese Sonaten in seinem „Catalogue des livres de musique, théorique et pratique, vocale et instrumentale“ von 1724, und beschreibt sie dabei folgendermaßen: „[Dies sind] ganz ausgezeichnete Stücke, aber ihre Ausführung scheint mir sehr schwierig.“

Tatsächlich erfordern diese höchst virtuosen Sonaten gar meisterliche Interpretationen. Buxtehude scheint sie jedoch eher auf die Lübecker Liebhabermusiker ausgerichtet zu haben und nicht eigentlich auf Berufsmusiker. Die Tatsache, dass die bei Spieringk verlegten Exemplare so rasch vergriffen waren, zeigt, dass diese Werke in der Tat eine weite Verbreitung gefunden haben, und nicht nur bei einigen *Happy few*. Dies lässt vermuten, dass die „Kenner“ und „Liebhaber“ [sic!] aus der vornehmen Lübecker Oberschicht wohl über eine ziemlich solide Musikpraxis verfügten!

Zu Buxtehudes Zeit nahm die Musik in deutschen Landen einen wichtigen Platz im Alltagsleben ein, diese Feststellung gilt für alle Gesellschaftsschichten. Man machte daheim viel Hausmusik, in der Form von Instrumentalmusik oder Gesang, ebenso wie in Kirche und Schule. Martin Luther selbst betonte die Bedeutung der Musik im Leben, sowie ihre höchst

erzieherische und pädagogisch wertvolle Wirkung. Es war zu dieser Zeit auch nichts Ungewöhnliches, dass Musikanten, seien es nun Amateure oder Berufsmusiker, eine Menge unterschiedlicher Instrumente beherrschten, und man kann sich nur beeindruckt zeigen von dem Bewerbungsschreiben, welches der Lübecker Musiker Hans Iwe² [auch bekannt unter den Namen *Ive* oder *Iven*, Anm. d. Ü.] zur Zeit von Buxtehudes Wirken an der Marienkirche an den „Hochw. Raht“ der Stadt schickte, um seine Dienste anzubieten: „Bey welcher occasion meine wenigkeit zu gehorsambsten diensten zu offerieren kürtzlich/: jedoch ohne ienigen ruhm:/ dieses anzuführen nicht unterlaßen mögen, daß Ich nemblich anfangs bey Hinrich Höpfener Eines Hochw. Rahts Musicanten alhie die Music auff allerhand instrumenten gelernet, auch nachgehents mit dem sehl. Schnittelbach auff Hochzeiten und sonsten gesungen, vor dem Sehl. Cronenberg mannigmahl mit der BasViolone auffgewartet, und sonsten durch Gottes gnade die Kunst der gestalt fleißigk geübet, daß Ich mich nicht schewe auff der Violine, Viol de Gambe, Violone, auch auff allerhand blaß instrumenten, Cornetto, Fagotte, Posaune, Quart Posaune und Flöten, gebührend hören zu laßen, auch da nötigk des Claviers und der Vocal music mich zu bedienen verstehe.“³

Iwe sollte in diesem Jahr jedoch keine Anstellung erhalten, trotz seines ansprechenden Werdegangs. (Ist es denn möglich, dass für diese Stelle ein Kandidat mit einem noch besseren Profil gefunden

2- Gest. 1692, Ratsmusiker seit 1675. Anm. d. Ü.

werden konnte?) Jedenfalls bewarb er sich im folgenden Jahr erneut, diesmal um eine freie Stelle als „Rahtspaukenschläger“, aber mit den gleichen Argumenten: Ja, so schrieb er, er verstehe durchaus beachtlich alle Instrumente zu spielen, die man haben wolle, und sogar Pauken nach Noten zu schlagen, warum nicht? Er besitze „nemblich“ zwei eigene!

Dieses ergötzliche Zeitdokument, welches einen sehr guten Einblick in das Lübecker Alltagsleben in diesen Jahren vermittelt, ist bei weitem nicht das Einzige seiner Art und die Musiker, die sich wie Iwe um eine Stelle als Ratsmusikant bewarben, versicherten alle, dass sie jedwedem Instrument gebühlich beherrschten, sei es nun Laute, Zink oder auch Geige!

Lübeck war daher ein erstklassiges Musikzentrum, in dem Virtuosität mit Spiritualität einherging. So gab es hier ausgezeichnete Geiger, deren mehrstimmiges Spiel mit Doppel-, Dreier- oder sogar Vierfachgriffen ein technisches Niveau erreicht hatte, das viel höher als anderswo zu sein schien. Einige Namen legen davon noch Zeugnis ab: So beherrschte etwa der Organist Nicolaus Bruhns, ein junger und brillanter, allzu früh verstorbener Schüler Buxtehudes, perfekt das mehrstimmige Spiel auf der Geige. „Weil er sehr starck auf der Violine war, und solche mit doppelten Griffen, als

wenn ihrer 3. oder 4. wären, zu spielen wußte“, wie Johann Mattheson schreibt⁴. Man kann hier auch Thomas Baltzar nennen, einen Schüler Franz Tunders. Baltzar hat den größten Teil seines Lebens in England verbracht und tiefen Eindruck auf die dortigen Geiger gemacht, welche er stilistisch und durch seine ausgefeilte Technik weit übertraf. Der berühmte englische Tagebuchschreiber John Evelyn schildert in seinem Eintrag vom 4. März 1656 bass erstaunt das Spiel dieses Geigers, das er eines Abends bewundern konnte: „Letzte Nacht war ich bei Herrn Roger L'Estrange eingeladen, um den unvergleichlichen Lübecker auf der Geige zu hören. Seine Variationen über einige Noten und über einer einfachen Melodie, mit dieser wunderbaren Geschicklichkeit, waren bewundernswert. Obwohl er noch so jung ist, war sein Spiel so vollkommen und so kunstfertig, dass es kein Stück gab, so kraus und quer und von welchem Schwierigkeitsgrad es auch sein mochte, welches ihm unsere Musiker brachten, das er nicht mit hinreißender Schönheit vom Blatt zu spielen und zu verzieren vermochte, zum Erstaunen unserer größten Meister. Kurzum, er spielte auf einem einzigen Instrument sozusagen wie ein ganzes Consort, so dass die anderen ihre Instrumente hinwarfen und somit seinen Sieg anerkannten.“⁵

Auch das Spiel auf der Gambe war nicht weniger

3- Brief vom 5. Februar 1672 an den Rat der Hansestadt Lübeck, hier in der Originalgraphie zitiert nach der Akte *Ratsmusikanten: Bewerbung um die Bassistenstelle des verstorbenen Zacharias Kronenberg; interimistische gemeinsame Ernennung und Exspektanz Hans Iwe und Jacob Hampe, 1672-1675*, Sign. Nr. 23117, Archiv der Hansestadt Lübeck. Reproduktion der Akte freundlicherweise bereitgestellt vom Archiv. Anm. d. Ü.

4- Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, „in Verlegung des Verfaßers“, Hamburg 1740, S. 26.

verfeinert, aus der Zeit Buxtehudes sind etliche „Pièces de résistance“ für dieses Instrument überliefert. Es ist gut vorstellbar, dass Verbindungen zwischen diesem virtuosen Repertoire und England gab, wo das Gambenspiel in der Mitte des 17. Jahrhunderts einen ungewöhnlich hohen technischen Standard erreicht hatte. Aufgrund der Kontakte zur Hanse besuchten viele Engländer Hamburg und Lübeck, und einige berühmte Musiker wie William Brade und Thomas Simpson haben sogar in Hamburg gelebt. Sie begegneten dort deutschen Musikkollegen, darunter dem Lübecker Gambenspieler Gabriel Schütz. Auch wenn dieser heute nur wenigen Musikliebhabern bekannt ist, hat er doch einige bedeutende Virtuosen auf der Viola da Gamba ausgebildet, so etwa den großen Konrad Höffler. Auch die Namen anderer namhafter Gambisten sind mit der Stadt Lübeck verbunden, man denke hier vor allem an Peter Grecke, auch er ein Schüler Tunders, oder an Martin Radeck sowie David Adam Baudringer.

Buxtehude veröffentlichte seine beiden Sonaten-Sammlungen unter dem Namen „Dieterico Buxtehude“, er schien sich auf diese Weise unmittelbar unter das Banner Corellis und der italienischen Sonate zu stellen. Die Titelseite beider Bände sowie die Widmung des Opus 2 sind auch

auf Italienisch verfasst: „VII. Suonate à doi, Violino & Violadagamba, con Cembalo, di Dieterico Buxtehude, Organista della Chiesa della Beat. Virg. N.S. in Lubeca. Opera Prima. Stampata in Hamburgo per Nicolao Spiering, Alle spese dell’Autore & si vendano apresso Giavanno Widemeyer in Lubeca“. Allerdings sind Buxtehudes Trio-Werke weit von einer Imitation der Sonaten des römischen Meisters entfernt. Die Besetzung entspricht eher deutscher als italienischer Art: Violine und Gambe verleihen der Musik eine besondere, dunklere Klangfarbe als die brillanten Corelli-Violinen. Der deutsche Organist machte keinen Unterschied zwischen Kirchensonate und Kammersonate. Jede Sonate besitzt ihre eigene Architektur sowie ihre spezifische Anzahl von Sätzen, allerdings gibt es trotzdem ein gemeinsames Element: die systematische Abfolge von höchst kontrastierenden Sektionen in der Art der italienischen Kanzone. Buxtehude suchte hier eindeutig einen dauerhaften Überraschungseffekt zu erzielen. Er mied die konventionellen und vorhersehbaren Formen, welche seinem Freund und Kollegen Johann Adam Reinken, Organist in Hamburg, so zusagten⁶. Buxtehudes Sonaten werden zu Recht als einer der Höhepunkte des „Stylus phantasticus“ angesehen, eines Genres, bei dem musikalische Vorstellungskraft und Fantasie auf die Spitze getrieben wurden.

5- „This night I was invited by Mr. Rog: L’Estrange to heare the incomperable Lubicer on the Violin, his variety upon a few notes & plaine ground with that wonderfull dexterity, as was admirable, & though a very young man, yet so perfect & skillfull as there was nothing so crosse & perplex, which being by our Artists, brought to him, which he did not at first sight, with ravishing sweetnesse & improvements, play off, to the astonishment of our best Masters: In Summ, he plaid on that single Instrument a full Consort, so as the rest, flung-downe their Instruments, as acknowledging a victory.“ In: William Bray, ed., *The Diary of John Evelyn* (London: M. W. Dunne, 1901), S.309 (4 March 1656).

Mit Ausnahme der Sonata in g-Moll op. 2 BuxWV 261 haben wir uns bei dieser Einspielung auf bisher unveröffentlichte Sonaten konzentriert. Diese Kompositionen werden in der sog. „Düben-Sammlung“ der Universitätsbibliothek Uppsala/Schweden aufbewahrt. Buxtehude stand in der Tat sein Leben lang mit Gustav Düben, dem Stockholmer Organisten und Hofkapellmeister, in einem regen Briefwechsel. Er lieferte Düben oft Kompositionen und schickte seinem Freund etliche Werke, welche dieser am schwedischen Königshof aufführte. Zwei dieser Triosonaten sind für eine Besetzung mit Violine, Viola da Gamba und Basso continuo geschrieben.

Die **Sonata in a-Moll**, mit ihren beiden großen, durcheinfreies Adagio verbundenen Ostinato-Teilen ist besonders kurz. Improvisationen über einem Ostinato-Bass haben Buxtehude als musikalische Figur immer fasziniert, und in diesen freien Variationen hat der Komponist das Genie seiner fruchtbaren Phantasie am besten zum Ausdruck gebracht. Buxtehude war wahrscheinlich, wie viele Künstler seiner Zeit, sehr mit der Zahlensymbolik⁷

vertraut. Die Variationentechnik über einem Basso ostinato ist eine zyklische Figur, die dem Kreislauf des Lebens entspricht, aber auch der Rotation der Planeten um sich selbst und um die Erde, einem Phänomen, das erst kurz zuvor durch Galileis und Keplers Schriften nachgewiesen worden war. Die wahrscheinlich in den 1680er Jahren verfasste **Sonate in B-Dur** ist insofern interessant, als Buxtehude sie ein Jahrzehnt später als Bearbeitung in seinem Op. 1 wieder aufnahm. Die Fassung aus Uppsala beinhaltet eine Tanzsuite, welche in der bei Spieringk verlegten Version nicht mehr auftaucht. Vermutlich wollte Buxtehude ein zusammenhängendes Ensemble mit Sonaten im *Stylus phantasticus* veröffentlichen, in das die Tanzsuite aber eigentlich nicht gehört. Die **Sonate Nr. 3 in D-Dur** wurde für „1 violon, 1 violdigamb con basso continuo“ geschrieben, aber die Bezeichnung „Violon“ steht wahrscheinlich für „Violone“ (und nicht für Violine, diese hätte Buxtehude „Violino“ genannt). Diese ungenaue Angabe, über die schon viel diskutiert wurde, bedeutet einfach einen „großen Streichbass“ im

6- Reinken folgt in der Tat in seinem wunderschönen Sonaten-Zyklus „Hortus musicus“ nur einem einzigen Muster, bestehend aus einer Sonate mit Violinsolo und Viola da Gamba-Solo, daran schließt sich jeweils eine Tanzsuite an (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue).

7- Die Opera 1 und 2 enthalten je sieben Sonaten, während in solchen Sammlungen in der Regel Gruppierungen von sechs oder zwölf Sonaten die Norm darstellen. Die Zahl 7 ist hier jedoch kein Zufall: Sie ist die Summe von 3 + 4 und symbolisiert die Vereinigung von Himmel und Erde sowie von Körper und Geist, sie bezieht sich auf die sieben damals bekannten Planeten und die Tonarten der siebentönigen Skala. Die Opera 1 und 2 reichen daher sehr weit in Symbolik und Vorstellungswelten hinein. Jede Sonate entspricht einer Tonart, einem Ethos, einer instrumentalen Klangfarbe sowie einem Planeten. Jeder Planet wiederum entspricht einem Charakter, einer physiologischen Typologie, einem Element, einer Farbe usw. Buxtehude hatte Keplers Schriften vermutlich gelesen und diese als Inspirationsquelle bei der Erarbeitung seines Sonaten-Zyklus verwendet.

8'-Register und nicht einen Violone im 16'-Register, welcher harmonische Umkehrungen hervorrufen würde. Man kann daher theoretisch diesen Part auf einem Violone in G spielen, auf einer Viola da Gamba oder auch auf einem Cello. Die Sonaten für zwei Gamben waren in Deutschland relativ verbreitet und der Lübecker Gabriel Schütz hat Kompositionen für diese Besetzung hinterlassen, daher haben wir uns für eine Fassung mit zwei Gamben entschieden.

Dieterich Becker war ein aus Hamburg stammender Zeitgenosse Buxtehudes. Eigentlich war er von Hause aus Organist, aber die Violine war sein Lieblingsinstrument, das auch in seinen Kompositionen einen Ehrenplatz einnimmt. Die hier eingespielte Sonate in D-Dur ist seine einzige Sonate für die Besetzung Violine/Gambe. Sie besteht aus einer Sonate, an die sich eine Tanzsuite anschließt, genau wie in Buxtehudes B-Dur-Sonate.

Die wahrscheinlich in Lübeck entstandene **anonyme Sonate für Gambe** („**Violada gamba Solo**“), stammt aus einer in der Oxforder Bodleian Library aufbewahrten Handschrift; sie lag dort zwischen anderen Stylus-phantasticus-Sonaten von Radeck, Schütz und Baudringer, also Komponisten, welche eng mit Lübeck verbunden waren. Ihr hohes technisches Niveau belegt einmal mehr die Virtuosität der norddeutschen Gambisten. Der Wechsel zwischen mensurierten und unmensurierten Abschnitten sowie die prächtige Passacaglia am Ende des Werkes verweisen auf die Nähe zu Buxtehude.

Dieterich Buxtehudes Werk und Geist wurden an die nachfolgenden Generationen durch andere Musiker weitergegeben, so etwa durch den jungen J. S. Bach, der Deutschland zu Fuß durchquerte und von Arnstadt bis nach Lübeck ging, um dort den großen Meister zu treffen und zu hören. Es heißt, dass sich nach dieser Reise Bachs Stil unter dem Einfluss von Buxtehudes musikalischem Denken und Ausdruck zu ändern begann. Im Archiv der Stadt Arnstadt wird ein „Actum“ von der Hand des Superintendenten der „Neuen Kirche“ aufbewahrt, in dem die „Vernehmung“ des Komponisten nach seiner Rückkehr aus Lübeck dokumentiert ist. Darin ist Folgendes zu lesen: „Halten Ihm vor daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemachet, viele frembde Thöne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber *confundit* worden“...

Florence Bolton

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

LA RÊVEUSE

Das von Benjamin Perrot und Florence Bolton gegründete solistische Kammermusikensemble „La Rêveuse“ hat sich die Wiederbelebung ausgewählter Instrumental- und Vokalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in jeweils unterschiedlicher Besetzung vorgenommen.

Die Diskografie (Mirare/K 617) des regelmäßig in Frankreich sowie im Ausland in Erscheinung tretenden Ensembles wurde bisher von der französischen und internationalen Kritik einhellig gerühmt. (fff der französischen Zeitschrift *Télérama*, CHOC Classica, Gramophone, Early Music Review u. a.).

La Rêveuse ist sehr an künstlerischer Interdisziplinarität gelegen, daher arbeitet das Ensemble regelmäßig mit dem Theater zusammen. Zu diesen Kooperationen gehören u. a. -Produktionen mit Benjamin Lazar, Louise Moaty, Catherine Hiegel und François Morel, außerdem arbeitet La Rêveuse mit dem bildenden Künstler und Regisseur Vincent Vergone (Compagnie Le Praxinoscope) sowie mit Nicolas Vial zusammen.

La Rêveuse möchte möglichst vielen Menschen Humanismus, Schönheit und Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts nahe bringen, daher sind die Musiker auch beteiligt an der Entwicklung einer Reihe von Vortragskonzerten zusammen mit dem an der Musikhochschule CNSM Lyon unterrichtenden Kunsthistoriker Jean-Philippe Guye, bei denen kulturelles Erbe, Literatur, bildende Kunst und Musik einander gegenüber gestellt werden.

Das Ensemble beteiligt sich in diesem Zusammenhang ebenfalls an pädagogischen Projekten an Grundschulen und Gymnasien. Das bisher letzte Projekt dieser Art („*Les Lettres persanes revisitées*“) mit zuvor eher kulturfernen Jugendlichen und Erwachsenen kam in die Endauswahl des französischen Prix de l’Audace Culturelle et Artistique 2016 (Fondation Culture & Diversité).

Zu den jüngsten Produktionen des Ensembles gehören „Jack et le Haricot Magique“, ein zusammen mit Kristof Le Garff erarbeitetes Musikmärchen; das *Comédie-ballet* „Monsieur de Pourceaugnac“ von Molière/Lully mit dem Théâtre de l’Eventail (Raphaël de Angelis); „Ba-Rock !“, ein Konzert „unplugged“ rund um Songs aus dem angelsächsischen Bereich, von Dowland bis Sting; „L’Heure verte“, ein Kabarettabend mit einer Kombination aus mehrstimmigen *Airs* und zeitgenössischen Kompositionen von Vincent Bouchot, in der Inszenierung durch Nicolas Vial.

La Rêveuse arbeitet derzeit an einem Marin Marais und Antoine Watteau, den beiden großen Künstlern des 18. Jahrhunderts, gewidmeten Buchprojekt mit CD.

La Rêveuse wird unterstützt von dem französischen Kulturministerium (DRAC Centre), der Région Centre sowie der Stadt Orléans und der Fondation Orange. Das Ensemble ist Mitglied der FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) sowie der unabhängigen französischen Künstlergewerkschaft Profedim.

LES INSTRUMENTS

Stéphan Dudermel

Violon David Ayache 2004 d'après Amati
Archet Alain Héroù

Florence Bolton

Basse de viole 6 cordes François Bodart 2014,
d'après Joachim Tielke
Archet Fausto Cangelosi

Benjamin Perrot

Théorbe Maurice Ottiger 2005
d'après Matteo Sellas

Emily Audouin

Basse de viole 6 cordes Judith Kraft 1994,
d'après Thomas Cole
Archet Craig Ryder

Carsten Lohff

Clavecin franco-allemand Philippe Humeau 2005

Sébastien Wonner

Orgue positif 5 jeux Etienne Debaisieux 2005

La Rêveuse tient à remercier :

Philippe Bolton
François-Xavier et Cécile Coq
Anne-Marie Jolly
Patrice & Odile Perrot
Geneviève Thène

À Paul Fustier





Florence Bolton