

DIETRICH BUXTEHUDE

# SÄMTLICHE ORGELWERKE

*Herausgegeben*

*von*

JOSEF HEDAR

Norsk Musikforlag A/S  
OSLO  
AB Nordiska Musikförlaget  
STOCKHOLM



J. & W. Chester Ltd,  
LONDON  
Wilhelmiana Musikverlag  
FRANKFURT A.M.

## VORWORT

Dietrich Buxtehude, eine der grössten Gestalten im Bereich der Musik im Norden, steht als der hervorragendste Orgelmeister vor Johann Sebastian Bach. Seine reiche Produktion zeigt, nicht zum wenigsten was die Orgelwerke betrifft, eine geniale, stark phantasiebetonte Schöpferkraft, die diesen Werken eine Sonderstellung in der Orgelliteratur gegeben hat und den Namen Buxtehude über die ganze musikalische Welt bekannt gemacht hat.

Die Orgelmusik steht in Deutschland während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überwiegend unter italienischem und englisch-niederländischem Einfluss. Vor allem zwei Meister sind es, die zu jener Zeit der deutschen Orgelmusik ihren Stempel aufdrücken und dadurch eine tiefgreifende Bedeutung für deren weitere Entwicklung erhalten, und zwar Girolamo Frescobaldi und Jan Pieterszn Sweelinck. Nicht allein als schaffende Künstler machten indessen Frescobaldi und Sweelinck ihren Einfluss geltend. Als Lehrer scharten beide einen grossen Kreis von Schülern um sich, die dann ihrerseits wieder, jeder an seiner Statt, die Orgelkunst der Lehrmeister bekannt machten. Während die süddeutschen Musiker, wie sie es schon früher getan hatten, nach Süden zogen, um sich bei Frescobaldi in ihrer Kunst zu vervollkommen, trieb es die Organisten Norddeutschlands und der Ostseeländer nach Amsterdam und dessen weitberühmtem Orgelmeister.

Die italienische und die englisch-niederländische Orgelrichtung sind indessen nicht zwei voneinander isolierte Erscheinungen. Es hatte vielmehr ein enger und befruchtender Austausch zwischen beiden stattgefunden. Vor 1608, dem Jahre, in welchem Frescobaldi Organist an der Peterskirche in Rom wurde, weilte er einige Zeit in den Niederlanden. Dieser niederländische Aufenthalt dürfte die Anknüpfungen an virginalistische Variationstechnik und instrumental betonte Satztechnik in Frescobaldis Orgelstil erklären. Zwischen den Jahren 1578—1580 war Sweelinck der Schüler von Gioseffo Zarlino, Kapellmeister an der Marcuskirche in Venedig, an der gleichzeitig Andrea Gabrieli und Claudio Merulo als Organisten wirkten. In diesem Milieu erhielt Sweelinck eine eingehende Kenntnis des venetianischen Orgelstils. Hiervon zeugen auch seine Orgelwerke, vor allem in formaler Hinsicht.

Weder Frescobaldi noch Sweelinck fanden in der eigenen Heimat bedeutendere Nachfolger. Auf deutschem Boden und durch Vermittlung deutscher Schüler vielmehr sollte ihre Kunst fortleben und auf getrennten Wegen fortentwickelt werden, um dann noch einmal wieder zusammenzukommen und zu verschmelzen in einem

## PREFACE

Dietrich Buxtehude, one of the greatest figures in the sphere of music in Northern Europe is, undoubtedly, the most eminent master of the organ, before Johann Sebastian Bach. His prolific production shows, especially in his organ works, an inspired creative power that has given those works an exceptional place in organ literature, and has made the name Buxtehude known all over the musical world.

In the first half of the 17th century organ music in Germany was almost entirely under Italian and Anglo-Dutch influence. At that time there were two masters who put their stamp on German organ music and thus achieved far-reaching significance for its further development. These men were Girolamo Frescobaldi and Jan Pieterszn Sweelinck. Not only as creative artists did Frescobaldi and Sweelinck assert their influence. Both of them attracted a large number of pupils, who, again, each in his own sphere, made the organ art of their teachers widely known. Whereas the South German musicians went southwards, as before, to perfect themselves in their art under Frescobaldi, the organists of North Germany and of the Baltic countries went to Amsterdam and its famous organ master.

The Italian and the Anglo-Dutch organ music are not, however, two divergent and independent movements. On the contrary, a close productive interchange had even existed between them. Before 1608, the year Frescobaldi was appointed organist at St. Peter's in Rome, he had lived for some time in the Netherlands. That sojourn may explain the connexion with the variation technique of the virginal and the technique of movements of instrumental character in Frescobaldi's organ style. In the years 1578—1580 Sweelinck was a pupil of Gioseffo Zarlino's, choir-master at St. Marc's in Venice, where also Andrea Gabrieli and Claudio Merulo were then working as organists. In this environment Sweelinck acquired an intimate knowledge of the Venetian organ style. This can also be seen in his organ works, particularly from the formal point of view.

Neither Frescobaldi nor Sweelinck had successors of much importance in their own country. It was on German soil and, in effect, through their German pupils, that their art was to live on, and to be further developed on different lines, only to come together again and merge in an organ style that — prepared and continuously developed by different generations of the North German organ school — was to attain its culmination in the art of Dietrich Buxtehude.

Our sources concerning Buxtehude's personality and life are but brief and

Orgelstil, der, in den verschiedenen Generationen der norddeutschen Orgelschule vorbereitet und mehr und mehr entwickelt, seinen Höhepunkt fand in der Kunst Dietrich Buxtehudes.

Was Dietrich Buxtehudes Persönlichkeit und äusseren Lebenslauf betrifft, sind die Quellen sehr kurzgefasst. Er ist wahrscheinlich in Hälsingborg um 1637 geboren, wo sein Vater Hans Jensen Buxtehude Organist der Marienkirche war. Um 1642 erhielt der Vater eine entsprechende Stellung an der Olaikirche im naheliegenden Helsingör, in welcher Stadt sein Sohn Dietrich also aufgewachsen ist. 1660 erhielt Dietrich Buxtehude eine Stellung als Organist der St. Marienkirche zu Helsingör — vorher war er einige Jahre Organist in seiner Geburtsstadt — und 1668 wurde er der Nachfolger Franz Tunders als St. Marienorganist und »Werckmeister« zu Lübeck, eine Stellung, die er bis zu seinem Tod am 9. Mai 1707 bekleidete.

Die erste gesammelte Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes wurde 1875—76 von Philipp Spitta herausgegeben. Max Seiffert gab 1903 eine revidierte und erweiterte Ausgabe heraus und 1939 einen Ergänzungsband. Das Bedürfnis nach einer neuen gesammelten Ausgabe hat sich während der letzten Jahre stark geltend gemacht. Der Musikverlag Wilhelm Hansen hat mit dieser neuen Edition von Buxtehudes bis jetzt bekannten Orgelkompositionen einen Beitrag zu einer erneuten und vertieften Einfühlung in die Werke eines der grössten Tondichter Dänemarks geben wollen.

Die Handschriften, die dieser und früheren Editionen zugrunde liegen, sind von wechselndem Wert und Zuverlässigkeit. Am meisten fühlbar ist, dass keines der Werke als Autograph vorliegt, sondern nur als Abschriften und diese grösstenteils als Übertragung der ursprünglich benutzten Notenschrift — Orgeltabulatur. Eine Ausnahme hiervon sind die Buxtehudehandschriften, die in die Sammlungen Wenster und Engelhardt auf der Universitätsbibliothek, Lund, eingehen, die sämtlich in Tabulatur vorliegen und die, nach allem zu urteilen, den Urschriften nahe stehen, und deshalb dürfte bei einer textkritischen Prüfung ihre Zuverlässigkeit ziemlich gross sein. Für die vorliegende Edition ist, so weit es möglich gewesen ist, ein Durchsicht der Quellen gemacht worden. Die Ereignisse der letzten Jahre haben leider verursacht, dass Handschriften verloren gegangen oder unzugänglich geworden sind. Die Quellenhinweise der Kommentare sind im allgemeinen sehr kurzgefasst. Für die früher bekannten Werke wird auf die Ausgabe Spittas hingewiesen, wo die Quellen mehr eingehend behandelt sind. Für die neu hinzugekommenen Werke weise ich auf meine Dissertation »Dietrich Buxtehudes Orgelwerke« hin. (Nordiska Musikförlaget, Stockholm — Wilhelmania Musikverlag, Frankfurt a. M.).

*Lund und Kopenhagen im Februar 1952.*

JOSEF HEDAR

scanty. Probably he was born in 1637 in Hälsingborg, where his father, Hans Jensen Buxtehude, was organist at the Church of St. Mary's. About 1642 the father held a similar position at the Church of St. Olai's at Helsingör — across the Sound — in which town his son Dietrich had grown up. In 1660 Dietrich Buxtehude was appointed organist at the Church of St. Mary's at Helsingör, — before that, he had been an organist for some years in the town of his birth — and in 1668 he became the successor of Franz Tunder, as organist and »Werckmeister« at the Church of St. Mary's in Lübeck, a position he held until his death on May 9th 1707.

The first collected edition of Buxtehude's organ works was published in 1875—76 by Philipp Spitta. In 1903 Max Seiffert published a revised and enlarged edition, and in 1939 a supplementary volume. During recent years the need of a new collected edition had become imperative. By this new edition of all Buxtehude's organ compositions known hitherto, the publishing house of Wilhelm Hansen has contributed to a renewed and deeper understanding of the works of one of Denmark's greatest composers.

The manuscripts on which this, as well as former editions are based are of varying value and authenticity. It is a matter of regret that none of the works are autographs, but only copies, and these, even, for the greater part, are transcriptions of the originally used notation — organ tablature. An exception to this are the Buxtehude manuscripts which are to be found in the Wenster and Engelhardt collections in the University Library at Lund. These are all in tablature, and, as far as one can judge, resemble the originals. They should therefore be fairly reliable in the case of a critical examination of the text. In the present edition the sources have been tested, as far as was possible. The events of recent years have, unfortunately, caused the loss or inaccessibility of manuscripts. In the commentaries there is, on the whole, only very brief mention of the sources. Regarding the works already known, reference is made to Spitta's edition in which the sources are treated in greater detail. Regarding the newly-added works I may refer to my doctoral thesis »Dietrich Buxtehudes Orgelwerke«. (Nordiska Musikförlaget, Stockholm — Wilhelmania Musikverlag, Frankfurt a. M.).

*Lund and Copenhagen, February 1952.*

JOSEF HEDAR

## KOMMENTAR

## ABKÜRZUNGEN:

Erg	Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel. Ergänzungsband, herausgegeben von Max Seiffert.
Sp I-II	Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel, herausgegeben von Philipp Spitta.
W	Sammlung Wenster.
Yale	Lowell Mason Codex.
Engelh	Sammlung Engelhardt.

## PASSACAGLIA UND CIAONA

Passacaglia und Ciaona repräsentieren beide eine spezielle Variationsform, in der die Entwicklung an ein ostinates Motiv oder Thema gebunden ist. Ostinato ist die Bezeichnung für eine unaufhörlich wiederholte abgegrenzte melodische Einheit, die zum Unterschied von Imitation und Sequenz in derselben Tonhöhe und häufig in derselben Stimme wiederkehrt. Meistens liegt der Ostinato in der Bassstimme — *Basso ostinato* —, doch ist er kein ausschliesslicher Basstyp, sondern kommt auch als Diskantostinato vor. Zwei Typen ostinatomässiger Gestaltung lassen sich unterscheiden. Der eine fusst auf einem deutlich abgewogenen und abgegrenzten Thema, der andere auf einem harmonischen Fortschreiten. Wird ein abgegrenztes Bassmotiv hartnäckig festgehalten, so entsteht eine Variationenkette von abgegrenzten Sätzen mit bestimmter Kadenzierung. Das harmonische Fortschreiten kann seinerseits zu einem ständig wiederkehrenden Bassmotiv Anlass geben, das jedoch am ehesten als ein Ergebnis der ostinaten Akkordfolge zu betrachten ist.

Der Ostinato, ursprünglich eine für primitive Musik kennzeichnende Technik, liegt in instrumentaler Gestaltung Anfang des 16. Jahrhunderts vor, besonders gewichtig in spanischer Lautenmusik und englischer Virginalmusik. Instrumental freistehende Ostinatosätze mit der Bezeichnung Passacaglia und Ciaona kommen am frühesten bei Frescobaldi vor, eine Form, die von der süddeutschen Orgelrichtung übernommen wird. Poglietti z. B. verrät in seinem Ostinatosatz direkte Abhängigkeit von Frescobaldi. Unter den übrigen süddeutschen oder von ihnen beeinflussten Meistern sind es vor allem Kerll und Pachelbel, die weiter an dem Passacagliatyp bauen, der in Buxtehudes ostinaten Gestaltungen seine Vollendung erhält.

## COMMENTARY

## ABBREVIATIONS:

Erg	Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel. Ergänzungsband, edited by Max Seiffert.
Sp I-II	Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel, edited by Philipp Spitta.
W	Collection Wenster.
Yale	Lowell Mason Codex.
Engelh.	Collection Engelhardt.

## PASSACAGLIA AND CHACONNE

Passacaglia and chaconne both represent a special variation form characterized by the development of an ostinato motive or theme. Ostinato denotes a melodic phrase clearly defined and persistently repeated. As distinct from imitation and sequence, it is reiterated at the same pitch and frequently in the same voice. Usually the ostinato is in the bass — *basso ostinato* — yet it is not strictly confined to the bass but may also occur as *soprano ostinato*. Two different types of ostinato composition can be distinguished. One is founded on a clearly distinguishable, concise theme, the other shows itself in harmonic progression. If a well-marked bass motif is persistently adhered to, it develops into a series of variations, which is made up of sections rounded off with a cadence. The harmonic progress in its turn may give rise to an incessantly recurring bass motif which is, however, rather to be looked upon as a result of the ostinato succession of chords.

The ostinato, originally a technique characteristic of primitive music, appears in instrumental form at the beginning of the 16th century, being most important in Spanish lute music and in the English virginal music. Ostinato movements of independent instrumentation, designated as passacaglia and chaconne, occur for the first time in Frescobaldi. The form employed by him was adopted by the South German school of organists. Poglietti, for instance, in his ostinato compositions, shows direct influence from Frescobaldi. Among the other South German masters and their followers, it is Kerll and Pachelbel, above all, who further develop the passacaglia type, which attained its perfection in the ostinato forms used by Buxtehude.

## 1. »Passacalia. Pedaliter di Diet. Buxtehude.«

Die einzige Quelle: Das sogenannte »Andreas Bach-Buch«.

Andreas Bach, ein Neffe Joh. Seb. Bachs, war 1754 der Besitzer der Handschrift. Mit aller Wahrscheinlichkeit hat sie als Urheber Bernhard Bach, ein Bruder Andreas, der 1715—1717 seine musikalische Ausbildung in Weimar bei Joh. Seb. Bach erhielt. Die Handschrift enthält Orgelwerke von Buxtehude, Reinken, Pachelbel, Bach u. a.

Buxtehudes Passacaglia ist in ihrer orgelmässigen und einheitlich, symmetrisch aufgebauten Gestalt als eine speziell norddeutsche Schöpfung anzusehen. Über einem viertaktigen Thema wird ein viergeteilter Satz aufgebaut, dessen verschiedene Abschnitte von gleicher Länge sind. Der Ostinato wird in jedem Teil siebenmal wiederholt, und Wechsel der Tonart kommt in jedem Abschnitt vor: d-moll, F-dur, a-moll, d-moll. Der Übergang zwischen den einzelnen Abschnitten wird durch ganz kurze Modulationen vermittelt. Der Ostinato wird durchgängig in der Bassstimme beibehalten und nicht variiert. Buxtehude rechnet also hiermit als der Form für eine Passacaglia, während er in den instrumentalen Ciaconen das Ostinatothema variiert und es auch in anderen Stimmen auftreten lässt.

T. 30. Sp: Das dritte Achtel der Altstimme  $c^1$ .

T. 34. Laut der Handschrift fängt der Einsatz der fünften Stimme mit  $d^1$  auf dem dritten Viertel an. Ein Verschreiben oder eine Fehlinterpretation der Tabulatur. Vgl. die folgenden Einsätze.

T. 54. Spitta ändert unter Hinweis auf T. 58 die oberste Mittelstimme in  $b^1 a^1 g^1$ , während die Handschrift  $b^1 a^1 a^1$  hat. Vgl. T. 50.

T. 70. Die Oberstimme laut Sp: 

Die Hinzufügung Spittas der letzten Note  $a^1$  entbehrt jeder Stütze der Handschrift.

T. 95. Die Triolenbewegung der Handschrift T. 95—102, 106—109 und 118 ist in heutiger Notation übertragen.

## 2. »Ciacona di Dit. Buxtehude.«

Die einzige Quelle: »Andreas Bach-Buch«.

In der heutigen musikwissenschaftlichen Terminologie ist die Bezeichnung Passacaglia dem ostinaten Typ beigelegt, der auf einem klaren und abgegrenzten Thema aufbaut, das zu einer Variationenkette mit abgegrenzten Sätzen Anlass gibt. Der auf einer harmonischen Funktion bauende Typ ist als Ciacona zu bezeichnen. Laut dieser Definition sollten die beiden Ciaconen Buxtehudes als Passacaglien bezeichnet werden. Man darf jedoch nicht übersehen, dass die frühere Barockzeit eine Terminologie benutzte, die eine ganz entgegengesetzte Bedeutung hat.

Von den beiden Ciaconen zeigt die in e-moll den regelmässigsten Aufbau. Über dem ausdrucksvollen fallenden Bassthema baut Buxtehude eine Serie von Variationen — einunddreissig an der Zahl — auf, in der das Echoprincip vorherrscht. Wenn auch die Aufgliederung in verschiedenen Abschnitten nicht so eindeutig ist wie in der Passacaglia, lässt sich gleichwohl auch hier ein gewisser Aufbauplan erkennen. Zu beachten ist, dass diese Ciacona in ihrem Aufbau keine fortschreitende rhythmische

## 1. »Passacalia. Pedaliter di Diet. Buxtehude.«

The only source known is the so-called 'Andreas Bach-Buch'.

Andreas Bach, a nephew of Joh. Seb. Bach, had the manuscript in his possession in 1754. To all appearance, it was written by Bernhard Bach, a brother of Andreas's, who in 1715—17 received his musical education from Joh. Seb. Bach at Weimar. The MS contains organ works by Buxtehude, Reinken, Pachelbel, Bach, and others.

Buxtehude's passacaglia, with its organ-like, uniform, and symmetrical structure, should be considered a specifically North German creation. On a theme of quadruple metre is built a movement consisting of four sections of equal length. In each section, the ostinato is repeated seven times, and there is a change of key: D minor, F major, A minor, and D minor. Brief modulations act as links between the various sections. The ostinato is retained in the bass and is left unchanged. Apparently, Buxtehude holds this to be the correct form of a passacaglia, while in the instrumental chaconnes he varies the ostinato theme or allows it to appear in other parts.

Bar 30

Sp: The third quaver of the alto voice  $c^1$ .

Bar 34

According to the MS, the fifth voice makes its entrance with  $d^1$  on the third crotchet. A scribal error or misinterpretation of the tablature. Cf. the subsequent entries.

Bar 54

Spitta, citing Bar 58, changes the highest middle voice into  $b^1-a^1-g^1$ , while the MS has  $b^1-a^1-a^1$ . Cf. Bar 50.

Bar 70

The upper voice, according to Sp: 

Spitta's addition of the last note  $a^1$  lacks support in the MS.

Bar 95.

The triplet-movement as shown by the MS in Bars 95—102, 106—109, and 118 has been transcribed in modern notation.

## 2. »Ciacona di Dit. Buxtehude.«

The only source is the 'Andreas Bach-Buch'.

In the terminology of present-day musical research, the term passacaglia is applied to the ostinato type built on a clearly distinguished theme, which grows into a variation series of delimited sections. The ostinato founded on a harmonic function should be denoted as chaconne. According to this definition, the two chaconnes by Buxtehude ought to be called passacaglias. It is necessary to keep in mind that the early Baroque employs a terminology quite opposed in meaning.

Of the two chaconnes, the one in E minor is the most regularly constructed. On the expressive falling bass theme, Buxtehude builds a series of variations — 31 in number — in which the echo principle predominates. Even if the division into different sections is less prominent than in the passacaglia, a certain plan of construction is recognizable here, too. It should be noted that this chaconne shows no continuous intensification of the rhythm. Some of its sections act as a relaxation and thus enhance the intensity of a following section. With Var. 11 (Bar 41) the basso ostinato reappears no more in its original form.

Steigerung zeigt. Es kommen gewisse Partien hinzu, die als Entspannung dienen und damit zur Steigerung der Intensität in einem folgenden Abschnitt. Von Variation 11 (T. 41) an tritt der Basso ostinato nicht mehr in der ursprünglichen Gestaltung auf.

T. 102. Die Bassstimme laut der Handschrift wiederhergestellt.

T. 109. E der Pedalstimme nicht in der Handschrift.

### 3. »Ciaccone di Diet. Buxtehude.«

Die einzige Quelle: »Andreas Bach-Buch«.

Die Ciacona in c-moll ist im Vergleich zu den beiden vorstehend behandelten Werken mehr improvisatorischen Charakters und ohne ausgeprägtes einheitliches Aufbauprinzip. Die zwischen Var. 7-8 und 16-17 eingeschobenen Zwischenspiele gliedern die Ciacona in drei Abschnitte. Im dritten Teil herrscht das Echoprinzip vor. Ein gewisser manuell virtuoser Zug macht sich geltend. Das konsequente Festhalten an der Grundtonart ohne nennenswerte Modulationen, harmonische Variationen oder chromatische Ausschmückungen verleiht der Ciacona einen monotonen Zug, der nicht ganz durch die rhythmische Variation oder figurative Imitationstechnik verdeckt werden kann. Während die Ciacona in e-moll reich ist an neuen melodischen Motiven und Neubildungen in den Oberstimmen, die im Verlauf der Ciacona zunehmend das Hauptinteresse auf sich lenken, behält das ostinate Thema der Ciacona in c-moll vielmehr durchweg seine Stellung und das Hauptinteresse knüpft sich in erster Linie an die Variationsmöglichkeiten desselben.

T. 45. *dess*<sup>2</sup> im zweiten und dritten Viertel der Oberstimme ist in *d*<sup>2</sup> geändert. Wenn auch das *dess*<sup>2</sup> des zweiten Viertels laut der Handschrift beibehalten wird, soll das letzte Sechzehntel *d*<sup>2</sup> sein.

T. 56. Man kann in Frage stellen, ob die Handschrift in diesem Takt die Tabulaturvorschrift richtig wiedergegeben hat.

T. 57. Das zweite Viertel laut der Handschrift *c*<sup>2</sup>-*es*<sup>2</sup>-*d*<sup>2</sup>-*f*<sup>2</sup>. Hier in *c*<sup>2</sup>-*d*<sup>2</sup>-*c*<sup>2</sup>-*ess*<sup>2</sup> geändert.

T. 60. Vgl. T. 56.

T. 65. In diesem Takte kommt der einzige Fall vor, wo die Veränderung des ostinaten Themas nicht den charakteristischen Sextsprung c-ass des ursprünglichen Themas berührt. Eine Fehlauslegung der Tabulatur ist denkbar: f anstatt ass,

T. 73. Das vorletzte Sechzehntel der Oberstimme laut der Handschrift *dess*<sup>2</sup>. Vgl. T. 45.

T. 122. Die Ausgestaltung laut der Handschrift



mit der Angabe »arpeggiando«.

Bar 102

The bass part restored in accordance with the MS.

Bar 109

E of the pedal not in the MS.

### 3. »Ciaccone di Diet. Buxtehude.«

The only source is the 'Andreas Bach-Buch'.

In comparison with the two works treated above, the chaconne in C minor approaches the character of an improvisation, and is constructed without marked uniformity of principle. The parts inserted between Var. 7—8 and 16—17 divide the chaconne into three main sections. A certain touch of manual virtuosity is noticeable. In the third section, the echo principle predominates. The consistent adherence to the tonic key combined with the absence of modulations, of harmonic variations, or of chromatic ornamentation gives the chaconne a monotonous streak, which cannot wholly be effaced by rhythmic variation or figural imitation technique. While the chaconne in E minor is rich in new melodic motifs and innovations in the upper parts, which draw the attention to themselves as the chaconne progresses, the ostinato theme of the chaconne in C minor asserts itself throughout the composition, and the interest is chiefly concerned with the variation possibilities of the theme.

Bar 45

*d*<sup>b</sup><sup>2</sup> of the second and third crotchets of the upper voice has been changed into *d*<sup>2</sup>. Even if *d*<sup>b</sup><sup>2</sup> of the second crotchet is accepted in conformity to the MS, the last semiquaver must be *d*<sup>2</sup>.

Bar 56

It may be questioned whether the MS has rendered the tablature correctly in this bar.

Bar 57

The second crotchet according to the MS *c*<sup>2</sup>-*eb*<sup>2</sup>-*d*<sup>2</sup>-*f*<sup>2</sup>. Here changed into *c*<sup>2</sup>-*d*<sup>2</sup>-*c*<sup>2</sup>-*eb*<sup>2</sup>.

Bar 60

Cf. Bar 56.

Bar 65

In this bar, the only case occurs when the modification of the ostinato theme does not affect the characteristic sixth-jump from C to A flat peculiar to the original theme. Misinterpretation of the tablature suggests itself: *f* instead of *a* ♭.

Bar 73

The second last semiquaver of the upper voice *d*<sup>b</sup><sup>2</sup> according to the MS. Cf. Bar 45.

Bar 122

The MS shows



with the direction 'arpeggiando'.

## CANZONA

Die Canzonen Buxtehudes könnten im Vergleich zu den übrigen Orgelwerken des Meisters von geringerer Bedeutung scheinen. Die Funde der letzten Jahre, die dieser Form mehrere Werke hinzugefügt haben, zeigen, dass Buxtehude auch in diesem kleineren Format Werke geschaffen hat, die neben den übrigen Orgelkompositionen gut bestehen können. Die historische Stellung der Canzona als einer der wichtigsten Vorläuferinnen der Fuge bringt es auch mit sich, dass die Behandlung dieser Form bei Buxtehude von grossem Interesse ist. Auch von einem anderen Gesichtspunkt aus kommt diesen Werken eine besondere Bedeutung zu. Sie zeigen mit aller Deutlichkeit die Wege auf, die von Frescobaldi über Froberger und Weckmann zur Orgelkunst Buxtehudes führen.

Gleich dem *Ricercare* steht auch die Canzona in engem Zusammenhang mit einem vokalen Vorbild, nämlich den französischen Chansons. Die Lauten- und Orgeltabaturen des 15. und 16. Jahrhunderts bieten zahlreiche Proben intavolierter Chansons, die mehr oder weniger direkte Übertragungen von vokalen Sätzen sind. Diese Intavolationen entwickeln sich mit der Zeit zu selbständigeren Orgelcanzonen, die ausser der thematischen Anknüpfung an das vokale Vorbild auch mehrere der für dieses charakteristischen Züge beibehalten. Die mehrteilige Form des Chansons spiegelt sich in der Formbildung der Canzona. Die Thematik ist instrumentalbetont, mit lebhafter Rhythmik, oft mit Tonreperkussion in der Initiale und einem konstanten Bewegungsmotiv. Die zahlreichen italienischen Drucke der zweiten Hälfte des 16. sowie des beginnenden 17. Jahrhunderts zeigen die Entwicklung der Canzona und der mit ihr verwandten Fugenformen zu einem rein instrumentalen, mehrteiligen Satz. Zwar baut die Canzona in den früheren Ausgaben nach wie vor auf vokalen Vorbildern auf, doch nehmen Form und Thematik immer mehr instrumentales Gepräge an. Eine gewisse thematische Einheitlichkeit beginnt sich auch geltend zu machen. Ein und dasselbe Thema wird durchgängig in den verschiedenen Abschnitten verwendet, in Umkehrung, Verlängerung oder figuriert. Zur Differenzierung trägt auch Taktwechsel in den einzelnen Abschnitten bei. »Canzon da sonar« war die ältere Bezeichnung für intavolierte Chansons, nach 1570 jedoch ist die übliche Benennung des neuen Canzonentyps »Canzon francese«.

Frescobaldi's Canzona zeigt gleich seinen übrigen fugenbetonten Orgelwerken eine wechselvolle Gestaltung und Technik, die in hohem Grade der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts ihr Gepräge gegeben hat. Frescobaldi's Canzonentechnik ist durchweg instrumental und zeichnet sich durch rhythmische Prägnanz mit Lebendigkeit aus. An ältere Canzonentechnik anknüpfend, wird oft das Thema mit Tonwiederholung und einleitendem längeren Ton gestaltet. Es wird hauptsächlich rhythmisch, jedoch auch melodisch in den einzelnen Abschnitten variiert, oft im Zusammenhang mit Taktwechsel und tanzrhythmischen Einlagen kontrastierenden Charakters. Eine wichtige Erweiterung der Form der Canzona sind die toccatenmässigen Einlagen, durch die die verschiedenen Abschnitte miteinander verbunden werden. Diese Zwischensätze sind entweder in akkordischem Satz gestaltet, mit harmonisch-modulatorischer Aufgabe oder in improvisatorischem Toccatenstil.

Froberger ist der bedeutendste Vermittler der Frescobaldischen Orgelkunst auf deutschem Boden. Als Schüler Frescobaldi's hat Froberger dessen Fugenformen übernommen. Frobergers Canzonen sind in der Regel in symmetrischer dreiteiliger Form aufgebaut, mit kontrastierendem Taktwechsel, oft an verschiedene Tanzformen anknüpfend. Allemande-, Courante- und vor allem Gigerhythmus geben diesen Abschnitten oft das Gepräge. Eine direkte Anknüpfung an Frescobaldi's Canzonentechnik sehen wir in den toccatenmässigen Zwischensätzen, die Froberger nach dem Vorbild seines italienischen Lehrmeisters einlegt, virtuos improvisatorisch oder akkordisch-homophon gestaltet.

## CANZONA

As compared with his other organ works, Buxtehude's canzonas might seem of minor importance. The findings of the last few years, which have enriched this form with several works, go to prove that Buxtehude has created works of this smaller format that will hold their own beside the other organ compositions. Owing to the historical position of the canzona as one of the most important forerunners of the fugue, the treatment of this form as employed by Buxtehude is of great interest. These works are of particular significance also from a different angle. They clearly indicate the ways leading up to the organ art of Buxtehude from Frescobaldi via Froberger and Weckmann.

Like the *ricercare* the canzona is closely connected with a vocal model, viz. the French chansons. The lute and organ-tablatures of the 15th and 16th centuries offer numerous examples of intabulated chansons, which are more or less direct translations of vocal compositions. These intabulations gradually develop into independent organ canzonas, which, besides the thematic connexion with the vocal model, retain several of its characteristic features. The multi-sectional form of the chanson reflects itself in the canzona. The treatment of the themes is instrumental, with lively rhythm, often with note repetition in the initial and an invariable element of movement. The numerous Italian prints of the second half of the 16th and of the early 17th century show the development of the canzona and of the kindred fugal types into a purely instrumental, multi-sectional movement. It is true that the canzona, in the earlier editions, is founded as before on vocal models, yet the instrumental character becomes more and more apparent both in regard to form and to the handling of the themes. A certain thematic uniformity also begins to make itself felt. One and the same theme is used throughout the different sections, inverted, lengthened, or figured. Change of measure in certain sections also contributes to the differentiation. 'Canzon da sonar' was the older term for intabulated chansons. After 1570, however, the accepted name of the new type is 'canzon francese'.

Like his other organ works containing a fugal element, Frescobaldi's canzona shows great variety in its structure and technique, which put their stamp on the organ music of the 17th century. Frescobaldi's canzona technique is instrumental all through, and makes a vivid impression through its rhythmical poignancy. Linking up with an older canzona technique, the theme is often formed by a repetition of notes and with an introductory longer note. It is varied, chiefly rhythmically, but sometimes also melodically, often in connexion with change of measure and dance-rhythmical intercalations serving as a contrast. An important enlargement of the canzona form is the toccata-like elements interwoven between the different sections and linking them together. These interspersions are either worked out as chord sequences, serving the function of harmonic modulation, or they are worked out in the style of toccata-like improvisation.

Froberger is the chief representative of the organ art of Frescobaldi on German soil. A pupil of Frescobaldi, Froberger adopted the fugal forms of his master. Froberger's canzonas are as a rule constructed in symmetrical, tripartite form, with contrasting change of measure often linking up with various dance forms. Allemande, courante, and above all gigue rhythms often determine the character of the three sections. A direct connexion with Frescobaldi's canzonas is found in the toccata-like elements that Froberger inserts on the model of his Italian teacher. They are worked out in the manner of virtuosity improvisation or chordal homophony.

Weckmann's canzonas show the closest affinities to Froberger's. As an independent form, the canzona has run through several different stages of development from Frescobaldi over Froberger down to Weckmann. Formally, a certain stabilization is noticeable. The tripartite type with change of measure in the various sections

Weckmann knüpft in seinen Canzonen am ehesten an Frobergers Canzona an. Die Canzona hat als freistehende Form von Frescobaldi über Froberger hin zu Weckmann Entwicklungsmässig gesehen mehrere markante Veränderungen durchgemacht. Was die Form betrifft, ist eine gewisse Stabilisierung zu verzeichnen. Die dreiteilige Form mit Taktveränderung in den Abschnitten ist die Norm und fast obligatorisch geworden. Die vielleicht auffallendste Veränderung hat die Thematik erfahren. In Frescobaldis und Frobergers Canzonenthema ist, trotz der instrumentalen Struktur, doch eine gewisse Anknüpfung an die ursprüngliche vokale Form erkennbar. Eine solche Anknüpfung fehlt in der Canzona Weckmanns, die ganz als eine Spielcanzona von einer stereotypen, etüdenhaften Gestaltung betrachtet werden kann. Weckmanns Thematik ist durchaus instrumental betont, oft mit lang ausgedehnten Themenbildungen mit Tonwiederholung in rhythmisch markanter Gestaltung. Durchweg macht sich das Bestreben bemerkbar, dem Thema eine melodisch leitende Stellung zu geben. Hervorgehoben wird dies dadurch, dass der kontrapunktische Satz rein harmonisch stützend gestaltet ist.

Buxtehudes Canzonen bauen am ehesten auf der Froberger-Weckmannschen Form. Drei verschiedene Typen liegen vor. Zum ersten gehören die Canzonen Nr. 4, 6, 7 und 11, die denselben einheitlichen Aufbauplan in dreiteiligem Satz aufweisen: lang ausgespinnene Themata in durchgängiger Sechzehntelbewegung und in enger Anknüpfung an Weckmanns Themenbildungen, Themavariationsprinzip nach Frescobaldi-Frobergerschem Muster, Taktwechsel in den verschiedenen Abschnitten, toccatenmässige Zwischensätze, Oberstimme mit dominierender melodischer Stellung im Verein mit harmonisch stützenden Mittelstimmen. Ein zweiter Canzonentyp mit vokalbetontem Thema und von teilweise altertümlicherer Struktur begegnet in Nr. 8 und 10. Die Canzona Nr. 9 nimmt mit ihrer melodie- und diskantbetonten einheitlichen Struktur eine Sonderstellung unter Buxtehudes Canzonen ein. Zur dritten Gruppe gehören die einsätzigen mehr etüdenmässig gestalteten Canzonetten Nr. 5 und 12.

#### 4. »Canzon Sig. D. Box de H.«

Die einzige Quelle: Yale.

Der ältere Teil dieser Handschriftensammlung bietet einen Querschnitt durch die italienisch-deutsche Klavier- und Orgelliteratur der achtziger Jahre des 17. Jhs. und umfasst Werke von Buxtehude, Froberger, Pachelbel, Martin Radeck u. a. Die Abschriften sind zwischen 1683—1688 datiert. Die Handschrift, die in vieler Hinsicht augenfällige Fehlerhaftigkeiten zeigt, ist wahrscheinlich von einem jugendlichen Abschreiber zusammengestellt. (Siehe meine Dissertation »Dietrich Buxtehudes Orgelwerke« S. 15 ff.)

T. 20 Seiffert hat (Erg. 8) das drittletzte Achtel der Oberstimme in c<sup>2</sup> geändert.

T. 31—33. Die Ausgestaltung der Handschrift ist in diesen Takten teilweise dunkel.

#### 5. »Canzonet ex C ♯ di D. Buxtehude.«

Die einzige Quelle (Tabulatur): W.

Gottfried Lindemann, Organist zu Karlshamn 1719—1741, war 1713—1717 ein Schüler Gottlieb Klingenberg, Stettin, wo er die Abschriften der neun Orgelkompo-

was adopted as a norm and became almost obligatory. The themes have undergone perhaps the most conspicuous changes. In Frescobaldi's and Froberger's canzona theme, a certain connexion with the original form is brought out, in spite of its instrumental structure. Such a connexion is missing in the Weckmann canzona, which may actually be looked upon as an etude-like canzona of a stereotype character. Weckmann's thematic treatment is instrumental throughout. The themes are often long-drawn and note repetitions frequently occur, which creates an impression of strongly marked rhythm. All the time, the effort is made to give the theme a melodically predominant place. This effect is realized through the device of making the contrapuntal arrangement act as a purely harmonic support.

Buxtehude's canzonas are most closely linked with those of Froberger-Weckmann. Three different types exist. To the first belong the canzonas Nos. 4, 6, 7, and 11, which display the same uniform plan of tripartite division: long-drawn themes moving all the time in semiquavers, and which are closely bound up with the thematic forms of Weckmann, principle of theme variation on the Frescobaldi-Froberger model, change of measure in the different sections, toccata-like intercalations, the upper voice having a predominant melodic position in combination with the melodic support of middle voices. A second type of canzona built on a theme of vocal character and having a partly archaic structure, is represented by Nos. 8 and 10. The canzona No. 9, with its uniformity and with stress laid on melody and treble, holds a unique place among Buxtehude's canzonas. To the third group belong the canzonets Nos. 5 and 12 consisting of one movement and worked out in the manner of etudes.

#### 4. »Canzon Sig. D. Box de H.«

The only source is Yale.

The older part of this MS collection forms a cross-section of the Italo-German clavier and organ literature of the sixteen-eighties and comprises works of Buxtehude, Froberger, Pachelbel, Martin Radeck, and others. The copies are dated between 1683—88. The MS, which in several respects contains obvious errors, has apparently been compiled by a young scribe. (See my doctoral thesis, 'Dietrich Buxtehudes Orgelwerke' p. 15 ff.)

#### Bar 20

Seiffert (Erg 8) has changed the third last quaver of the upper voice into c<sup>2</sup>.

#### Bars 31—33

The MS is partly obscure in these bars.

#### 5. »Canzonet ex C ♯ di D. Buxtehude.«

The only source (tablature) is W.

Gottfried Lindemann, organist at Karlshamn in 1719—41, was a pupil, in 1713—17, of Gottlieb Klingenberg, Stettin, where he took down the copies of the nine organ compositions by Buxtehude, which form a valuable part of the Wenster collection. Klingenberg was a pupil of Buxtehude's before 1689. All the Buxtehude compositions have been transcribed in organ-tablature. (See 'Dietrich Buxtehudes Orgelwerke' p. 12 ff.)

sitionen von Buxtehude, die einen wertvollen Bestandteil der Sammlung Wenster ausmachen, hergestellt hat. Klingenberg ist vor 1689 ein Schüler Buxtehudes gewesen. Sämtliche Buxtehudekompositionen sind in Orgeltabulatur abgefasst. (Siehe »Dietrich Buxtehudes Orgelwerke« S. 12 ff.)

6. »Cantzon ex G  $\sharp$  di Diet. Buxtehude.«

Die einzige Quelle: W.

7. »Canzonet ex G  $\sharp$ . Diet. Buxtehuden.«

Die von Spitta benutzte Hauptquelle war eine Handschrift in der königl. Bibliothek zu Berlin, die bis gegen 1700 zurückzudatieren sei.

Die zweiteilige Form dieser Canzona ist zweifellos nicht ursprünglich. Ein dritter Satz ist aus irgendwelchem Anlass fortgefallen. Die Form der Canzona ist, von dem fehlenden abschliessenden Satz abgesehen, dieselbe wie bei Nr. 4 und 6. Ohne einen dritten Satz oder wenigstens eine längere Kadenz erscheint der Taktwechsel mit Themavariation unmotiviert. Nur in Ausnahmefällen lässt Buxtehude einen Schlusssatz im ungeraden Takt ausmünden.

8. »Fuga Sig. Box de Hude.«

Die einzige Quelle: Yale.

Die Bezeichnung Fuga oder Canzona wird im 17. Jahrhundert abwechselnd benutzt.

T. 9 Laut der Handschrift. Seiffert hat  $d^1$  als vorletzte Note der Mittelstimme.

T. 14. Die Handschrift hat in der Oberstimme  $d^1$ - $fiss^1$ - $fiss^1$ .

T. 44 Laut der Handschrift wiederhergestellt.

T. 51 Laut der Handschrift wiederhergestellt.

9. »Canzonet ex E b di Diet. Buxtehude.«

Die einzige Quelle: W.

10. »Canzonet ex D: F. Diet. Buxtehuden.«

Ausser der von Spitta benutzten Hauptquelle (siehe Nr. 7) erwähnt Seiffert in seinem Ergänzungsband noch eine Handschrift, die jedoch nur belanglose Verschiedenheiten aufweist. Die Quelle Seifferts, das sogenannte »Deutsche Tabulaturbuch von 1646«, das von Buxtehude nur diese Canzona enthält, ist insofern von Interesse, als es im dritten Abschnitt, der etwa 1700 datiert werden kann, Orgelkompositionen von Frescobaldi, Kerll, Froberger und Weckmann enthält, also von den Meistern, die einen direkten Einfluss auf den Stil Buxtehudes gehabt haben.

6. »Cantzon ex G  $\sharp$  di Diet. Buxtehude.«

The only source is W.

7. »Canzonet ex G  $\sharp$ . Diet. Buxtehuden.«

The main source utilized by Spitta was a MS preserved at the Königl. Bibliothek of Berlin. It would seem to date from about 1700.

The bipartite form of this canzona is doubtless not original. A third movement has dropped out for some reason or other. Apart from the missing final movement, the form of the canzona is the same as that of Nos. 4 and 6. Without a third movement or at least a cadence of some length, the change of measure with theme variation seems unjustified. Only in exceptional cases does Buxtehude close a final movement in uneven measure.

8. »Fuga Sig. Box de Hude.«

The only source is Yale.

The designations 'fugue' and 'canzona' are used interchangeably in the 17th century.

Bar 9

In accordance with the MS. Seiffert has  $d^1$  as the second last note of the middle voice.

Bar 14

The MS has  $d^1$ - $f\sharp^1$ - $f\sharp^1$  in the upper voice.

Bar 44

Restored according to the MS.

Bar 51

Restored according to the MS.

9. »Canzonet ex E b di Diet. Buxtehude.«

The only source is W.

10. »Canzonet ex D: F. Buxtehuden.«

In addition to the main source used by Spitta (see No. 7), Seiffert in his supplement mentions another MS, which, however, displays only quite unimportant divergencies. Seiffert's source, the so-called 'Deutsches Tabulaturbuch von 1646', which contains only this canzona of Buxtehude's works, is of interest in so far as it contains, in the third part, dating from about 1700, organ compositions of Frescobaldi, Kerll, Froberger, and Weckmann, i.e., of the masters who had a direct influence on Buxtehude's style.

T. 2. Laut dem »deutschen Tabulaturbuch von 1646«.

T. 19 Seiffert hat das vierte Achtel der Altstimme in *fiss*<sup>1</sup> geändert.

11. »Fuga ex B. D. Dietr. Buxtehuden.«

Hauptquelle siehe Nr. 7.

T. 10 Das achte Sechzehntel der Mittelstimme *h* in der Handschrift.

T. 35—40 Die Handschrift hat im T. 40  $\frac{4}{4}$ . Die Konsequenz ist, dass  $\frac{12}{8}$  in T. 35 notiert wird.

T. 74 Hier ist laut der Handschrift das sechste Achtel  $d^2$  der Oberstimme beibehalten. Sp. notiert *ess*<sup>2</sup>.

12. »Cantzon ex G b.«

Die einzige Quelle: W.

Die Handschrift gibt zwar den Autor nicht an, doch spricht alles dafür, dass auch diese Canzonetta ein Werk Buxtehudes ist. Sie gehört den Lindemannschen Buxtehudeabschriften an und diese sind die einzigen Orgelkompositionen unter den hinterlassenen Musikalien Lindemanns. Nach der Datierung zu schliessen, sind die Abschriften in einer gewissen progressiven Folge angefertigt worden, was darauf hindeuten kann, dass sie von Lindemann während seiner Studienzeit benutzt worden sind. Die Canzonetta in g-moll ist einen Monat später als Nr. 5 datiert.

Bar 2

In conformity to the 'Deutsches Tabulaturbuch von 1646'.

Bar 19

Sieffert has changed the fourth quaver of the alto voice into *f*<sup>#</sup>.

11. »Fuga ex B. D. Dietr. Buxtehuden.«

Main source: see No. 7.

Bar 10

The eighth semiquaver of the middle voice *b* in the MS.

Bars 35—40

The MS has  $\frac{4}{4}$ -metre in Bar 40. Consequently,  $\frac{12}{8}$ -metre is notated in Bar 35.

Bar 74

The sixth quaver  $d^2$  of the upper voice is here preserved according to the MS. Sp. notates *eb*<sup>2</sup>.

12. »Cantzon ex G b.«

The only source is W.

Although the MS does not give the name of the author, there is every probability that this canzonet is a work of Buxtehude's. It belongs among Lindemann's Buxtehude copies, and they are the only organ compositions occurring among his musical remains. To judge from the dating, the copies have been made in a certain progressive order, which may suggest that they were used by Lindemann in his student days. The canzonet is dated one month later than No. 5.