

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.

INCO. *Allegro*

Praeludium

Allegro

The image shows a page of handwritten organ tablature. It features ten staves of music. The first staff is labeled 'Praeludium' and the second 'Allegro'. The notation is a shorthand system using letters and numbers on a five-line staff. The handwriting is dense and characteristic of the late 17th century. The page is titled 'INCO.' and 'Allegro'.

Prelude and Fugue Organ tablature from the End of the 17th Century

(From the Engelhardt Collection in the University Library, Lund)

KOMMENTAR

ABKÜRZUNGEN:

- Erg** Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel. Ergänzungsband, herausgegeben von Max Seiffert.
- Sp II** Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel, zweiter Band, Abteilung I und II, herausgegeben von Philipp Spitta.

ORGELCHORAL

Einen hervorragenden Platz in den Orgelkompositionen Buxtehudes nehmen die Werke ein, die auf dem protestantischen Choral fussen und von ihm den thematischen Stoff beziehen. Diese Choralbearbeitungen, die, was die Form angeht, mehrere verschiedene Typen repräsentieren, lassen sich unter der gemeinsamen Bezeichnung Orgelchoral zusammenfassen.

Der norddeutsche Orgelchoral wurzelt in erster Linie in einer bodenständigen Choraltradition, die, von Konrad Paumanns »Fundamentum organisandi« und dem »Buxheimer Orgelbuch« ausgehend, bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts fortlebt. Gleichzeitig damit, dass die Choralbearbeitungen des Hieronymus Praetorius als Abschluss des Fundamentstils des 16. Jahrhunderts dastehen, können sie auch als Ausgangspunkt für den norddeutschen Orgelchoral des 17. Jahrhunderts angesprochen werden. Mit dieser heimischen Choraltradition vereinen sich englisch-niederländische Stileinflüsse. Von Sweelinck gehen zwei Wege aus. Der eine führt über S. Scheidt und J. Pachelbel zu J. S. Bach, der andere über die erste Generation der norddeutschen Schüler Sweelincks, über H. Scheidemann und F. Tunder hin zu Buxtehude. Von den Vorgängern Buxtehudes auf dem Felde des norddeutschen Orgelchorals sind es vor allem Scheidemann und Tunder, die in ihren Orgelchorälen, sowohl was die Form als was die Ausdrucksweise angeht, direkt auf Buxtehude hinweisen.

COMMENTARY

ABBREVIATIONS:

- Erg** Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel. Ergänzungsband, edited by Max Seiffert.
- Sp II** Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel, zweiter Band, Abteilung I und II, edited by Philipp Spitta.

ORGAN CHORALE

In Buxtehude's organ compositions a prominent place is held by the works based on the protestant chorale, from which they take their thematic material. These chorale arrangements, which represent various types concerning form, are comprised in the general designation of organ chorale.

The North German organ chorale takes its root, in the first place, in a regional chorale tradition which, derived from Konrad Paumann's »Fundamentum organisandi« and the »Buxheimer Orgelbuch«, survived until the beginning of the 17th century. Though the chorale arrangements of Hieronymus Praetorius are considered as the end of the fundamental style of the 16th century, they may also be considered as the starting point of the North German organ chorale of the 17th century. This native chorale tradition is connected with the influence of Anglo-Dutch style. Two ways lead from Sweelinck. One of them goes, via S. Scheidt and J. Pachelbel, to J. S. Bach, the other, via the first generation of Sweelinck's North German pupils, via H. Scheidemann and F. Tunder, to Buxtehude. Of Buxtehude's predecessors in the sphere of the North German organ chorale, it is particularly Scheidemann and Tunder who in their organ chorales, regarding form as well as manner of expression, point directly to Buxtehude.

The organ chorale in its various arrangements — variation, fantasia and prelude — is derived straight from the practice of church service, for which it is written.

Der Orgelchoral in seinen unterschiedlichen Gestaltungen — Variation, Phantasie und Vorspiel — ist direkt aus dem gottesdienstlichen Gebrauch hervorgegangen und für diesen geschaffen. Die Phantasie, besonders in ihrer grösseren und komplizierteren Form, ist unter Beachtung der selbständigen Aufgabe entwickelt worden, die ihr als abschliessendes Moment im Gottesdienst zukam, während Variation und Vorspiel mehr aus der Alternatimpraxis erwachsen sind.

Was die Choralvariation, eine der früheren Formen, betrifft, kann man zwei Grundtypen unterscheiden: einen liturgischen, wo der Cantus firmus als Cantus planus durchgeführt wird, ohne Kolorierung mit den kontrapunktierenden Stimmen, in imitativem, diskantierendem Stil, ein Typus, der in allen Bearbeitungen von Chorälen mit lateinischem Text begegnet und einen koloristisch-monodischen Typ, der an die profane instrumentale Lied-Variation anknüpft, mit koloriertem C. f. in akkordischem Satz und figurierten Mittelstimmen. Die deutsche Choralvariation, wie sie sich im 17. Jahrhundert herausbildet, ist eine Mischform aus diesen beiden Typen, wobei die profane Liedvariation das gewichtigste Moment ist.

In der Choralphantasie begegnet uns ein durchimitierter Typus, wo die Choralzeilen in verschiedenen Abschnitten bearbeitet werden und das Choralthema unter Anwendung einer Satztechnik durchgeführt wird, die gleichermassen ältere wie neuere Ausdrucksformen in sich vereinigt. Diese Phantasie ist nach Form und Aufbau sehr abwechslungsreich, von Michael Praetorius' *ricercare*-betonten Phantasien, die der vokalen Choralmotette nahestehen, mit imitationsmässig durchgeführten Choralzeilen und dem Choral entnommenen Motiven der kontrapunktierenden Stimmen, mit monodisch gestalteten Partien im Wechsel mit fugierten Sätzen und mit Taktwechsel zwischen den einzelnen Abschnitten, über Scheidts nahestehende Phantasien mit wechselhörigen Partien und kanonmässigen Sätzen, bis hin zu der echo-betonten Choralphantasie Scheidemanns, Tunders und Buxtehudes mit starker Anlehnung an die norddeutsche Toccata.

Die Alternatimpraxis, die im 16. und 17. Jahrhundert bei der Ausführung des Chorals gebräuchlich war, lässt sich als eine einzige grosse Variationenkette betrachten, wo die verschiedenen Variationen vom Chor oder Solisten mit Instrumenten, von der Gemeinde oder von der Orgel allein ausgeführt wurden. Die Aufgabe, die der Orgel hier zufiel, nämlich den Choral selbständig wiederzugeben, kann als unmittelbarer Ursprung des Choralvorspiels gelten. In der weiteren Entwicklung kommt auch ein anderer bedeutsamer Faktor hinzu, nämlich die Begleitung des Gemeindegesangs durch die Orgel, die voraussetzt, dass die Orgel intoniert oder mit einem selbständigen Satz einleitet. Das Choralvorspiel wird auf diese Weise das erste Glied in einer Kette von Variationen, in der die folgende Teile von Gemeinde und Orgel ausgeführt werden.

The fantasia, especially in its bigger and more complicated form, has been developed because of its independent task of concluding the church service, whereas variation and prelude have grown chiefly out of the alternativo practice.

Regarding the chorale variation, one of the earlier forms, one may differentiate between two fundamental types: a liturgical one, in which the Cantus firmus is carried out as Cantus planus, without colouring of the counterpunctal voices, in imitation descant style — a type to be found in all arrangements of chorales with Latin text — and a coloured-monodic type derived from the secular instrumental lied-variation, with coloured C. f. in chord sequences and figured middle voices. The German chorale variation, as developed in the 17th century, is a mixture of both these types, of which the secular lied-variation is the most important.

In the chorale fantasia we find a constant imitation type, in which the chorale phrases are arranged in various sections and the chorale theme is carried out by means of movement technique, that comprises older as well as newer forms of expression. This fantasia is very varied in its form and structure, ranging from Michael Praetorius's *ricercare*-like fantasias which are akin to the vocal chorale motet with imitation choral phrasing and motifs of the counterpunctal voices taken from the chorale, with monodically-formed sections alternating with fugal movements, and with change of measure in the various sections, via Scheidt's closely connected fantasias with alternating chorale parts and canon-like movements, to the echo-stressed chorale fantasia of Scheidemann, Tunder and Buxtehude, that are closely allied to the North German toccata.

The alternativo practice, which was used in the 16th and 17th century in the performance of a chorale, may be considered as a single great chain of variations, of which the different variations are executed by the choir or soloists with instruments, by the congregation or by the organ alone. The task here undertaken by the organ — to give an independent rendering of the chorale — can be looked upon as the real origin of the chorale prelude. In its further development, another important factor must be reckoned with, i. e. the accompaniment of the congregational singing by the organ, which presupposes that the organ intones or begins with an independent movement. The chorale prelude becomes, in this way, the first link in a chain of variations, in which the subsequent parts are executed by the congregation and organ.

CHORALVARIATIONEN

In Buxtehudes Choralvariationen lassen sich drei Typen unterscheiden: ein partitenmässig betonter mit den Variationen über »Ach Gott und Herr«, »Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich« und »Vater unser im Himmelreich«, ferner die beiden Bearbeitungen von »Nun lob mein Seel den Herren« sowie die Echovariation über denselben Choral. Hierzu kommen einige weitere Magnificatfragmente, die unter der Bezeichnung »Magnificat noni toni« zusammengestellt worden sind.

1. »Ach Gott und Herr. D. Buxtehude«.

Die einzige Quelle: Die sogenannte Plauenhandschrift, eine Sammlung Orgelchoräle aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts.

2. Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich.

Die einzige Quelle: Eine Handschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Choralbearbeitungen von Buxtehude, Bach, Böhm, Pachelbel u. a.

3. »Magnificat 1.mi Toni 9ni Toni et Vs 5 alla Duodecima Dietrich Buxtehude«.

Die einzige Quelle: Eine undatierte Handschrift im Besitze der Staatsbibliothek Berlin. Von den vier Magnificatfragmenten, die die Handschrift enthält, ist das erste von A. G. Ritter in »Zur Geschichte des Orgelspiels II« ohne Quellenangabe herausgegeben. Max Seiffert hat das Magnificat in seiner revidierten Ausgabe mitgeteilt. Er ist der Meinung, dass dieses Magnificat sowie auch die drei übrigen Fragmente ursprünglich Teile von Nr. 5 Abt. II anzusehen seien. Eine Durchsicht dieser freistehenden Variationen zeigt doch mit aller Deutlichkeit, dass sie keinerlei Zusammenhang mit den Magnificatphantasie haben. Magnificat primi toni mit dem zwar kurzen, jedoch als Einleitung typischen Präludienabschnitt und nachfolgenden Fugatosätzen muss eine freistehende Komposition darstellen. Dagegen dürfte dieses Magnificat nach der Kadenz des letzten Fugatos zu urteilen, nicht in vollständiger und abgeschlossener Gestalt vorliegen. Die übrigen Magnificatvariationen zeigen einen so grossen Artunterschied, dass sie nicht einem und denselben Zyklus gehören können.

a. Magnificat primi toni.

- T. 3. Sp: Das drittletzte Sechzehntel der Tenorstimme *B*.
 T. 20. Die Handschrift schreibt hier zum erstenmal Pedal vor.
 T. 21. Sp: Das zweite Viertel der Oberstimme $g^2-f^2-e^2-f^2$.
 T. 30. Sp: Das dritte Achtel der Tenorstimme *giss*.

b. Magnificat noni toni.

- T. 1. Die Handschrift hat in der unteren Stimme dreimal $a =$ 
 T. 5. Die Handschrift: Die erste Note der Pedalstimme *A*.
 T. 33. Die Handschrift: Die zweite Note der Tenorstimme *d*.

CHORALE VARIATIONS

In Buxtehude's chorale variations three types can be distinguished: one, characterized by partita with the variations on »Ach Gott und Herr«, »Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich« and »Vater unser im Himmelreich«, and then, the two arrangements of »Nun lob mein Seel den Herren«, as well as the echovariations of the same chorale. In addition, there are some more Magnificat fragments that have been put together, under the designation »Magnificat noni toni«.

1. »Ach Gott und Herr. D. Buxtehude«.

The only source: The so-called Plauen MS, a collection of organ chorales from the beginning of the 18th century.

2. »Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich«.

The only source: A MS from the first half of the 18th century with chorale arrangements by Buxtehude, Bach, Böhm, Pachelbel and others.

3. »Magnificat 1.mi Toni 9ni Toni et Vs 5 alla Duodecima Dietrich Buxtehude«.

The only source: An undated MS in the possession of the Staatsbibliothek, Berlin. Of the four Magnificat fragments contained in the MS, the first, by A. G. Ritter in »Zur Geschichte des Orgelspiels II« was published without mentioning the source. Max Seiffert has given us the Magnificat in his revised edition. He believes that this Magnificat, as well as the other three fragments, must be considered originally as parts of Nr. 5, Sect. II. A perusal of these independent variations shows, however, quite clearly that they have no connexion whatever with the Magnificat Fantasia. Magnificat primi toni with the certainly short, but typical introductory prelude section and subsequent fugato movements, must represent an independent composition. On the other hand, however, judging by the cadenza of the last fugato, this Magnificat probably does not exist in a complete and final form. The remaining Magnificat variations display so great a difference in kind, that they cannot belong to one and the same cycle.

a. Magnificat primi toni.

- Bar 3. Sp: The last semiquaver but two of the tenor voice *B*.
 Bar 20. The MS prescribes here, for the first time, pedal.
 Bar 21. Sp: The second crotchet of the upper voice $g^2-f^2-e^2-f^2$.
 Bar 30. Sp: The third quaver of the tenor voice $g\sharp$.

b. Magnificat noni toni.

- Bar 1. The MS has in the lower voice three times $a =$ 
 Bar 5. The MS: The first note of the pedal voice *A*.
 Bar 33. The MS: The second note of the tenor voice *d*.

4 a. Nun lob mein Seel den Herren.

Die Hauptquelle: Siehe Band II Nr. 4.

Var. III.

- T. 8. Sp: Das neunte Achtel der Oberstimme *f*².
 T. 32. Sp: *f* im ganzen Takt.
 T. 33. Sp: *f* in der Mittelstimme.
 T. 41. Sp: Die letzte Note der Mittelstimme *d*¹.
 T. 55. Sp: Die letzte Note der Mittelstimme *g*.

4 b. Nun lob mein Seel den Herren.

Die Hauptquelle: Eine Handschrift Johann Gottfried Walthers, die ausschliesslich Choralbearbeitungen enthielt. Dieser Variationenzyklus ist zum Teil derselbe wie Nr. 4 a. Doch fehlt die erste Variation und ausserdem sind zwei neue Variationen hinzugefügt. Vier Quellenschriften liegen zu Grunde. Die für diese und Spittaschen Ausgabe verwendete umfasst vier Variationen. Von den übrigen Quellen hat die eine 3 Variationen, die beiden restlichen nur eine, und zwar die erste. Was Nr. 4 b betrifft, so fällt sogleich auf, dass die als erste Variation placierte mit ihrer starken Markierung der Subdominante bereits im ersten Einsatz nicht die ursprüngliche Einleitungsvariation sein kann. Spitta legt dar, dass die Handschrift, die nur drei Variationen mitteilt, nach derjenigen gemacht ist, die alle vier umfasst. Der Abschreiber — in beiden Fällen J. G. Walther — hat offenbar die Ungelegenheit dessen erkannt, mit der ersten Variationsgestaltung einzuleiten, weshalb er bei der späteren Abschrift die Reihenfolge in 3-1-4 abgeändert und Variation 2 ausgeschlossen hat.

Spitta glaubt nicht entscheiden zu können, ob Buxtehude oder Walther der Urheber der Variationsfolge in Nr. 4 b ist. Bei einer näheren Untersuchung der Choralmelodie zeigt sich, dass den Variationen zwei verschiedene Choralversionen zugrunde gelegen haben, dass es sich hier also entweder um zwei getrennte Choralbearbeitungen handelt, die zusammengestellt worden sind, oder aber dass die Variationen 1 und 2 von einer anderen Hand als Buxtehudes stammen. Zwei Melodieabweichungen — keine von diesen wird bei J. Zahn: »Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder« mitgeteilt — scheinen eine permanente Stellung einzunehmen und nicht lediglich eine zufällige Ausschmückung zu sein.

Zahn und Nr. 4 b.
Var. 1-2



Nr. 4 a



Zahn und Nr. 4 b



4 a. »Nun lob mein Seel den Herren«.

The main source: See Vol. II Nr. 4.

Var. III.

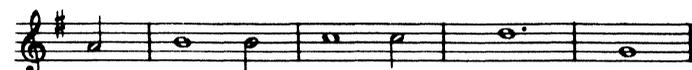
- Bar 8. Sp: The ninth quaver of the upper voice *f*².
 Bar 32. Sp: *f* throughout the bar.
 Bar 33. Sp: *f* in the middle voice.
 Bar 41. Sp: The last note of the middle voice *d*¹.
 Bar 55. Sp: The last note of the middle voice *g*.

4 b. »Nun lob mein Seel den Herren«.

The main source: A MS of Johann Gottfried Walther's, that contained exclusively chorale arrangements. This variation cycle is, in part, the same as Nr. 4 a. However, the first variation is missing, and, besides, two new variations have been added. Four MSS sources form the basis. The one used for this and for Spitta's edition comprises four variations. Of the other sources, one has three variations, the two remaining ones, only one, the first. As to Nr. 4 b, it is immediately clear, that the variation given first, with its marked stress on the sub-dominant already in the first entry, cannot be the original introductory variation. Spitta states that the MS that only gives three variations conforms to the one that comprises all the four. The copyist — in both cases J. G. Walther — evidently recognized the inconvenience of taking the first variation arrangement as an introduction, wherefore he altered, in a later copy, the order into 3-1-4 and omitted variation 2.

Spitta is not certain whether Buxtehude or Walther is the author of the variation order in Nr. 4 b. On a closer examination of the chorale melody one can see that the variations are based on two different chorale versions — that there is a question of two separate chorale arrangements that have been linked together, or else that the variations 1 and 2 are not by Buxtehude. Two melody deviations — neither of these are mentioned in J. Zahn's »Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder« — seem to hold a permanent position and not to be merely an accidental embellishment.

Zahn und Nr. 4 b.
Var. 1-2



Nr. 4 a



Zahn und Nr. 4 b



Nr. 4 a



Diese unterschiedlichen Gestaltungen, und besonders die erste, wirken deshalb als konstante Bestandteile der Melodie, weil sie auch in der Pedalvariation zitiert werden, wo gewöhnlich der C. f. in der ursprünglichen Gestaltung durchgeführt wird.

Der wirklich grosse Unterschied begegnet indessen in der letzten Zeile, die in Nr. 4 a und in den beiden letzten Variationen in Nr. 4 b so lautet:



In Nr. 4 b Var. 1 und 2 dagegen liegt folgende Gestaltung vor:



Beide diese Choralversionen finden sich bei Zahn.

Hieraus geht hervor, dass wir es mit zwei verschiedenen Choralbearbeitungen zu tun haben. Dass Buxtehude selbst die Variationen in 4 b zusammengestellt haben sollte, ist auch aus den oben angegebenen Gründen ausgeschlossen. Am nächsten liegt es dann, den Abschreiber — also J. G. Walther — als den Bearbeiter anzunehmen. Die ursprüngliche einleitende Variation (Nr. 4 a) ist ausgeschlossen worden. Vermutlich hielt man diese in ihrer einfachen Zweistimmigkeit für weniger geeignet als Einleitung eines Chorals von so ausgeprägtem Lobgesangscharakter und ersetzte sie daher durch eine klangvollere. In den aus der älteren Gestalt (Nr. 4 a) übernommenen Variationen sind gewisse Korrekturen vorgenommen worden. In Var. 3 (= Var. 2 Nr. 4 a) erhielt der C. f. in Takt 38 teilweise dieselbe Form wie in den beiden ersten Variationen, während er in Var. 4 ganz beibehalten ist. Der C. f. liegt dort im Bass, und eine Korrektur würde eine durchgreifendere Veränderung in den Oberstimmen zur Folge gehabt haben. Damit dass Var. 3 aus ihrer ursprünglichen Stellung als Fortsetzung des Biciniumsatzes herausgenommen wurde, musste auch die Einleitung entsprechend angepasst werden.

Var. I.

T. 79. Sp: Drittes Viertel der Tenorstimme *a*.

Var. III.

T. 44. Sp: Im zweiten Taktdrittel das zweite Achtel der Unterstimme *d*.

5. »Nun lob mein Seel den Herren, à 2 Clav. e ped: D. Buxtehude«.

Die einzige Quelle: Siehe Nr. 1.

Der Choral wird in akkordisch-figurativem Satz unter konsequenter Anwendung der Echotechnik durchgeführt. Es kommen Echowiederholungen der ganzen Zeile,

Nr. 4 a.

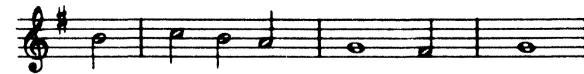


These diverse arrangements, particularly the first, act therefore as constant parts of the melody, as they are also quoted in the pedal variation, where the C. f. is usually carried out in the original form.

The really great difference is seen in the last phrase, which in Nr. 4 a and in the last two variations in Nr. 4 b is as follows:



In Nr. 4 b Var. 1 and 2, however, we have the following construction:



Both of these chorale versions are to be found in Zahn.

We see from this, that there are two different chorale arrangements. That Buxtehude should himself have put the variations in 4 b together, is also out of the question, for the above-mentioned reasons. The most likely thing is to assume that the copyist — J. G. Walther — was also the adapter. The original introductory variation (Nr. 4 a) has been excluded. In its simple two-voice form, it was probably considered to be less suitable as an introduction to a chorale so like a song of praise, and was replaced by a more melodious one. In the variations adopted from an older form (Nr. 4 a) certain corrections have been made. In var. 3 (Var. 2 Nr. 4 a) the C. f. was partly given the same form, in bar 38, as in the first two variations, whereas it remained unaltered in var. 4. There, the C. f. is in the bass, and a correction would have resulted in a more thorough alteration in the upper voices. As var. 3 was taken out of its original position as a continuation of the bicinium movement, the introduction had to be adapted correspondingly.

Var. I.

Bar 79. Sp: Third crotchet in the tenor voice *a*.

Var. III.

Bar 44. Sp: On the second beat — $\frac{3}{4}$ time — the second quaver of the lower voice *d*.

5. »Nun lob mein Seel den Herren, à 2 clav. e ped: D. Buxtehude«.

The only source: See Nr. 1.

The chorale is carried out as a chord-figured movement, with constant use of echo technique. There are echo repetitions of the whole phrase, of the beginning

des Anfangs oder des Schlusses vor. Doppelechowirkung wird auch durch Wechsel der Oktavlage erreicht. Die folgende schematische Darstellung gibt ein Bild des Variationsverlaufes (a = Choralzeile, 1 = erster, 2 = zweiter Teil der Zeile, b = Echo):

Zeile 1: a+b (bei Wiederholung a+b/2)	5: a+b
2: a/1+b+a/1+b+a/2+b	6, 7 u. 8: a+b/2
3: a+b/2	9: a+b/2+a/2+b
4: a/1+b+a+b/2	10: a+b/2

6. Vater unser im Himmelreich.

Quellen: Siehe Nr. 2 und 4 b.

Der erste und dritte Satz des Variationenzyklus gehen als selbständige Choralvorspiele in Spittas Ausgabe ein. In einer der Handschriften (Siehe Nr. 2), die dieser Edition zu Grunde liegt, kommen beide diese Sätze in einer viersätzigen Variationenreihe vor. Wahrscheinlich ist in dieser Handschrift eine Zusammenstellung verschiedener Variationen gemacht. Daran deutet zum Beispiel der dritte Satz, der in seiner Ausgestaltung ein selbständiges Choralvorspiel mit den dieser Form kennzeichnenden Zügen ist. Dass man den Variationenzyklus nicht als eine abgeschlossene Gesamtheit betrachten kann, zeigt der letzte Satz. Ein Biciniumsatz als abschliessender Teil ist im Formengebrauch damaligen Zeit kaum denkbar.

Von den Formen des Orgelchorals ist die Variation eine der Früheren, die auch daraus hervorgeht, dass sich ältere Ausdrucksweisen in dieser Form besonders bemerkbar machen. Das altertümliche Verfahren, in zweistimmigen Satz — Bicinium — einen Cantus firmus zu kontrapunktieren, wird in der Choralvariation ein Mittel besonders zur rhythmischen Variation. Buxtehude bedient sich dieser Variationsweise in zwei Sätzen von »Vater unser« und in der ersten Variation von »Nun lob mein Seel«.

Var. III.

T. 5. Sp: Die erste Note der Tenorstimme *fiss.* Beide Handschriften *f.*

7. Auf meinen lieben Gott.

Die einzige Quelle: Einer der fünf Bände mit Choralbearbeitungen, die Johann Gottfried Walther hinterlassen hat.

In »Der vollkommene Capellmeister« gibt J. Mattheson Beispiele dafür an, wie man verfährt, um einen Choral in verschiedene Tänze zu verwandeln und umgekehrt, ohne die eigentliche Melodie zu verändern. Buxtehudes Variationensuite über »Auf meinen lieben Gott« ist ein beleuchtendes Beispiel für diese Satzkunst. Diese Suite, in der der Choral in fünf Sätzen variiert wird, gehört eigentlich in den Bereich der Klaviermusik und wird deshalb hier nur wegen einer gewissen Zusammengehörigkeit mit der Choralvariation mitgeteilt.

or the end. A double echo effect is also obtained by change of the octave position. The following schematic representation gives an idea of the course of the variations (a = chorale phrase, 1 = first, 2 = second part of the phrase, b = echo):

Phrase 1: a+b (when repeating a+b/2)	5: a+b
2: a/1+b+a/1+b+a/2+b	6, 7 & 8: a+b/2
3: a+b/2	9: a+b/2+a/2+b
4: a/1+b+a+b/2	10: a+b/2

6. »Vater unser im Himmelreich«.

Sources: See Nr. 2 and 4 b.

The first and third movement of the variation cycle form independent chorale preludes in Spitta's edition. In one of the MSS (See Nr. 2), which form the basis of this edition, both these movements are to be found in a four-movement variation sequence. Probably different variations have been placed together in this MS. This is shown, for instance, in the third movement, which, in its structure, is an independent chorale prelude, with the usual characteristic traits. That the variation cycle cannot be looked upon as a complete whole is shown by the last movement. A bicinium movement, as a concluding part, is hardly conceivable in the forms used at that time.

The variation is one of the earlier forms of organ chorales. This can also be seen by the use of older modes of expression in this form. The old process of counterpointing a C. f. in a two-voice movement — bicinium — becomes a special means for rhythmical variation in the chorale variation. Buxtehude uses this mode of variations in two movements of »Vater unser« and in the first variation of »Nun lob mein Seel«.

Var. III.

Bar 5. Sp: The first note of the tenor voice *f#*. Both MSS *f.*

7. »Auf meinen lieben Gott«.

The only source: One of the five volumes of chorale arrangements, left by Johann Gottfried Walther.

In »Der vollkommene Capellmeister« J. Mattheson gives examples of how to transform a chorale into various dances, and vice versa, without really altering the melody. Buxtehude's variation suite of »Auf meinen lieben Gott« is an enlightening example of this construction. This suite, in which there are variations on the chorale in five movements, really belongs to the domain of clavier music and is only mentioned here because of a certain connexion with the chorale variation.

CHORALPHANTASIE

Buxtehudes Choralphantasien weisen zwei verschiedene Typen auf, der eine mit Anknüpfung an eine ältere durchimitierende kontrapunktische Satzkunst vokalen Gepräges (vgl. »Magnificat noni toni« Abt. I 3 b. Die »Missa brevis« ist ein anderes Beispiel für diese von Buxtehude mehr sporadisch verwendete ältere Satzkunst) der zweite ein instrumental angelegter typischer Barocksatz in kontrastreicher, wechselvoller Gestaltung. Die einzige bekannte Phantasie der erstgenannten Art ist »Ich dank dir schon durch deinen Sohn«.

1. Gelobet seist du, Jesu Christ.

Die einzige Quelle: Eine Handschrift aus dem Nachlasse von Joh. Ludwig Krebs mit Partiten und Choralbearbeitungen aus verschiedenen Zeiten. Die Handschrift bietet zwei Choralbearbeitungen von Buxtehude, die im Anfange des 18. Jahrhunderts niedergeschrieben sein dürften.

Die formale Aufbau dieser Phantasie folgt der Zeileneinteilung: vier Hauptabschnitte mit Abschliessender Coda in Anknüpfung an die letzte Zeile. Die fünfte und letzte Zeile — Kyrieleis — hat auch im Choral nur eine codaähnliche Aufgabe als »Kehrr reim«.

2. Ich dank dir, lieber Herre.

Die einzige Quelle: Siehe Abt. I: 4 b.

Charakteristisch für diese Phantasie ist die wechselvolle kontrapunktische Arbeit. Die Choralzeilen sind mit neuem Material in unterschiedlicher Satztechnik durchgearbeitet. Drei Hauptteile lassen sich unterscheiden: die erste und zweite Choralzeile mit wiederholung und die dritte und vierte Zeile bilden die beiden ersten Teile, während die fünfte Zeile mit ihrer längeren Durcharbeitung den dritten Hauptteil ausmacht. Die gleichartige Gestaltung der ersten und der letzten Zeile in homophonem »Choralsatz« gibt der Phantasie eine zusammenhaltende Umrahmung.

3. Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

Die einzige Quelle: Siehe Nr. 2.

Das nächste Vorbild dieser Phantasie ist in der mehrteiligen Gestaltung von Ricercare und Fantasia bei Frescobaldi und Froberger zu suchen, mit denen sie zahlreiche Berührungspunkte hat, sowohl was die Form als auch den ganzen kontrapunktischen Satz mit mehreren »soggetti« betrifft.

4. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

Die einzige Quelle: Siehe Nr. 2.

Diese Phantasie zeigt den norddeutschen vollentwickelten Phantasietypus in kleinem Format (Spitta hat sie unter die Choralvorspiele eingereiht). Die Kolorierung ist oft so durchgreifend, dass der Cantus firmus völlig von der kühn sprunghaft betonten Ausschmückung überdeckt wird.

T. 27. Sp: Das vierte Sechzehntel der Unterstimme *b*.

CHORALE FANTASIA

Buxtehude's chorale fantasias show two different types, the one, resembling an older, imitation contrapuntal construction, of vocal character (cp. »Magnificat noni toni« Sect. 8 3 b. The »Missa Brevis« is another example of this older construction used, more sporadically, by Buxtehude), the second, a typical Baroque movement of instrumental character, in contrasting, variable form. The only known fantasia of the kind first mentioned, is »Ich dank dir schon durch deinen Sohn«.

1. »Gelobet seist du, Jesu Christ«.

The only source: One MS left by Joh. Ludwig Krebs with partitas and chorale arrangements from various periods. The MS has two chorale arrangements by Buxtehude, which may have been written at the beginning of the 18th century.

The formal construction of this fantasia follows the system of division into phrases: Four main sections with concluding coda, in connexion with the last phrase. The fifth and last phrase — Kyrieleis — has, also in the chorale, only a coda-like function as »Kehrr reim«.

2. »Ich dank dir, lieber Herre«.

The only source: See Sect. I: 4 b.

Characteristic of this fantasia is the varying contrapuntal work. The chorale phrases are worked out with new material in diverse movement technique. Three main parts can be distinguished: the first and second chorale phrase with repetition and the third and fourth phrase form the first two parts, whereas the fifth phrase, worked out more in detail, forms the third main section. The uniform construction of the first and the last phrase in homophonous »Choralsatz« gives the fantasia a coherent frame.

3. »Ich dank dir schon durch deinen Sohn«.

The only source: See Nr. 2.

The next model of this fantasia is to be found in the multi-sectional form of ricercare and fantasia in Frescobaldi and Froberger, with which it is connected in many ways, both regarding form and the whole contrapuntal movement with several »soggetti«.

4. »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«.

The only source: See Nr. 2.

This fantasia presents the North German fully developed type of fantasia in small format. The colouring is often so radical, that the Cantus firmus is completely submerged by the boldly sporadic ornamentation.

Bar 27. Sp: The fourth semiquaver of the lower voice *b* ♭.

5. Magnificat primi toni.

Der Gottesdienst in Lübeck zu Buxtehudes Zeit dürfte in seiner Form der im 17. Jahrhundert allgemein üblichen entsprochen haben. Das Magnificat war an Sonn- und Feiertagen ein Bestandteil des Nachmittagsgottesdienstes, ebenso wie der Vesper am Samstag. Die Ausführung erfolgte gemäss der Alternatimpraxis, also im Wechsel zwischen Liturg, Chor und Orgel. Es ist jedoch fraglich, ob diese Magnificatphantasie Buxtehudes für Alternatimaufführung geschrieben und verwendet worden ist. Gegen eine solche Annahme spricht der Wechsel der Tonart zwischen gewissen Abschnitten. Sie dürfte eher als ein Ersatz für das gesungene Magnificat Verwendung gefunden haben. Die Zyklische Anlage mit kontrastierenden Sätzen, von einem einleitenden Präludium und einem abschliessenden Codasatz mit Anknüpfung an die Toccatenform umrahmt, deutet auf einen bewusst einheitlichen Aufbau.

T. 7. Sp: Das letzte Achtel der Mittelstimme *h*.

T. 14—15. Sp notiert *b*¹. Die Handschrift hat *h*¹.

T. 19—20. Desgleichen.

T. 23. Desgleichen.

T. 123. Die Handschrift: *H* in der Pedalstimme.

6. Nun freut euch lieben Christen g'mein.

Die Hauptquelle: Siehe Nr. 1.

Mit der weit ausgesponnenen Choralphantasie »Nun freut euch lieben Christen g'mein« von nicht weniger als 258 Takten hat die norddeutsche Phantasieform ihre Höhepunkt erreicht und zu der Entwicklungsstufe vorgedrungen, die in älteren Perioden schrittweise vorbereitet worden war. Was die Länge betrifft hat sie ein Gegenstück in J. A. Reinkens beiden Phantasien »Was kann uns kommen an« und »An Wasserflüssen Babylon« mit 232 und 335 Takten.

Die zentrale Stellung des Chorals als formbildende Grundlage ist allmählich abgeschwächt worden. Die verschiedenen Teile, die ursprünglich von der Zeileneinteilung abhängig waren, machen sich mehr und mehr frei. Gewisse Zeilen, die einen reicheren Stoff zur Durcharbeitung boten, sind allseitiger behandelt und zu grösseren, selbständigen Sätzen im Rahmen der Phantasie ausgewachsen. Ein und dieselbe Choralzeile hat auch das Material zu mehreren Sätzen abgeben müssen, während andere Zeilen von geringerer thematischer Bedeutung zusammengefasst worden sind. Zum Schluss ist die Entwicklung dahin gegangen, dass der Choral lediglich das thematische und motivische Material hergeben musste, auf dem dann in zyklischer Form eine Reihe von teilweise von den Choralzeilen unabhängigen Sätzen aufgebaut worden sind, die sowohl der Toccatavariante als der Suite nahestehen.

T. 63—64. Sp: T. 65—66 eine Doppelschreibung der beiden früheren Takte.

T. 68. Die Handschrift hat zweimal *fiss*² in der Oberstimme.

Sp: zweimal *f*².

T. 169. Sp: Das vierte Achtel der oberen Mittelstimme *d*¹. Vgl. aber T. 173 und 181.

7. Te deum laudamus.

Die Hauptquelle: Eine Handschrift, die wie die Quelle zu Nr. 1 aus dem Nachlass von Joh. Ludwig Krebs stammt.

Die Phantasie ist in fünf Sätzen aufgebaut, die thematisch an die liturgische

5. Magnificat primi toni.

The church service in Lübeck, at Buxtehude's time, may have corresponded in its form to that generally used in the 17th century. On Sundays and Holy Days the Magnificat was a part of the afternoon service, like Vespers on Saturdays. It was given according to alternativo practice, alternating between clergyman, the choir and the organ. It is however, doubtful whether this magnificat fantasia of Buxtehude's was written or used for alternativo execution. A reason for doubting this supposition is the change of key between certain sections. It may more probably have been used as a substitute for the vocal magnificat. The cyclical scheme with contrasting movements, framed by an introductory prelude and a concluding toccata-like coda movement points to a deliberately uniform construction.

Bar 7. Sp: The last quaver of the middle voice *b*.

Bar 14—15. Sp. notates *b*¹. The MS has *b*¹.

Bar 19—20. The same.

Bar 23. The same.

Bar 123. The MS: *B* in the pedal voice.

6. »Nun freut euch lieben Christen g'mein«.

The main source: See Nr. 1.

With the greatly extended chorale fantasia »Nun freut euch lieben Christen g'mein«, of no less than 258 bars, the North German fantasia form has reached its culmination and advanced to that stage of development that had been prepared gradually in former periods. Regarding its length, it has a counterpart in J. N. Reinken's two fantasias »Was kann uns kommen an« and »An Wasserflüssen Babylon«, with their 232 and 335 bars.

The central position of the chorale as a moulding basis has gradually declined. The various sections that were formerly dependent on division into phrases become more and more free. Certain phrases that offered richer material for further detailed work have been treated more universally, and have developed into bigger independent movements within the fantasia. One and the same chorale phrase has also had to furnish material for several movements, whereas other phrases of less thematic significance have been combined. Finally this development has resulted in the chorale's having merely to give up the thematic and motif material on which a number of movements partly independent of the chorale phrases were then built up, in cyclical form, closely allied to the toccata-variant-fugue and the suite.

Bar 63—64. Sp: Bar 65—66 a double notation of the two earlier bars.

Bar 68. The MS has *f*^{#2} twice in the upper voice.

Sp: Twice *f*².

Bar 169. Sp: The fourth quaver of the upper middle voice *d*¹. Cp., however, bar 173 and 181.

7. Te deum laudamus.

The main source: A MS that, like the source of Nr. 1, belonged to the music left by Joh. Ludwig Krebs.

The fantasia is built up in five movements that are connected thematically with

