

INGE BØNNERUP
SORØ KIRKE

dacapo
cord

B
U
X
T
E
H
U
D
E



SAMLEDE ORGELVÆRKER
COMPLETE WORKS FOR ORGAN
SÄMTLICHE ORGELWERKE

3

DIGITAL

Buxtehudes orgelmusik

Musikhistorisk baggrund

Enhver, der enten som aktivt udøvende, som lytter eller gennem studium har været i berøring med Dietrich Buxtehudes orgelmusik, har oplevet fornemmelsen af en tæt og ubrydelig samhörighed mellem værkerens musikalske indhold og det instrument, de er skabt for. Netop orglets særlige karakter, dets uendelige muligheder for varierede klange og dynamiske skift har Buxtehude udnyttet med genialitet og i en stil, der primært er udsprunget af instrumentet. I denne og i flere andre henseender betegner Buxtehudes orgelkunst et højdepunkt i en historisk proces, der kan følges tilbage til renaissanceens kirkemusik ved midten af 1500-tallet, hvor kirkernes orgler og organister inspirerede en voksende kompositorisk udfoldelse i frodig eksperimenteren og fantasirig nyskaben både i tonesprog og musikalske former.

Når orgelmusikken jævnledes med klavermusikken i tiden omkring 1600 gik ind i en stor og frugtbar epoke, skyldtes det ikke mindst de landvindinger, der skabtes på instrumentbygningens område som resultater af et intimt samvirke mellem musiker og instrumentbygger. Trods århundreders slid og - som det forekommer os idag - senere generationers ofte brutale indgreb og tilføjelser er bestanden af orgler fra 1600-tallet i vidt omfang bevaret eller ved restaurering ført tilbage til deres oprindelige skikkelse. Kendskabet til baroktidens orgler og deres tekniske og klanglige kvaliteter har fundamentalt inspireret orgelbyggere og organister i vort århundrede. De gamle instrumenter fortæller samtidig om højt forskellige traditioner for orglernes konstruktion, registerudvalg, facader

m.v. landene imellem. "Stilen" varierer fra område til område rundt om i Europa.

Det samme kan siges om den orgelmusik, der navnlig siden slutningen af forrige århundrede er fremdraget fra 1600-tallets håndskrifter og nodetryk, hvor de enkelte landes komponister markerer sig ved specielle og karakteristiske stiltræk. Nogle få centrale navne fra tiden før Buxtehude skal blot nævnes: den italienske *Girolamo Frescobaldi* (d. 1643), den franske *Louis Couperin* (d. 1661), de engelske komponister *John Bull* (d. 1628) og *Orlando Gibbons* (d. 1625) - mest kendt for deres bidrag til klavermusikken -, *Nederländeren J. P. Sweelinck* (d. 1621), den sydtyske *J. J. Froberger* (d. 1667) og den nordtyske skoles *Samuel Scheidt* (d. 1654), *Heinrich Scheidemann* (d. 1663) og *Matthias Weckmann* (d. 1674). Sidstnævnte var iøvrigt i Danmark i 1640-erne som organist ved slottet i Nykøbing, men tilhørte fra 1655 til sin død kredsen af fremragende organister i Hamburg.

Gennem sin opvækst og tidlige virke som organist i Danmark og senere ved sin centrale kirkemusikalske position i Hansestaden Lübeck (se nedenfor) forbinder *Dietrich Buxtehude* sig umiddelbart med 1600-tallets protestantiske orgeltradition i Nordtyskland. Musikalsk-stilistisk og i henseende til valg af kompositionstyper er dette område dog langt fra nogen isoleret enklave. Mange elementer fra andre "skoler" i europæisk orgelmusik stikker hovedet frem i Buxtehudes værker, som bl. a. rummer oplagte impulser fra italienske komponisters dyrkelse af den improvisatorisk fantasirige *Toccata* såvelsom den tematisk bundne imitationsform *Ricercare*.

Med kompositioner over liturgiske led fra

messe og tidebøn som *Magnificat* og *Te Deum* knytter Buxtehude desuden an til en tradition, som var typisk for ældre fransk orgelmusik. I en del af hans værker er der også en genklang af renaissance-tidens engelske og nederlandske variationskunst. Sidst, men ikke mindst, bygger Buxtehude naturligvis på den hjemlige tyske orgelmusiks tradition for *cantus firmus*-satser over lutherske salmemelodier (*koralforspil, orgelkoraler, koralfantasier*). Mange træde- og flere end de nævnte - løber sammen i Buxtehudes musik, der dog fremfor alt hævder sig i kraft af hans personlige stil, af en mageløs kompositorisk kraft og originalitet, som sammen med hans bidrag inden for kantate- og kammermusik har givet ham en plads blandt de store i musikkens historie.

Biografisk rids

Dietrich Buxtehude fødtes o. 1637. Den nøjagtige dato kendes ikke, ligesom man heller ikke med sikkerhed ved, om han kom til verden i Oldesloe i Holsten, hvorfra hans far, Hans Jensen Buxtehude stammede, eller i Helsingborg, hvor faderen havde embedet som organist ved Mariakirken i årene, før han i 1642 ansattes i organiststillingen ved St. Olai kirke i Helsingør. Mest taler for, at Helsingborg var Dietrichs fødested, men det var i den anden by ved indsejlingen til Øresund, han fik sin opvækst og sine første læreår som musiker gennem undervisning hos faderen.

Sandsynligvis har Buxtehude desuden i 1650-erne søgt undervisning hos den betydeligste organist i København, *Johan Lorentz* (1609 - 89), siden 1635 ansat ved St. Nikolaj kirke, hvor han udfoldede sig som en af tidens mest estimerede orgelkunstnere. Denne kirkes orgel, som

gik tilgrunde ved Københavns brand 1795, hørte til hovedstadens største og bedste, 40 stemmer fordelt på 3 manualer og pedal, og var bygget af Lorentz' far, Johan L. (d. 1650), hvem Christian IV i 1639 havde givet kongeligt privilegium som orgelbygger i Danmark og Norge.

De bevarede data om Buxtehudes liv er iøvrigt sparsomme, indtil han i 1657 eller 1658 fik embede som organist ved Mariakirken i Helsingborg, hvor faderen ca. 20 år tidligere havde virket. Man antager, at Dietrich i årene 1654 - 57 opholdt sig i Hamburg, hvor *Heinrich Scheidemann*, organist ved St. Katharina kirke, kan tænkes at have været hans lærer, og hvor han i det hele taget kunne hente rig inspiration fra nogle af tidens mest betydelige kirkemusikere som f. eks. *Joh. A. Reinken* (elev af Scheidemann og dennes efterfølger i 1663) og *Matthias Weckmann* (elev af *Jakob Praetorius*, og fra 1655 organist ved St. Jacobi kirke). Men entydig dokumentation herom foreligger ikke.

Embedet i Helsingborg tiltrådte Buxtehude på et tidspunkt, da Danmark og Sverige lå i krig og mens de to byer ved Øresund var besat af Karl X Gustavs tropper. Allerede 1660 søgte han tilbage til sin fædrene by på den anden side af sundet, hvor han ansattes som organist ved Mariakirken i Helsingør, kun få skridt fra den kirke, hvor faderen havde sit virke. Orglerne i Helsingborg og Helsingør rummede begge to manualer og pedal med henholdsvis ca. 20 stemmer (den oprindelige disposition kendes ikke) og 24 stemmer. Christian IVs orgelbygger, J. Lorentz, formodes at have givet orglet i Helsingborg den skikkelse, som Buxtehude gjorde tjeneste ved i sit første embede. Og da han kom til Helsingør som organist ved Maria-

kirke nr. 2, var det ligeledes et af Lorentz forfærdiget orgel, han fik til rådighed. Buxtehude lod imidlertid i 1662 - 63 Lorentz' orgel gennemgå en ombygning og udvidelse ved *Hans Christoff Frietzs*ch, der umiddelbart forinden havde afleveret et større orgel på 40 stemmer til Trinitatis kirke i København. Mariakirkens gamle orgel er forlængst udskiftet, men man har med nogenlunde sikkerhed kunnet rekonstruere dispositionen for det orgel, Buxtehude betjente efter 1663, og som først kasseredes i 1854 til fordel for et værk af Marcussen & Søn. Den var som følger:

Hovedværk: Principal 8', Gedact 8', Oktav 4',
Rorfløjte 4', Quint 2 2/3', Oktav 2',
Sifflojfte 1 1/2', Mixtur IV,
Trompet 8'

Rygpositiv: Gedact 8', Principal 4', -- 2', -- 4',
-- 2', -- ? -- 2', Scharff (?),
Dulcian 8'

Pedal: Subbas 16', Principal 8', Gedact 8',
Oktav 4', Rauschpfeife II, Posaun 16',
Trompet 8', Trompet 4' (2?)

Sammenlignet med f. eks. Lorentz' store orgel i Nikolaj kirke i København eller andre af de prægtige, langt mere farverige orgler, Buxtehude måtte have kendt (som nævnt måske bl.a. under ophold i Hamburg), kan Mariakirkens orgel næppe fuldtud have tilfredsstillet hans klanglige idealer og kompositoriske fantasi. De ydre embedsmæssige og økonomiske virkår i Helsingør har heller ikke været af en beskaffenhed, som svarede til Buxtehudes musikalske format. Da *Franz Tunder*, organisten ved den navnkundige Maria-kirke i Lübeck, i november 1667 afgik ved døden, søgte og fik Buxtehude det på alle måder attraktive embede, som udover at forestå de kirkemusikalske opgaver

kom til at indebære hvervet som kirkens "Werckmeister", der bestod i at varetage kirkens administration og regnskab. Buxtehude havde uden tvivl allerede forud for Tunders død besøgt Lübeck, og efter ansættelsen i 1668 gik der iøvrigt kun få måneder, før Dietrich ægtede Tunders yngste datter, Anna Margareta.

I Maria-kirken i Lübeck rådede Buxtehude over to orgler, det såkaldte "Totentanz-orgel" med 41 stemmer fordelt på tre manualer og pedal (pedalværket alene med 15 stemmer) samt det "store orgel" i kirkens vestende med 54 stemmer og følgende disposition:

Hovedværk: Principal 16', Quintadena 16',
Octava 8', Spitz-Flöte 8',
Octava 4', Hohlfloete 4',
Nasat 2 2/3', Rauschpfeife IV,
Scharff IV, Mixtura XV, Trom-
mete 16', Trommete 8', Zinke 8'

Brystværk: Principal 8', Gedact 8', Octava 4',
Hohlfloete 4', Sesquialtera II, Feld-
Pfeife 2', Gemshorn 2',
Sifflet 1 1/2', Mixtura VIII,
Cimbel III, Krumhorn 8', Regal 8'

Rygpositiv: Principal 8', Bordun 16', Blockflö-
te 8', Sesquialtera II, Hohl-Flöte 8',
Quintadena 8', Octava 4', Spiel-
Flöte 2', Mixtura V, Dulcian 16',
Baarpfeife 8', Trichter-Regal 8',
Vox humana 8', Scharff IV-V

Pedal: Principal 32', Sub-Bass 16', Octava 8',
Bauer-Flöte 2', Mixtura VI, Gross-
Posaun (ab F?) 32', Posaune 16',
Trommete 8', Principal 16', Gedact 8',
Octava 4', Nachthorn 2', Dulcian 16',
Krumhorn 8', Cornet 2'.

Hertil en "Cimbel-Stern, zwo Trummeln, zweene Tremulanten" (+kople).

Ikke mærkeligt, at instrumenterne i sig selv kunne inspirere til stor orgelkunst! I kirkelig-liturgisk sammenhæng udnyttedes orglet til udførelse af frie præ- og postludier eller til forspil til menighedens salmesang. Det var dengang endnu sjældent, at organisten akkompagnerede salmesangen, hvorimod man meget vel kan tænke sig, at koralbearbejdelser for orgel kunne træde i stedet for enkelte strofer under korets/menighedens afsyngelse af salmerne i en eller anden form for alternativ-praksis, d. v. s. vekselvis fremførelse. Vor viden om organistens funktioner i enkeltheder og orglets rolle i de gudstjenstlige sammenhænge på den tid er imidlertid i vid udstrækning baseret på gisninger, men det formodes bl. a., at organistens mere virtuose udfoldelse i frit orgelspil fortrinsvis fandt sted som afslutning på gudstjenesten, som *postludier*.

I Lübeck videreførte Buxtehude traditionen for de berømte årlige "Abendmusiken" i Mariakirken, som fandt sted på søndage i slutningen og begyndelsen af kirkeåret og først og fremmest dannede rammen om opførelse af oratoriske værker. Men man kan meget vel tænke sig, at også en del af Buxtehudes mange kirkelige kantater og orgelværker har været opført i denne sammenhæng. Iøvrigt var det ikke mindst takket være institutionen "Abendmusiken", at Buxtehude vandt sit ry viden om både som komponist og orgelspiller. Mange musikere i tiden opsøgte ham og blandt hans betydeligste elever kan nævnes *Nikolaus Bruhns* (Husum) og *Georg Leyding* (Braunschweig), hvis orgelværker i begge tilfælde tydeligt er farvet af læremesterens stil. Det er også velkendt, at den 18-årige *Georg Fr. Händel* i 1703 besøgte Buxtehude, ligesom at *Johann Seb.*

Bach i 1705 - vistnok til fods - begav sig fra Arnstadt til Lübeck for at opleve og lære af Mariakirkens berømte organist.

Buxtehude døde den 9. maj 1707 og blev begravet ugen efter i Mariakirken. Han efterfulgtes i embedet af J. C. Schieferdecker, som forud havde assisteret ham i organisttjenesten og som - traditionen tro - ægtede en datter af den afdøde indehaver af det store embede.

Værker.

Takket være den klart opbyggede værkfortegnelse, udgivet i 1974 af *Georg Karstädt* (BuxWV), lader Buxtehudes samlede orgelproduktion sig forholdsvis let overskue. Den rummer ialt 88 numre (+ 2 fragmentarisk overleverede), der fordeler sig på de to hovedgrupper bestående af *frie værker* og *koralbundne værker* med henholdsvis 41 og 47 numre, jfr. specifikationen i oversigten over de indspillede værker.

Til den første kategori hører alle kompositioner, der i kilderne gengives under overskrifterne "Præludium" (i et enkelt tilfælde "Præambulum"), "Toccatà", "Canzona", "Canzonetta", "Fuga", "Ciacona" og "Passacaglia". De frie værker er i den nyttige fortegnelse desuden grupperet efter, hvorvidt de er tænkt spillet med eller uden pedal, "pedaliter", resp. "manualiter", der fordeler sig med henholdsvis 25 og 16 numre.

I gruppen af værker med pedal dominerer kompositioner med benævnelsen "Præludium", som hos Buxtehude og andre af de nordtyske orgelkomponister kunne dække en mangfoldighed af musikalske ytringsformer, som ikke lader sig bringe på formel. Et "typisk" Præludium forløber i en veksel mellem tematisk frit

opbyggede, ofte improvisatorisk fabulerende virtuose afsnit og kontrapunktisk gennemarbejdede fugaer med obligat udnyttede modtemaer. Ofte bringes efter gennemføringen af det første fugatema og efter frit formede mellemspill et eller to nye fugaafsnit, hvor temaerne mere eller mindre tilsløret fremtræder som varianter af det først introducerede. Formen er fyldt med kontraster, stilen præget af spændingen mellem på den ene side det frit fantasierende, virtuose og farverigt klangfulde, som orglets rige registreringsmuligheder indbyder til, på den anden side den mest elegante, musikalsk ubesværede kontrapunkt og en melodisk og rytmisk prægnant tematik. Satsen bevæger sig overvejende inden for den dur-moll tonale harmonik, men rummer ofte tillige såvel træk fra en ældre tids kirketonale vendinger som overraskende "moderne" brug af dissonanser og kromatik. Det bør tilføjes, at Buxtehude - vistnok som den første - udnytter pedalværket til længere solistiske afsnit, både som intonation til enkelte værker (jfr. BuxWV 137, 143, 147) og mere sporadisk i satsforløbet på særlig betydningsfulde steder (jfr. BuxWV 141).

Den generelle karakteristik af Buxtehudes "Præludier" gælder også de kompositioner, der bærer betegnelsen "*Toccatà*". Blot er de frit formede dele med livlig brug af passageværk, skalaløb, spændingsfyldte abrupte pauser, brede orgelpunktvirkninger, d. v. s. alle de effekter, der i datidens terminologi træffende kaldtes "*Stylus phantasticus*", mere fremtrædende i *Toccatà*-værkerne end i Præludierne. Buxtehude følte sig dog aldrig bundet til hævdvundne skabeloner, hvilket bl. a. ses i de præludier, hvor han indfletter afsnit bygget på *ostinato-bas* - jfr. især *Ciacona*-satsen, der

danner kulmination på det store C-dur præludium, BuxWV 137. I forlængelse heraf bør nævnes de tre separate *ostinato*-værker, *Ciacona* i c-moll, *Ciacona* i e-moll og *Passacaglia* i d-moll, BuxWV 159 - 161, sjældent helstøbte værker, der hører til de mest yndede og oftest fremførte. Skønt de er komponeret ud fra samme formprincip, er der en væsentlig forskel på *Ciacona*-værkerne og *Passacaglia*en. Mens de førstnævnte bygges fastholder det korte *ostinato*-tema (typisk, men ikke obligat i basstemmen) i grundtonarten satsen igennem, forskyder *Passacaglia*en det faste *bastemas* gennemføringer fra grundtonarten i første afsnit til parallellen (F-dur) i andet og dominanten (a-moll) i tredje inden tilbagevenden til grundtonarten i fjerde og sidste afsnit.

I gruppen af værker uden *pedalets* medvirken, *Canzonaer*, *Canzonettaer* m. v., der utvivlsomt overvejende tilhører et tidligt stadium i Buxtehudes oeuvre, er de musikalske ideer som regel bestemt af vidtspundne fugatemaer med forbilledet i italiensk og tidlig nordtysk orgelmusik (Frescobaldi, Scheidemann, Weckmann). Måske har en del af værkerne inden for denne kategori haft et pædagogisk sigte og kan måske derfor fornemmes lovlig konventionelle i antrekket, mens andre klart vidner om komponistens personlige særpræg og eminente kontrapunktiske beherskelse og fantasi, jfr. f. ex. d-moll *Canzona*, BuxWV 168.

Vender vi os herefter til den anden store gruppe af værker, der er baseret på foreliggende *koraler*, domineres denne gruppe af den enkle *orgelkorale*, hvor melodien, *cantus firmus*, ofte i figureret form spilles på et værk for sig med akkompagnerende stemmer udført på et andet manual samt pedal, - "auf zwei Clavier mit

Pedal", som anvisningen ofte hedder i kilderne. To tredjedel af de koralbundne værker kan henføres til denne kompositionstype, som Buxtehude udmønter på rigt varieret måde, i genialt udformede musikalske miniaturer, som åbenbart eller diskret tolker indholdet i den salme eller strofe, hvortil melodien er knyttet. Der er i alle tilfælde tale om klassiske salmemelodier fra den lutherske salmesang, som Buxtehude havde fået ind med modernælken i Danmark, og som var i brug i alle protestantiske kirker. Udover de enkeltstående orgelkoraler rummer produktionen sammenkædninger af flere udsættelser eller strofer over samme melodi, *koralvariationer*, med to, tre eller fire vers i vekslende udsættelser. Et enkelt værk i denne genre, "Auf meinen lieben Gott" (BuxWV 179), har karakter af dansesuite beregnet for klaver og er ikke medtaget i de foreliggende indspilninger.

Som en tredje kategori under gruppen af koralbundne værker skal endelig nævnes Buxtehudes *koralfantasier*, som typisk udvikler de enkelte linjer i den til grund liggende salmemelodi, udformet i længere tematisk og motivisk gennemarbejdede afsnit, gerne med vekslende placering af melodistoffet i orglets forskellige værker (hovedværk, brystværk, rygpositiv og pedal), ofte med brug af dialogisk teknik, ekkovirkninger, passagemæssige udsving og andre musikalske effekter, som resulterer i fængslende koral-"mosaikker" som f. ex. "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (BuxWV 223). I nogle få, men bemærkelsesværdige værker har Buxtehude udnyttet koraler fra den latinske liturgi, som endnu længe efter reformationen holdtes i hævd også inden for den lutherske gudstjeneste. Det gælder således de tre Magnificat-værker (BuxWV 203 - 205), der bygger på

Marias lovsang, og Te Deum (BuxWV 218), som indledt med et kort Præludium (og fuga) er komponeret som en fantasi i fire dele, hver over et vers fra den gamle Ambrosianske lovsang. Te Deum er det mest storslåede og tillige længste af Buxtehudes koralværker og virker samtidig som en prægtig syntese af de virkemidler, der indgår i hans orgelsuk som helhed, såvel de frie som de cantus firmus-bårne værker. At så overleveringen af netop dette værk rummer problemer både med hensyn til versenes rækkefølge og de latinske titler, der er sat som overskrifter, er en anden sag, som skal omtales i kommentaren til selve indspilningen.

Omkring indspilningen

Udgaver

Orgelværkernes overlevering frembyder et overordentligt broget og ofte modsigelsesfyldt billede. De bevarede kilder til værkerne består udelukkende i kopier eller kopier af kopier af de originale nedskrifter. Ingen autografer er bevaret, og da disse utvivlsomt har været noteret i tabulatur, hvor noderne var indført med bogstaver og separate rytmetegn i ofte vanskelig tydbar håndskrift, kunne selv den dygtigste kopist vanskeligt undgå fejltolkninger. I langt de fleste tilfælde blev tabulaturerne ved kopieringen omsat til den senere gængse linjenotation på to systemer, mens kun nogle få kilder har bibeholdt den oprindelige gengivelse, - hvilket dog ikke er nogen garanti for, at disse derfor har større autenticitet end dem, der er transskriberet til "moderne" notation. Største-parten af værkerne er overleveret i mere end én håndskreven kilde, og det forekommer kun sjældent, at flere versioner er i alle detaljer samstemmende.

De eksisterende udgaver af Buxtehudes orgelværker præges på forskellig vis af den nævnte uensartethed i kilderne. Siden den første udgave i to bind af orgelværkerne, foranstaltet af *Ph. Spitta*, Lpz. 1875-76, rev. af *Max Seiffert*, Lpz. 1903-04 (med "Ergänzungsband" ved samme 1939) er udkommet to samlede udgaver, som især har ligget til grund for nærværende indspilning: den af *J. Hedar* udsendte, 4 bd. Kbh. 1952 samt *Klaus Beckmanns*, i 2 bd. (bd. I i to dele) Wiesbaden 1972, ny udg. 1986. I begge disse udgaver er inddraget værker og kilder, som er dukket op siden Spittas udgave. I forhold til Hedar fremlægger Beckmann dels en (næsten) udtømmende revisionsberetning, dels en række tolkninger af enkeltheder i værkerne, som er baseret på stilkritiske overvejelser. Den udøvende står således ofte over for forskellige valgmuligheder og er naturligvis også berettiget til - inden for snævre rammer - at give egne bud på løsninger af problematiske læsemåder.

Orgler

De orgler, der er benyttet til indspilningen af Buxtehudes værker i henholdsvis *Sorø kirke*, *Jægersborg kirke*, *Grundtvigs kirke* og *Trinitatis kirke*, er alle typiske og fremragende eksemplarer for "orgelbevægelsen" i Danmark, som den kom til udtryk gennem arbejder af orgelbyggerne *Sybrand Zachariassen* (1900-1960) og *Poul-Gerhard Andersen* (1904-1980). Førstnævnte var fra 1922 til sin død leder af det ældste danske orgelbyggeri *Marcussen & Son*, Åbenrå, hvortil sidstnævnte var knyttet som leder af firmaets afdeling i København fra 1931 til 1963, på hvilket tidspunkt han etablerede sig med eget orgelbyggeri. De anvendte orglers dispositioner, re-

gistre m. v. kan ses ved oversigterne over de indspillede værker, hvorigennem man kan danne sig et indtryk af nogle væsentlige fællestrekk: klarhed i fordelingen af stemmerne på henholdsvis hovedværk, brystværk, (overværk), rygpositiv og pedal, samt obligat anvendelse af sløjfevindlade og mekanisk traktur. I denne ydre opbygning ses umiddelbart forbindelsen med orglerne på Buxtehudes tid, der også i *klanglig* henseende, intonationsmæssigt, blev inspirationen for "orgelbevægelsens" pionerer i Danmark i 1930-erne og 40-nc. I denne udvikling betegner orglerne i Sorø (1942) og Jægersborg (1944) historiske milepæle. Inspirationen fra det tidlige barokorgel er også tydelig i Marcussens to-manuals kororgel i Grundtvigs kirke (1940), mens de ved indspilningerne benyttede senere orgler på den ene side ligger i forklængelse af den danske orgelbevægelses tidlige barokideal, på den anden side rummer stemmer og elementer, der imødekommer nutids-organistens behov for at kunne fremføre både romantisk og nyere musik på klanglig og teknisk kendende måde.

Det bør endelig tilføjes, at orgel-husene og -facaderne i Sorø og Trinitatis har bevaret dele af gamle orgler på stedet, i Sorø således rygpositivets facade fra J. Lorentz' orgel 1628, i Trinitatis (bortset fra rygpositivet) Lambert Dan. Kastens' fra 1731. Jægersborg-orglets facade kan ved første øjekast ligne et 1600-tals orgel, men den har dog arkitektonisk sin egen identitet uafhængig af historiske perioder. Facaderne på de nyere orgler i Grundtvigs kirke og Trinitatis kirke er hver for sig eksempler på nutidig udtryksmåde. Kororglet i Grundtvigs kirke er tegnet af kirkens arkitekt *Kaare Klint*, kirkens store orgel af arkitekten

Esben Klint, mens kororglet i Trinitatis tegnedes af arkitekterne *Inger og Johannes Exner*.

Programmer

Sammenstillingen af værker på de enkelte CD-er er i første række foretaget ud fra ønsket om at skabe størst mulig musikalsk afveksling i programmerne, gennem blandingen af frie og koralbundne værker og - inden for disse - en rimelig variation mellem satstyper, tonarter m. v. Desuden er der samtidig tilstræbt en vis "teologisk" linje i hvert program, som er bestemt af de fremførte koralers tekster og oprindelige liturgiske funktion. Vejledende i så henseende har været den oversigt, som *Kerala J. Snyder* har bragt i "Dietrich Buxtehude, Organist in Lübeck", New York 1987 s. 496 ff. over koralerne med oplysning om disses brug i Lübeck på Buxtehudes tid.

Princippet har lettest kunnet realiseres på *DACOCD 381* med udprægede Advents- og Julakoraler, på *DACOCD 385*, der domineres af koraler til Himmelfart (BuxWV 210, 224) og Pinse (BuxWV 199 - 200, 208 - 209), samt til dels på *DACOCD 383*, hvor koraler hørende til fastetiden (BuxWV 180, 184, 201) og Påske (BuxWV 198) krones med lovsange (BuxWV 212, 218).

Den øvrige bestand af koraler har været vanskeligere at samle i tematiske enheder, da de gennemgående indeholder mere almene kristelige udsagn, som kan anvendes ved gudstjenester og lejligheder over det meste af kirkeåret. På *DACOCD 386* danner Luthers klassiske Tre-enhedspsalme (BuxWV 190) udgangspunkt for koraler over udprægede *kirkesalmer* (BuxWV 185, 222, 219, 214 - 215) samt salmer til "trøst i lidelse" (BuxWV 196, 207), mens *DACOCD*

382 dels rummer koraler, hvis tekster har overskrifter som "bod" og "lidelse og trøst" (BuxWV 177 - 178 / 220 - 221), *dels* koralfantasierne over vesperens latinske canticum "Magnificat" (203 - 204), hvortil slutter sig en koral over en aftensalme (195). Grundtemaet i koralerne i *DACOCD 384* er "lov og evangelium" (BuxWV 183, 186 - 187, 206); hertil kommer koraler over takkesalmer (BuxWV 181, 194, 213) og over en salme, der hørte hjemme ved død og begravelse (BuxWV 193).

I den efterfølgende oversigt over de indspillede værker anføres overalt, hvilken udgave, der er benyttet samt hvor denne afviges. Afvigelsen angives enten ved henvisning til anden udgave eller nærmere præciseret som følger: *taktangivelse*: t. - *stemmeangivelse*: Diskant = D, Alt = A, Tenor = T, Bas = B; *taktslag* + toner m. v. I forbindelse med udførelsen af nogle af orgelkoralerne er fulgt ændringsforslag, som *Kai Ole Bøggild* har forelagt i artiklen "Buxtehudes orgelkoraler. Tekstkritiske overvejelser II", Organist-Bladet 1987 nr. 9 s. 351 ff. I nogle få tilfælde er detaljer benyttet fra *Finn Videro*: Diderich Buxtehude. Nine Organ Pieces. Kbh. 1985.

©Henrik Glahn

Buxtehude's Organ Music

Its music-historical background

Anyone who, whether as performer, listener or student, has had some experience of the organ music of Dietrich Buxtehude will have sensed a close and inviolable relationship between the musical content of the works and the instrument for which they were created. It is precisely the special character of the organ, its unlimited possibilities for varied sound and dynamic change, that Buxtehude exploited with genius and in a style drawn directly from the instrument. In this, and in several other respects, the art of Buxtehude's organ works represents a climax in an historical process which can be traced back to the church music of the Renaissance in the middle of the 16th century, when the organs and organists in the churches inspired an increasing activity of rich experimentation and imaginative creation both in musical expression and form.

When organ music, as well as that for other keyboard instruments, entered upon a rich and fruitful period around 1600, it was due not least to the advances which had been made in the field of instrument making as the result of intimate cooperation between players and builders. In spite of the wear and tear of centuries and, as it appears to us today, the often brutal alterations and additions of later generations, the stock of organs from the 17th century has to a large extent been preserved or through restoration brought back to their original state. Acquaintance with the Baroque period's organs and their technical and sonorous qualities has been a fundamental inspiration to organ builders and organists in our century. At the same time,

the old instruments bear witness to widely different traditions of construction, choice of registration, appearance of facade, etc., from one country to another. The "style" varies from district to district throughout Europe.

The same can be said of the organ music which, especially since the end of the previous century, has been extracted from 17th-century manuscripts and printed music, in which the individual countries' composers distinguish themselves by means of special and characteristic stylistic traits. A few names of central importance from the period before Buxtehude may be mentioned: the Italian *Girolamo Frescobaldi* (d. 1643), the French *Louis Couperin* (d. 1661), the English composers *John Bull* (d. 1628) and *Orlando Gibbons* (d. 1625) (best known for their music for the virginals), *J. P. Sweelinck* (d. 1621) from the Netherlands, the south German *J. J. Froberger* (d. 1667) and of the north German school *Samuel Scheidt* (d. 1654), *Heinrich Scheidemann* (d. 1663) and *Matthias Weckmann* (d. 1674). This last-named, incidentally, was in Denmark in the 1640's as organist at the palace in Nykøbing, but from 1655 until his death he belonged to the group of distinguished organists in Hamburg.

By reason of his early years of development and work as organist in Denmark and his later - from the point of view of church music, central - position in the Hanseatic city of Lübeck (see below), *Dietrich Buxtehude* is directly attached to the 17th-century protestant organ tradition of north Germany. As regards musical style and choice of types of composition, however, this was far from being an isolated enclave. Many elements from other "schools" of European organ music can be detected in

Buxtehude's works, which include, among other things, obvious impulses from *Italian* composers' cultivation of the richly-imaginative improvisatory *Toccata* as well as the thematically strict imitative form, the *Ricercar*. With compositions based on liturgical parts of the Mass and the Offices, such as *Magnificat* and *Te Deum*, Buxtehude continues a tradition which was typical for older *French* organ music. In a part of his work there is also an echo of the *English* and *Netherlandish* art of *variation* of the Renaissance period. Finally, though by no means of least significance, is the local *German* organ music tradition of *cantus firmus* compositions on Lutheran chorale melodies (*chorale preludes*, *organ chorales*, *chorale fantasias*) on which Buxtehude naturally continues to build. Many threads - and more than those which have been mentioned - are brought together in Buxtehude's organ music, which, however, is above all distinguished by his personal style, by the incomparable strength and originality of his creativity which, together with his contributions as a composer of cantatas and chamber music, has earned him a place among the great men in the history of music.

Biographical sketch

Dietrich Buxtehude was born c. 1637; the exact date is not known, nor is it known with certainty whether he was born in Oldesloe in Holstein, where his father, Hans Jensen Buxtehude, came from, or in Helsingborg, where his father had the position of organist at the Church of Mary the Virgin for some years before being appointed organist of the Church of St. Olaf in Helsingør in 1642. It is most probable that Helsingborg was Dietrich's birthpla-

ce, but it was in the other city at the entrance to the Øresund Strait that he grew up and began his musical apprenticeship under the guidance of his father.

It is very likely, furthermore, that in the 1650's Buxtehude sought instruction from the most important organist in Copenhagen, *Johan Lorentz* (1609 - 89), who since 1635 had occupied the organ bench of the Church of St. Nicholas, where he gained a reputation as one of the most esteemed organists of the time. The organ of this church, which was destroyed in the great fire of Copenhagen in 1795, was among the capital city's biggest and best, 40 stops divided between 3 manuals and pedal, and had been built by Lorentz' father, Johan Lorentz (d. 1650), who had received the royal privilege as organ builder in Denmark and Norway from Christian IV in 1639.

What is known of Buxtehude's life is otherwise scanty until in 1657 or 1658 he got the position of organist at the Church of Mary the Virgin in Helsingborg, held some 20 years earlier by his father. It is assumed that during the years 1654 - 57 Dietrich was in Hamburg, where *Heinrich Scheidemann*, the organist of the Church of St. Catharine, may have been his teacher and where he was in general exposed to rich inspiration from some of the most important church musicians of the time, such as *Joh. A. Reinken* (pupil of Scheidemann and his successor in 1663) and *Matthias Weckmann* (pupil of *Jakob Pratorius*, and from 1655 organist of the Church of St. James). Firm documentation of this is lacking, however.

Buxtehude began his appointment in Helsingborg at a time when Denmark and Sweden were at war with each other, and when the two

cities on either side of Øresund were occupied by the troops of Carl X Gustav. Already in 1660 he applied to return to his home-town on the other side of the strait, where he was installed as organist of the Church of Mary the Virgin in Helsingør, only a few steps from the church where his father worked. The organs in Helsingborg and Helsingør both consisted of two manuals and pedal with c. 20 stops (the original disposition is not known) and 24 stops respectively. Christian IV's organ builder, J. Lorentz, is supposed to have been responsible for the organ in Helsingborg on which Buxtehude played in his first position. And when he came to Helsingør as organist of the other Church of Mary the Virgin, it was also an organ built by Lorentz which he took over. However, in 1662 - 63 Buxtehude had Lorentz' organ rebuilt and enlarged by *Hans Christoff Frietzsch*, who had just delivered a larger organ of 40 stops to the Church of the Trinity in Copenhagen. The organ of the Church of Mary the Virgin has been removed long since, but it is possible to reconstruct with reasonable certainty the disposition of the organ on which Buxtehude played after 1663, which was first abandoned in 1854 in favour of one built by Marcussen & Son. It was as follows:

Hauptwerk: Principal 8', Gedakt 8', Oktav 4',
Rørflojte 4', Quint 2 2/3', Oktav 2',
Sifflojte 1 1/2', Mixtur IV,
Trompet 8'
Rückpositiv: Gedakt 8', Principal 4', -- 2', -- 4',
-- 2', -- 2', -- 2', -- 2', Scharff (?),
Dulcian 8'

Pedal: Subbas 16', Principal 8', Gedakt 8',
Oktav 4', Rauschpfeife II, Posaun 16',
Trompet 8', Trompet 4' (2?)

Compared with, for example, Lorentz' great organ in St. Nicholas' Church in Copenhagen, or some of the other splendid, much more colourful organs which Buxtehude must have known (perhaps during his previously mentioned stay in Hamburg, for instance), the organ in the Church of Mary the Virgin can scarcely have completely satisfied his ideals of sonority or the wishes of his composer's imagination. Neither were the duties and economic conditions of his position in Helsingør commensurate with his musical capabilities, so when the organistship of the famous Church of Mary the Virgin in Lübeck was vacated by the death of *Franz Tunder* in November 1667, Buxtehude applied for and got the in every respect attractive position, which, in addition to responsibility for the music of the church, came to include also the duties of "Werckmeister", that is, responsibility for the church's administration and accounts. Buxtehude had undoubtedly visited Lübeck before Tunder's death and within only a few months of his appointment in 1668 Dietrich married Tunder's youngest daughter Anna Margareta.

In the Church of Mary the Virgin Buxtehude had two organs at his disposal: the so-called "Totentanz organ", with 41 stops distributed between three manuals and pedal (the pedal organ alone had 15 stops!), and the "great organ" in the west end of the church with 54 stops and the following disposition:

Hauptwerk: Principal 16', Quintadena 16',
Octava 8', Spits-Flöte 8', Octava 4',
Hohlflojte 4', Nasat 2 2/3',
Rauschpfeife IV, Scharff IV,
Mixtura XV, Trommete 16',
Trommete 8', Zinke 8'

Brustwerk: Principal 8', Gedact 8', Octava 4',
Hohlflöte 4', Sesquialtera II,
Feld-Pfeiffe 2', Gemshorn 2',
Sifflet 1 1/2', Mixtura VIII,
Cimbel III, Krumhorn 8', Regal 8'

Rückpositiv: Principal 8', Bordun 16', Block-
flöte 8', Sesquialtera II,
Hohl-Flöte 8', Quintadena 8',
Octava 4', Spiel-Flöte 2',
Mixtura V, Dulcian 16',
Baarpfeiffe 8', Trichter-Regal 8',
Vox humana 8', Scharff IV-V

Pedal: Principal 32', Sub-Bass 16', Octava 8',
Bauer-Flöte 2', Mixtura VI, Gross-
Posaun (ab F?) 32', Posaune 16', Trom-
mete 8', Principal 16', Gedact 8',
Octava 4', Nachthorn 2', Dulcian 16',
Krumhorn 8', Cornet 2'

In addition a "Cimbel-Stern, zwei Trummeln,
zweene Tremulanten" (+ couplers).

It is not surprising that such instruments in themselves could inspire to great organ artistry! In the church services the organ was used for the performance of free pre- and postludes or for introductions to the congregation's hymn-singing. At that time it was still not usual for the organist to accompany the singing of the hymns, though one can well imagine that chorale arrangements played on the organ could replace single verses during the singing of hymns by the choir and/or the congregation in one or another form of *alternatim* practice, that is, performing by turns. Our knowledge of the details of the organist's functions and of the role of the organ during services is, however, to a large extent based on guess-work, but it is supposed, among other things, that the organ-

ist's more virtuosic displays of free organ-playing found their place at the conclusion of the service as *postludes*.

In Lübeck Buxtehude carried on the tradition of the famous yearly "Abendmusiken", held on Sundays at the end and the beginning of the church year, in the Church of Mary the Virgin, which provided occasions primarily for the performance of oratorio-like works. However it would seem reasonable to suppose that some of Buxtehude's many church cantatas and organ compositions have also been performed at these concerts. Moreover, it was in no small part due to the institution of "Abendmusiken" that Buxtehude won his wide-spread reputation as composer and organist. Many musicians visited him over the years and among his most important pupils can be mentioned *Nikolaus Bruhns* (Husum) and *Georg Leyding* (Braunschweig), whose organ compositions in both cases are clearly influenced by their teacher's style. It is also well known that the 18-year-old *Georg Fr. Händel* visited Buxtehude in 1703, and that *Johann Seb. Bach* made the journey - supposedly on foot - from Arnstadt to Lübeck in 1705 in order to hear and learn from the famous organist of the Church of Mary the Virgin.

Buxtehude died on 9 May, 1707, and the following week was buried in his church. He was succeeded by J. C. Schieferdecker, who had been his assistant organist and who - true to tradition - married a daughter of the deceased occupant of the important position.

The Music

Thanks to the clearly organized list of works published in 1974 by *Georg Karstädt* (BuxWV),

it is relatively easy to survey Buxtehude's entire production of works for organ. It comprises 88 numbers in all (+ 2 surviving only as fragments), divided into two main groups consisting of *free* compositions and *chorale-based* compositions with 41 and 47 numbers respectively (*c. f.* specifications in the list of recordings).

The first category encompasses all compositions which in the sources are copied under the titles "Præludium" (in a single instance "Præambulum"), "Toccatà", "Canzona", "Canzonetta", "Fuga", "Ciaccona" and "Passacaglia". The free works are, furthermore, grouped in the useful list according to whether they are intended to be played with or without pedal, "pedaliter" or "manualiter" respectively, 25 numbers in the first group and 16 in the second.

The group of works with pedal is dominated by the compositions called "*Præludium*", which title, as used by Buxtehude and other north German organ composers, could be applied to a variety of musical forms of expression impossible to classify. A "typical" Præludium unfolds in an alternation between thematically freely constructed, often improvisatory, uninhibited, virtuosic sections and contrapuntally worked-out fugues with obligatory countersubjects. Often, after completing the presentation of the first fugal subject and after a freely composed interlude, one or two new fugal sections will be introduced in which the subjects occur as more or less disguised variants of the first one. The form is full of contrasts, the style marked by the tension between, on the one side, the freely imaginative, virtuosic and sonorously colourful, to which the rich opportunities for registration invite, and, on the other, the most elegant,

musically effortless contrapuntal and melodically and rhythmically pregnant thematic writing. The movement proceeds mainly within the limits of major-minor tonal harmony, but at the same time also often embraces both elements of an older period's modal usage and a surprisingly "modern" use of dissonance and chromaticism. It should be mentioned that Buxtehude - as probably the first - used the pedal organ for lengthy solo sections, both as intonations to individual works (*c. f.* BuxWV 137, 143, 147) and, more sporadically, at places of particular importance in the course of a movement (*c. f.* BuxWV 141).

The general description of Buxtehude's "Preludes" is valid also for the compositions which bear the title "*Toccatà*", though in these the freely formed sections with lively use of passage-work, scale-runs, tense sudden pauses, broad organ-point effects, *i. e.*, all the effects which in the terminology of the time were so appropriately called "*Stylus phantasticus*", are more prominent than in the Preludes. However, Buxtehude never felt himself bound to established patterns, as can be seen, for example, in the preludes in which he incorporates sections built on an *ostinato* bass - *c. f.*, especially the Ciaccona movement which provides the culmination of the great C major Præludium, BuxWV 137. In extension of this, mention should be made of the three separate *ostinato* works, Ciaccona in c minor, Ciaccona in e minor and Passacaglia in d minor, BuxWV 159 - 61, works of unusual excellence which belong to the most admired and most often performed. Despite the fact that they are composed on the basis of the same formal principle, there is an essential difference between the Ciaccona pieces

and the Passacaglia. Whereas the former both keep the short ostinato theme (typically, but not necessarily in the bass voice) in the basic key throughout, the Passacaglia shifts the repetitions of the ground bass from the basic key in the first section to the parallel (F major) in the second and the dominant (a minor) in the third before returning to the basic key in the fourth and last section.

In the group of works without the use of pedal, *Canzonas*, *Canzonettas*, and such like, which undoubtedly belong to an early stage of Buxtehude's work, the musical ideas are as a rule determined by extensive fugue-themes patterned after Italian and early north German organ music (Frescobaldi, Scheidemann, Weckmann). Several in this category have perhaps had a pedagogical purpose and can therefore be felt to be legitimately conventional in appearance, while others clearly bear witness to the composer's personal individuality and his eminent mastery of counterpoint and invention, *c. f.* for example, the d minor Canzona, BuxWV 168.

The other main group of works, those based on already existing *chorale* melodies, is dominated by the simple *organ chorale*, in which the melody (*cantus firmus*), often in a decorated form, is played alone on one manual, with the accompanying voices being played on another manual together with the pedals, - "auf zwei Clavier mit Pedal", as the instructions often state in the sources. Two-thirds of the chorale-based works can be assigned to this type of composition, which Buxtehude produced in a rich variety of manners in musical miniatures formed with genius that obviously or discreetly interpret the content of the hymn or verse with which the melody is associated. In all cases they

are classic hymn-tunes from the Lutheran repertory on which Buxtehude had been reared in Denmark and which was in use in all protestant churches. In addition to the individual organ chorales, there are works consisting of chains of several versions or verses based on the same melody, *chorale variations*, with two, three or four verses in different arrangements. A single work of this type, "Auf meinen lieben Gott" (BuxWV 179), has the character of a dance-suite intended for klavier and is not included in the present recording.

Finally, as a third category in the group of chorale-based works, mention must be made of Buxtehude's *chorale fantasias*, which in their typical form develop the individual lines of the fundamental hymn-tune in long thematically and motivically worked out sections, frequently shifting the assignment of the melodic material between the organ's various divisions (Hauptwerk, Brustwerk, Rückpositiv and Pedal), often making use of dialogue technique, echo effects, passage-work deflections and other musical effects which result in a captivating chorale "mosaic", as, for example, in "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (BuxWV 223). In a few - but remarkable - works Buxtehude has set melodies from the Latin liturgy which, long after the Reformation, were still honoured in the Lutheran services. This applies to three Magnificats (BuxWV 203 - 05), which are based on Mary's song of praise, and the Te Deum (BuxWV 218), which, introduced by a short Præludium (and fugue), is composed as a fantasia in four sections, each one based on a verse of the old Ambrosian hymn. The Te Deum is the most magnificent and also the longest of Buxtehude's organ works and at the

same time it can be seen as a splendid synthesis of the devices utilized in his organ music as a whole, the free as well as the *cantus firmus*-supported works. That the transmission of just this work involves problems, both with regard to the order of the verses and the Latin titles which are used as headings, is another matter which will be discussed in the commentary to the recording itself.

Concerning the Recording

The Editions

The transmission of the organ works presents an unusually variegated and often contradictory picture. The preserved sources of the works consist exclusively of copies or copies of copies of Buxtehude's original manuscripts. No autographs have survived and since these were undoubtedly notated in tablature, in which the notes were indicated by alphabet letters with separate rhythmical signs in often scarcely legible handwriting, even the cleverest copyist could hardly avoid making mistakes. In by far the majority of cases, when copies were made the tablatures were transcribed into the later usual notation on two systems of lines, while only a few sources have retained the original form of writing, - which is no guarantee, however, that these therefore have greater authenticity than those which are transcribed into "modern" notation. Most of the works are transmitted in more than one manuscript source and it happens rarely that several versions agree in all details.

The existing editions of Buxtehude's organ works are marked in different ways by the above-mentioned inconsistency of the sources. Since the first edition of the organ works, in

two volumes, undertaken by *Ph. Spitta* (Leipzig, 1875 - 76), revised by *Max Seiffert* (Leipzig, 1903 - 04, with "Ergänzungsband" 1939), two collected editions have been published which have provided the principal basis for the present recording: that edited by *J. Hedar* in 4 volumes (Copenhagen, 1952), and that of *Klaus Beckmann* in 2 volumes (Vol. I in two parts) (Wiesbaden, 1972; new ed., 1986). Both these editions include the works and sources which have been discovered since Spitta's edition. Compared to Hedar, Beckmann offers, for one thing, an (almost) exhaustive critical commentary, for another, a series of interpretations of details in the works based on style-critical considerations. The performer is thus often confronted with different possible choices and is naturally also entitled - within narrow limits - to give his or her own suggestions for solutions of the problematic readings.

Organs

The organs which have been used for this recording of Buxtehude's works, in *Soro church*, *Jægersborg church*, *Grundtvig's church* and *Trinity church*, respectively, are all typical and eminent representatives of the "organ movement" in Denmark, as it came to expression in the work of the organ builders *Sybrand Zachariassen* (1900 - 1960) and *Poul-Gerhard Andersen* (1904 - 1980). The former was, from 1922 until his death, manager of the oldest Danish firm of organ-builders, *Marcussen & Son* in Åbenrå, to which the latter was also attached as manager of the firm's Copenhagen branch from 1931 to 1963, when he established his own organ-building business. The dispositions, registers, etc., of the organs used can be

seen in the surveys of the recorded works; from these one gets an impression of some significant characteristics in common: clarity in the division of the stops between Hauptwerk, Brustwerk, (Oberwerk), Rückpositiv and Pedal, respectively, and the obligatory use of sliders and a tracker action. In this *external* construction can be seen the direct connection with the organs of Buxtehude's time, which also in regard to *sound* and intonation provided the inspiration for the pioneers of the "organ movement" in Denmark in the 1930's and 1940's. In this development the organs in Sorø (1942) and Jægersborg (1944) stand out as historic mileposts. Inspiration from the early Baroque organ is also obvious in Marcussen's two-manual choir organ in Grundtvig's church (1940), whereas the later organs used in these recordings, while continuing the early Baroque ideal of the Danish organ movement, also embrace stops and elements which accommodate the present-day organist's need to be able to perform both Romantic and new music in a satisfactory manner, both with regard to sonority and technique.

Finally it should be mentioned that the consoles and facades in Sorø and Trinity churches have preserved parts of the old organs in these places, in Sorø the Rückpositiv's facade from J. Lorentz' organ of 1628, and in Trinity (with the exception of the Rückpositiv) Lambert Dan. Kastens' from 1731. At first glance the facade of Jægersborg's organ resembles that of a 17th-century instrument, but it has its own architectonic identity independent of historical periods. The facades of the newer organs in Grundtvig's church and Trinity church are, each in its own way, examples of present-day modes of expression. The choir organ in Grundtvig's church is

the design of the church's architect, *Kaare Klint*, the church's large organ of the architect *Esben Klint*, while the choir organ in Trinity church was designed by architects *Inger and Johannes Exner*.

The Programmes

The grouping of works on the individual CD's has been planned primarily with a view to creating programmes of the greatest possible musical variety by mixing free and chorale-based works and - within these categories - providing a reasonable variation between types of movement, key, etc. Furthermore, an attempt has been made to achieve at the same time a certain "theological" line in each programme, determined by the texts and original liturgical function of the chorales played. Valuable guidance in this respect has been provided by the survey of the chorales, with information about their use in Lübeck in Buxtehude's time, given by *Kerala J. Snyder* in her book *Dietrich Buxtehude, Organist in Lübeck* (New York, 1987), p. 496ff.

The principle has been easiest to realize on *DACOD 381* with typical Advent and Christmas chorales, on *DACOD 385*, which is characterized by chorales for the Ascension (BuxWV 210, 224) and Pentecost (BuxWV 199 - 200, 208 - 09), and to a certain extent *DACOD 383*, on which the chorales belonging to Lent (BuxWV 180, 184, 201) and Easter (BuxWV 198) culminate in songs of praise (BuxWV 212, 218).

The remaining body of chorales has been more difficult to arrange in thematic units since they on the whole contain more general Christian affirmations, which can be used in services and on other occasions throughout

most of the church-year. On *DACOCD 386*, Luther's classic Trinity hymn (BuxWV 190) has provided the point of departure for chorales on typical *church hymns* (BuxWV 185, 222, 219, 214 - 15) and hymns of "comfort in suffering" (BuxWV 196, 207), while *DACOCD 382* includes partly chorales whose texts have headings such as "penance" and "suffering and consolation" (BuxWV 177 - 178 / 220 - 21), and partly the chorale fantasias on the Latin canticum at Vespers, "Magnificat" (BuxWV 203 - 04), to which is added a chorale on an evening hymn (BuxWV 195). The basic theme of the chorales on *DACOCD 384* is "law and gospel" (BuxWV 183, 186 - 87, 206); these are combined with chorales on hymns of thanksgiving (BuxWV 181, 194, 213) and on a hymn belonging to occasions of death and burial (BuxWV 193).

In the following survey of the recorded works the edition which has been used is indicated in each case, as well as any divergence which has been made from the printed edition. Such discrepancies are indicated either by having reference to another edition or specified as follows: *bar number*: t. -; *voice*: Discant = D, Alto = A, Tenor = T, Bass = B; *beat* + note, etc. In the performance of some of the organ chorales alterations suggested by *Kai Ole Boggild* in an article "Buxtehudes orgelkoraler. Tekstkritiske overvejelser II", *Organist-Bladet* (1987 no. 9), p. 351ff, have been followed. In a few cases use has been made of details in *Finn Videro's Diderich Buxtehude. Nine organ Pieces* (Copenhagen 1985).

©Henrik Glahn

English translation by John Bergsagel

Buxtehudes Orgelmusik

Geschichtlicher Hintergrund

Wer als aktiver Musiker, als Zuhörer oder durch sein Studium Buxtehudes Orgelmusik kennengelernt hat, hat das Gefühl einer engen und ungebrochenen Zusammengehörigkeit zwischen dem musikalischen Inhalt der Werke und dem Instrument, für das die Werke geschaffen wurden, empfunden. Gerade den besonderen Charakter der Orgel, ihre unendlichen Möglichkeiten der klanglichen Variationen und des dynamischen Wechsels hat Buxtehude mit Genialität ausgenutzt und zwar in einem Stil, der primär dem Instrument entsprungen ist. In vielen Hinsichten bildet Buxtehudes Orgelkunst den Höhepunkt eines historischen Prozesses, der sich zur Kirchenmusik der Renaissance um die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt, als die Orgeln und die Organisten der einzelnen Kirchen eine wachsende kompositorische Entfaltung, ein fruchtbares Experimentieren und eine phantasiereiche Erneuerung der Tonsprache und der musikalischen Formen anregten.

Um 1600 begann sowohl für die Orgelmusik als auch für die Klaviermusik eine große und fruchtbare Periode, was nicht zuletzt auf Erneuerungen im Bereich des Instrumentenbaus, das Ergebnis einer engen Zusammenarbeit zwischen Musikern und Instrumentenbauern, zurückzuführen ist. Trotz jahrhundertlangen Verschleisses und - wie es uns heute scheint - oft brutaler Eingriffe und Änderungen ist der Bestand an Orgeln aus dem 17. Jahrhundert in weitem Ausmaß erhalten geblieben, oder diese haben durch Restaurierung ihre ursprüngliche Gestalt wiederbekommen. Kenntnisse auf dem

Gebiet der Barockorgeln und ihrer technischen und klanglichen Qualitäten haben Orgelbauer und Organisten unseres Jahrhunderts tiefgreifend inspiriert. Die alten Instrumente lassen gleichzeitig ganz unterschiedliche Traditionen im Hinblick auf Konstruktion, Registerwahl, Prospekte etc. der Orgeln in den einzelnen Ländern erkennen. Der Stil variiert innerhalb Europas von Gebiet zu Gebiet.

Dasselbe gilt auch für die Orgelmusik, die vor allem seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts aus Handschriften und Notendruckten des 17. Jahrhunderts ans Licht gekommen ist, in der die Komponisten der einzelnen Länder sich durch besondere und charakteristische Stilmittel auszeichnen. Einige bedeutende Namen aus der Zeit vor Buxtehude seien hier kurz erwähnt: der Italiener *Girolamo Frescobaldi* (gest. 1643), der Franzose *Louis Couperin* (gest. 1661), die englischen Komponisten *John Bull* (gest. 1628) und *Orlando Gibbons* (gest. 1625) - hauptsächlich für ihre Beiträge zur Klaviermusik bekannt - der Niederländer *J. P. Sweelinck* (gest. 1621), der Süddeutsche *J. J. Froberger* (gest. 1667) und die Vertreter der norddeutschen Schule *Samuel Scheidt* (gest. 1654), *Heinrich Scheidemann* (gest. 1663) und *Matthias Weckmann* (gest. 1674). Der Letztgenannte war übrigens in den 1640er Jahren als Organist am Schloß Nykøbing in Dänemark tätig, gehörte dann 1655 bis zu seinem Tod dem Kreis der hervorragenden Organisten in Hamburg an.

Durch seine Herkunft und frühe Tätigkeit als Organist in Dänemark und später durch seine Position im Zentrum der Kirchenmusik in der Hansestadt Lübeck (siehe unten) knüpft *Dieterich Buxtehude* unmittelbar an die protestantische Orgeltradition des 17. Jahrhunderts in

Norddeutschland an. Musikalisch-stilistisch ist und in bezug auf Wahl der Kompositionstypen ist dieses Gebiet jedoch keinesfalls eine isolierte Enklave. Viele Elemente aus anderen "Schulen" der europäischen Orgelmusik machen sich in Buxtehudes Werken bemerkbar. Diese verraten u. a. deutliche Impulse sowohl aus der von *italienischen* Komponisten fleißig benutzten improvisatorisch phantasiereichen *Toccata* als auch aus der thematisch gebundenen Imitationsform des *Ricercars*.

Mit Kompositionen über liturgische Teile der Messe und des Stundengebets wie das *Magnifikat* und das *Te Deum* knüpft Buxtehude ferner an eine besonders für die ältere *französische* Orgelmusik typische Tradition an. In mehreren seiner Werke klingt auch die *englische* und *niederländische Variationskunst* der Renaissance durch. Und nicht zuletzt baut Buxtehude natürlich auf der heimischen Tradition der deutschen Orgelmusik auf, die *Cantus-firmus-Sätze* über luthersche Kirchenlieder (*Choralvorspiele, Orgelchoräle, Choralphantasien*) bevorzugt. Viele Elemente - und mehr als die hier genannten - vereinigen sich in der Musik Buxtehudes, die sich jedoch vor allem kraft seines persönlichen Stils und seiner unvergleichlichen kompositorischen Kraft und Originalität behauptet. Dadurch und durch seine Kantaten und seine Kammermusik wurde ihm ein Platz unter den Großen der Musikgeschichte gesichert.

Biographische Skizze

Dieterich Buxtehude wurde um 1637 geboren. Das genaue Datum ist nicht bekannt, und man weiß auch nicht mit Sicherheit, ob er in der Heimatstadt seines Vaters, Hans Jensen Buxte-

hude, Oldeslohe in Holstein, das Licht der Welt erblickte, oder in Helsingborg, wo der Vater eine Zeitlang das Amt als Organist in der Marienkirche innehatte, bevor er 1642 Organist an der St. Olai Kirche in Helsingør wurde. Die meisten Gründe sprechen dafür, daß Helsingborg Dietrichs Geburtsort gewesen ist; er wuchs aber in der anderen Stadt am Eingang zum Øresund auf, und hier bekam er durch den Unterricht des Vaters seine erste Ausbildung als Musiker.

Wahrscheinlich hatte Buxtehude in den 1650er Jahren als Lehrer auch den bedeutendsten Organisten in Kopenhagen *Johan Lorentz* (1609 - 89), einen der berühmtesten Orgelkünstler der Zeit, der seit 1635 an der St. Nikolai Kirche tätig war. Die bei dem Brand 1795 zugrundegegangene Orgel dieser Kirche, gehörte zu den größten und besten der Hauptstadt, mit 40 Stimmen auf 3 Manuale und Pedal verteilt. Sie war von Lorentz' Vater, *Johan Lorentz* (gest. 1650), dem Christian IV 1639 königliches Privileg als Orgelbauer in Dänemark und Norwegen verliehen hatte, erbaut.

Im übrigen sind die überlieferten Daten zu Buxtehudes Jugend sparsam, bis er 1657 oder 1658 das Amt des Organisten an der Marienkirche in Helsingborg, wo sein Vater etwa 20 Jahre früher tätig gewesen war, übernahm. Man nimmt an, daß Dietrich sich in den Jahren 1654 - 57 in Hamburg aufgehalten hat, wo *Heinrich Scheidemann*, Organist an der Katharinenkirche, vermutlich sein Lehrer gewesen ist und wo er überhaupt von den bedeutendsten Kirchenmusikern der Zeit, wie z. B. *Joh. A. Reinken* (Schüler Scheidemanns und dessen Nachfolger 1663) und *Matthias Weckmann* (Schüler von *Jakob Prætorius* und ab 1655 Or-

ganist an der Jacobikirche) Impulse erhalten konnte. Eine eindeutige Dokumentation dafür liegt jedoch nicht vor.

Das Amt in Helsingborg trat Buxtehude zu einem Zeitpunkt an, wo Dänemark und Schweden den Krieg führten und wo die beiden Städte am Sund von den Truppen Karl X Gustavs besetzt waren. Schon 1660 kehrte er in die Stadt seines Vaters Helsingør auf der anderen Seite des Sunds zurück und wurde Organist an der Marienkirche, nur wenige Schritte von der Kirche entfernt, in der sein Vater tätig war. Die Orgeln in Helsingborg und Helsingør hatten beide zwei Manuale und Pedal mit 20 (die ursprüngliche Disposition ist nicht bekannt) bzw. 24 Stimmen. Der Orgelbauer *Christians IV. J. Lorentz*, hat vermutlich der Orgel von Helsingborg die Gestalt gegeben, die sie bei Buxtehudes Amtsantritt hatte. Und als er als Organist an der zweiten Marienkirche nach Helsingør kam, übernahm er ebenfalls eine von Lorentz verfertigte Orgel. 1662 - 63 ließ Buxtehude die Orgel durch *Hans Christoff Frieztzsch*, der unmittelbar vorher eine größere Orgel mit 40 Stimmen an die Trinitatiskirche in Kopenhagen geliefert hatte, umbauen und erweitern. Die alte Orgel der Marienkirche ist längst durch eine neue ersetzt, man hat jedoch einigermaßen sicher die Disposition der von Buxtehude nach 1663 benutzten Orgel rekonstruieren können. Diese Orgel wurde erst 1854 zugunsten einer von *Marcusens & Sohn* erbauten Orgel demontiert.

Die Disposition der alten Orgel war wie folgt:

Hauptwerk: Principal 8', Gedakt 8', Oktav 4', Rørfløjte 4', Quint 2 2/3', Oktav 2', Sifflojte 1 1/2', Mixtur IV, Trompet 8'

Rückpositiv: Gedackt 8', Principal 4', - - ?, - - 4',
- - ?, - - 2', Scharff (?) Dulcian 8'

Pedal: Subbas 16', Principal 8', Gedackt 8',
Oktav 4', Rauschpfeife II, Posaun 16',
Trompet 8', Trompet 4' (2?)

Verglichen mit z. B. Lorentz' großer Orgel in der Kopenhagener Nicolaikirche oder anderen weit prächtigeren Orgeln, die Buxtehude gekannt haben mag (wie erwähnt vielleicht u. a. aus Hamburg), hat die Orgel der Marienkirche wohl kaum seine klangliche Ideale und seine kompositorische Phantasie befriedigen können. Die äußeren Bedingungen in Helsingør, was Amt und Gehalt betraf, entsprachen wohl auch nicht dem musikalischen Format Buxtehudes. Als *Franz Tunder*, Organist an der berühmten Marienkirche in Lübeck, im November 1677 verstarb, übernahm Buxtehude das in jeder Hinsicht attraktive Amt. Neben seinen kirchenmusikalischen Aufgaben verwaltete er das Amt des "Werckmeisters", der für Verwaltung und Rechnungsbücher der Kirche verantwortlich war. Buxtehude hatte zweifellos schon vor Tunders Tod Lübeck besucht, und nach seiner Anstellung 1668 vergingen nur wenige Monate, bevor Dietrich die jüngste Tochter Tunders, Anna Margareta heiratete.

In der Lübecker Marienkirche verfügte Buxtehude über zwei Orgeln, die sogenannte "Totentanz-Orgel" mit 41 Stimmen, auf drei Manuale und Pedal (das Pedalwerk allein mit 15 Stimmen!) verteilt, sowie über die "große Orgel" an der Westseite des Kirchenraums mit 54 Stimmen und folgender Disposition:

Hauptwerk: Principal 16', Quintadena 16',
Oktava 8', Spitz-Flöte 8',
Oktava 4', Hohlflöte 4',
Nasat 2 2/3', Rauschpfeife IV,

Scharff IV, Mixtura XV, Trommete 16', Trommete 8', Zinke 8'

Brustwerk: Principal 8', Gedact 8, Octava 4',
Hohl-Flöte 4', Sesquialtera II,
Feld-Pfeiffe 2', Gemshorn 2',
Sifflet 1 1/2', Mixtura VIII,
Cimbel III, Krumhorn 8', Regal 8'

Rückpositiv: Principal 8, Bordun 16', Blockflöte 8', Sesquialtera II, Hohl-Flöte 8', Quintadena 8', Oktava 4', Spiel-Flöte 2', Mixtura V, Dulcian 16', Baarpfeiffe 8', Trichter-Regal 8', Vox humana 8', Scharff IV-V

Pedal: Principal 32', Sub-Bass 16', Octava 8', Bauer-Flöte 2', Mixtura VI, Gross-Posaun (ab F ?) 32', Posaune 16', Trommete 8', Principal 16', Gedact 8', Oktava 4', Nachthorn 2', Dulcian 16', Krumhorn 8', Cornet 2'

Dazu ein "Cimbel-Stern, zwei Trummeln, zweene Tremulanten" (+ Koppel)

Es ist nicht verwunderlich, daß die Instrumente an sich zu großer Orgelkunst anregen konnten! In kirchlich-liturgischem Zusammenhang wurde die Orgel für die Ausführung von freien Prä- und Postludien oder für Vorspiele für die Kirchenlieder, die von der Gemeinde gesungen wurden, ausgenutzt. Damals begleitete der Organist nur selten den Gesang. Man kann sich aber ohne weiteres vorstellen, daß Choralbearbeitungen für Orgel in irgendeiner Form der Alternatim-Praxis, d. h. wechselweiser Ausführung, einzelne Strophen der von dem Chor bzw. von der Gemeinde gesungenen Kirchenlieder, ersetzen konnten. Was wir aber über die Funktionen des Organisten in Einzel-

heiten und über die Rolle der Orgel im Zusammenhang mit dem damaligen Gottesdienst wissen, beruht weitgehend auf Vermutungen; so wird u. a. angenommen, daß der Organist vorzugsweise in den *Postludien* nach dem Gottesdienst seine Virtuosität frei entfaltete.

In der Lübecker Marienkirche führte Buxtehude die Tradition der berühmten jährlichen "Abendmusiken" weiter, die am Ende und am Anfang des Kirchenjahres an Sonntagen veranstaltet wurden und vor allem den Rahmen für Aufführungen von oratorischen Werken bildeten. Man kann sich leicht vorstellen, daß auch eine Reihe kirchlicher Kantaten und Orgelwerke Buxtehudes in diesem Zusammenhang aufgeführt wurde. Nicht zuletzt durch diese "Abendmusiken" erwarb sich Buxtehude als Komponist und Orgelspieler großen Ruhm. Viele zeitgenössische Musiker suchten ihn auf, und unter seinen bedeutendsten Schüler sind *Nikolas Bruhns* (Husum) und *Georg Leyding* (Braunschweig) zu nennen, deren Orgelwerke auch deutlich von dem Stil des Lehrmeisters beeinflusst sind. Bekanntlich besuchte auch der 18jährige *Georg Friedrich Händel* 1703 Buxtehude, und 1705 begab sich *Johann Seb. Bach* angeblich zu Fuß - von Arnstadt nach Lübeck, um den berühmten Organisten der Marienkirche zu erleben und von ihm zu lernen.

Buxtehude starb am 9. Mai 1707 und wurde in der folgenden Woche in der Marienkirche beigesetzt. Sein Amtsnachfolger wurde *J. C. Schieferdecker*, der vorher sein Assistent gewesen war und der - nach alter Tradition - eine Tochter des verstorbenen Amtsinhabers heiratete.

Werke

Anhand des übersichtlich angelegten Werkverzeichnis, das 1974 von *Georg Karstädt* herausgegeben wurde (BuxWV), läßt sich Buxtehudes gesamte Orgelproduktion verhältnismäßig leicht übersehen. Das Verzeichnis umfaßt insgesamt 88 Nummern (+ 2 fragmentarisch überlieferte), die sich auf die beiden Hauptgruppen *freie Werke* und *choralgebundene Werke* mit 41 bzw. 47 Nummern verteilen (vgl. das folgende Verzeichnis der eingespielten Werke).

Zur ersten Kategorie gehören alle Kompositionen, die in den Quellen unter den Überschriften: "Präludium" (in einem Fall "Präambulum", "Toccata", "Canzona", "Canzonetta", "Fuga", "Ciacona" und "Passacaglia" verzeichnet sind. Die freien Werke sind außerdem danach gruppiert, ob sie mit oder ohne Pedal zu spielen sind, "pedaliter" bzw. "manualiter", 25 bzw. 16 Nummern.

Unter den Werken mit Pedal überwiegen Kompositionen mit der Bezeichnung "Präludium". Diesen Titel benutzten Buxtehude und andere norddeutsche Orgelkomponisten für eine Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen, die sich nicht auf einen Nenner bringen lassen. Ein "typisches" Präludium verläuft in einem Wechsel zwischen thematisch frei aufgebauten, oft improvisatorisch fabulierenden virtuoson Abschnitten und kontrapunktisch durchgearbeiteten Fugen mit obligat ausgenutzten Gegenthemen. Oft folgt auf die Durchführung des ersten Fugenthemas und nach frei geformten Zwischenspielen ein neuer Fugenabschnitt (evtl. zwei), in dem die Themen mehr oder weniger verschleiert als Varianten

des zuerst eingeführten Themas hervortreten. Die Form ist kontrastreich, den Stil prägt die Spannung zwischen der frei phantasierenden, virtuosen und farbenreichen Klangfülle einerseits, zu der die reichen Registrierungsmöglichkeiten der Orgel einladen, und der elegantesten, musikalisch unbeschwerter Kontrapunktik sowie einer melodisch und rhythmisch prägnanten Thematik andererseits. Der Satz bewegt sich hauptsächlich innerhalb der Dur-moll tonalen Harmonik, enthält jedoch auch oft sowohl Züge der kirchentonalen Wendungen älterer Zeiten als auch überraschend "moderne" Dissonanzen und Kromatik. Es sollte hinzugefügt werden, daß Buxtehude - vermutlich als erster - das Pedalwerk für längere solistische Perioden ausnutzt, sowohl als Intonation für einzelne Werke (vgl. BuxWV 137, 143, 147) als auch - sporadischer - im Satzverlauf an in musikalischer Hinsicht besonders wichtigen Stellen. (vgl. BuxWV 141).

Die generelle Charakteristik der "Präludien" Buxtehudes gilt auch für die Kompositionen, die die Bezeichnung "Tocatta" haben. Die drei geformten Teile mit lebhaftem Gebrauch von Passagen, Skallauf, spannungsgeladenen abrupten Pausen, breiten Orgelpunktwirkungen, d. h. von Effekten, die in der zeitgenössischen Terminologie treffend "Stylus Phantasticus" genannt werden, sind aber ausgeprägter in den Tocatta-Werken als in den Präludien. Buxtehude fühlte sich jedoch nie an altüberlieferten Schablonen gebunden, was u. a. aus den Präludien ersichtlich ist, in die er Abschnitte, die auf *Ostinato-Baß* bauen, einlegt - vgl. besonders den Ciacona-Satz, der den Höhepunkt des großen C-Dur Präludiums bildet, BuxWV 137. Im Zusammenhang damit sollten die drei sepa-

rateten Ostinato-Werke erwähnt werden, Ciacona in c-moll, Ciacona in e-moll und Passacaglia in d-moll, BuxWV 159 - 161, Werke von einer außergewöhnlichen Einheitlichkeit, die zu den beliebtesten und am häufigsten gespielten gehören. Obwohl sie nach demselben Formprinzip komponiert wurden, besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den Ciacona-Werken und der Passacaglia. In den beiden erstgenannten Werken wird das kurze Ostinato-Thema den ganzen Satz hindurch in der Grundtonart festgehalten (typisch, jedoch nicht obligat in der Baß-Stimme), während sich in der Passacaglia die Durchführungen des festen Baß-Themas von der Grundtonart im ersten Abschnitt zur Parallele (F-Dur) im zweiten und zur Dominante (a-moll) im dritten verschieben, um schließlich im vierten und letzten Abschnitt zur Grundtonart zurückzukehren.

In der Gruppe: Werke ohne Pedal, *Canzonen*, *Canzonetten* u. s. w., die meistens wahrscheinlich einem frühen Stadium in Buxtehudes Oeuvre entstammen, sind die musikalischen Ideen in der Regel durch weitgesponnene Fugenthemen nach Vorbildern aus der italienischen und frühen norddeutschen Orgelmusik gekennzeichnet. Vielleicht wurden einige Werke aus dieser Kategorie mit einem pädagogischen Zweck komponiert und können daher als ziemlich konventionell empfunden werden, während andere deutlich das persönliche Gepräge des Komponisten tragen und seine eminente kontrapunktische Beherrschung und Phantasie bezeugen, vgl. z. B. d-moll Canzona, BuxWV 168.

Wenn wir uns demnächst der zweiten großen Gruppe von Werken zuwenden, die auf vor-

liegenden *Choräle* basieren, stellen wir fest, daß in dieser Gruppe der einfache *Orgelchoral* vorherrscht. Hier wird die Melodie, Cantus firmus, oft in figurierter Form, auf einem Werk für sich gespielt mit begleitenden Stimmen, auf einem anderen Manual samt Pedal ausgeführt - auf "zwei Clavier mit Pedal", wie die Anleitung in den Quellen oft lautet. Zwei Drittel der choralgebundenen Werke können diesem Kompositionstyp zugezählt werden, dessen sich Buxtehude mit großer Variationsbreite bedient, in genial gestalteten musikalischen Miniaturen, die offenbar oder diskret den Inhalt des Kirchenliedes oder der Strophe, für die die Melodie geschaffen wurde, interpretiert. Überall handelt es sich um klassische Melodien aus der lutherschen Tradition, die Buxtehude seit seiner frühesten Kindheit in Dänemark kannte und die in allen protestantischen Kirchen üblich waren. Neben den alleinstehenden Orgelchorälen enthalten die Kompositionen Verkettungen von mehreren Sätzen oder Strophen nach derselben Melodie, *Choralvariationen*, mit zwei, drei oder vier Strophen in wechselnden Gestaltungen. Ein Werk in dieser Gattung, "Auf meinen lieben Gott" (BuxWV 179), hat den Charakter einer Tanzsuite für Klavier und wurde daher bei der vorliegenden Einspielung ausgelassen.

Eine dritte Kategorie in der Gruppe der choralgebundenen Werke bilden schließlich die *Choralphantasien* Buxtehudes, die typisch die einzelnen Zeilen des zugrundeliegenden Kirchenliedes in längeren thematisch und motivisch durchgearbeiteten Teilen entwickeln, mit wechselnder Ausnutzung des melodischen Materials auf Hauptwerk, Brustwerk, Rückpositiv und Pedal, unter Einbeziehung dialogischer Tech-

nik, Echo, passagenmäßiger Erweiterungen und anderer Effekte, so daß fesselnde Choral-"Mosaiken", wie z. B. "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (BuxWV 223), entstehen. In wenigen, jedoch bemerkenswerten Werken hat Buxtehude Choräle aus der lateinischen Liturgie ausgenutzt, die sich noch lange nach der Reformation, im lutherschen Gottesdienst zu behaupten vermochten. Dies gilt für die drei Magnifikat-Werke (BuxWV 203 - 205), die auf das Lobesang Marias bauen und für das Te Deum (BuxWV 218), das nach einem kurzen Präludium (und Fuga) als eine Phantasie in vier Teilen je nach einer Strophe aus dem alten Ambrosianischen Lobesang aufgebaut ist. Das Te Deum ist das grandioseste und gleichzeitig das längste Choralwerk Buxtehudes und wirkt als eine prächtige Synthese der Stilmittel, die seine ganze Orgelmusik, sowohl die freien als die Cantus firmus-getragenen Werke kennzeichnen. Daß die Überlieferung gerade dieses Werks sowohl im Hinblick auf die Reihenfolge der Strophen als auf die lateinischen Titel, die als Überschriften stehen, problematisch ist, ist eine andere Sache, auf die in dem Kommentar zu der Einspielung eingegangen werden soll.

Zur Einspielung

Ausgaben.

Die Überlieferung der Orgelwerke bietet uns ein außerordentlich buntes und oft widerspruchsvolles Bild. Die erhaltenen Quellen zu den Werken sind ausschließlich Kopien oder Kopien von Kopien der originalen Niederschriften. Keine Autographe sind erhalten, und da diese zweifellos in Tabulatur notiert waren, in der die Noten mit Buchstaben und separaten Rhythmuszeichen in oft schwer lesbarer Hand-

schrift eingetragen waren, konnte auch der tüchtigste Kopist nur schwer Fehldeutungen vermeiden. In weitaus den meisten Fällen wurden die Tabulaturen bei der Kopierung in die später gängige Liniennotation mit zwei Systemen umgesetzt, während nur wenige Quellen die ursprüngliche Wiedergabe beibehalten haben - was jedoch keineswegs garantiert, daß diese daher größere Autenzität haben als diejenigen, die in "moderne" Notation transkribiert wurden. Die meisten Werke sind in mehr als einer handschriftlichen Quelle überliefert, und nur selten stimmen mehrere Versionen in allen Einzelheiten überein.

Die vorhandenen Ausgaben der Werke Buxtehudes sind mehr oder weniger durch die erwähnte komplizierte Quellenlage geprägt. Seit der ersten Ausgabe der Orgelwerke in zwei Bänden von *Ph. Spitta*, Leipzig 1875 - 76, überarbeitet von *Max Seiffert*, Leipzig 1903 - 04 (mit einem "Ergänzungsband" desselben Herausgebers 1939) sind zwei weitere Gesamtausgaben erschienen, die insbesondere der vorliegenden Einspielung zugrundeliegen: Die Ausgaben von *J. Hedar*, vier Bände, Kopenhagen 1952 und *Klaus Beckmann*, zwei Bände (Bd. I in zwei Teilen), Wiesbaden 1972, Neuausgabe 1986. Beide Ausgaben berücksichtigen die Werke und Quellen, die seit Spitta aufgetaucht sind. Im Gegensatz zu Hedar bringt Beckmann teils einen (fast) vollständigen Revisionsbericht, teils interpretiert er eine Reihe Einzelheiten in den Werken, die auf stilkritischen Überlegungen basieren. Der ausübende Musiker steht somit oft vor mehreren Wahlmöglichkeiten und ist selbstverständlich - wenn auch begrenzt - berechtigt, eigene Vorschläge zur Lösung der problematischen Lesarten zu geben.

Orgeln

Für die Einspielung der Werke Buxtehudes wurden die Orgeln der *Kirchen von Soro und Jägersborg*, der *Grundtvigskirche* und der *Trinitatiskirche* gewählt, alles typische und hervorragende Beispiele der "Orgelbewegung" in Dänemark, wie sie durch Arbeiten der Orgelbauer *Sybrand Zachariassen* (1900 - 60) und *Poul-Gerhard Andersen* (1904 - 80) vertreten ist. Erstere war von 1922 bis zu seinem Tod Leiter der ältesten dänischen Orgelbaufirma *Marcussen & Sohn*, Åbenrå. Letztere war 1931 bis 1963 Leiter der Kopenhagener Abteilung derselben Firma und ließ sich danach als selbständiger Orgelbauer nieder. Die Dispositionen, Register etc. der betreffenden Orgeln gehen aus den Verzeichnissen der eingespielten Werke hervor.

Wesentliche gemeinsame Züge sind hieraus zu erkennen: Klarheit im Hinblick auf die Verteilung der Stimmen auf Hauptwerk bzw. Brustwerk (Oberwerk), Rückpositiv und Pedal, sowie die obligate Anwendung von Schleiflade und mechanischer Traktur. An diesem *äußeren* Aufbau erkennt man unmittelbar die Verbindung zu den Orgeln aus Buxtehudes Zeit, die auch in *klanglicher* Hinsicht sowie in bezug auf Intonation die Pioniere der "Orgelbewegung" in Dänemark in den 1930er und 1940er Jahren inspirierten. In dieser Entwicklung sind die Orgeln von Soro (1942) und Jägersborg (1944) historische Meilensteine. Die Inspiration durch die frühe Barockorgel ist auch in der von Marcussen erbauten Chor-Orgel der Grundtvigskirche mit zwei Manualen deutlich zu erkennen, während die bei der Einspielung benutzten neueren Orgeln einerseits das frühe Barockideal der dänischen Orgelbewegung vertreten,

andererseits über Stimmen und Elemente verfügen, die den Wunsch des heutigen Organisten, sowohl romantische als auch neue Musik in klanglich und technisch befriedigender Weise spielen zu können, erfüllen.

Schließlich muß hinzugefügt werden, daß die Orgelgehäuse und -prospekte in Sorø und Trinitatis Teile der alten Orgeln erhalten haben, in Sorø das Prospekt des Rückpositivs von J. Lorentz' Orgel aus dem Jahre 1628, in der Trinitatiskirche (abgesehen von dem Rückpositiv) Lambert Dan Kastens' Orgel aus dem Jahre 1731. Unmittelbar sieht die Jægersborger Orgel einer Orgel aus dem 17. Jahrhundert ähnlich, sie hat jedoch ihre eigene architektonische Identität, z. T. unabhängig von den historischen Perioden. Die jüngeren Orgeln der Grundtvigs- und Trinitatiskirche sind beide Beispiele moderner Ausdrucksweise. Die Chororgel der Grundtvigskirche wurde von dem Architekten der Kirche *Kaare Klint* gezeichnet, die große Orgel der Kirche von dem Architekten *Esben Klint*, während die Chororgel der Trinitatiskirche ein Werk der Architekten *Inger und Johannes Exner* ist.

Programme

Die Zusammenstellung der Werke auf den einzelnen CDs bezweckt in erster Linie, durch die Mischung von freien und choralgebundenen Werken und durch eine angemessene Variation zwischen Satztypen, Tonarten etc. die größtmögliche musikalische Abwechslung zu schaffen. Weiter wurde für jedes Programm auf der Basis der Texte der Choräle und ihrer ursprünglichen liturgischen Funktion eine gewisse "theologische" Linie angestrebt. Als Anleitung diente das von *Kerala J. Snyder* in: Dietrich

Buxtehude, Organist in Lübeck, New York 1987, S. 496ff. angeführte Verzeichnis der Choräle mit den Angaben zu ihrem Gebrauch in Lübeck zur Zeit Buxtehudes. *DACOCD 381* mit den ausgeprägten Advents- und Weihnachtsschörälen, *DACOCD 385*, auf der Choräle zur Himmelfahrt und zu Pfingsten überwiegen (BuxWV 210, 224), und zum Teil *DACOCD 383*, auf der Choräle für die Fastenzeit (BuxWV 180, 184, 201) und Ostern (BuxWV 198) mit Lobgesängen gekrönt werden (BuxWV 212, 218) ließen sich am leichtesten nach den obenerwähnten Prinzipien gestalten.

Die übrigen Choräle lassen sich nur schwer als thematische Einheiten zusammenstellen, da die meisten allgemeinere christliche Themen haben, die das ganze Kirchenjahr hindurch für Gottesdienste und bei anderen Gelegenheiten brauchbar sind. Auf *DACOCD 386* bildet Luthers klassisches Dreieinigkeitslied (BuxWV 190) den Ausgangspunkt für Choräle über eigentliche Kirchenlieder (BuxWV 185, 222, 219, 214 - 215) sowie geistliche Lieder für "Troost im Leid" (BuxWV 196, 207), während auf *DACOCD 382* teils Choräle, deren Texte Überschriften wie "Buße", "Leid" und "Troost" tragen (BuxWV 177, 178, 220 - 221), teils die Choralphantasien über das lateinische Canticum der Vesper "Magnifikat" (BuxWV 203, 204), und anschließend einen Choral über ein Abendlied (BuxWV 195) zu finden sind. Das Grundthema der Choräle auf *DACOCD 384* ist "Gesetz und Evangelium" (BuxWV 183, 186, 187, 206); dazu kommen Choräle über Danklieder (BuxWV 181, 194, 213) und über ein geistliches Lied, das für Tod und Begräbnis bestimmt war (BuxWV 193).

Im folgenden Verzeichnis der eingespielten Werke wird die benutzte Ausgabe überall angegeben. Abweichungen werden ebenfalls angegeben, entweder durch Hinweis auf eine andere Ausgabe oder näher präzisiert wie folgt: *Taktangabe*: t - *Angabe der Stimme*: Diskant = D, Alt = A, Tenor = T, Baß = B; *Taktschlag* + Töne etc. Bei der Ausführung einiger Orgelchoräle wurden in einigen Fällen Änderungsvorschläge, die *Kai Ole Bøggild* in seinem Aufsatz "Buxtehudes orgelkoraler. Tekstkritiske overvejelser II". *Organist-Bladet* 1987 nr. 9 s. 351ff vorgelegt hat, berücksichtigt, wie auch ein paar-mal Einzelheiten aus *Finn Videro*: "Diderich Buxtehude. Nine Organ Pieces." Kbh. 1985. herangezogen wurden.

©Henrik Glahn
Übersetzung: Vibeke Winge

Inge Bønnerup, dansk organist, født 1940, har siden sin debut i 1964 slået sit navn fast som orgelkunstner gennem en omfattende koncertvirksomhed både i Danmark, det øvrige Skandinavien, England, Tyskland, Frankrig, Italien og Australien. Hendes repertoire spænder fra tidlig barok til nutidig orgelmusik, med forkærlighed for det 17. - 18. århundredes musik. Inge Bønnerup har desuden uropført orgelværker af danske komponister, bl. a. Vagn Holmboe, Niels Viggo Bentzon, Leif Thybo, Jan Mægaard, m. fl. Siden 1972 har hun varetaget embedet som organist ved Trinitatis kirke i Københavns City, hvor hun har udfoldet en højt påskønnet kirkemusikalsk virksomhed, specielt gennem de velbesøgte "Gågade - koncerter" i vintersæsonen. Inge Bønnerup har desuden indspillet orgelmusik på grammofon og i en årrække, indtil 1989, undervist på Det kongelige danske Musikkonservatorium.

Inge Bønnerup, Danish organist (b. 1940), has since her debut in 1964 established herself as an organist of distinction through an extensive concert activity in Denmark and the other Scandinavian countries, England, Germany, France, Italy and Australia. Her repertory ranges from early Baroque to the organ music of our own day, with a preference for the music of the 17th and 18th centuries. Inge Bønnerup has also given first performances of organ works by Danish composers, including Vagn Holmboe, Niels Viggo Bentzon, Leif Thybo, Jan Maegaard and others. Since 1972 she has held the position of organist of the Trinitatis kirke (Church of the Trinity) in Copenhagen's inner city, where she has been responsible for a programme of church music which has been much admired and widely appreciated, especially in the popular "come-in-from-the-street" concerts during the winter season. Inge Bønnerup has also made grammophone recordings and for several years, until 1989, she taught organ-playing at the Royal Danish Academy of Music.

Inge Bønnerup, dänische Organistin, geb. 1940, hat sich seit ihrem Debut in 1964 als Orgelkünstlerin ersten Ranges bekannt gemacht. Sie hat sowohl in Dänemark und dem übrigen Skandinavien als in England, Deutschland, Frankreich, Italien und Australien zahlreiche Konzerte gegeben. Ihr Repertoire reicht von der frühen Barockmusik bis zur zeitgenössischen Orgelmusik, mit besonderer Vorliebe für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Inge Bønnerup hat mehrere dänische Orgelkompositionen uraufgeführt, u. a. von Vagn Holmboe, Niels Viggo Bentzon, Leif Thybo und Jan Maegaard. Seit 1972 bekleidet sie das Amt als Organist an der Trinitatiskirche im Zentrum von Kopenhagen. Ihre Konzertveranstaltungen in dieser Kirche, besonders die Freitag Nachmittagskonzerte im Winter, haben bei einem anspruchsvollen Publikum viel Beachtung gefunden. Inge Bønnerup hat ausserdem eine Reihe Schallplattenaufnahmen gemacht und war eine Zeitlang, bis 1989, Dozentin am Königlichen dänischen Musik-konservatorium.

Orglet i Sorø Kirke: Marcussen & Søn 1942, ombygget 1972 af Poul-Gerhard Andersen. 37 stemmer.

- Hovedværk (HV):** Gedaktpommer 16', Principal 8', Spidsfløjte 8', (C-H fælles m. Gedakt 8'),
Gedakt 8', Oktav 4', Rørfløjte 4', Quint 2 2/3', Oktav 2', Mixtur V, Trompet 8'
- Rygpositiv (RP):** Rørgedakt 8', Quintatøn 8' (C-E fælles m. Rørged. 8'), Principal 4',
Gedaktfløjte 4', Gemshorn 2', Sesquialtera II, Scharf III, Dulcian 16',
Krumhorn 8'
- Brystværk (BV):** Trægedakt 8', Nathorn 4', Spidsgedakt 4', Gedaktfløjte 2', Nasat I 1/3',
Cymbel II, Vox humana 8'
- Pedal (P):** Principal 16' (C-F: 8' + 5 1/3'), Subbas 16', Quint 10 2/3', Oktav 8', Gedakt 8',
Oktav 4', Nathorn 4', Blokfløjte 2', Mixtur IV, Fagot 16', Trompet 8'
- Normalkopler, svelle, tremolo for BV, 1 frikomb., 1 fri pedalkomb., tutti, mekanisk traktur, elektr.
registratur, sløjfevindlader

1 Præludium a-moll/ e-frygisk (BuxWV 152)

Udgave: Beckmann I, 17 (Hedar II, 6)

Note: t. 21, 24, 71, 78 = Hedar

Registrering: 1 - 18: **HV** Pr 8', Okt 4', 2', Mixt V
P Pr 16', Subb 16', Okt 8', 4', Blokfl 2', Mixt IV
18 - 44: **RP** Ged 8', Pr 4', Scharf III
P - Pr 16', Mixt IV
44 - 71: **HV**
P + Pr 16', Mixt IV

2 Christ unser Herr zum Jordan kam (BuxWV 180) - Orgelkoral

Udgave: Hedar IV, 2 (Spitta II, 2, 2)

Note: t. 37, 46 jfr. Bøggild s. 352, 372; t. 43 = Spitta

Registrering: **HV** (Solo) Tr 8', Okt 4'
RP Rørged 8', Gedfl 4'
P Subb 16', Ged 8', Okt 8'

3 Jesus Christus unser Heiland (BuxWV 198) - Orgelkoral

Udgave: Hedar IV, 13

Note: t. 15 D 1-2: halvnodes pause

Registrering: **HV** Pr 8', Okt 4', 2', Mixt V, Tr 8'
RP Dulcian 16', Rørged 8', Gedfl 4', Scharff III
HV + RP

4 Passacaglia d-moll (BuxWV 161)

Udgave: Hedar I, 1 (Spitta I, 1)

Note: t. 54 = Spitta

Registrering: 1 - 32: **HV** Pr 8', Okt 4'
P Pr 16', Subb 16', Okt 8', 4', Ged 8', Nathorn 4'
32 - 63: **BV** Træged 8', Spidsged 4', Gedfl 2'
P - Pr 16', Okt 4', Nathorn 4'
63 - 92: **RP** Rørged 8', Qtön 8', Gedfl 4'
P + Nathorn 4'
92 - 123: **HV** + Spidsfl 8', Rørfl 4'
P + Pr 16', Okt 4', Blokfl 2'

5 Præludium C-dur (BuxWV 136)

Udgave: Hedar II, 2 (Beckmann I, 1)

Note: t. 2, 50, 63, 78, 90, 92 = Beckmann

t. 51 A 2: f' - e'; t. 66 A 3: e' - g'

Registrering: 1 - 13: **RP** Rørged 8', Pr 4', Scharf III
P Subb 16', Okt 8', 4', Nathorn 4', Blokfl 2'
13 - 54: **HV** Spidsfl 8', Okt 4'
P - Nathorn 4', Blokfl 2'
55 - 65: **BV** Træged 8', Spidsged 4', Cymbel II
66 - 96: **RP**
P + Nathorn 4', Blokfl 2'

6 Fuga G-dur (BuxWV 175)

Udgave: Beckmann I, 39

Registrering: 1 - 18: **HV** Okt 4', Rørfl 4'
19 - 38: **RP** Gedfl 4'
39 - 67: **RP** + Pr 4', Scharf III

7 Ein feste Burg ist unser Gott (BuxWV 184) - Orgelkoral

Udgave: Hedar IV, 5

Note: t. 20 quinta vox 3.-4. - t. 21 quinta vox 1.-2. spilles som A i venstre hånd; det noterede d' strøget (på forslag af Kai Ole Bøggild)

Registrering: **RP** (Solo) Ged 8', Gedfl 4', Sesq II
HV Spidsfl 8', Rørfl 4'
P Subb 16', Okt 8'

8 Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (BuxWV 201) - Orgelkoral

Udgave: Hedar IV, 5

Registrering: **RP** (Solo) Krumh 8', Gedfl 4'
HV Ged 8', Rørfl 4'
P Subb 16', Okt 8'

9 Præludium F-dur (BuxWV 145)

Udgave: Hedar II, 15 (Beckmann I, 10)

Note: t. 71, 82, 111, 122 = Beckmann

Registrering: 1 - 39: **HV** Spidsfl 8', Okt 4', 2'
P Subb 16', Okt 8', 4', Blokfl 2'
40 - 123: **HV** - Okt 4', + Rørfl 4' vekslende med
RP Rørged 8', Gemsh 2' og
BV Træged 8', Gedfl 2'
P
123 - 127: **HV** + Okt 4'
P + **HV**

10 Nun lob mein Seel den Herren (BuxWV 212) - Orgelkoral

Udgave: Hedar III, 1, 5 (Beckmann II, 36)

Note: t. 82 = Beckmann

Registrering: **RP** Rørged 8', Pr 4', Scharf III, Krumh 8'
HV Ged 8', Okt 4', 2'
P Subb 16', Okt 8', 4', Blokfl 2'

11 Toccata G-dur (BuxWV 165)

Udgave: Beckmann I, 29 (Hedar II, 26)

Note: t. 46 og 88 = Hedar

Registrering: 1 - 37: **RP** Rørged 8', Gedfl 4', Gemsh 2'
38 - 103: **RP** - Gedfl 4'

12 Fuga C-dur (BuxWV 174)

Udgave: Hedar II, 3 (Beckmann I, 38)

Note: t. 6, 39, 44, 48, 69 = Beckmann

Registrering:
1 - 31: **BV** Træged 8', Spidsged 4', Gedfl 2'
32 - 50: **HV** Ged 8', Rørfl 4'
50 - 77: vekslen mellem **BV** og **HV**
P Subb 16', Okt 8', 4'

13 Te Deum laudamus (BuxWV 218) - Koralfantasi

Udgave: Beckmann II, 41 (Hedar III, 2, 7)

Note: I indspilningen er værket's forløb ændret i forhold til kilderne, resp. de foreliggende udgaver, hvorved versenes rækkefølge bringes i overensstemmelse med rækkefølgen i den latinske hymne (*Te Deum v. 1, 6, 9, 17*):*

.1 - 43: Præludium
44 - 94: Te Deum laudamus (vers 1)
161 - 268: Pleni sunt coeli et terra (vers 2)
95 - 116: Te Martyrum (vers 3)
117 - 160: Tu devicto mortis (vers 4)

t. 212 = Hedar

Registrering:
1 - 15: **HV** Pr 8', Ged 8', Okt 4', 2', Mixt V
P Subb 16', Okt 8', 4'
16 - 40: **HV** - Pr 8', Okt 2', Mixt V
40 - 43: **HV** + Pr 8', Okt 2', Mixt V

44 - 72: **RP** Rørged 8', Pr 4', Scharf III
P + Pr 16', Blokfl 2', Mixt IV
73 - 94: **HV** + **RP**
P + Fag 16'
P + **RP**

161 - 204: **RP** - Scharf III
BV Træged 8', Nath 4', Gedfl 2'
P - Fag 16', Pr 16', Blokfl 2', Mixt IV, **RP**
204 - 234: **HV** - Mixt V, Okt 2', + Quint 2 2/3', - **RP**
RP
P + Blokfl 2'

234 - 259: **RP** + Scharf III
BV + Nasat 1 1/3'

259 - 268: **HV** + **RP**
P + Pr 16', Nath 4', Blokfl 2', Mixt IV, Fag 16'

95 - 116: **RP**

HV - Quint 2 2/3', + Mixt V, - **RP**
P - Fag 16', Pr 16', Subb 16', Nath 4', + Tr 8'

117 - 146: **HV** + Ged.pom 16', Rørfl 4', Okt 2'

HV + **RP**
P tutti + **RP**

147 - 160: **HV** + Tr 8'

* Mens Buxtehudes udnyttelse af cantus firmus i vers 1, 2 og 4 umiddelbart kan verificeres i forhold til de latinske Te Deum-versioner, er cantus firmus i vers 3, *Te martyrum candidatus*, afvigende både i melodik og stavelsesantal. Imidlertid kan Buxtehudes cantus firmus uden besvær underlægges det efterfølgende vers 10 i Te Deum: *Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia*, jfr. Graduale Romanum 148*. Titlen *Te Martyrum* kan derfor tænkes at være en forveksling i selve kilden.

* While Buxtehude's use of cantus firmus can without difficulty be confirmed with reference to existing versions of the Latin Te Deum in verses 1, 2 and 4, that for verse 3, *Te martyrum candidatus*, differs both with regard to melody and number of syllables. However, the cantus firmus used by Buxtehude in this verse can easily be combined with the verse *Te per orbem terrarum sancta Ecclesia*, which follows as verse 10 of the Te Deum (cf. Graduale Romanum 148*). The title *Te martyrum* may therefore be a mistake originating in the source itself.

* In den Versen 1, 2 und 4 lässt sich Buxtehudes Ausnutzung des Cantus Firmus im Verhältnis zu den entsprechenden lateinischen Te Deum-Fassungen ohne weiteres bestätigen. Dies gilt aber nicht für Vers 3, *Te martyrum candidatus*, der von der angegebenen Vorlage sowohl melodisch als im Hinblick auf Silbenzahl abweicht. Dagegen wird man Buxtehudes Cantus Firmus dem nachfolgenden 10. Vers des Te Deums, *Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia*, unmittelbar anpassen können (vgl. Graduale Romanum 148*). Die Bezeichnung *Te martyrum* ist also vielleicht auf eine Verwechslung in der Quelle zurückzuführen.

Diskografisk oversigt over de indspillede værker

BuxWV

DACOCO

136 Præludium C-dur 383

137 Præludium C-dur 381

138 Præludium C-dur 386

139 Præludium D-dur 382

140 Præludium d-moll 384

141 Præludium E-dur 384

142 Præludium e-moll 385

143 Præludium e-moll 386

144 Præludium F-dur 381

145 Præludium F-dur 383

146 Præludium fis-moll 386

147 Præludium G-dur 382

148 Præludium g-moll 385

149 Præludium g-moll 381

150 Præludium g-moll 382

151 Præludium A-dur 385

152 Præludium a-moll/e-frygisk 383

153 Præludium a-moll 381

155 Toccata d-moll 386

156 Toccata F-dur 385

157 Toccata F-dur 384

158 Præambulum a-moll 384

159 Ciacona e-moll 382

160 Ciacona e-moll 385

161 Passacaglia d-moll 383

162 Præludium G-dur (man.) 386

163 Præludium g-moll (man.) 384

164 Toccata G-dur (man.) 384

165 Toccata G-dur (man.) 383

166 Canzona C-dur (man.) 384

167 Canzonetta C-dur (man.) 386

168 Canzona d-moll (man.) 381

169 Canzonetta e-moll (man.) 381

170 Canzona G-dur (man.) 385

171 Canzonetta G-dur (man.) 386

172 Canzonetta G-dur (man.) 382

173 Canzonetta g-moll (man.) 382

174 Fuga C-dur (man.) 383

175 Fuga G-dur (man.) 383

176 Fuga B-dur (man.) 382

177 Ach Gott und Herr 382

178 Ach Herr, mich armen Sünder 382

180 Christ unser Herr zum Jordan kam 383

181 Danket dem Herren,
denn er ist sehr freundlich 384

182 Der Tag, der ist so freudenreich 381

183 Durch Adams Fall ist ganz verderbt 384

184 Ein feste Burg ist unser Gott 383

185 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort 386

186 Es ist das Heil uns kommen her 384

187 Es spricht der Unweisen Mund wohl 384

188 Gelobet seist du,
Jesu Christ (Koralfantasi) 381

189 Gelobet seist du, Jesu Christ 381

190 Gott der Vater wohn uns bei 386

191 Herr Christ, der einig Gottes Sohn 381

192 Herr Christ, der einig Gottes Sohn 381
193 Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl 384
194 Ich dank dir, lieber Herre 384

195 Ich dank dir schon durch deinen Sohn 382
196 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ 386
197 In dulci jubilo 381

198 Jesus Christus unser Heiland 383
199 Komm, heiliger Geist, Herre Gott 385
200 Komm, heiliger Geist, Herre Gott 385

201 Kommt her zu mir,
spricht Gottes Sohn 383
202 Lobt Gott, Ihr Christen, allzugleich 381
203 Magnificat Primi Toni 382

204 Magnificat Primi Toni 382
205 Magnificat Noni Toni 381
206 Mensch, willst du leben seliglich 384

207 Nimm von uns, Herr 386
208 Nun bitten wir den heiligen Geist 385
209 Nun bitten wir den heiligen Geist 385

210 Nun freut euch, lieben Christen gmein 385
211 Nun komm der Heiden Heiland 381
212 Nun lob mein Seel den Herren 383

213 Nun lob mein Seel den Herren
(koralvariationer) 384
214 Nun lob mein Seel den Herren 386
215 Nun lob mein Seel den Herren 386

217 Puer natus in Bethlehem 381
218 Te Deum laudamus 383
219 Vater unser im Himmelreich 386

220 Von Gott will ich nicht lassen 382
221 Von Gott will ich nicht lassen 382
222 Wår Gott nicht mit uns diese Zeit 386

223 Wie schön leuchtet der Morgenstern 381
224 Wir danken dir, Herr Jesu Christ 385
225 Canzonetta a-moll (man.) 385

DAC OCD 381
Sorø Kirke

DAC OCD 382
Jægersborg Kirke

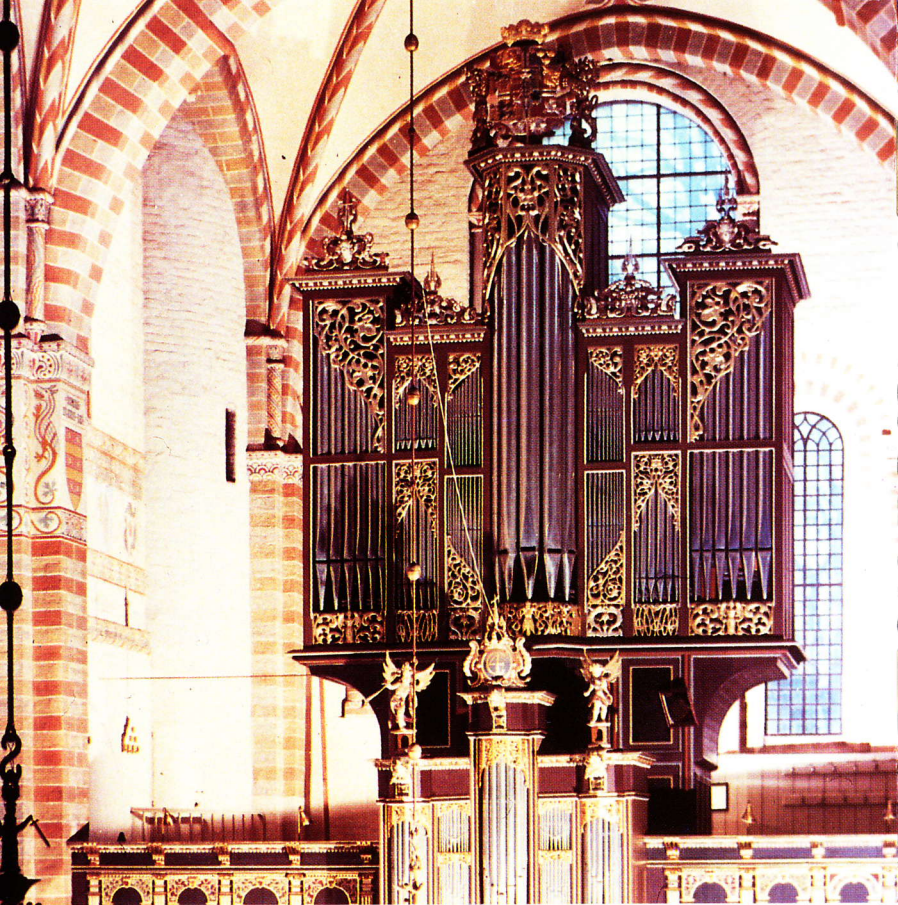
DAC OCD 383
Sorø Kirke

DAC OCD 384
Jægersborg Kirke

DAC OCD 385
Grundtvigs Kirke

DAC OCD 386
Trinitatis Kirke

Orgelbyggere:
Marcussen & Søn
P.- G. Andersen



dana
 cord

DACOCOD 383
 DIGITAL DDD

- 1 Præludium a-moll/ e-frygisk
(BuxWV 152) 3:43
- 2 Christ unser Herr zum Jordan kam
(BuxWV 180) - Orgelkoral 2:57
- 3 Jesus Christus unser Heiland (BuxWV 198)
Orgelkoral 1:36
- 4 Passacaglia d-moll (BuxWV 161) 5:14
- 5 Præludium C-dur (BuxWV 136) 5:06
- 6 Fuga G-dur (BuxWV 175) 3:26
- 7 Ein feste Burg ist unser Gott (BuxWV 184)
Orgelkoral 3:12
- 8 Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn
(BuxWV 201) - Orgelkoral 2:19
- 9 Præludium F-dur (BuxWV 145) 5:58
- 10 Nun lob mein Seel den Herren (BuxWV 212)
Orgelkoral 3:31

- 11 Toccata G-dur (BuxWV 165) 4:52
- 12 Fuga C-dur (BuxWV 174) 3:16
- 13 Te Deum laudamus (BuxWV 218) 12:42
Koralfantasi

Inge Bønnerup, orgel

Sorø Kirke
 Orgel: Marcussen & Søn
 P.- G. Andersen

Udgivet med støtte fra:
 Statens Musikråd,
 Augustinus Fonden og
 Gangstedfonden.
 ©DANACORD 1991



DACOCOD 383

COMPACT
disc
 DIGITAL AUDIO

Recorded June, 1991
 Recording engineer: Eyvind Rafn, DigiSound
 Musical research: Henrik Glahn
 Cover photo: Rigmor Mydtskov ©
 Produced by Jesper Buhl.