

BUXTEHUDE

Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke

Band 1

Freie Orgelwerke

New Edition of the Complete Organ Works

Volume 1

Freely-Composed Organ Works

Herausgegeben von / Edited by
Christoph Albrecht



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA08221

INHALT · CONTENTS

Vorwort	IV
Preface	X

1. Praeludium in C BuxWV 137	2
------------------------------------	---



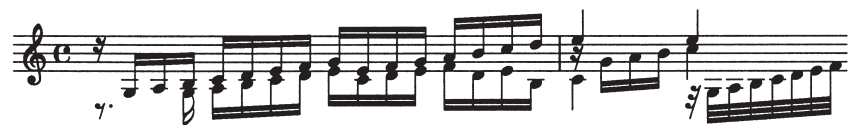
[Fuga]



Ciacona



2. Praeludium in C BuxWV 136	9
------------------------------------	---



Fuga



3. Praeludium in C BuxWV 138	16
------------------------------------	----



[Fuga]



4. Fuge in C BuxWV 174	20
------------------------------	----



5. Canzona in C BuxWV 166	24
---------------------------------	----



6. Canzonetta in C BuxWV 167	30
------------------------------------	----



7. Ciacona in c BuxWV 159	31
---------------------------------	----



8. Praeludium in D BuxWV 139	38
------------------------------------	----



Fuga



9. Praeludium in d BuxWV 140	44
------------------------------------	----



10. Toccata in d BuxWV 155	51
----------------------------------	----



11. Canzona in d BuxWV 168	60
----------------------------------	----



12. Passacaglia in d BuxWV 161	63
--------------------------------------	----



Quellenverzeichnis	68
--------------------------	----

Kritischer Bericht	70
--------------------------	----

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

gend) und haben bei Stücken gleicher Tonart die gleichen Formen (Praeludium, Toccata, Canzona) nebeneinandergestellt.

Sehr unterschiedlich ist der Quellenbefund im Blick auf eine optische Gliederung der Stücke durch Doppelstriche. Die Sektionen einer Canzona sind in mehreren Handschriften dadurch abgeteilt, in anderen dagegen nicht. Dasselbe gilt – wenn auch weniger häufig – für die mehrteiligen Großformen. Der Herausgeber hat sich dazu entschieden, in der Notierung durchweg der Einheit der Stücke in der Notierung den Vorrang vor der Untergliederung zu geben. Es wurden einheitlich nur einfache Taktstriche gesetzt (auch bei Taktwechsel). Das entspricht nicht nur dem mehrheitlichen Quellenbefund; es erspart auch Verlegenheitslösungen, wenn etwa der Übergang vom Praeludium zur Fuge innerhalb eines Taktes erfolgt oder dieser Übergang sogar verzahnt ist. Die Werkbezeichnung von Buxtehudes Orgelkompositionen ist uneinheitlich. Die durch Spitta, Keller und Hedar eingebürgerte Bezeichnung „Praeludium und Fuge“ bzw. „Toccata und Fuge“ findet sich nur vereinzelt in der handschriftlichen Überlieferung. Nur ein kleiner Teil der so bezeichneten Werke ist als zweiteilige Form konzipiert. Vorne steht Buxtehude in der Tradition der Orgeltoccata von Andreas Gabler, Peter Merula und Frescobaldi, für die die Reihung von kontrapunktischen und freien Abschnitten kennzeichnend ist. Für diese mehrteiligen Kompositionen vordringend die überragende Mehrzahl der Quellen die Bezeichnung Praeludium bzw. Toccata, die auch in unsere Ausgabe übernommen wurden. Der Titel Praeambulum taucht zum ersten Mal (BuxWV 158; Band III, Nr. 39) auf. Ein solches Synonym von Praeludium nicht als besonderer Form.

Die Hauptquelle D 1 (SPK Berlin, Mus. Ms. 2681) hatte ursprünglich „Praeludium“ als Titel. Diese Zeile wurde durch „Praeludium und Fuge“ ersetzt. Diese Zeile wurde durch „Praeludium und Fuge“ ersetzt.

Die Einzelstücke sind in der Regel als „Praeludium“ und „Fuge“ nicht getrennt, sondern als „Praeludium und Fuge“ bezeichnet. Diese Praxis wurde in der Ausgabe übernommen. Wo der Titel „Fuge“ in eckigen Klammern steht, ist die Canzona imitativ. Die Canzona ist eine mehrteilige imitative Form. Bei den Canzonas in C und in e (BuxWV 161; Band I, Nr. 12) und in d (BuxWV 159; Band I, Nr. 7 und BuxWV 160; Band II, Nr. 17) ist in der Lunder Tabulatur (= C) auf der Innenseite tragen dagegen beide Stücke die Bezeichnung Canzona bzw. Fuga. Auch hier ist eine inhaltliche Unterscheidung nicht möglich. Wir haben uns daher entschieden, jeweils die Bezeichnung der Hauptquelle zu übernehmen.

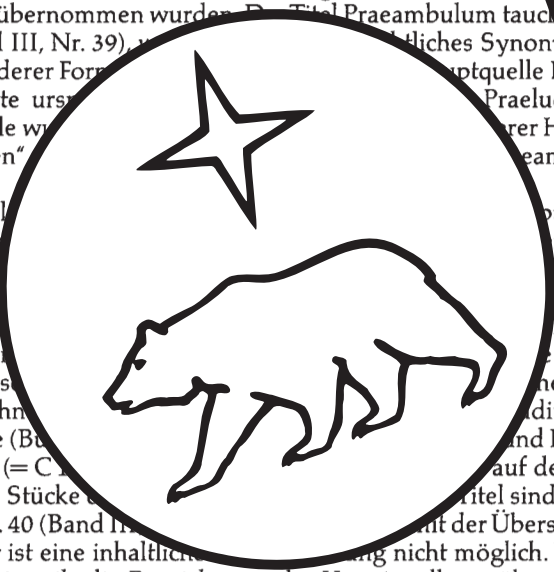
Schließlich sind noch die drei über einen Basso ostinato gearbeiteten Stücke zu nennen: die Passacaglia in d (BuxWV 161; Band I, Nr. 12) und die beiden Ciaconen in c und e (BuxWV 159; Band I, Nr. 7 und BuxWV 160; Band II, Nr. 17). Buxtehude verwendet bei diesen stilisierten Tanzformen im Dreiertakt korrekt die Bezeichnung Passacaglia für die auftaktige, Ciacona dagegen für die volltaktige Themengestalt.

An der Ausbildung einer virtuellen Pedaltechnik hatte Buxtehude maßgeblichen Anteil. Während im süd- und mitteldeutschen Raum die Pedaldispositionen im Orgelbau und entsprechend die Pedaltechnik in der Komposition (und Improvisation) eine untergeordnete Rolle spielten (man denke an die Orgelpunkttoccaten Muffats oder Pachelbels), bedingen sich im norddeutschen Raum in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Ausbildung des Pedals zu einem voll disponierten, eigenständigen Orgelwerk und die

Entwicklung einer virtuellen, obligaten Pedaltechnik gegenseitig. Das Verdienst, erstmals eine Orgelfuge mit selbständig geführtem Pedal veröffentlicht zu haben, gebührt dem Nürnberger Organisten Johann Erasmus Kindermann (Nürnberg, 1645). Es ist erstaunlich zu sehen, wie weit sich die norddeutsche Schreibweise (speziell Buxtehudes) bereits eine Generation später entwickelt hat. Unübersehbar ist in Buxtehudes Setzweise die Freude an der Pedalartistik; viele seiner Themen sind geradezu erfunden, um zu zeigen, was man mit zwei Füßen alles anstellen kann – bis hin zu Doppelpedalpartien. Nur noch sein Schüler Nikolaus Bach (und wenige seiner Schüler wie Krebs und Krieger) haben nach dem Ausweis der von ihnen überkommenen Kompositionen über eine vergleichbare Pedaltechnik verfügt. Andere Bachschüler konnten sich damit nicht mehr aufwarten. Carl Philipp Emanuel Bach gesteht dies in einer autobiographischen Notiz selbst ein. Auch Johann Friedrich Agricola gesteht dazu, was seine Buxtehudeabschrift (= E 1) ausweist: Es gibt darin mehrere Partien, die in älteren Handschriften dem Pedal zugewiesen sind, die er aber für das Manual umgeschrieben hat (sofern dies nicht bereits in einem Zwischenstadium bei seiner Vorlage geschehen war). Da Agricola die Pedalnoten stets mit roter Tinte kennzeichnet, ist die Pedalzuweisung bei ihm stets eindeutig. Interessant ist die Beobachtung, daß auch andere Kopisten mit ähnlichen Tendenzen der Pedalvereinfachung arbeiten. Daß sie dabei mitunter zu noch abweichenden Lösungen kommen, macht die sekundären Charakteristika dieser Manualisierungen sofort deutlich. Besonders auffällig sind hier die Quellen zum Praeludium in F (BuxWV 145; Band II, Nr. 19). Daß die Umlagerungen ganz offensichtlich den Intentionen des Komponisten zuwiderlaufen, haben wir uns bei Differenzen in den Quellen für die Pedalzuweisung solcher Stellen entschieden. Nach heutigen Maßstäben sehen die Stimmen nicht über einen mittleren Schwierigkeitsgrad hinaus.

Bei dem Problem der Pedalzuweisung der Bassstimme sind wir zugleich auf eine Grund-satzfrage gestoßen, die sich bei der Übertragung einer Buchstabentabulatur in Notenschrift ergibt und ergilit. Wo sollen die Buchstabenreihen (meist vier an der Zahl) im Notenbild angeordnet werden? Eine Schreibweise in Partitur (vier Systeme) scheidet aus, da die Stimmenführungen oft inkonsequent sind bis hin zum Stimmenaustausch. Für den Manualpart ist ohne jede Frage die Anordnung auf zwei Systemen die gegebene. Aus Gründen der Papierersparnis wurde aber bis ins 18. Jahrhundert hinein auch die Pedalstimme mit in das untere System hineingenommen, was besonders bei Stimmkreuzungen mit der linken Hand und bei Doppelpedal zu großer Unübersichtlichkeit bis hin zur Mißverständlichkeit führt. So haben alle bisherigen Ausgaben im Praeludium in C (BuxWV 136; Band I, Nr. 2, Takt 74/75) die frei einsetzende fünfte Stimme dem Manual zugewiesen, obwohl die Handschrift für diesen Einsatz eindeutig das Pedal fordert. Der Ausweg einer zweifarbigen Notierung (die fünf Handschriften der E-Familie) ist normalerweise nur bei handschriftlichen Kopien möglich; für den Druck kam sie nicht in Betracht. Da die Zusammenfassung auf zwei Notensystemen bei Buxtehudes Orgelmusik jedenfalls ein sekundärer Akt der frühen Kopisten ist, der zwar der Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts entspricht, der aber keine Authentizität beanspruchen kann, besteht kein Anlaß, diese heute ungebräuchliche Notierungsform neu zu beleben. Wir bieten dem Benutzer daher das vertraute Bild der Notierung auf drei Systemen.

An einem weiteren Punkt wurde, häufig abweichend von den Notenhandschriften, der Tabulaturtext in moderner Weise wiedergegeben: bei der Entscheidung für die Zahl der festen Vorzeichen. Unter dem Einfluß der älteren modalen Notierung wird d-Moll im 17. und 18. Jahrhundert in der Regel noch ohne feste Vorzeichnung geschrieben. Auch e-Moll wird des öfteren ohne Kreuz quasi phrygisch („Quarti toni“) notiert. Die Buchstabentabulaturen kennen wesensmäßig keine festen Vorzeichen, sondern bezeichnen jeden erhöhten Ton einzeln durch eine Schleife am Buchstaben. Es besteht aber keine



Veranlassung, den alten Notenkopien in dieser Hinsicht Quellenwert zuzuerkennen und nach ihrem Vorbild E-Dur mit drei # oder c-Moll mit zwei b zu notieren und sich damit eine unverhältnismäßig große Zahl von zufälligen Versetzungszeichen einzuhandeln. Pausen werden in Tabulaturen meist nur unmittelbar vor dem Neu- oder Wiedereintritt einer Stimme oder beim Pausenbeginn allenfalls bis zum Ende der Takteinheit gesetzt; sie stehen also wesentlich seltener als in moderner Notenschrift. Auch in dieser Hinsicht entschieden wir uns in Bezug auf den Druck für die praktischste Lösung, die zugleich optisch die günstigste ist: Wenn also auf dem oberen System Diskant und Alt geführt werden, wird das Pausieren einer dieser beiden Stimmen nur dann angezeigt, wenn es sich um eine kürzere Pause handelt. Sonst wird nur die weiterlaufende Stimme einstimmig notiert (Halsung und Balkung der Noten).

Schließlich muß in diesem Zusammenhang noch auf die nicht sehr kleine Zahl von solchen Stellen eingegangen werden, bei denen Stimmkreuzungen nicht notiert sind oder Stimmführungen „verbogen“ wurden. Teilweise mögen solche Fehler schon auf die Tabulaturvorlagen zurückgehen (die Tabulatur wurde als Griffschrift der Lautenisten und Organisten entwickelt, nicht als Mittel der Fixierung polytonaler Musik); teilweise sind sie als Übertragungsfehler bei der Umschrift erklärlich. Was sich um eine wenig erkennbare Fehlnotierungen handelt, die akustisch nicht ausmachen und die folgte die Umstellung ohne besonderen Nachweis im Kritischen Bericht. Hierfür ein Beispiel: Im Praeludium in a (BuxWV 153; Band III, Nr. 38, Takt 75) wurde in der handschriftlichen Überlieferung der Diskant dem Alt zugewiesen; darüber steht eine Viertelnote, die Stimmführung ergibt sich aber eindeutig, daß das die Viertelpause wurde. Der Diskant wurde dem Alt zugewiesen.



Die Revision der Handschriften ist eine unumgängliche Aufgabe, die eine unvermeidliche gravierende Veränderung in den Handschriftenstellungen bewirkt. Schon Spitta hat dies bemerkt: „Das Gesamtergebn ist demnach kein so sehr einseitig, sondern einseitig neu entdeckt. Auch die stattliche Zahl der inzwischen neu entdeckten Fehler der vergleichenden Textkritik keinen grundsätzlichen Wandel bewirkt. So gewinnt zwangsläufig bei der Buxtehude-Edition die Binnenkritik ein um so größeres Gewicht. Damit aber begeben wir uns auf heiß umstrittenes Gebiet.

Spittas Konjekturen sind so überzeugend begründet, daß sie fast durchweg von späteren Herausgebern übernommen wurden. Wo Hedar, der vor allem auf den Lunder Tabulaturen basiert, gegenüber Spittas Text tradierte Lesarten wiederherstellt, handelt es sich meist um Verschlimmbesserungen. Der Satz „Urtext schützt vor Torheit nicht!“ gilt in besonderem Maße für den überlieferten Text von Buxtehudes Orgelmusik. — Spittas vorsichtige Eingriffe waren notwendig und gut; aber sie waren zu zaghaft! Vor allem durch Veröffentlichungen von Finn Viderø, Alfred Dürr, Martin Geck und Klaus Beckmann wurde auf die Notwendigkeit hingewiesen, eine größere Zahl weiterer offensichtlicher Überlieferungsfehler richtigzustellen. Der Umfang und die Art solcher editori-

schen Eingriffe ist nun aber strittig — wie könnte es anders sein, da die Methodik erst am Objekt entwickelt werden kann! Gar zu leicht gerät der Herausgeber in den Verdacht, sich die Rolle des Kompositionslehrers anzumaßen, der nach seinem formal-analytischen Verständnis und seinen ästhetischen Kategorien über Richtigkeit bzw. Unrichtigkeit des überlieferten Notentextes befindet. Oberstes Prinzip unserer Ausgabe war es daher, den Benutzer so weit wie möglich in den Entscheidungsprozeß mit einzubeziehen. So wurde nicht eine sogenannte „praktische“ Ausgabe einer „wissenschaftlichen“ Ausgabe vorgelegt, sondern jeder Benutzer hat die Möglichkeit (und wohl auch die Pflicht), anhand des Kritischen Berichtes die Entscheidungen des Herausgebers nachzuprüfen. Änderungen, die über ästhetische Konjekturen des Notentextes oder die Richtigstellung offensichtlich der Lesart hinausgehen, werden zu einem guten Teil im Notentext als Konjekturen angegeben. Dabei wird als Ermessensentscheidung des Herausgebers zum Teil die überlieferte Lesart als Haupttext geboten, während der Änderungsvorschlag des Herausgebers als Fußnote im Kleinstich erscheint. Zum anderen Teil — wenn die handschriftlich überkommene Textgestalt zu wenig erschien — wird die Konjekturen als Haupttext gedruckt, der überlieferten Text dagegen als Fußnote.

Bei den in Überlieferungssicht problematischsten Stücken hat der Herausgeber die Revisionsfassung über längere Zeit konzertant getestet und sich überdies von Kollegen beraten lassen, um individuelle Geschmacksurteile möglichst auszuschließen — das Bewußtsein, daß dies immer nur bis zu einem bestimmten Grade möglich ist!

Eine große Lässigkeit ist den alten Kopisten hinsichtlich der Leitonsetzung nachzusagen. Schon Spitta hatte es als eine Stilleigenschaft Buxtehudes erkannt, daß er „das Wiederholte Anschlag desselben Tones“ (BuxWV 159, IX) und sich bei der Ergänzung von Bögen auf offensichtlich Analoges stützen und die Anbindung vorbereiteter Dissonanzen beschränken wollte und ihm darin gelang und haben überdies alle ergänzten Bögen, sofern sie weder in der Handschrift noch in einer Nebenquelle stehen, als punktierte Bögen kenntlich gemacht, was zugleich den Kritischen Bericht entlastet. Der Interpret soll sich jeder nach Akustik und Instrument von Fall zu Fall entscheiden — in dem Wissen, daß die Überlieferung in diesem Punkt besonders anfällig ist und starke Differenzen abweicht.

Ein weiterer strittiger Punkt betrifft Änderungen, die die Tonalität der Stücke berühren. Als Buxtehude seine Orgelwerke schrieb, hatte das moderne Dur-Moll-System bereits seit zwei bis drei Generationen die modale Musiktheorie untergraben, die aber trotzdem bei Buxtehude und bei seinen Zeitgenossen noch nachwirkt. In fast allen Mollstücken finden sich dorische Partien. Als eine besonders typische Stelle seien die beiden letzten Variationen der Ciacona in c (BuxWV 159; Band I, Nr. 7) mit dem „harten a“ der Mittelstimmen genannt. Ob man bei Buxtehudes Dur-Stücken analog von einem mixolydischen Einschlag sprechen kann, ist dagegen fraglich. Auffallend häufig findet sich bei ihm in der Leitonsetzung der Wechsel von Ganzton und Subsemitonium. Dies darf geradezu als Stileigentümlichkeit Buxtehudes angesehen werden. Es scheint so, daß er besonders gern bei Dur-Fugenthemen den unteren Ganzton als Leiton einbezieht, um dadurch die Differenzen von tonaler und realer Beantwortung (Dux- und Comes-Gestalt des Fugenthemas) auszugleichen. Von daher besteht keine Veranlassung, auf Grund heutiger Hörgewohnheiten einzugreifen und die „ipsissima vox“ Buxtehudes zu entstellen. Als besonders prägnantes Beispiel hierfür nenne ich die erste Fuge des Praeludiums in E (BuxWV 141; Band II, Nr. 13) mit ihrem Wechsel von d und dis.

Buxtehudes Schlußpartien gehören zu seinen originellsten Eingebungen. Da gibt es kein Dominant-Tonika-Klischee! Oft genug wird der Hörer verdutzt zurückgelassen. Auch Quartsextakkordbildungen gehören zu seinem Vokabular bei der Vorbereitung des Schlusses. Das gilt auch für die Finaltakte des Praeludiums in d (BuxWV 140; Band I,

Nr. 9). Der Quartsextakkord im viertletzten Takt ist durch die vorangegangene Episode so gut vorbereitet, wie man es sich besser nicht vorstellen kann. Trotzdem hat Keller nach einer Attacke von Finn Viderø gegen diese Stelle in späteren Auflagen den Takt geändert. Sogar Hedar hat sich zu einer Konjektur entschlossen; und auch Beckmann ändert diesen Takt. Wir folgen dagegen – mit gutem Grund – der einheitlichen handschriftlichen Überlieferung.

Daß alle Konjekturen ein Stück subjektiver Entscheidung des Herausgebers enthalten, soll an einem relativ unkritischen Beispiel gezeigt werden: In Takt 5 des Praeludiums in g (BuxWV 163; Band III, Nr. 34) fehlt ein Viertel: Die Mittelstimme beginnt mit Zweiunddreißigstelpause und sieben Zweiunddreißigstelnoten. Alle bisherigen Herausgeber haben das fehlende Viertel dadurch gewonnen, daß sie die Zweiunddreißigstel zu Sechzehnteln machten. Vom Kontext her (Zweiunddreißigstelskalen in Takt 2 und 4) ist dies nicht sehr überzeugend. Da überdies das Übersehen einer Viertelpause leichter als Kopistenversehen erklärt werden kann, wurde in unserer Ausgabe statt einer Dehnung der Werte diese Pause eingefügt.

Im übrigen wurde nach dem Grundsatz verfahren, daß Änderungen des Textes vorgenommen wurden, je zuverlässiger der Kontext war – oder anders gesagt: daß bei Stellen mit größerer Textverderbnis hin und wieder auch eine Änderung angebracht wurde, zu der man sich in einem intakten Umfeld vielleicht nicht entschlossen hätte. Auch dafür ein Beispiel: In der Toccata in F (BuxWV 156; Band II, Nr. 20) läuft die Bewegung des gebrochenen Tenors von Takt 1/2 im zweiten Viertel des zweiten Taktes mit dem ersten Viertel des ersten Taktes zusammen. In Takt 1 und 3 offenbare Schreibversehen korrigiert. Die Rhythmusangabe in der zweiten Hälfte von Takt 2 falsch überliefert. Die gleiche Angabe es habe die beiden genannten Takte zu lesen. Der Herausgeber hofft, damit die Lesart wieder freilich nicht. Eine letzte schon Später unter dem Vorzeichen des Unverständnisses ändern auf der Übertragung nur um eine op. Lesehilfe sein kann. Die Stimmführung ohne besondere Stellen anders aufgeteilt. Beispielsweise lassen alle bisherigen Takt 8 der Toccata in F (BuxWV 156; Band II, Nr. 20) entsprechend der handschriftlichen Überlieferung den Tenor auf dem zweiten Sechzehntel unthematisch einsetzen. Buxtehude hat aber ohne Frage mit dem zweiten Sechzehntel den Alt als Imitation des Diskants im vorangegangenen Takt neu einsetzen lassen.



Die Taktbezeichnungen wurden in dieser Ausgabe vereinheitlicht. In den Tabulaturen fehlen sie oft ganz. Bei den Dreiertakten ergaben sich keine Probleme hinsichtlich der Notenwerte. Buxtehude benutzt schon durchweg die auch heute noch üblichen Werte, so daß die Frage einer Verkürzung der Werte, wie sie bei Tripletakten der Schützzeit meist praktiziert wird, nicht anstand. Auch die Notenwerte der Vierertakte entsprechen der Überlieferung (die in diesem Punkte einheitlich ist). Lediglich beim Praeludium in g (BuxWV 149; Band III, Nr. 32) war zu fragen, ob die Anordnung der ersten Fuge (Takt 21 ff) in 2/2-Mensuren nach der (taktverhläßen) Tabulatur als original – und damit als verbindlich – zu gelten habe. Die 4/2-Motivierung der übrigen Handschriften und bisherigen Ausgaben war dann aber doch aus praktischen Gesichtspunkten der Vorrang gegeben. Ich entschied mich dagegen die Bezeichnung der Vierviertel-Takte – auch – über die Achtel- und Sechzehntelbewegung –, die teils als 4/4, teils als 2/2 (C-Motiv) werden. Sogar innerhalb der Handschriftenfamilien gibt es hierbei Differenzen. Wir haben daher vereinheitlicht und bei „normalen“ Vierertakten durchweg das C-Zeichen gesetzt.

Eine Auffassungsdifferenz hat sich in der Editions-geschichte bei den ersten Takten des Praeludiums in g (BuxWV 149; Band III, Nr. 32) ergeben, die Beckmann als einziger als 24/16-Takt deutet. Er setzt nach der ersten Handschrift eine C-Vorzeichnung mit Sechzehntel- statt Achtelstrichen, was nicht nur der sonst einheitlichen 12/8-Überlieferung widerspricht, sondern auch mindestens in den Takten 17 und 18 die Rhythmik der Begleitstimmen widerspiegelt wird (Einzelheiten im Kritischen Bericht). Ein Wort zu den Dittographien, den irrtümlichen Verdopplungen einzelner Takte, die beim handschriftlichen Kopieren am ehesten im Zahlen- und unteren Takte, die dann aber vom nächsten Abschreiber auch innerhalb einer „reinen“ Kopie eingetragene Ungenauigkeit übernommen werden. Solche Dittographien gibt es in der handschriftlichen Überlieferung und sogar in einigen Drucken. B. im Originaldruck von Johann Gottfried Walther's Choralpartita „Du meine Freude“ (1731) acht allzu selten. Ebenso gibt es das Gegenstück: Zwei Takte werden beim Kopieren versehentlich ineinandergeschoben und auf einen verkürzt. Ein von den Buxtehude-Herausgebern als Dittographie angesehenes „Musterbeispiel“ ist die Taktverdoppelung im Praeludium in d (BuxWV 140; Band I, Nr. 9, Takt 4), die sich in sämtlichen Quellen findet, die aber als Fehler ohne weiteres zu erkennen ist. An anderen Stellen kann man jedoch durchaus geteilter Meinung sein. Es gehört zu den Stileigentümlichkeiten Buxtehudes, daß er gegen Ende der Stücke Ostinatobildungen und Wiederholungen einführt. Wir konnten uns daher nicht entschließen, im Praeludium in a (BuxWV 153; Band III, Nr. 38) nach dem Vorbild Hedars und Beckmanns den Takt 111 als vermeintliche Dittographie von Takt 110 zu eliminieren. Mit der gleichen Begründung könnte man in den Coda-Teilen anderer Stücke (etwa Praeludium in fis BuxWV 146; Band II, Nr. 22) ganze Takte als Überlieferungsfehler ansehen und tilgen. – Die vom Herausgeber vermuteten und mit Verbesserungsvorschlägen versehenen dittographischen Kopistenversehen im Praeludium in e (BuxWV 143; Band II, Nr. 15, Takt 56) und in der Toccata in F (BuxWV 156; Band II, Nr. 20, Takt 28–30) sind schwerer zu erklären und zu bereinigen – der Benutzer möge anhand des Notentextes entscheiden!

In der Handschrift E 5 ist dem Kopisten bei der Abschrift des Praeludiums in a (BuxWV 153; Band III, Nr. 38) das Versehen unterlaufen, daß ihm die beiden Takte 8 und 9 zu einem zusammenrutschten – ein Versehen, das nur deshalb ohne Folgen in der Editions-geschichte blieb, weil E 5 das letzte Glied in der Quellenfamilie ist, das nicht weiter kopiert wurde, und weil aus allen übrigen Handschriften die originale Textfassung einwandfrei hervorgeht. An anderen Stellen ist der Überlieferungsbefund leider mißlicher: Alle Quellen des Praeludiums in e (BuxWV 143; Band II, Nr. 15) bieten für Takt 63 den gleichen Text. Die unvorbereitete und falsch aufgelöste Dissonanz im Tenor hatte schon

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Eine solche Praxis hat in der Überlieferung teilweise auch ihren handschriftlichen Niederschlag gefunden: Die Quelle A1 (Yale-Universität) notiert im Praeludium in e (BuxWV 142; Band II, Nr. 14) als einzige vor dem Beginn des 12/8-Finales einen ganztaktigen H-Dur-Akkord (nach Takt 112 unserer Ausgabe) und beginnt danach einstimmig (ohne den Achtelakkord) mit dem Schlußteil. Gerade dieser Stelle wird aber bei einer solchen Ausführung viel von der Spannung des Übergangs genommen, zumal nachdem bereits wenige Takte vorher breit auf H-Dur kadenziiert wurde (Takt 98–100).

Das Problem der Ornamente, das bei alter Musik immer wieder neue Fragen aufwirft und neue Antworten erheischt, existiert auch bei Buxtehude. Als häufigstes Trillerzeichen steht in den ältesten Handschriften ein kleiner senkrechter Doppelstrich (||), für dessen Wiedergabe es keine authentische Nachricht gibt. Die späteren Abschriften des 18. Jahrhunderts umschreiben dieses Ornament meist als kurzen Trillo (w). Obwohl es für Buxtehude und sein zeitliches und räumliches Umfeld an zuverlässigen Trillertabellen fehlt, kann man doch davon ausgehen, daß der Doppelstrich jedenfalls ein Ornament mit der oberen Nebennote bezeichnet, also einen vier- oder dreitönigen Triller bei kurzen Noten wohl auch nur einen Vorschlag. Das nächste malige Zeichen, ein schräges Doppelkreuz (X), dürfte dagegen als Mordent zu verstehen sein, ein Triller mit dem unteren Ton als Wechselnote. Die Tatsache, daß Buxtehude den „Canto longo“ (BuxWV 141; Band II, Nr. 13, Takt 51 und 53) mit der Hauptnote beginnt, läßt zumindest die Frage aufkommen, ob die Praxis, Barocktriller fastweg mit der oberen Nebennote zu beginnen, bei Buxtehude berechtigt ist, zumal wenn die obere Note nicht angegeben geht wie in diesen beiden Takt.

(Zur Frage der Genauigkeit gehen auf den textkritischen Kommentar von Klaus Beckmann und Valérie Beckmann, Wiesbaden 1980, verwiesen.) Zu den auf dem Wechsel des Zeitmaßes innerhalb eines Stückes angezeigten, wenn ein neues Zeitmaß beginnt, ist das Ende dieses Teils und die Bestimmung nicht ohne weiteres zu bestimmen. Da es



Nachtrag zum

Nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe durch die Freiburger Dissertation von Michael Belotti (*Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes*, Frankfurt a. M. 1995) an einem Punkt Bewegung in der Frage der Quellenabhängigkeit. Während bisher die Handschrift Mus.ms. 2681 (Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin; unser Quellen-Sigel: D1) und die Kopie Agricolas (Brüssel, Konservatorium, Signatur U 26659; unser Sigel: E1) als zwar verwandte, aber nicht direkt voneinander abhängige Handschriften angesehen wurden, macht Belotti es glaubhaft, daß D1 die direkte Vorlage für E1 war. Als Musiker und Musiktheoretiker von Format hat Agricola beim Kopieren an zahlreichen zweifelhaften Stellen verbessert (zum Teil sogar in der Vorlage korrigiert!). Einige Argumente, die die bisherige Deutung stützten, werden nun zu Rätseln; doch haben Belottis Argumente wohl die größere Beweiskraft.

Probleme gibt, bestand keine Notwendigkeit, zusätzliche Tempohinweise in den Notentext aufzunehmen. Auch das Fehlen jeglicher dynamischer Hinweise ist letztlich als Chance für eine individuelle Registrierung zu sehen. Freilich sollte jeder, der Buxtehude spielt, sich mit der norddeutschen Barockorgel vertraut gemacht haben. Wer nicht selbst die Möglichkeit hat, eine Schnitger- oder Stellwagen-Orgel zu spielen oder direkt zu hören, sollte sich zunächst mit Dispositionen dieser Orgeltyps vertraut machen, die in der Fachliteratur in großer Zahl zugänglich sind, und im übrigen durch Rundfunk- und Schallplatteneinspielungen sein Verständnis ausbilden. Bei der Vielgliedrigkeit der Buxtehudeschen Orgelwerke hat man den schmalen Grat zwischen zwei falschen Extremen zu gehen: Die Vermutung, daß oft nur kurze Abschnitte eines Buxtehudeschen Praeludiums kann und vollzogen, daß man diese kleinen Teile zu so starken Klangfarbenwechseln, daß die Einheit des Stückes in Frage gestellt wird. Andererseits gilt es, Friedrich Wilhelm Marpurgs Regel zu beherzigen, daß man bei einem Praeludium „mit dem Werke [= Haupt- bzw. Oberwerk]* und dem Rückpositiv gesprächsweise abwechselt“ (*Der kritische Musicus*, 1749/50), also keineswegs ein längeres, kompositorisch gegliedertes Stück ohne Register- und Klangwechsel durchspielt.

Es bleibt ein herzliches Wort des Dankes an die Bibliotheken, ihre Leiter und ihre Mitarbeiter, die in freundlicher Weise die Benutzung der Handschriften im Original ermöglichen oder Kopien zur Verfügung stellen (einzeln im Quellenverzeichnis aufgeführt). Der Dank gilt nun Kollegen, die mir zustimmten oder widersprachen, wenn es bei dieser oder jener Stelle um die Entscheidung ging, ob sie „buxtehudeisch“ sei oder nicht. Insbesondere dank ich Herrn Dr. Klaus Beckmann (Wien), der zur Zeit wohl besten Kenner der Quellenfragen und der Editionsprobleme bei Buxtehude, der mir in uneigennützigster Weise mit Rat und Tat geholfen hat, die mir in der da herbeigekommen waren, wo ich dann doch andere Entscheidungen treffen zu müssen.

Berlin, im September 1997

Christoph Albrecht

* vom d. Übersg.

In unserer Ausgabe müßte demnach das Verhältnis von Haupt- und Nebenquelle in den Stücken Nr. 9, 13, 20 und 38, deren Text ausschließlich auf der Überlieferung in D1 und E1 (samt ihren Tochterhandschriften) erarbeitet wurde, umgekehrt werden. Betroffen ist ferner Nr. 19, die sich aber auf eine weitere gewichtige Handschrift stützt. Eine Nachprüfung hat ergeben, daß der Notentext fast überall unverändert bliebe – mit dem einzigen Unterschied, daß die schon von Agricola vorgenommenen Korrekturen nun im Kritischen Bericht als redaktionelle Arbeit des Herausgebers erscheinen würden. Verlag und Herausgeber sind daher übereingekommen, vorerst nur durch diesen Zusatz auf die veränderte Quellenlage hinzuweisen.

Schönow bei Berlin, im September 1997

Christoph Albrecht

PREFACE

A new edition of the organ works of Dietrich Buxtehude (1637–1707) hardly stands in need of justification. When Philipp Spitta first edited Buxtehude's freely-composed organ works in 1875 he produced a ground-breaking scholarly achievement no less deserving of admiration than his biography of Bach. With much perspicacity and sound intuition he classified the ten sources known at that time and related them in a way which, basically, is still valid today. It was Spitta's hope that new sources would be forthcoming, and this hope has been fulfilled beyond all expectations. As a result, the present edition is able to draw on thrice the number of manuscripts, not including six that have disappeared.

Two of these sources are especially noteworthy. In 1939 Max S. Giffert was able to add an initial supplement to Spitta's edition once the Lowell Mason Codex, with the important handwritten copies of Buxtehude's music, had been discovered in the music library of Yale University in New Haven, Connecticut. This manuscript of 1744 is also the earliest source to bear a date. Equally important was the disclosure by Josef Hedar (1950 and 1952) of Buxtehude manuscripts in the library of Lund University. These sources, though postdated by a century, still retain Buxtehude's

In the case of the *Spitta*, Keller and Hedar generally defer to the sources rather than turning directly to the sources. Several of the transcription errors in *Spitta* recur in Keller's and Hedar's editions. For example, Hedar consulted Volume 1 of the Keller edition, just as Keller's edition is beholden to Hedar.

The first Buxtehude edition since Spitta and Seiffert to draw comprehensively on the sources was the work of Klaus Beckmann (Wiesbaden, 1972). It was Beckmann's lasting achievement to examine the entire corpus of sources for their relations and interdependencies. No one with a scholarly interest in Buxtehude's organ music can afford to ignore Beckmann's work. The present editor was able to confirm all the essential findings of Beckmann's critique of the sources. As there is little point in having each editor of Buxtehude invent his own manuscript sigla, as has previously been the case, Dr. Beckmann graciously granted permission to adopt his sigla for our edition. A few minor departures and five additions are indicated as such in the list of sources.

Since there are no extant autograph sources of Buxtehude's organ music the dating of these works must proceed without the benefit of external criteria such as the development of his handwriting, a comparison of paper types – in short, any to those factors that

have made Bach research so fascinating. The age of a source may be an indication of its proximity to an autograph, but an eighteenth-century copy may well have been taken from a more authentic manuscript, just as a copy made during the composer's lifetime may have drawn from a considerably reliable source. In the matter of dates only one argument is conclusive: the pieces copied in the Lowell Mason Codex of 1684 cannot possibly have originated in the final two decades of Buxtehude's life. One is tempted to adopt stylistic critical arguments and maintain that brief, minor works are of an earlier date, while the large-scale, frequently performed major works represent the composer in his maturity. Just how deceptive such arguments can be is illustrated by Bach's *Pasacaglia* in C minor, which in view of its musical significance was long thought to be a work of his mature period, where the sources clearly reveal that the piece is quite early. However, there is no safe criterion for establishing whether an organ piece by Buxtehude is later or relatively late: those works contained in the Lowell Mason Codex which are known to be of relatively early date have very few accidents (and, possibly, some of the most significant works are written in keys (or tonalities) extending to all areas) that are incompatible when played on an organ in mean-tone tuning. Prime examples of this are the *Praeludia* in E major (BuxWV 141, Volume I, No. 13) and F minor (BuxWV 146; Volume II, No. 22). There is much to support the claim, advanced by the American Buxtehude scholar Kermit Snyder, that both organs in the Church of St Mary in Lübeck were tuned (not repaired!) in 1683 over a period of thirty days. This suggests that the instruments were converted at that time to the method of well-tempered tuning devised and proposed two years previously by Andreas Werckmeister. Thus, the two aforementioned works (BuxWV 141 and 146), as well as several others likewise absent in the early copies, probably originated after 1683. Beyond this, all attempts to date Buxtehude's organ music are more or less beholden to conjecture.

The absence of autograph sources has caused the authenticity of several works to be questioned on stylistic grounds, particularly the Toccata in D minor (BuxWV 155) and the Praeludia in A major and F # minor (BuxWV 151 and 146). This is not the place for a detailed discussion of the arguments involved. After a close examination the editor concluded that they fail to convince. Hence, all surviving works attributed to Buxtehude have found their way into the present edition.

With regard to the placement of pieces in our edition, the manualiter works have been combined with the pedaliter works and grouped according to key. It seemed of dubious value to keep them separate, not least of all because it is perfectly meet and proper – and indeed acoustically advantageous – to play the manualiter pieces with an added pedal part, if only during pedal points or to reinforce the bass at important cadences. The distinction between manualiter and pedaliter pieces is also blurred by the fact that the former occasionally have passages that cannot be negotiated with two hands, not even on keyboards with short octaves, on which the major tenths C-e⁰ and D-f⁰ #⁰ can be played with an octave span. This explains why we have grouped the works according to key (in ascending order starting from C major and C minor) and, within each key, according to genre (*praeludium*, *toccata*, *canzona*).

The sources vary widely with regard to their use of double bar lines to mark the subdivisions of a piece. Many of them separate the sections of a canzona in this manner while others do not. The same applies, although less frequently, to the large-scale multi-sectioned works.



As regards the problem of assigning the bass part to the pedalboard, we are faced with a question of principle that results in the fact that, when letter tablature is converted to staff notation (namely, how to put the rows of letters (usually four in number) between the staves. This arrangement in more than four staves had to be ruled out because the part-writing is often inconsistent, not even eschewing voice exchange. There can be no doubt that the best notation for the manual is on two staves in order to save space. However, the pedal part was included on the lower staff until well into the nineteenth century. This leads at times to a great loss of clarity and even to confusion, especially when there are crossed parts in the left hand or two-part pedalling. For example, all previous editions of the *Praeludium in D major* (Buxtehude BWV 136, Volume I, no. 2) assign the freely entering fifth part in bars 4–6 to the manual although the manuscript clearly specifies the pedalboard for this entry. A two-staff solution (i. e. the five manuscripts of the E family) is normally possible only in connection with handwritten copies and was therefore disregarded for publication in print. The two-stave redaction of Buxtehude's organ music, though consistent with seventeenth- and eighteenth-century practice, is a minor act on the part of his early copyists and thus has no special claim to authenticity. In consequence, we have no cause to revive this form of notation, which is no longer in use today. Instead, we offer our readers the familiar three-stave notation.

As regards the problem of assigning the bass part to the pedalboard, we are faced with a question of principle that results in the fact that, when letter tablature is converted to staff notation (namely, how to put the rows of letters (usually four in number) between the staves. This arrangement in more than four staves had to be ruled out because the part-writing is often inconsistent, not even eschewing voice exchange. There can be no doubt that the best notation for the manual is on two staves in order to save space. However, the pedal part was included on the lower staff until well into the nineteenth century. This leads at times to a great loss of clarity and even to confusion, especially when there are crossed parts in the left hand or two-part pedalling. For example, all previous editions of the *Praeludium in D major* (Buxtehude BWV 136, Volume I, no. 2) assign the freely entering fifth part in bars 4–6 to the manual although the manuscript clearly specifies the pedalboard for this entry. A two-staff solution (i. e. the five manuscripts of the E family) is normally possible only in connection with handwritten copies and was therefore disregarded for publication in print. The two-stave redaction of Buxtehude's organ music, though consistent with seventeenth- and eighteenth-century practice, is a minor act on the part of his early copyists and thus has no special claim to authenticity. In consequence, we have no cause to revive this form of notation, which is no longer in use today. Instead, we offer our readers the familiar three-stave notation.

As regards the problem of assigning the bass part to the pedalboard, we are faced with a question of principle that results in the fact that, when letter tablature is converted to staff notation (namely, how to put the rows of letters (usually four in number) between the staves. This arrangement in more than four staves had to be ruled out because the part-writing is often inconsistent, not even eschewing voice exchange. There can be no doubt that the best notation for the manual is on two staves in order to save space. However, the pedal part was included on the lower staff until well into the nineteenth century. This leads at times to a great loss of clarity and even to confusion, especially when there are crossed parts in the left hand or two-part pedalling. For example, all previous editions of the *Praeludium in D major* (Buxtehude BWV 136, Volume I, no. 2) assign the freely entering fifth part in bars 4–6 to the manual although the manuscript clearly specifies the pedalboard for this entry. A two-staff solution (i. e. the five manuscripts of the E family) is normally possible only in connection with handwritten copies and was therefore disregarded for publication in print. The two-stave redaction of Buxtehude's organ music, though consistent with seventeenth- and eighteenth-century practice, is a minor act on the part of his early copyists and thus has no special claim to authenticity. In consequence, we have no cause to revive this form of notation, which is no longer in use today. Instead, we offer our readers the familiar three-stave notation.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

over, since it is easier to imagine a copyist overlooking a crochet rest, we have inserted this rest in our edition rather than augmenting the note values.

As for the remainder, we have proceeded according to the principle that the more reliable the context, the fewer the changes — or, to put it the other way round, that fairly corrupt passages must occasionally be altered in a way that would be unthinkable if the context were intact. Here again is an example. In the Toccata in F major (BuxWV 156; Volume II, No. 20), the motion of the broken F-major triad in bars 1 and 2 ends on the second crochet of bar 2 with two quavers, c^2 – f^2 . However, since obvious slips of the pen had to be corrected in bars 1 and 3 — and, more importantly, since the rhythm in the second half of bar 2 survives in corrupt form (it has been made consistent with bars 1 and 3) — it seemed logical to read the two aforementioned quavers as semiquavers (plus a quaver rest). In this way the editor hopes to have divined the composer's original intention and to have restored the reading of the autograph. But there is no air-tight proof one way or the other!

Buxtehude was evidently not concerned with rigorous consistency in his part-writing. As Spitta observed long ago: 'At times a part disappears before the others, imperceptibly, only to reappear just as imperceptibly, that it would have violated the composer's intentions if I had imposed an intrinsically false independence upon it by adding rests. This is likewise the case in those passages in which one part takes over the melody of another' (Preface, p. ix). Some inconsistencies of this sort may have also been added when the pieces were transcribed from staff notation. The editor has altered the placement of the rests in several passages where this merely involves the addition of a rest, thereby providing a more accurate reading to the performer. For example, in bar 1 of the Toccata in F major (BuxWV 156; Volume II, No. 20), the previous editions follow the sources by having a quaver rest in the first half of the bar and a semiquaver rest in the second half. The editor has changed this to a quaver rest in the first half and a quaver note in the second half.



The time signatures have been made consistent in our edition. Often they are lacking entirely in the tablatures. In the case of triple-meter signatures this did not have any repercussions on the note values. Since Buxtehude employed the same note values used today, there was no need to shorten their durations, as is commonly done with triple meters from the time of Schütz. Similarly, note values in common time are rendered as they appear in the sources, which are consistent on this point. Only the Praeludium in G minor (BuxWV 149; Volume III, No. 32) raised the question whether the 2/2 time signature given for the first fugue (bars 21 ff.) in the Lund tablature (written without bar lines) should be considered authentic and therefore obligatory although all the other manuscripts and all previous editions use 4/2. In the end we preferred the latter option for practical reasons. Conversely, there is a wide variance in signatures for bars in four-four time, even for those with considerable quaver and semiquaver motion. Some of these bars are written in 4/4 and others in 2/2 (C). Discrepancies even exist on this point

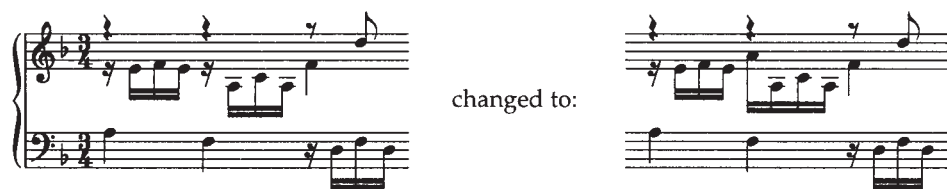
within the manuscript families. We have therefore made them consistent by using C throughout to indicate 'normal' four-four time.

In earlier editions, a difference of opinion arose over the opening bars of the Praeludium in G minor (BuxWV 149; Volume III, No. 32). Beckmann was alone in interpreting them as being in 24/16 meter: following the Lund manuscript, he provided a C time signature with semiquaver triplets instead of quaver triplets. Not only does this contradict the 12/8 signature otherwise given consistently in the sources, it is also refuted by the rhythm of the contrapuntal parts, at the very least by bars 17 and 18. (Further details can be found in the Critical Report.)

A word is also required regarding dittographs, the unintentional duplication of bars. These are most likely to occur at the end of a line during the copying process and are then mistakenly adopted by the next copyist, even in the middle of a line. Dittographs are not too infrequent a phenomenon in manuscript sources and can even be found in some printed editions (see, for example, the original print of Johann Gottfried Walther's chorale partita 'Jesu, meine Freude'). The opposite may also occur: two bars can be inadvertently elided by the copyist and omitted from the score. A 'prime example', held by all Buxtehude scholars to be a dittograph, is the duplication of bar 74 in the Praeludium in D minor (BuxWV 140; Volume I, No. 10). This duplication, though found in all the sources, is easily recognizable as a mistake. Regarding other passages, however, opinions may differ. One of Buxtehude's stylistic idiosyncracies is to introduce restated passages and repetitions at the end of his pieces. Thus, we have no way of knowing whether bar 111 in the Praeludium in A minor (BuxWV 153; Volume III, No. 38) should be deleted as an alleged dittographic replication of bar 110 or as a Baroque idiom. The same line of argument might be used to delete certain bars from the coda of other pieces (e.g. the Praeludium in E minor, BuxWV 143; Volume II, No. 22) as copyist's errors. Those dittographic errors which the editor believes to have discovered and corrected in bar 56 of the Praeludium in G minor (BuxWV 149; Volume II, No. 15) and bars 28 to 30 of the Toccata in F major (BuxWV 156; Volume II, No. 20) are more difficult to explain and remedy. Readers are invited to form their own decisions on the basis of the printed text. While writing out the Praeludium in A minor (BuxWV 153; Volume III, No. 38), the copyist of manuscript E 5 committed the mistake of telescoping bars 8 and 9 into a single bar. The only reason that this mistake had no consequence on the publication history of this work is that E 5, being the final link in the manuscript tree, was not further copied and all the remaining manuscripts impeccably render the original reading of the text. Unfortunately there are other cases where the source material is less clear-cut. All sources of the Praeludium in E minor (BuxWV 143; Volume II, No. 15) present the same reading of bar 63. The unprepared and incorrectly resolved dissonance in the tenor provoked objections as long ago as Spitta, who, however, let it stand. (Keller, Hedar and Beckmann followed suit.) Viderø conjectured that a bar was omitted from this passage at some early stage in the manuscript tradition. We have seconded his diagnosis; however, since Viderø's suggested alteration is unacceptable from the standpoint of compositional technique, the present editor has ventured a proposal of his own. It appears in small type in the printed text.

A few more remarks and examples are called for with regard to editorial principles. When a fugue subject deviates only in one or two occurrences but otherwise remains unchanged, it may safely be assumed that we are dealing with a copyist's error. Indeed, a correction would be plausible even in the case of an autograph manuscript! To take an example, in the second fugue of the Toccata in D minor (BuxWV 155; Volume I, No. 10), the counter-subject consistently opens with seven semiquavers. Only at its first occurrence (in bar 62, alto) does the sole surviving manuscript have a semiquaver rest in lieu of the fourth semiquaver (it is also rendered this way in Keller's and Hedar's editions).

After comparing this entry with parallel passages, we substituted a semiquaver a^1 in lieu of the rest:



Similarly, in the Canzona in E minor (BuxWV 169; Volume II, No. 16), the first bar of the answer to the subject ends with a semiquaver $c^{\sharp}$, with one exception. The semiquaver in bar 17 (lower part, final note) has been changed for the sake of consistency to $c^{\sharp}$. The concluding section of the Canzona in G major (BuxWV 157; Volume II, No. 2) (bars 1 ff.) is a double fugue: the quaver subject with step-wise figure contrasts with a quiet subject containing a crochet upbeat and two minims. Only in bar 100–11 is this crochet upbeat lacking in the upper part. It goes without saying that it should be added — as Hedar, the piece's first editor, failed to do.

Decisions become more complicated when discrepancies occur more than once. In the first fugue of the Praeludium in D minor (BuxWV 136; Volume I, No. 2), the principal subject proceeds in a steadily descending counter-subject. On five occasions the quaver motion in keeping with its lament to change. The counter-subject assumes a different rhythm and once during the second quaver and once during the second quaver in our manuscript, but give the user an opportunity to choose between the two versions (covered by a single source).

Unlike fugal texture, a double fugue involves one subject and one counter-subject, but mere involvement of one subject at the upper part and one at the lower part was intended by the composer. It cannot be claimed with the same degree of certainty that the editor's conjecture in a footnote. The editor makes no secret of the fact that in his own concert performances he employs several additional retouchings which, due to their subjective nature, have not been included in this edition.)

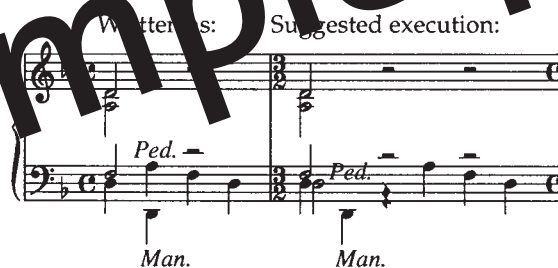
Finally, we must take up several matters regarding performing practice that may not be entirely familiar to all readers. The double dot did not exist until the middle of the eighteenth century, when it was introduced by Quantz. Until that time the duration of a dot had to be deduced from its context. For example, in the Ciacona in C minor (BuxWV 159; Volume I, No. 7), the c^2 in the upper part of the opening bar should be double-dotted and the adjoining quaver halved to the value of a semiquaver (the same applies to bars 36, 70, etc.):

ted and the adjoining quaver halved to the value of a semiquaver (the same applies to bars 36, 70, etc.):



In bar 3, on the other hand, there is no reason to add a double dot. Bars 42–3 of the same piece show just how great the leeway in the latter can be. Another peculiarity of notation in Buxtehude's day is the absence of dotted rests. It was assumed that the performer would enter the rest and shorten the adjoining note as required by the musical context. The same was the case in the Ciacona, all the quaver rests from bar 9 to bar 27 should be dotted and the following quavers reduced to semiquavers. (Here we must expressly draw attention to the notational anomaly that the final three bars of the source — and accordingly of our edition — present this passage in an orthography that is correct by today's standards.)

In the case of metrically divided transitions, the performer is at liberty to play the outgoing section to its conclusion, pause, and then begin afresh with the next section. One would not wish to do this in all cases, if only to prevent Buxtehude's many pairs of pieces from falling apart, but one has license to do so depending on the piece, context, and instrument involved. Here, again, is a typical example. In bar 27 of the Toccata in D minor (BuxWV 155; Volume I, No. 10), it is advisable to sustain the first note in the pedal, to stress the octave leap from d^0 to D in the left hand (the concluding introductory section) and to pause in all voices simultaneously. Only then should the performer set out on the fugue by playing the a^0 in the pedals:



This practice has even left handwritten evidence at some spots in the manuscript sources. For the Praeludium in E minor (BuxWV 142; Volume II, No. 14), the Yale manuscript A 1 is the only source to give a B major triad for a full bar before setting out on the 12/8 finale (bar 112 ff. in our edition). It then begins the closing section monophonically, omitting the quaver chord. However, this rendition causes the tension to drop precisely in this transitional passage, especially as we have just heard a broad cadence on B major a few bars previously (bars 98–100).

The problem of ornamentation in early music constantly raises new questions and brings forth new answers. The same problem pertains to Buxtehude. The trill sign encountered most frequently in the earliest manuscripts is a small vertical double-stroke ($\parallel$). There is no authenticated information on how it should be executed. Later eighteenth-century copies generally paraphrase this ornament as a short trillo (ω). Although no reliable tables on the rendering of trills exist for Buxtehude, or for the

music of his time and place, we may in any event assume that the double-stroke represented an ornament beginning on the upper neighbour-note, i. e. that it was a four- or three-note inverted mordent, and perhaps merely an appoggiatura when applied to short notes. The next most frequent sign, a slanted double-cross (), should probably be understood as a mordent, i. e. a trill using the lower neighbour-note as an auxiliary. The fact that Buxtehude starts the 'trillo longo' (BuxWV 141; Volume II, No. 13, bars 51 and 53) on the principal note at the very least raises the question whether today's practice of beginning all trills on the upper neighbour-note is warranted to this degree in the case of Buxtehude, particularly when, as in these two bars, they are preceded by the upper or lower neighbour note. For further information on ornamentation in Buxtehude we refer the reader to the text-critical commentary by Klaus Beckmann in his edition of the suites and variations (Wiesbaden, 1980).

Another question related to performing practice is the change of tempo within a piece. Our edition limits itself to tempo marks given in the manuscript sources — a relatively rare occurrence. Usually the sources only indicate when a section is to be played more expansively (*Adagio*), but neither the end of that section nor the tempo of the next one are deducible from the musical text alone. However, as experience has shown that such problems are unlikely to arise when performing Buxtehude's music, we have not incorporated additional tempo marks in the printed text. Similarly, the absence of any form of dynamic markings can, in the first analysis, be viewed as an opportunity to create personal registrations. Admittedly, the music of Buxtehude should already be thoroughly comprehensible to the listener of northern Germany. Those who lack an opportunity to hear the music on the instrument or to hear it on a recording

hand, should at least have studied the specifications of this species of organ (accessible in a great many specialist publications) and have formed an impression of its sound from radio broadcasts and recordings. In view of the multi-sectional nature of Buxtehude's organ music one has to strike a precarious balance between two false extremes. On the one hand, the variety of the sections, many of them quite short, in a Buxtehude prelude may mislead the performer to add contrast of timbre so bold as to jeopardize the unity of the piece. On the other hand, performers should take to heart Friedrich Wilhelm Marpurg's maxim that when playing a voluntarium 'one should alternate the divisions of the Great with the Positive in the manner of conversation' (*Der critische Musicus*, 1749–50). In other words, one should by no means play a lengthy, articulated piece without changing the registers and manuals.

It is the editor's pleasant task to thank those libraries, and their directors and employees, who graciously allowed him to consult the manuscripts in the original or placed copies at his disposal (they are itemized below in the list of sources). I also thank those colleagues who agreed or disagreed with me in the matter of deciding whether this or that passage sounded 'Buxtehudian'. In particular, I wish to thank Klaus Beckmann (Herten), at present the leading authority on questions of Buxtehude's sources and the editing of his music. In words indeed, Mr. Beckmann selflessly granted me his assistance in a way that proved helpful even in those matters where, in the end, I felt obliged to adopt an opposite conclusion.

Schönnow, September 1993

Christoph Albrecht

Addendum

After the publication of our edition, several relationships in the Buxtehude manuscript tradition have been clarified by a dissertation submitted by Michael Belotti (Frankfurt am Main, 1995). Up to now the two main sources (Staatsbibliothek Bonn, U 26659) were regarded as related. However, that D1 served as a model for D2, as Belotti convincingly argues, however, is questionable. Being a distinguished musician and theorist, Agricola improved the manuscript in questionable passages while writing out his copy, and at times even entered corrections in the original model. Several arguments in support of our previous interpretation have now become untenable; none the less, Belotti's arguments are probably cogent.

As far as our edition is concerned, this means that we would have to reverse the relation between principal and secondary sources for pieces nos. 9, 13, 20 and 38, whose texts are taken entirely from readings in D1, E1 and their derivative manuscripts. Equally affected is piece no. 19, which, however, is supported by another important manuscript. An initial investigation revealed that in almost all of these instances the musical text would remain the same, the only difference being that Agricola's corrections would now have to appear in the critical report as the work of the editor. The publishers and the editor have therefore agreed for the moment to draw attention to the altered state of the sources merely by publishing this addendum.

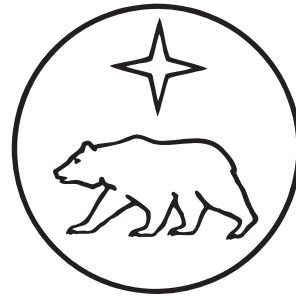
Schönnow near Berlin, September 1997

Christoph Albrecht



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

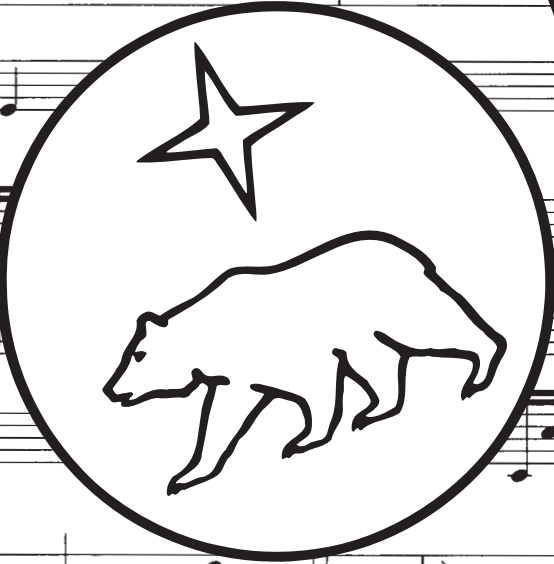
20

25

29

33

[Fuga]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1)

25 II

[#]

1) Hrsg.:
Editor:

37



42



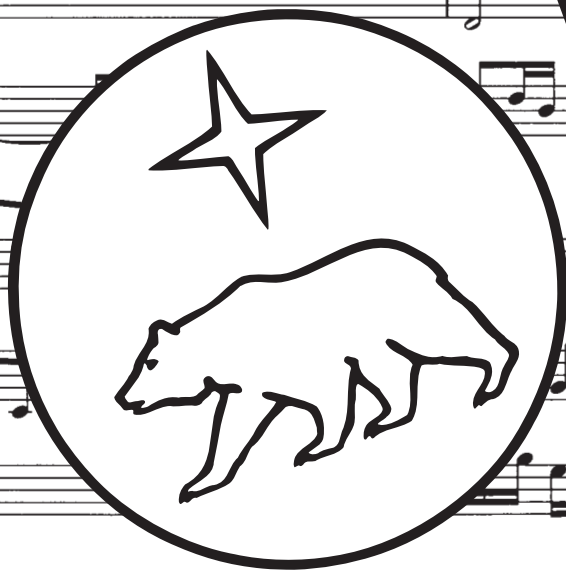
46



50



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



54



58



62



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Ciacona

75 Presto



79



84



88

93

97

100

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



[4]

BA 8221

Praeludium in C

BuxWV 136



1) Hrsg.:
Editor:

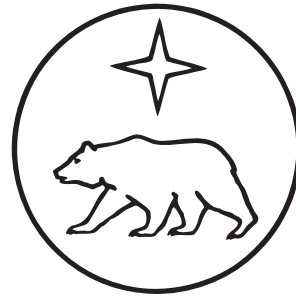
Musical notation for measure 9, showing a treble staff with a common time signature.

2) nach der Handschrift:
according to the source:

Musical notation for measure 14, showing a treble staff with a common time signature.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

31



36



41







Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

80

84

88

92

1)

tr



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The image shows a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 80 to 92. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is written for piano (p) and includes a variety of musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo with a bear and a star is positioned on the left side, overlapping measures 84 and 88. The page number '15' is in the top right corner. At the bottom left, there is a footnote: '1) siehe Kritischer Bericht cf. Kritischer Bericht'. At the bottom center, the code 'BA 8221' is printed.

1) siehe Kritischer Bericht
cf. Kritischer Bericht

Praeludium in C

BuxWV 138

3.

4

8

12



The image shows a sample page from a musical score for the Praeludium in C, BWV 138 by Johann Sebastian Bach. The score is written for a single melodic line on a treble and bass staff. The key signature is C major, and the time signature is 3/4. The page is numbered 16 in the top left corner. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 4, 8, and 12 indicated. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo featuring a star and a bear is positioned on the left side of the page, partially overlapping the musical notation.

16

20

[Fuga]

24

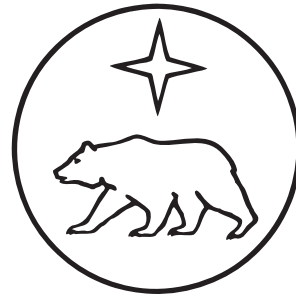
1)

28

1) Hrsg.:
Editor:

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

52

57

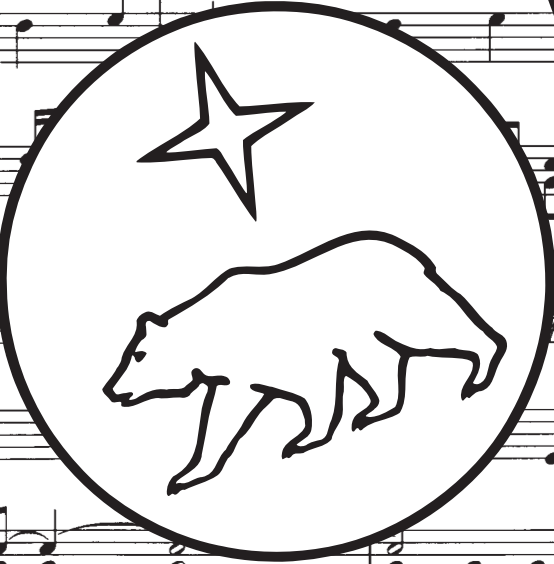
62

66

1) *con discrezione*

67 //

1) Hrsg.:
Editor:



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The image shows a page of musical notation for a piano piece. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The page is numbered 19 in the top right corner. The music is divided into measures, with measure numbers 52, 57, 62, and 66 indicated. A large circular logo with a bear silhouette and a star is overlaid on the left side of the page. A large diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is across the center. At the bottom left, there is a small section of music labeled '67 //' and a note '1) Hrsg.: Editor:'. The text '1) con discrezione' is written above the music in measure 66. The page ends with a double bar line and a repeat sign.

Fuge in C

BuxWV 174

Allegro





1) Hrsg.: 
Editor:

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



69 ff.
1) Hrsg.:
Editor:

bzw.:
resp.:

75
2) Hrsg.:
Editor:

Canzona in C

BuxWV 166

5.

5

9

13

17

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

21

25

29

32

35

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

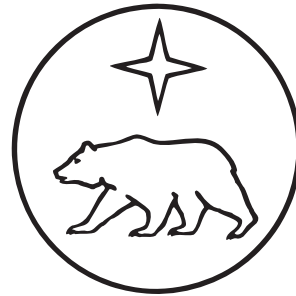


BA 8221

The image displays a sample page of a musical score for piano, spanning measures 21 to 35. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. A circular logo, featuring a stylized bear walking to the left with a five-pointed star above it, is positioned on the left side, overlapping measures 29 and 32. The page number "25" is in the top right corner, and the code "BA 8221" is at the bottom center.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

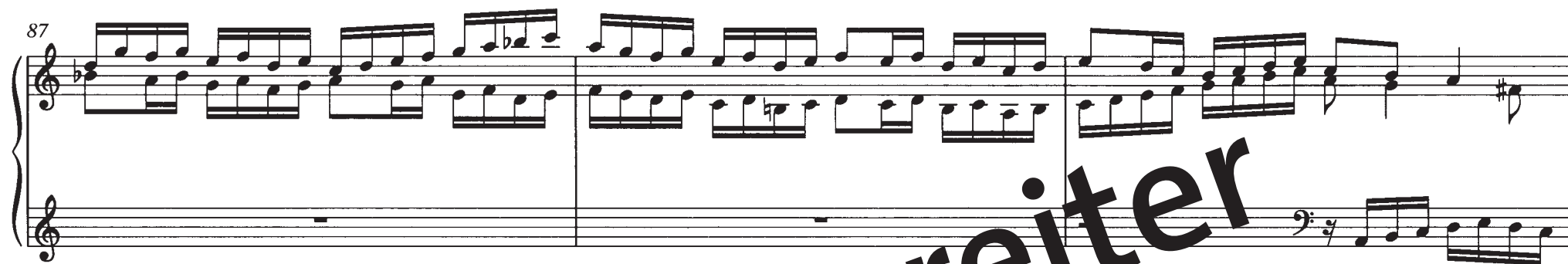


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

96

99

102

103

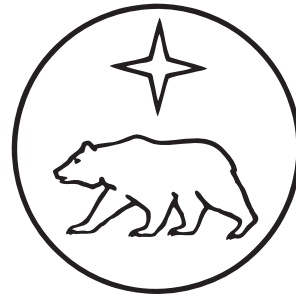
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Handwritten musical score for piano, measures 96 to 103. The score is written on grand staves (treble and bass clef). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo with a stylized bear and a star is positioned on the left side, overlapping measures 99 and 102.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Ciacona in c

BuxWV 159



22



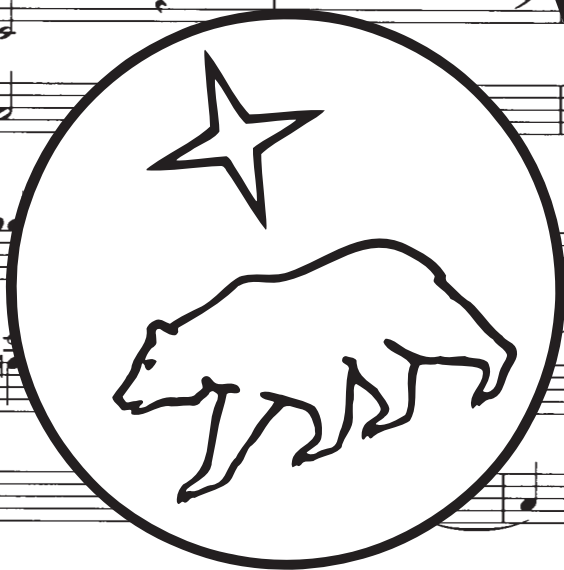
29



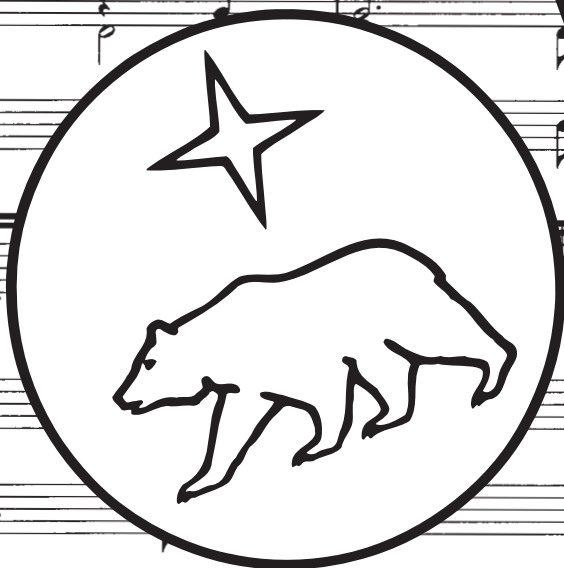
36



43



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

91

98

103

108



The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter". The score is written for piano and includes four systems of music, each with a measure number (91, 98, 103, 108) at the beginning. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.



1) Ausführungsvorschlag:
Performing suggestion:



etc.

132



137



142



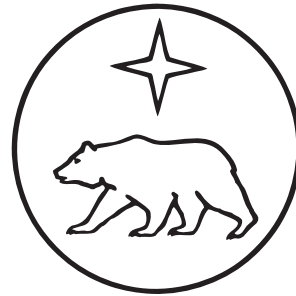
147



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

13



16

1)



20



1) Hrsg.:
Editor:



25



31



38





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

83



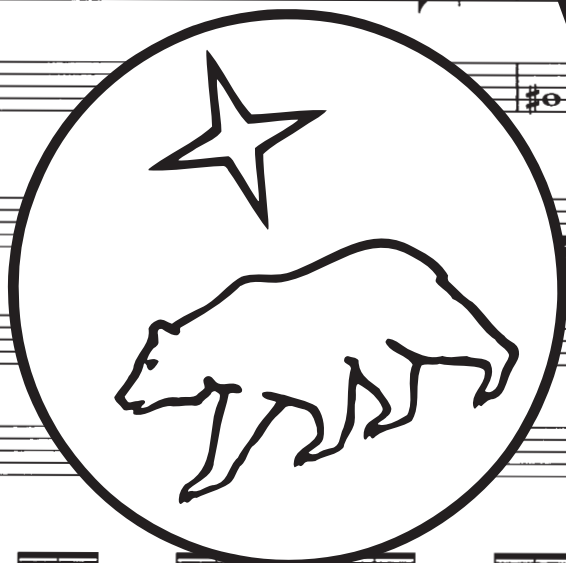
87



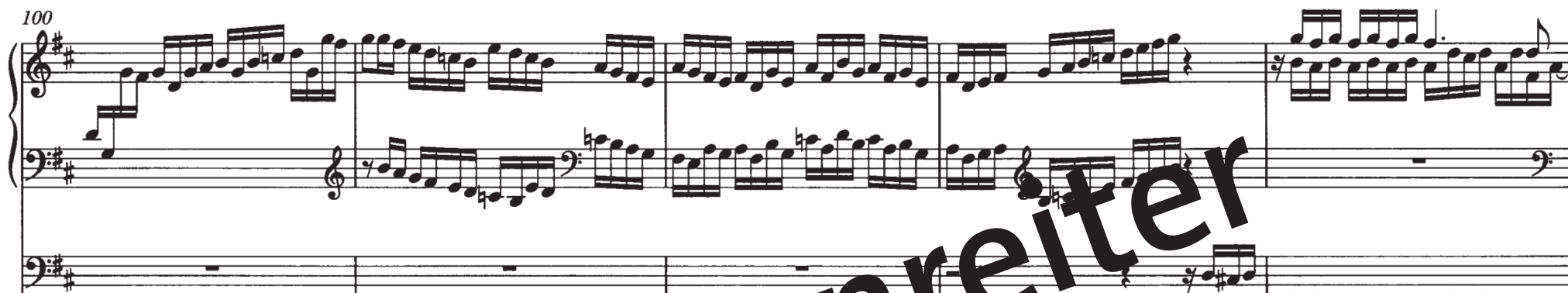
93



97



100



105



Praeludium in d
BuxWV 140

9.



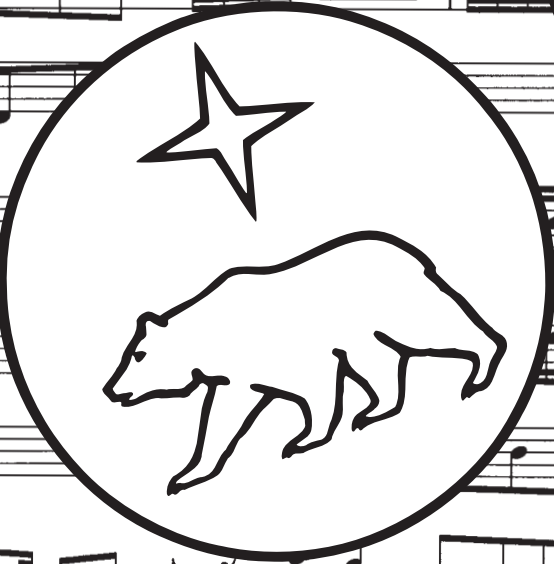
5

9

13

17

Fuga



1)

1)

1) Hrsg.:
Editor:

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

42

45

49

52

1) Hrsg.:  oder
 Editor: 

56

60

65

59

1) nach den Quellen:
according to the sources:

75

85

98

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1) Hrsg.:
Editor:

95

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Toccata in d

BuxWV 155

51

10.

4

8

12



1) Hrsg.:
Editor:

3

Ped.

2) Hrsg.:
Editor:

10H

BA 8221



29

34

39

44

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for piano and features four systems of music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 29, the second at 34, the third at 39, and the fourth at 44. A large, circular logo is superimposed over the middle of the score. The logo contains a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. The text "Bärenreiter" and "Leseprobe" is written in a large, bold, sans-serif font across the middle of the page, with "Sample page" written below it in a slightly smaller font. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

66

70

75

79

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for piano and features four systems of music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 66, 70, 75, and 79. A large, circular logo is overlaid on the left side of the score, containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is superimposed across the center of the page.

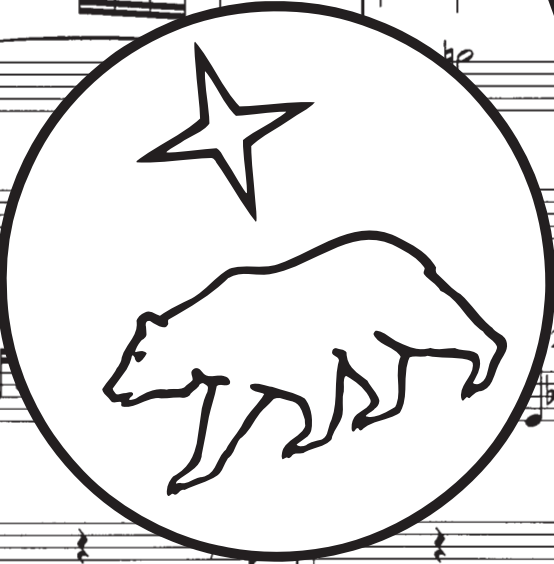


1) Takte 94 ff.: siehe Kritischer Bericht
Mm. 94 ff.: cf. Kritischer Bericht

99 1)

104

109 2)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1) Takt 99 nach der Handschrift:
M. 99 according to the source:

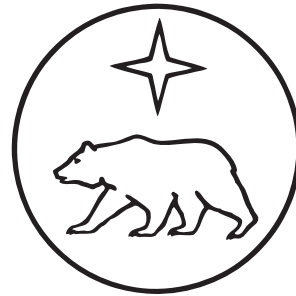


2) Takte 110, Zählzeit 3 und 111, Zählzeit 1 nach der Handschrift:
M. 110 beat 3 and m. 111 beat 1 according to the source:



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

128 1)

132

135

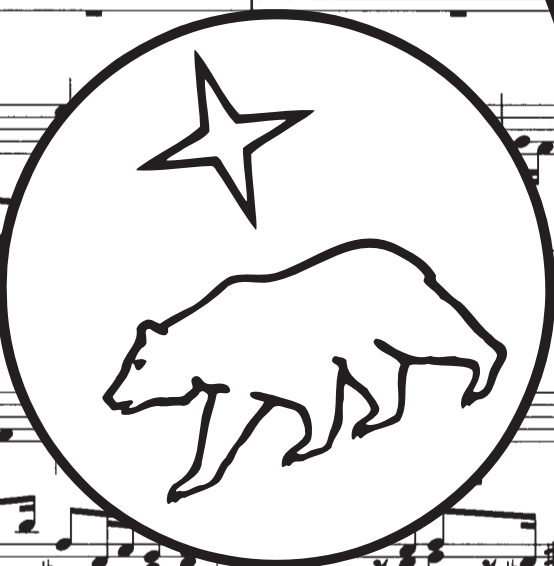
3

3

1) Takte 128-133 nach der Handschrift:
Mm. 128-133 according to the source:

(in der Handschrift ab hier bis
Schluß ohne Taktstriche)
(from here to the end of the work:
in the source without bar lines)

Canzona in d
BuxWV 168



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

27

33

42

51

60

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

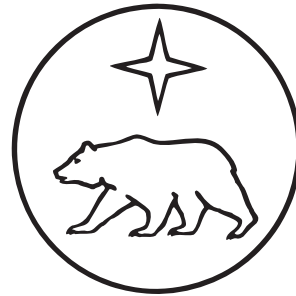


BA 8221

The image displays a sample page of a musical score for piano, spanning measures 27 to 60. The score is written in a single system with two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo, featuring a stylized bear walking to the left with a five-pointed star above it, is positioned on the left side, overlapping the musical staves. The page number '61' is in the top right corner, and the code 'BA 8221' is at the bottom center.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

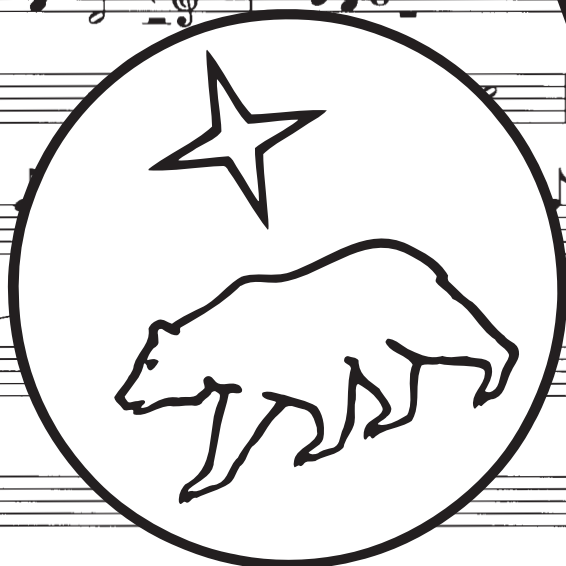
Passacaglia in d
BuxWV 161

63



1) vielleicht / perhaps
(cj. Beckmann):





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

50



56



62



70

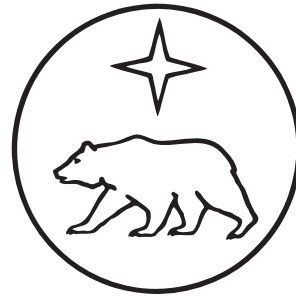


¹⁾ Hrsg.:
Editor:



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

99

105

111

117

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 99 to 117. The notation is written on a grand staff with three systems of two staves each. The music features various musical elements including triplets, eighth notes, and sixteenth notes. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star positioned above its head. The page number "67" is located in the top right corner.

QUELLENVERZEICHNIS

(Quellensigel A bis S nach der Ausgabe von Klaus Beckmann, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel. Mit ihm wurden auch die neu aufgeführten Sigel T1, U1, V1 bis 3 und W1 abgestimmt.)

Es werden aufgeführt:

- der Name der Bibliothek
- die Signatur der Handschrift
- die in der Hs. enthaltenen Stücke in der Reihenfolge unserer Ausgabe (In Klammern: Nummer nach dem Buxtehudewerkverzeichnis von G. Karstädt; Nummer in der vorliegenden Ausgabe)

A1 New Haven, Connecticut (USA), Yale University, Music Library, LM 4838

Praeludium in C (137; 1)
Canzona in d (161; 12)
Toccata in F (156; 20)
Praeludium in E (141; 13)
Praeludium in F (145; 19)
Fugue in C (174; 4)
Praeludium in G (162; 24)
Praeludium in a (153; 38)

(B1 Staatliche Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 2681/2)

B2 Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 2681/1 (aus dem Besitz des Fürst-Adolf-Forschungsinstituts in Bückeburg) = Fotokopie von B1

Praeludium in D (139; 8)
Praeludium in A (151; 36)

(Die bei Beckmann angeführten Quellen B 3–6 wurden nicht berücksichtigt: B3 ist mit B2 identisch; eine Signatur Fot. Bü 81 c gibt es nicht. B 4 ist für BuxWV 151 eine Dublette zu B 2; B 5–6 haben als neuzeitliche Übertragungen [Schmahls] keinen eigentlichen Quellenwert.)

C1 Lund (Schweden), Universitätsbibliothek, Handskriftsavdelningen, Sammlung Wenster

Canzona in C (167; 6)
Praeludium in D (139; 8)
Praeludium in e (142; 14)
Canzonetta in e (169; 16)
Praeludium in G (162; 24)
Canzona in G (170; 27)
Praeludium in g (149; 32)
Canzona in B (179; 35)
Praeludium in B (179; 41)

D1 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 2681

Praeludium in D (139; 8)
Praeludium in d (140; 9)
Canzona in d (161; 12)
Praeludium in e (141; 13)
Praeludium in e (142; 14)
Praeludium in e (143; 15)
Praeludium in F (145; 19)
Toccata in F (156; 20)
Toccata in G (164; 25)
Canzonetta in G (171; 28)
Praeludium in g (149; 32)
Praeludium in g (149; 32)
Praeludium in a (153; 38)
Fuge in B (179; 41)

D2 Berlin, Bibliothek der (ehemaligen) Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, Ms. 1476, galt lange Zeit als *verschollen*. Seit 1959 Depositum in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Ost), dort 1980 mit der Signatur Mus. ms. 2681/2 eingearbeitet und vom Herausgeber für die vorliegende Ausgabe erstmals wieder ausgewertet. 1992 an das Staatliche Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, übergeben, dort mit der Signatur Mus. ms. Buxtehude 1 eingestellt. Der Inhalt des Bandes und die Reihenfolge der Stücke sind identisch mit D1. D2 ist eine Abschrift aus D1.

E1 Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, U26659 (Nachlaß Wagener)

Praeludium in D (139; 8)
Praeludium in d (140; 9)

Praeludium in E (141; 13)
Praeludium in e (142; 14)
Praeludium in e (143; 15)
Praeludium in F (145; 19)
Toccata in F (156; 20)
Praeludium in fis (146; 22)
Praeludium in g (149; 32)
Praeludium in a (153; 38)

E2 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 2683

E3 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. Am. B. 462

E4 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. Am. B. 460

E5 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 2681/1

E2–5 enthalten die gleichen Stücke in derselben Reihenfolge wie E1. – E2–4 sind Abschriften aus E1, E5 aus E3

F1 Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig Ms. III.8.4 (das sog. Andreas-Bach-Buch)

Praeludium in C (137; 1)
Fuga in C (174; 4)
Ciaccona in c (159; 7)
Passacaglia in d (161; 12)
Ciaccona in e (160; 17)
Praeludium in g (150; 33)

F2 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 30069

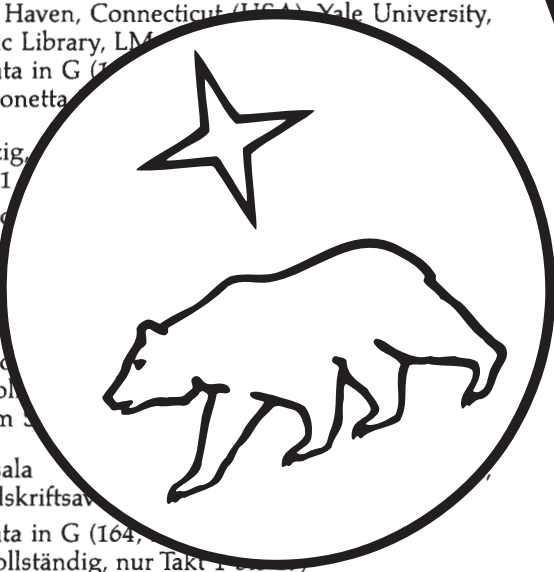
Ciaccona in c (159; 7)
(unvollständig, nur Takt 1–65; Abschrift aus F1)

G1 Lund (Schweden), Universitätsbibliothek, Handskriftsavdelningen, Sammlung Engelhardt (Nr. 216)

Praeludium in G (147; 23)

H1 New Haven, Connecticut (USA), Yale University, Music Library, LM 4838
Praeludium in C (138; 2)

- I1 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 40644 (die sog. Möllersche Handschrift)
Toccata in G (165; 26)
Praeludium in A (151; 36)
- J1 Königsberg, Universitätsbibliothek, Sammlung Gotthold Nr. 14314, 12, *verschollen*
- J2 Staatliches Institut für Musikforschung Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Fot. Bü 227 (aus dem Besitz des Fürst-Adolf-Forschungsinstituts in Bükeburg) = Fotokopie von J1
Praeludium in e (143; 15)
- K1 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 30381
Praeludium in F (145; 19)
- L1 New Haven, Connecticut (USA), Yale University, Music Library, LM
Toccata in G (165; 26)
Canzonetta
- M1 Leipzig, II.2.51
Canzonetta
- N1 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 30381 (Klav.)
Canzonetta (unvollständig, nur Takt 1 bis 17)
- (O1 Uppsala, Handskriftsavdelningen
Toccata in G (164; 25)
(unvollständig, nur Takt 1 bis 17)
- P1 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 30194
Toccata in G (164; 25)
- P2 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung Mus. ms. 30369
Toccata in G (164; 25)
(Abschrift aus P1)
- (Q1 Berlin, Ehemalige Bibliothek des Max-Planck-Instituts für Musikwissenschaft, Ms. 1000, ohne Signatur, angeblich Abschrift von J. S. Bach, *verschollen*)
Praeludium in C (137; 1)
(fragmentarisch: Takt 36 – 46a. 95. 75b – 78. 94)
- (Q2 Ausgabe von Max Seiffert nach Q1 (1903)
Toccata in G (165; 26)
- (R1 Höggeda bei Mühlhausen in Thüringen, Tabulaturbuch aus dem Jahre 1675 von Georg Grothe, *verschollen*)
Praeludium in g (148; 31)
- (R2 Magdeburg, Abschrift von A. G. Ritter aus R1 aus dem Jahre 1838; *verschollen*)
Praeludium in g (148; 31)
- R3 Spittas Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes (1875/76), nach P
Praeludium in g (148; 31)
- (S1 Berlin, Ehemalige Bibliothek des Königlich-akademischen Instituts für Kirchenmusik,
Toccata in F (157; 21) *verschollen*)
- (S2 Ausgabe von Franz Commer (1839), vermutlich nach S1)
- S3 Spittas Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes (1875/76)
Toccata in F (157; 21)
- T1 Norrköping (Schweden), Stadsbibliothek, N°. 1136, (Slg. Sponsong)
Canzonetta in e (225, 40)
- U1 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. Bach P 804
Praeludium in C (137; 1)
(fragmentarisch: Takt 36 – 46a. 95. 75b – 78. 94)
- V1 Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Mus. ms. 1462/I (frühere Signatur: Mus. ms. 500/1)
Praeludium in fis (146, 22)
(irrtümliche Kopie, unter der Aufschrift „J. S. Bach“)
- V2 Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. III.8.6
Praeludium in fis (146, 22)
(durch späteren freundschriftlichen Zusatz ebenfalls J. S. Bach zugewiesen)
- V3 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs 5011
Praeludium in fis (146, 22)
(nur Takt 29b bis 50a: „Fuga. Grave. Von Joh. Sebast. Bach“)
- W1 Pittsburgh, PA (USA), The Carnegie Library, Music and Art Department, Mscr. 786.8.B98
Praeludium in g (148; 31)



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

5. Canzona in C (BuxWV 166)

HQ: A1
NQ: N1

Die Handschrift N1 („Gerbers Klavierbuch“) enthält nur die Takte 41–71 mit angehängtem freiem Schlußtakt. Einige Konjekturen unserer Ausgabe an A1 können sich auf N1 stützen. – N1 enthält dreimal den (fragwürdigen) Hinweis auf Pedalbenutzung: 50 bis 52 (53 Lü), 59 bis 61,2 und 68 bis Schluß.

6,4 uSt Ac d° – H
7,2,3 oS oSt Ac Ps – Ac c² – Vi a¹
9,3 uS Sz d° – H – G – H
11 uS uSt Lü
13,3,4 uS Vi c¹ – Vi Lü
21 uS uSt Lü
22,3,4 oS oSt Ac e² – Vi f² – Ac a²
dito uSt Ac c² – d² – e² – c²
25 uS 1. Sz e¹
31,3,4 uS oSt Ac Ps – H
40,3,4 uS e° und g° (c°)
46,1–3 oS oSt p
50,3 uS oSt Lü
52 oS pu Vi
56,4,5 uS Vi
61,1–3 oS
67,4 uS A
92,4 oS o
93,1,2 uS

6. Canzona

Q: C1

24,4 klanglich un
statt e² oder uS Ac

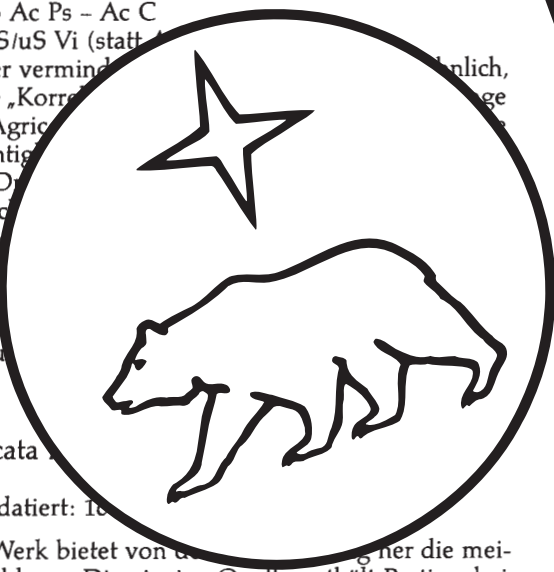
Zur Ornamentik: Die Handschrift enthält zwei Verzierungen. Zwei kleine parallele senkrechte Striche wurden durch das Pralltrillerzeichen ersetzt. Der Mordent steht dort, wo die Handschrift ein kleines (liegendes oder stehendes) Kreuz enthält. Der kurze Triller mit Rechtsschleife (11, 15 und 20) entspricht dem Zeichen in der Handschrift.

7. Ciacona in c (BuxWV 159)

HQ: F1
NQ: F2 (unvollständig, bricht Takt 65 ab)

An eine rhythmische Angleichung von Achtelpausen plus Achtelnoten gegenüber punktierten Achtelpausen plus Sechzehntelnoten (vgl. besonders Takt 22 bis 27) wurde im Notentext verzichtet. Die Punktierung von Pausen wurde bis ins 18. Jahrhundert nur selten notiert. Einer stilvollen Aufführungspraxis kommt es zu, solche Stellen dem Kontext anzugleichen. Das gilt ebenso für die doppelt punktierte Ausführung einiger einfach punktierter Viertel: mit Sicherheit für Stellen wie Takt 27 und 28, wahrscheinlich aber auch für die Takte 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, 73, 77, 81, 85, 89, 93, 97, 101, 105, 109, 113, 117, 121, 125, 129, 133, 137, 141, 145, 149, 153, 157, 161, 165, 169, 173, 177, 181, 185, 189, 193, 197, 201, 205, 209, 213, 217, 221, 225, 229, 233, 237, 241, 245, 249, 253, 257, 261, 265, 269, 273, 277, 281, 285, 289, 293, 297, 301, 305, 309, 313, 317, 321, 325, 329, 333, 337, 341, 345, 349, 353, 357, 361, 365, 369, 373, 377, 381, 385, 389, 393, 397, 401, 405, 409, 413, 417, 421, 425, 429, 433, 437, 441, 445, 449, 453, 457, 461, 465, 469, 473, 477, 481, 485, 489, 493, 497, 501, 505, 509, 513, 517, 521, 525, 529, 533, 537, 541, 545, 549, 553, 557, 561, 565, 569, 573, 577, 581, 585, 589, 593, 597, 601, 605, 609, 613, 617, 621, 625, 629, 633, 637, 641, 645, 649, 653, 657, 661, 665, 669, 673, 677, 681, 685, 689, 693, 697, 701, 705, 709, 713, 717, 721, 725, 729, 733, 737, 741, 745, 749, 753, 757, 761, 765, 769, 773, 777, 781, 785, 789, 793, 797, 801, 805, 809, 813, 817, 821, 825, 829, 833, 837, 841, 845, 849, 853, 857, 861, 865, 869, 873, 877, 881, 885, 889, 893, 897, 901, 905, 909, 913, 917, 921, 925, 929, 933, 937, 941, 945, 949, 953, 957, 961, 965, 969, 973, 977, 981, 985, 989, 993, 997, 1001, 1005, 1009, 1013, 1017, 1021, 1025, 1029, 1033, 1037, 1041, 1045, 1049, 1053, 1057, 1061, 1065, 1069, 1073, 1077, 1081, 1085, 1089, 1093, 1097, 1101, 1105, 1109, 1113, 1117, 1121, 1125, 1129, 1133, 1137, 1141, 1145, 1149, 1153, 1157, 1161, 1165, 1169, 1173, 1177, 1181, 1185, 1189, 1193, 1197, 1201, 1205, 1209, 1213, 1217, 1221, 1225, 1229, 1233, 1237, 1241, 1245, 1249, 1253, 1257, 1261, 1265, 1269, 1273, 1277, 1281, 1285, 1289, 1293, 1297, 1301, 1305, 1309, 1313, 1317, 1321, 1325, 1329, 1333, 1337, 1341, 1345, 1349, 1353, 1357, 1361, 1365, 1369, 1373, 1377, 1381, 1385, 1389, 1393, 1397, 1401, 1405, 1409, 1413, 1417, 1421, 1425, 1429, 1433, 1437, 1441, 1445, 1449, 1453, 1457, 1461, 1465, 1469, 1473, 1477, 1481, 1485, 1489, 1493, 1497, 1501, 1505, 1509, 1513, 1517, 1521, 1525, 1529, 1533, 1537, 1541, 1545, 1549, 1553, 1557, 1561, 1565, 1569, 1573, 1577, 1581, 1585, 1589, 1593, 1597, 1601, 1605, 1609, 1613, 1617, 1621, 1625, 1629, 1633, 1637, 1641, 1645, 1649, 1653, 1657, 1661, 1665, 1669, 1673, 1677, 1681, 1685, 1689, 1693, 1697, 1701, 1705, 1709, 1713, 1717, 1721, 1725, 1729, 1733, 1737, 1741, 1745, 1749, 1753, 1757, 1761, 1765, 1769, 1773, 1777, 1781, 1785, 1789, 1793, 1797, 1801, 1805, 1809, 1813, 1817, 1821, 1825, 1829, 1833, 1837, 1841, 1845, 1849, 1853, 1857, 1861, 1865, 1869, 1873, 1877, 1881, 1885, 1889, 1893, 1897, 1901, 1905, 1909, 1913, 1917, 1921, 1925, 1929, 1933, 1937, 1941, 1945, 1949, 1953, 1957, 1961, 1965, 1969, 1973, 1977, 1981, 1985, 1989, 1993, 1997, 2001, 2005, 2009, 2013, 2017, 2021, 2025, 2029, 2033, 2037, 2041, 2045, 2049, 2053, 2057, 2061, 2065, 2069, 2073, 2077, 2081, 2085, 2089, 2093, 2097, 2101, 2105, 2109, 2113, 2117, 2121, 2125, 2129, 2133, 2137, 2141, 2145, 2149, 2153, 2157, 2161, 2165, 2169, 2173, 2177, 2181, 2185, 2189, 2193, 2197, 2201, 2205, 2209, 2213, 2217, 2221, 2225, 2229, 2233, 2237, 2241, 2245, 2249, 2253, 2257, 2261, 2265, 2269, 2273, 2277, 2281, 2285, 2289, 2293, 2297, 2301, 2305, 2309, 2313, 2317, 2321, 2325, 2329, 2333, 2337, 2341, 2345, 2349, 2353, 2357, 2361, 2365, 2369, 2373, 2377, 2381, 2385, 2389, 2393, 2397, 2401, 2405, 2409, 2413, 2417, 2421, 2425, 2429, 2433, 2437, 2441, 2445, 2449, 2453, 2457, 2461, 2465, 2469, 2473, 2477, 2481, 2485, 2489, 2493, 2497, 2501, 2505, 2509, 2513, 2517, 2521, 2525, 2529, 2533, 2537, 2541, 2545, 2549, 2553, 2557, 2561, 2565, 2569, 2573, 2577, 2581, 2585, 2589, 2593, 2597, 2601, 2605, 2609, 2613, 2617, 2621, 2625, 2629, 2633, 2637, 2641, 2645, 2649, 2653, 2657, 2661, 2665, 2669, 2673, 2677, 2681, 2685, 2689, 2693, 2697, 2701, 2705, 2709, 2713, 2717, 2721, 2725, 2729, 2733, 2737, 2741, 2745, 2749, 2753, 2757, 2761, 2765, 2769, 2773, 2777, 2781, 2785, 2789, 2793, 2797, 2801, 2805, 2809, 2813, 2817, 2821, 2825, 2829, 2833, 2837, 2841, 2845, 2849, 2853, 2857, 2861, 2865, 2869, 2873, 2877, 2881, 2885, 2889, 2893, 2897, 2901, 2905, 2909, 2913, 2917, 2921, 2925, 2929, 2933, 2937, 2941, 2945, 2949, 2953, 2957, 2961, 2965, 2969, 2973, 2977, 2981, 2985, 2989, 2993, 2997, 3001, 3005, 3009, 3013, 3017, 3021, 3025, 3029, 3033, 3037, 3041, 3045, 3049, 3053, 3057, 3061, 3065, 3069, 3073, 3077, 3081, 3085, 3089, 3093, 3097, 3101, 3105, 3109, 3113, 3117, 3121, 3125, 3129, 3133, 3137, 3141, 3145, 3149, 3153, 3157, 3161, 3165, 3169, 3173, 3177, 3181, 3185, 3189, 3193, 3197, 3201, 3205, 3209, 3213, 3217, 3221, 3225, 3229, 3233, 3237, 3241, 3245, 3249, 3253, 3257, 3261, 3265, 3269, 3273, 3277, 3281, 3285, 3289, 3293, 3297, 3301, 3305, 3309, 3313, 3317, 3321, 3325, 3329, 3333, 3337, 3341, 3345, 3349, 3353, 3357, 3361, 3365, 3369, 3373, 3377, 3381, 3385, 3389, 3393, 3397, 3401, 3405, 3409, 3413, 3417, 3421, 3425, 3429, 3433, 3437, 3441, 3445, 3449, 3453, 3457, 3461, 3465, 3469, 3473, 3477, 3481, 3485, 3489, 3493, 3497, 3501, 3505, 3509, 3513, 3517, 3521, 3525, 3529, 3533, 3537, 3541, 3545, 3549, 3553, 3557, 3561, 3565, 3569, 3573, 3577, 3581, 3585, 3589, 3593, 3597, 3601, 3605, 3609, 3613, 3617, 3621, 3625, 3629, 3633, 3637, 3641, 3645, 3649, 3653, 3657, 3661, 3665, 3669, 3673, 3677, 3681, 3685, 3689, 3693, 3697, 3701, 3705, 3709, 3713, 3717, 3721, 3725, 3729, 3733, 3737, 3741, 3745, 3749, 3753, 3757, 3761, 3765, 3769, 3773, 3777, 3781, 3785, 3789, 3793, 3797, 3801, 3805, 3809, 3813, 3817, 3821, 3825, 3829, 3833, 3837, 3841, 3845, 3849, 3853, 3857, 3861, 3865, 3869, 3873, 3877, 3881, 3885, 3889, 3893, 3897, 3901, 3905, 3909, 3913, 3917, 3921, 3925, 3929, 3933, 3937, 3941, 3945, 3949, 3953, 3957, 3961, 3965, 3969, 3973, 3977, 3981, 3985, 3989, 3993, 3997, 4001, 4005, 4009, 4013, 4017, 4021, 4025, 4029, 4033, 4037, 4041, 4045, 4049, 4053, 4057, 4061, 4065, 4069, 4073, 4077, 4081, 4085, 4089, 4093, 4097, 4101, 4105, 4109, 4113, 4117, 4121, 4125, 4129, 4133, 4137, 4141, 4145, 4149, 4153, 4157, 4161, 4165, 4169, 4173, 4177, 4181, 4185, 4189, 4193, 4197, 4201, 4205, 4209, 4213, 4217, 4221, 4225, 4229, 4233, 4237, 4241, 4245, 4249, 4253, 4257, 4261, 4265, 4269, 4273, 4277, 4281, 4285, 4289, 4293, 4297, 4301, 4305, 4309, 4313, 4317, 4321, 4325, 4329, 4333, 4337, 4341, 4345, 4349, 4353, 4357, 4361, 4365, 4369, 4373, 4377, 4381, 4385, 4389, 4393, 4397, 4401, 4405, 4409, 4413, 4417, 4421, 4425, 4429, 4433, 4437, 4441, 4445, 4449, 4453, 4457, 4461, 4465, 4469, 4473, 4477, 4481, 4485, 4489, 4493, 4497, 4501, 4505, 4509, 4513, 4517, 4521, 4525, 4529, 4533, 4537, 4541, 4545, 4549, 4553, 4557, 4561, 4565, 4569, 4573, 4577, 4581, 4585, 4589, 4593, 4597, 4601, 4605, 4609, 4613, 4617, 4621, 4625, 4629, 4633, 4637, 4641, 4645, 4649, 4653, 4657, 4661, 4665, 4669, 4673, 4677, 4681, 4685, 4689, 4693, 4697, 4701, 4705, 4709, 4713, 4717, 4721, 4725, 4729, 4733, 4737, 4741, 4745, 4749, 4753, 4757, 4761, 4765, 4769, 4773, 4777, 4781, 4785, 4789, 4793, 4797, 4801, 4805, 4809, 4813, 4817, 4821, 4825, 4829, 4833, 4837, 4841, 4845, 4849, 4853, 4857, 4861, 4865, 4869, 4873, 4877, 4881, 4885, 4889, 4893, 4897, 4901, 4905, 4909, 4913, 4917, 4921, 4925, 4929, 4933, 4937, 4941, 4945, 4949, 4953, 4957, 4961, 4965, 4969, 4973, 4977, 4981, 4985, 4989, 4993, 4997, 5001, 5005, 5009, 5013, 5017, 5021, 5025, 5029, 5033, 5037, 5041, 5045, 5049, 5053, 5057, 5061, 5065, 5069, 5073, 5077, 5081, 5085, 5089, 5093, 5097, 5101, 5105, 5109, 5113, 5117, 5121, 5125, 5129, 5133, 5137, 5141, 5145, 5149, 5153, 5157, 5161, 5165, 5169, 5173, 5177, 5181, 5185, 5189, 5193, 5197, 5201, 5205, 5209, 5213, 5217, 5221, 5225, 5229, 5233, 5237, 5241, 5245, 5249, 5253, 5257, 5261, 5265, 5269, 5273, 5277, 5281, 5285, 5289, 5293, 5297, 5301, 5305, 5309, 5313, 5317, 5321, 5325, 5329, 5333, 5337, 5341, 5345, 5349, 5353, 5357, 5361, 5365, 5369, 5373, 5377, 5381, 5385, 5389, 5393, 5397, 5401, 5405, 5409, 5413, 5417, 5421, 5425, 5429, 5433, 5437, 5441, 5445, 5449, 5453, 5457, 5461, 5465, 5469, 5473, 5477, 5481, 5485, 5489, 5493, 5497, 5501, 5505, 5509, 5513, 5517, 5521, 5525, 5529, 5533, 5537, 5541, 5545, 5549, 5553, 5557, 5561, 5565, 5569, 5573, 5577, 5581, 5585, 5589, 5593, 5597, 5601, 5605, 5609, 5613, 5617, 5621, 5625, 5629, 5633, 5637, 5641, 5645, 5649, 5653, 5657, 5661, 5665, 5669, 5673, 5677, 5681, 5685, 5689, 5693, 5697, 5701, 5705, 5709, 5713, 5717, 5721, 5725, 5729, 5733, 5737, 5741, 5745, 5749, 5753, 5757, 5761, 5765, 5769, 5773, 5777, 5781, 5785, 5789, 5793, 5797, 5801, 5805, 5809, 5813, 5817, 5821, 5825, 5829, 5833, 5837, 5841, 5845, 5849, 5853, 5857, 5861, 5865, 5869, 5873, 5877, 5881, 5885, 5889, 5893, 5897, 5901, 5905, 5909, 5913, 5917, 5921, 5925, 5929, 5933, 5937, 5941, 5945, 5949, 5953, 5957, 5961, 5965, 5969, 5973, 5977, 5981, 5985, 5989, 5993, 5997, 6001, 6005, 6009, 6013, 6017, 6021, 6025, 6029, 6033, 6037, 6041, 6045, 6049, 6053, 6057, 6061, 6065, 6069, 6073, 6077, 6081, 6085, 6089, 6093, 6097, 6101, 6105, 6109, 6113, 6117, 6121, 6125, 6129, 6133, 6137, 6141, 6145, 6149, 6153, 6157, 6161, 6165, 6169, 6173, 6177, 6181, 6185, 6189, 6193, 6197, 6201, 6205, 6209, 6213, 6217, 6221, 6225, 6229, 6233, 6237, 6241, 6245, 6249, 6253, 6257, 6261, 6265, 6269, 6273, 6277, 6281, 6285, 6289, 6293, 6297, 6301, 6305, 6309, 6313, 6317, 6321, 6325, 6329, 6333, 6337, 6341, 6345, 6349, 6353, 6357, 6361, 6365, 6369, 6373, 6377, 6381, 6385, 6389, 6393, 6397, 6401, 6405, 6409, 6413, 6417, 6421, 6425, 6429, 6433, 6437, 6441, 6445, 6449, 6453, 6457, 6461, 6465, 6469, 6473, 6477, 6481, 6485, 6489, 6493, 6497, 6501, 6505, 6509, 6513, 6517, 6521, 6525, 6529, 6533, 6537, 6541, 6545, 6549, 6553, 6557, 6561, 6565, 6569, 6573, 6577, 6581, 6585, 6589, 6593, 6597, 6601, 6605, 6609, 6613, 6617, 6621, 6625, 6629, 6633, 6637, 6641, 6645, 6649, 6653, 6657, 6661, 6665, 6669, 6673, 6677, 6681, 6685, 6689, 6693, 6697, 6701, 6705, 6709, 6713, 6717, 6721, 6725, 6729, 6733, 6737, 6741, 6745, 6749, 6753, 6757, 6761, 6765, 6769, 6773, 6777, 6781, 6785, 6789, 6793, 6797, 6801, 6805, 6809, 6813, 6817, 6821, 6825, 6829, 6833, 6837, 6841, 6845, 6849, 6853, 6857, 6861, 6865, 6869, 6873, 6877, 6881, 6885, 6889, 6893, 6897, 6901, 6905, 6909, 6913, 6917, 6921, 6925, 6929, 6933, 6937, 6941, 6945, 6949, 6953, 6957, 6961, 6965, 6969, 6973, 6977, 6981, 6985, 6989, 6993, 6997, 7001, 7005, 7009, 7013, 7017, 7021, 7025, 7029, 7033, 7037, 7041, 7045, 7049, 7053, 7057, 7061, 7065, 7069, 7073, 7077, 7081, 7085, 7089, 7093, 7097, 7101, 7105, 7109, 7113, 7117, 7121, 7125, 7129, 7133, 7137, 7141, 7145, 7149, 7153, 7157, 7161, 7165, 7169, 7173, 7177, 7181, 7185, 7189, 7193, 7197, 7201, 7205, 7209, 7213, 7217, 7221, 7225, 7229, 7233, 7237, 7241, 7245, 7249, 7253, 7257, 7261, 7265, 7269, 7273, 7277, 7281, 7285, 7289, 7293, 7297, 7301, 7305, 7309, 7313, 7317, 7321, 7325, 7329, 7333, 7337, 7341, 7345, 7349, 7353, 7357, 7361, 7365, 7369, 7373, 7377, 7381, 7385, 7389, 7393, 7397, 7401, 7405, 7409, 7413, 7417, 7421, 7425, 7429, 7433, 7437, 7441, 7445, 7449, 7453, 7457, 7461, 7465, 7469, 7473, 7477, 7481, 7485, 7489, 7493, 7497, 7501, 7505, 7509, 7513, 7517, 7521, 7525, 7529, 7533, 7537, 7541, 7545, 7549, 7553, 7557, 7561, 7565, 7569, 7573, 7577, 7581, 7585, 7589, 7593, 7597, 7601, 7605, 7609, 7613, 7617, 7621, 7625, 7629, 7633, 7637, 7641, 7645, 7649, 7653, 7657, 7661, 7665, 7669, 7673, 7677, 7681, 7685, 7689, 7693, 7697, 7701, 7705, 7709, 7713, 7717, 7721, 7725, 7729, 7733, 773

26,4 oS Ac d¹ – Sz e¹ – f¹
 30 uS Ga Ps (D1: Lü)
 37,2 uS Ac f⁰ – Sz g⁰ – a⁰ (Tx: D1)
 37,4 uS Ac e⁰ – Sz f⁰ – g⁰ (Tx: D1)
 40,1 mS Vi c¹ mit Bg
 50,1 oS Sz Ps statt Zw Ps (Tx: D1)
 53,1 mS uSt Sz Ps – Sz a⁰ – h⁰ – g⁰
 55,3 mS uSt Sz f⁰ – e⁰ – Ac d⁰
 57,2 mS Ac h⁰ – a⁰
 63,3 oS oSt Vi fis¹ (Tx: D1)
 68,1 oS Statt des Ac h¹ vielleicht Ac a¹ (vgl. 75, 82, 85)
 74 Dieser Takt erscheint in allen Qn doppelt (Ditto-
 gramm)
 In den Takten 75, 82 und 85 ist zu fragen, ob das Kontra-
 subjekt aus Analogiegründen mit h statt mit a beginnen
 sollte (vgl. 68)
 94,1 oS uSt Vi f¹
 99,1 oS oSt Vi f¹
 101,3 mS uSt Lü
 105,3 uS Ac Ps – Ac C
 106,1 mS/uS Vi (statt A)
 107,1 Der verminderte Takt ist natürlich,
 daß eine „Korrektur“ eines J. Agricola
 ein Flüchtigkeitsprodukt ist (denn die
 derten D. führt), so
 wert. Ein
 fünf Ak
 107,1 m
 107,1 uS
 111 oS u



10. Toccata

Q: A1, datiert: 16...

Dieses Werk bietet von... hier die mei-
 sten Probleme. Die einzige Quelle enthält Partien, bei
 denen sich schon der Kopist der Unstimmigkeiten
 bewußt war: Anfang und Schluß bietet er ohne Taktstri-
 che. In der Mitte (Takt 94 ff) hat er nach einem metrisch
 überlangen Takt einen Fermatenabschluß mit Doppel-
 strich notiert und danach eine motivisch sinnlose Fort-
 setzung niedergeschrieben. Die 4/4-Taktvorzeichnung
 für die zweite Hälfte des Werkes (Takte 62 bis 132 unse-
 rer Ausgabe) läßt nur den Rückschluß zu, daß schon bei
 der Übertragung aus der Buchstabentabulatur (Auto-
 graph oder frühe Abschrift) ein Kopist mit mangelndem
 Sachverstand am Werk war, der die Taktstriche falsch in

die Notenschrift eintrug. Aus dieser Vorlage hat dann
 der Schreiber der Yale-Quelle mit Kopistengenaugigkeit
 unsere Vorlage angefertigt. Beckmann hat es als erster
 gewagt, den eindeutigen 3/4-Takt wiederherzustellen,
 auch wenn diese Notierung nicht gänzlich problemlos
 ist (vgl. die Takte 117/18, die jedoch einen verderbten
 Text aufweisen). Auch die Schlußtakten werfen wieder
 erhebliche Fragezeichen auf: Die Takte 128 bis 132 (vgl.
 den originalen Notentext als Fußnote auf S. 59) ergeben
 nach der Handschrift keinen rechten Sinn und werden
 behutsam retuschiert. Auch die Triolenachttel (Takte
 135/37 lassen die Logik Buxtehudes eher gurgeln
 vermissen; doch wurde auf eine durchgreifende Über-
 sung verzichtet, um die Eingriffe in den überlieferten
 Text auf ein Minimum zu beschränken. Lediglich die
 Triolenachttel wurden erweitert, weil ein ein-
 stimmiger Schluß als Fremdkörper dastünde, den Bux-
 tehude ganz gewiss so nicht vorgesehen hat.

1 bis 7: Taktstriche nur vor 2 und 7

2 Lü
 3,2 uS 1. Sz c⁰
 10,3 oS uSt Sz Ps – Ac d¹
 12,1 mS oSt Sz Ps – Ac d¹
 13,1 mS uSt Ac Ps – Ac d¹
 14,1 mS uSt E
 14,2 uS uSt E
 14,3 oS oSt Ac a¹ – Zw g¹ – f¹
 15,2 mS uSt und f¹ als Viertel
 15,2 mS oSt Ac a⁰ – h⁰
 17,3,4 uS Lü (Zeilenwechsel vor 7,1. Ha am
 Zeilenende, evtl. 17,3 uS Ga
 19,3,4 mS pu Vi d¹ – Sz d¹
 19,4/20,1 mS uSt Vi f¹ mit Bg – Ac g¹ – Ac e¹
 20,1 mS Vi cis¹
 22,3,4 mS Vi mit Bg – Ac Ps – Ac c¹
 25,1 oS beide Noten a¹
 25,3,4 uS 2 Vi G
 26 uS 2 Ac G – 3 Vi A
 27,1 mS/uS d⁰ nur einfach gestielt
 29,3 mS Vi e¹
 30,1–3 mS 1 Oktave tiefer
 37,4 uS Ac a⁰ – H
 38,3 oS Vi e¹
 39,3,4 mS pu Ac c¹ – Sz d¹ (angeglichen an die sonst ein-
 heitliche Rhythmik des Kontrasubjekts) – Ac c¹ – Ac h⁰
 44 oS uSt letztes Sz d¹
 48, 1–3 oS oSt Ac e² – 2 Ac d² mit Bg – Ac cis² – Vi d²
 48,1 mS Ac g⁰ – a⁰
 54,1,2 mS uSt Ha d⁰
 56,1 oS uSt Vi g¹
 59,3 mS oSt 2 Ac a⁰
 60 oS uSt Ha e¹ – Vi Ps – Vi d¹

61/62 weder Takt- noch Doppelstrich; bis 132 ohne Takt-
 wechsel weiter im 4/4-Takt

62,2 oS uSt Sz Ps statt Sz a¹

62,3 oS uSt Vi f⁰

63,1 mS Ac g⁰ – b⁰

63,2,3 mS Lü

64,1 mS Vi e⁰

65,3 uS Sz A

72,1 mS uSt d

75,1 mS uSt Ha gis¹

76,1 oS uSt Sz a⁰ statt Sz Ps

79,1,2 mS f¹ und e¹ eine Oktave tiefer

83,1 oS uSt 2 Sz c¹

83,2 oS über dem Sz a¹ kleiner doppelter Schrägstrich
 (Differenzierungszeichen des Kopisten?), das-
 selbe 11,3

84,1 uS Sz Ps – B – d⁰ – G

86,1 mS Ha g⁰

87,2 mS Sz d¹ – d⁰ – f¹ – d¹

92,1 mS Vi d¹

94,2,3 mS Ha e¹

96,1 oS uSt Sz a¹ – f¹ – b¹ – a¹

96,1,2 oS uSt Ac d¹ mit Bg – Vi d¹ – Ac f¹

96,3 uS Ha e⁰

103,2 oS uSt Sz h⁰

111,1 mS oSt Vi f⁰

114,1 mS Vi Ps

115,1 mS Vi fis⁰

115,3 oS uSt statt Ac f¹ Sz d¹ – f¹

116,3 uS Vi e¹

120,2,3 uS Vi cis⁰ – Vi Ps

120,3 mS Vi e¹

133,4 mS das erste d¹ als Achtel

134 oS die letzten vier Noten eine Oktave tiefer

135 mS 8. und 9. Triolen-Ac d¹ – g¹

136 mS 9. Triolen-Ac d¹

137 mS 1.–3. Triolen-Ac b⁰ – a⁰ – g⁰

137 im letzten Triolen-Ac e¹ und b⁰ ergänzt

138 Ga fis¹ und a⁰ ergänzt

11. Canzona in d (BuxWV 168)

HQ: M1

NQ: D1–2

2,3,4 oS Rhythmik nach NQ (HQ: Ac – Sz – Sz, Ac – Sz –
 Sz)

23,3 oS uSt Ac f¹ – Sz Ps – Sz e¹

50,3 uS Vi e⁰

54,3 uS oSt Lü
 71,1.2 uS 4 Ac d° – d° – c° – b°
 72,4 oS uSt Lü (Tx: NQ)
 74,1 oS oSt 2 Ac e¹
 74,2–4 uS uSt Vi d° – Ac d° – d° – d° – cis° (ohne Bg)
 74,3.4 uS oSt Ac f¹ – Ac f¹ – Vi e¹
 76,1.2 oS uSt Ac gis¹ – Vi a¹ – Ac d¹
 77,1 uS oSt Ac h¹ – a°
 86,2 uS Ac g° – a°
 87,4 uS vorl. Note Sz G
 89,1.2 oS uSt Ac d¹ – d¹ – c¹ – b¹

90 oS uSt Vi cis¹ – Ac d¹ – Ac e¹ – Vi a¹ – Vi d¹
 90 uS 1. Note Ac a°

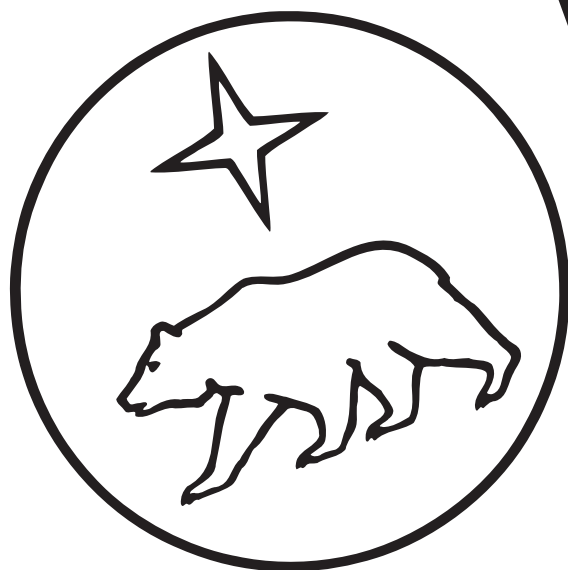
12. Passacaglia in d (BuxWV 161)

Q: F1

9 oS letztes Viertel unsicher (Tintenfraß)
 25,1.2 oS uSt nachträgliche Änderung: a¹ doppelt
 pu – Ac e¹ (im Notenbild steht e¹ aber unter cis²)
 34,2 mS uSt Vi d¹ – Ac c¹ – Ac d¹

39 uS Lü
 54,3 oS uSt Ha a¹
 70,3 uS Lü (fehlender Pu)
 71,2 mS uSt Ha c¹
 82,3 oS oSt beide Ac c² (statt d²)
 89,3 mS oSt Vi h¹ cis¹

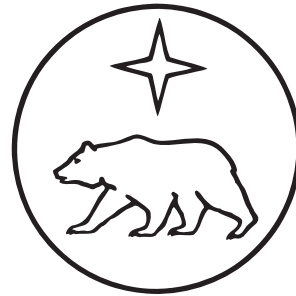
Die Triolen in 5 – 102, 106 – 109 und 118 stehen in der
 Handschrift nach alter Notierungsweise in Achteln
 (habe Worte)
 100 uS Lü



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.