

DIETRICH BUXTEHUDE

# SÄMTLICHE ORGELWERKE

*Herausgegeben*

*von*

JOSEF HEDAR

Norsk Musikforlag A/S  
OSLO

AB Nordiska Musikförlaget  
STOCKHOLM



J. & W. Chester Ltd,  
LONDON

Wilhelmiana Musikverlag  
FRANKFURT A.M.

## VORWORT

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

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

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

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

## PREFACE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Lund und Kopenhagen im Februar 1952.*

**JOSEF HEDAR**

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

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

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

*Lund and Copenhagen, February 1952.*

**JOSEF HEDAR**

## KOMMENTAR

## ABKÜRZUNGEN:

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

## PRÄLUDIUM UND FUGE

Zwei für das Orgelbarock charakteristische Formen — Choralphantasie und Toccata — erhielten ihre Gestaltung und Vollendung in der norddeutschen Organistenschule. Zu der letzteren Form gehört der grössere Teil der freien Orgelkompositionen Buxtehudes, nämlich die Mehrzahl derjenigen, die unter der Bezeichnung Präludium und Fuge sowie Toccata gehen. Buxtehude bezeichnet die Form als Praeludium, Praeambulum und Toccata. Kennzeichnend ist für sämtliche eine Verkoppelung von mehreren fugierten Sätzen mit thematischer Relation zueinander, oder auch daneben von toccatenbetonten Zwischensätzen mit verbundenen oder trennenden Abschnitten meist modulierenden Charakters, umrahmt von einem im allgemeinen kurzen Präludium und einem Codasatz. Das Hauptgewicht liegt entweder auf den fugierten Sätzen — Präludium und Fuge — oder auf der toccatenmässigen Ausgestaltung — Toccata — ohne dass jedoch ein grösserer prinzipieller Unterschied zwischen den Formen bestände.

Neben dieser Form wird auch eine einheitliche, einthematische Fuge mit einleitenden und abschliessenden Präambelepisoden aufgebaut — die Präambelfuge. Durch eine mehr toccatenmässige Formung der einleitenden und abschliessenden Sätze ergibt die Präambelfuge eine Fugenform, die sich am ehesten als Toccatenfuge kennzeichnen lässt.

Die Barocktoccata in ihrer norddeutschen zyklischen Form lässt sich als eine Verschmelzung zweier verschiedener Elemente betrachten: der Toccata, wie sich

## COMMENTARY

## ABBREVIATIONS:

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

## PRELUDE AND FUGUE

Two forms characteristic of organ Baroque — choral fantasia and toccata — were developed and perfected in the North German school of organists. The greater part of Buxtehude's free organ compositions belong to the latter form, viz. the majority of those designated prelude and fugue, as well as toccata. Buxtehude calls this form prelude, preamble and toccata. Characteristic of all these is a linking together of several fugal movements thematically related to each other, or also, of toccata-like interspersions with uniting or separating sections mainly of a modulating character, framed in a usually short prelude and a coda movement. The chief stress lies either on the fugal movements — prelude and fugue — or else on the toccata-like structure — toccata — although there is really no important fundamental difference between the two.

Besides this form, a uniform, one-theme fugue is constructed with introductory and concluding preamble episodes — the preamble fugue. Owing to a more toccata-like construction of the introductory and concluding movements, the preamble fugue becomes a fugal form which may best be designated as a toccata fugue.

The Baroque toccata in its North German cyclical form may be regarded as a merging of two different elements: the toccata, as formed on Italian soil, and the preliminary forms of the fugue — in the first place, particularly, of the canzona and the capriccio.

In Buxtehude's »Prelude and Fugue« the North German Baroque toccata reaches

diese auf italienischem Boden geformt hat, und der Vorformen der Fuge, und zwar in erster Linie der Canzona und des Capriccio.

Mit Buxtehudes »Präludium und Fuge« erreicht die norddeutsche Barocktoccata ihren Höhepunkt. Die parallel sich vollziehende Entwicklung von Canzona und Toccata, die auch zu einer Verkoppelung dieser Formen führt, ist mit Buxtehude abgeschlossen und vollendet. In Buxtehudes Toccata lassen sich drei Formen unterscheiden, obwohl die Grenze zwischen ihnen in mehreren Fällen schwer zu sehen sein mag.

#### I. Toccatenfuge.

Nr. 7, 15, 18.

Diese einthematische, einheitliche Fuge baut auf der norddeutschen Präambelfuge und Tunders Toccatenfuge auf.

#### II. Toccatenvariantenfuge.

Nr. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 16, 22, 23, 24.

Frescobaldi-Frobergers Canzona und Toccata sind die nächsten Vorbilder: zwei oder drei Fugatosätze mit Themata nach dem Variationsprinzip. Eine Variantenform weist Nr. 1 auf, die statt einer zweiten Fuge einen ostinaten Satz hat, dessen Thema von der Fuge hergeleitet ist. Auch der letzte Teil in Nr. 22, der die Form Passacaglia hat, steht statt eines dritten fugierten Satzes. In Nr. 24 ist die Form durch Einschlebung eines selbständigen Allegrosatzes zwischen die beiden Fugenabschnitte mit thematischer Anknüpfung an die vorhergehende Fuge erweitert worden.

#### III. Toccata.

Zu dieser Gruppe können folgende gezählt werden, mit oder ohne die Bezeichnung »Toccata«:

Nr. 11, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 25.

Sämtliche fassen auf der südlichen Toccatenform mit mehreren in fugierter oder freier toccatenmässiger Gestaltung kontrastierenden Abschnitten, mit oder ohne Themavariation. In Nr. 12 kommen nur zwei fugierte Sätze vor. Dass sie doch zu dieser Gruppe gezählt worden ist, beruht auf dem durchweg toccatenmässigen Charakter des Präludiums.

Buxtehudes Präludienätze, die ihrerseits ebenfalls eine variierende Gestaltung zeigen, lassen sich zweckmässig in folgenden Gruppen aufteilen:

#### I. Mit oder ohne motivische Imitation und kurze, konzise Form im älteren Toccatenstil:

Nr. 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 14, 16, 19.

Die Vorbilder sind in Frescobaldis kleineren freistehenden Toccaten sowie in Frobergers und Tunders Toccateneinleitungen zu finden.

#### II. Mit Fugato.

Nr. 7, 10, 23.

#### III. Mit mehreren kontrastierenden Abschnitten (Toccatenfuge).

Nr. 1, 12, 13, 15, 17, 18, 20, 22, 25.

Die Mehrzahl der zu dieser Gruppe gehörenden Präludien sind in dreiteiliger Form aufgebaut, meist mit einem Fugato als Mittelsatz und knüpfen also an die Toccatenfuge an.

#### IV. Mit ostinater Gestaltung.

Nr. 24.

its culmination. The parallel development of canzona and toccata, that also leads to a linking up of those two forms, is concluded and perfected in Buxtehude. In Buxtehude's toccata three forms may be distinguished, although it may be difficult, in several cases, to draw a dividing line between them.

#### I. Toccata Fugue.

Nr. 7, 15, 18.

This one-theme, uniform fugue is built up on the North German preamble fugue and Tunder's toccata fugue.

#### II. Toccata Variant Fugue.

Nr. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 16, 22, 23, 24.

Frescobaldi-Froberger's canzona and toccata are the next models: two or three fugato movements with themes following the variation principle. Nr. 1 shows a variation form, that has, instead of a second fugue, an ostinato movement whose theme is derived from the fugue. The last part, also, of Nr. 22, which has the form of passacaglia, takes the place of a third fugal movement. In Nr. 24 the form has been enlarged by the insertion of an independent allegro movement between the two fugal sections, with a thematic connexion with the preceding fugue.

#### III. Toccata.

In this group the following may be included, with or without the designation »toccata«:

Nr. 11, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 25.

All are derived from the southern toccata form, with several contrasting sections in fugal or toccata-like form, with or without theme-variation. Nr. 12 has only two fugal movements. That they have been included in this group is due to the constant toccata-like character of the prelude.

Buxtehude's prelude movements which, on their part, also show a varying structure, can best be divided into the following groups:

#### I. With or without motif imitation, and a short, concise form in the older toccata style.

Nr. 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 14, 16, 19.

The models are to be found in Frescobaldi's smaller, independent toccatas, as well as in Froberger's and Tunder's toccata introductions.

#### II. With Fugato.

Nr. 7, 10, 23.

#### III. With several contrasting sections (Toccata fugues).

Nr. 1, 12, 13, 15, 17, 18, 20, 22, 25.

The majority of preludes belonging to this group are built up in triple form, mostly with a fugato as a central movement and are thus linked on to the toccata fugue.

#### IV. With ostinato construction.

Nr. 24.

Es ist erkennbar, dass Buxtehude zwecks Herbeiführung eines gewissen Gleichgewichtsverhältnisses rhythmisch und in gewissem Ausmass auch motivisch an das Präludium anknüpft, z. B. in Nr. 4, 10 und 19. Dieses Gleichgewichtsprincip bemerkt man auch in der Wiedereinführung der geraden Taktart des Einleitungssatzes im abschliessenden Teil.

Ein charakteristischer Zug sowohl im Aufbau der Barocktoccata als auch der Canzona und des Capriccios sind die im allgemeinen kurzen Einlagen zwischen den Sätzen. Diese Interludien haben entweder eine satzabrundene, verbindene, kontrastierende oder harmonisch-modulatorische Aufgabe. Die südlichen Einflüsse sind in diesen Abschnitten besonders stark spürbar.

### 1. »Praeludium in C Pedaliter di D. Buxtehude.«

Die einzige Quelle: »Andreas Bach-Buch« (Siehe Band I S. V)

Eine bedeutsame spieltechnische Entwicklung zeigt die Pedalintroduktion des Präludiums. Eine Orgelkomposition in dieser Weise mit virtuos glänzenden Solopassagen im Pedal einzuleiten, ist für die Zeit etwas ganz Neues und Epochenmachendes und setzt eine hochentwickelte Pedaltechnik voraus. Während die süddeutsche Schule des 17. Jahrhunderts nach italienischem Vorbild in der Hauptsache das Pedal als Bassfundament im Orgelpunkt und mit langen anhaltenden oder langsam vorwärtsschreitenden Tönen verwendet, bekommt das Pedal in den Kompositionen der norddeutschen Organisten besonders von Buxtehude an eine selbständigere Aufgabe, und dies hängt eng zusammen mit den verschiedenen Orgeltypen, welche die beiden Richtungen vertreten. Schon in Weckmanns und noch mehr in Tunders Orgelkompositionen macht sich eine selbständigere Pedalbehandlung bemerkbar, jedoch erst bei Buxtehude bekommt das Pedal die den Manualen ebenbürtige Stellung und Aufgabe, nicht nur die Basstimme zu verstärken oder zu tragen, sondern auch selbständig in Passagenwerk und Ausschmückung eine führende Stellung einzunehmen.

T. 25. In der Handschrift fehlt *h* der Tenorstimme.

T. 53. Die Handschrift hat *g*<sup>1</sup> als Viertel im dritten Viertel der Altstimme. Vgl. aber T. 60.

### 2. »Praeludium Sigr̃e Box de Hude ex G ♯«.

Die einzige Quelle: Yale (Siehe Band I S. VIII).

T. 5. Die zweite Takthälfte der Altstimme fehlt in der Handschrift.

T. 42. Das dritte Achtel der Pedalstimme *giss* nach der Handschrift.

T. 87. Nach der Handschrift



It is evident that Buxtehude, in order to attain a certain proportion of balance — rhythmically, and, to a certain degree, also from the motif point of view — effects a connexion with the prelude, for example, in Nr. 4, 10 and 19. This principle of balance can also be observed in the re-introduction of the even measure in the concluding part.

A characteristic feature of the construction of the Baroque toccata, as well as of the canzona and the capriccio, is the generally short interspersion between the movements. These interludes have either the purpose of rounding off, connecting, contrasting or harmonically modulating a movement. Southern influence is very noticeable in these sections.

### 1. »Praeludium in C Pedaliter di D. Buxtehude.«

The only source: 'Andreas Bach-Buch' (See Vol. I, p. V)

An important development in the technique of execution is seen in the prelude's pedal introduction. An organ composition of this kind, introduced by brilliant solo passages in the pedal, was at that time something quite new and epoch-making, and presupposes a highly developed pedal technique. Whereas the South German school of the 17th century uses the pedal, according to the Italian model, chiefly as the bass fundamental in the organum, with long, persistent or slowly progressing tones, the pedal has, in the compositions of the North German organists, especially in those of Buxtehude, a more independent task, which is closely connected with the different types of organs representing the two schools. A more independent treatment of the pedal is already noticeable in Weckmann's, and still more in Tunder's organ compositions; however, it is only in Buxtehude that the pedal attains the position and task equal to that of the manuals, not only to strengthen and support the bass voice, but also to occupy a leading position in an independent use of passage work and ornamentation.

Bar 25. In the MS *b* in the tenor voice is missing.

Bar 53. The MS has *g*<sup>1</sup> as a crotchet on the third beat of the alto voice. Cf, however, Bar 60.

### 2. »Praeludium Sigr̃e Box de Hude ex G ♯«.

The only source: Yale (See Vol. I, p. VIII).

Bar 5. The second half of the bar in the alto voice is missing in the MS.

Bar 42. The third quaver of the pedal voice. *g*♯ according to the MS.

Bar 87. According to the MS



## 3. »Fuga di D. B. H.«

Die einzige Quelle: »Andreas Bach-Buch«.

Die Fuge in C-dur ist mit aller Bestimmtheit kein selbständiges Werk. Alles lässt darauf schliessen, dass sie als Schlusssatz in einem grösseren Zusammenhang geschrieben ist: das typisch variantenbetonte Thema, der Gigerhythmus, sowie die Schlusskadenz in geradem Takt und toccatenmässiger Gestaltung.

T. 43. Spitta hat die zweite Note der Oberstimme in  $e^2$  geändert.

## 4. Präludium und Fuga.

Quellen: Spitta rechnet mit fünf Handschriften, die aber im nahen Zusammenhang mit einander stehen. Die Hauptquelle ist eine Handschrift, die man bis gegen 1700 zurück datieren dürfte.

T. 11. Sp: Im achten Sechzehntel der Altstimme *diss.*

T. 39. Sp: Die fünfte Note der Pedalstimme *c.*

T. 64. Die Handschriften notieren den beiden letzten Viertel der Pedalstimme als Sechzehntel.

T. 65. Die aufwärtsgehende Skalenpassage in der letzten Gruppe *e-f-g-a* in den Handschriften.

T.110. In den Handschriften doppelt geschrieben.

T.122. Sp:



## 5. »Praeambulum di Sig. D. Box de H.«

Die einzige Quelle: Yale.

T. 15. Erg: Der Quartsextakkord auf dem dritten Viertel sicherlich Verschreibung oder Fehlansetzung der Tabulatur. Der Basston muss A sein.

## 6. »Präeludium D. Box de Hude. Org. Libeck. Ped.«

Die einzige Quelle: Yale.

## 7. »Praeludium ex G h Diterico Buxtehude«.

Die einzige Quelle: Engelh.

Im Jahre 1798 vermachte der »Archiater« in Gotenburg Carl Engelhardt der Akademischen Kapelle in Lund die Musiksammlung, die seinem Vater, dem Director musices in Uppsala Henrich Christoffer Engelhardt, gehört hatte. Dieser war 1694 in Gotenburg geboren. Zwischen den Jahren 1718 und 1723 war er Organist in Hälsingborg. Nachdem er in Karlskrona ein ähnliches Amt innehatte, kam er 1727 nach Uppsala.

## 3. »Fuga di D. B. H.«

The only source: 'Andreas Bach-Buch'.

The fugue in C major is, most certainly, no independent work. Everything points to its having been written as a concluding movement in a bigger arrangement: the theme with variations as a marked feature, the gigue rhythm, as well as the final cadenza in even measure and toccata-like structure.

Bar 43. Spitta has changed the second note of the upper voice into  $e^2$ .

## 4. Prelude and Fugue.

Sources: Spitta reckons with five MSS, which are, however, closely connected with each other. The main source is a MS which may be dated as far back as approximately 1700.

Bar 11. Sp: In the eighth semiquaver of the alto voice  $d\sharp$ .

Bar 39. Sp: The fifth note of the pedal voice *c.*

Bar 64. The MSS notate the last two crotchets of the pedal voice as semiquavers.

Bar 65. The ascending scale passage in the last group *e-f-g-a* in the MSS.

Bar 110. Written twice over in the MSS.

Bar 122. Sp:



## 5. »Praeambulum di Sig. D. Box de H.«

The only source: Yale.

Bar 15. Erg: The fourth-sixth chord on the third beat most probably a scribal error or wrong interpretation of the tablature. The bass tone must be A.

## 6. »Praeludium D. Box de Hude. Org. Libeck. Ped.«

The only source: Yale.



## 7. »Praeludium ex G h Diterico Buxtehude«.

The only source: Engelh.

In the year 1798 the »Archiater« in Gothenburg, Carl Engelhardt, bequeathed to the Academic Orchestra in Lund the collection of music that had belonged to his father, the »director musices« in Uppsala, Heinrich Christoffer Engelhardt. The latter was born in 1694 in Gothenburg. From 1718 to 1723 he had been organist in Hälsingborg. After having held a similar position in Karlskrona, he went to Uppsala in 1727.

8. »Praeludium manualit. ex G  $\sharp$  di Diet. Buxtehude«.

Die einzige Quelle: W (Siehe Band I S. VIII)

T. 16. Das Thema der Fuge wird abwechselnd  und  gestaltet.


## 9. »Praeludium ex E: b di D. B. H. Pedalieter«.

Quellen: Ausser den in Verbindung mit Nr. 4 erwähnten Handschriften Yale und W.

T. 1—2. Sp notiert die drei letzten Sechzehnten des ersten Taktes und das erste Viertel des zweiten Taktes eine Oktave höher.

T. 8. Sp und Yale: Die erste Note der Oberstimme als Sechzehntel.

T. 10. Die rhythmische Ausgestaltung nach W und Yale.

T. 14. Sp: Das letzte Viertel der Oberstimme 

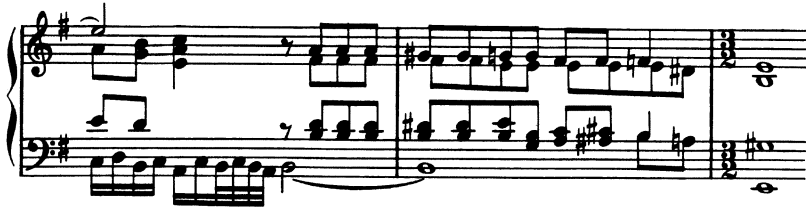
T. 33. Sp: Die erste Note der Altstimme  $d^1$ . W und Yale verbessert im übrigen Sp.

T. 35. In sämtlichen Handschriften eine Bindung der beiden *fiss* in der Tenorstimme.

T. 38. Sp: Vorletztes Achtel der Tenorstimme  $e^1$ .

T. 41. Sp: Die erste Note der Altstimme  $g^1$ .


T. 45—46. Diese sehr umstrittenen Takten lauten nach Sp:



Der verminderte Dominantseptimakkord in T. 46 mit *f* in der Oberstimme steht ganz isoliert in der Tonsprache Buxtehudes, und man hat befugte Zweifel an der Richtigkeit geäußert. Die Ausgabe Spittas geht auf nicht weniger als fünf Handschriften zurück. Die grosse Anzahl von Handschriften mit dem Tone *f* kann unterdessen auf nur zwei reduziert werden. Die übrigen drei sind, allen Anzeigen nach, nur Abschriften von diesen zwei. Eine starke Stütze für die Meinung, die Lesart Spittas sei falsch, gibt teils W, die im Gegensatz zu den übrigen Quellen in Orgeltabulatur niedergeschrieben ist, teils Yale, wo die Takte in beiden Fällen dieselbe natürliche und logische Lesart haben.

Yale und W berichtigen auch die Zwischenstimme des T. 45, die *diss*<sup>1</sup> notiert sein soll, was auch mit der Hauptquelle Spittas übereinstimmt.

T. 60. Sp: Die erste Note der Oberstimme  $d^2$ .



T. 70. Sp: Das achte Achtel der Oberstimme  $c^2$ . Die Tenorstimme *h-fiss-h* = 

T. 75. Sp: Die erste Note der Oberstimme *diss*<sup>1</sup> = 

T. 81. Sp: Das fünfte und letzte Achtel der Oberstimme  $e^2$ .

8. »Praeludium manualit. ex G  $\sharp$  di Diet. Buxtehude«.

The only source: W. (See Vol. I, p. VIII)

Bar 16. The theme of the fugue is alternately given as  and 


## 9. »Praeludium ex E: b di D. B. H. Pedaliter«.

Sources: Yale and W, besides the MSS mentioned in connexion with Nr. 4.

Bar 1—2. Sp. notates the three last semiquavers of the first bar and the first crotchet of the second bar one octave higher.

Bar 8. Sp. and Yale: The first note of the upper voice as a semiquaver.

Bar 10. The rhythmic form according to W. and Yale.

Bar 14. Sp: The last crotchet of the upper voice 

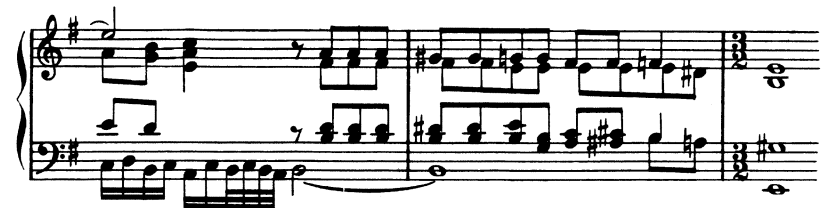
Bar 33. Sp: The first note of the alto voice  $d^1$ . W. and Yale, incidentally, correct Sp.

Bar 35. In all the MSS a tie of the two  $f\sharp$  in the tenor voice.

Bar 38. Sp: Last quaver but one of the tenor voice  $e^1$ .

Bar 41. Sp: The first note of the alto voice  $g^1$ .


Bar 45—46. These much disputed bars are, according to Sp:




The diminished dominant seventh chord in bar 46 with *f* in the upper voice is quite an isolated case in Buxtehude's music and justified doubts as to its authenticity have been raised. Spitta's edition refers to no fewer than five MSS. The great number of MSS with the note *f* can, however, be reduced to merely two. The remaining three are, apparently, only copies of those two. A strong support for the opinion that Spitta's reading is incorrect is given partly by W., that, contrary to the other sources, is written in organ tablature, and partly by Yale where the bars, in both cases, have the same natural and logical reading.

Yale and W. also amend the middle voice of bar 45, that ought to be notated  $d\sharp^1$ . This also tallies with Spitta's main source.


Bar 60. Sp: The first note of the upper voice  $d^2$ .

Bar 70. Sp: The eighth quaver of the voice  $c^2$ . The tenor voice *b-f $\sharp$ -b* = 


Bar 75. Sp: The first note of the upper voice  $d\sharp^1$  = 


Bar 81. Sp: The fifth and last quaver of the upper voice  $e^2$ .



T. 84—85. Sp: Die Oberstimme 

T. 86. Sp: Das zehnte Achtel der Pedalstimme A.

T. 88. Sp: 

T. 92. Sp: Die Tenorstimme 

T. 94. Sp: Die vierte Note der Altstimme *giss*<sup>1</sup>.

T. 96. Sp: 

T. 97. W: Das zehnte Achtel der Oberstimme *d*<sup>2</sup>.

T. 98. Sp: Das achte Achtel der Oberstimme *diss*<sup>2</sup>.

T. 101. Sp: Die beiden letzten Sechzehntel *ciss-diss*. Zwei der Quellschriften Spittas stimmen mit W überein. Spitta gibt zu, dass *c-d* auf eine natürliche Weise die Modulation nach a-moll vorbereitet, hält aber *ciss-diss* fest. Seiffert modifiziert in Erg zu *ciss-d*.

T. 104. Sp: Die Oberstimme in der letzten Takthälfte *g*<sup>1</sup>; im Gegensatz zu W und Yale *fiss*<sup>2</sup> im vorletzten Sechzehntel der Oberstimme.

T. 112. Sp: Die vier letzten Noten der Tenorstimme *diss-e-diss-ciss*.

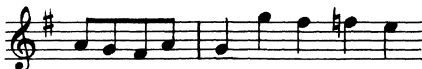
T. 115. Sp: 

T. 122. Sp: Die achte Note der Pedalstimme *ciss*.

T. 125. Sp: Die zweite Note der Oberstimme *g*<sup>2</sup>.


T. 128. Sp: 

In W fehlt die erste Takthälfte. Vgl. T. 144.

Bar 84—85. Sp: The upper voice 

Bar 86. Sp: The tenth quaver of the pedal voice A.

Bar 88. Sp: 

Bar 92. Sp: The tenor voice 

Bar 94. Sp: The fourth note of the alto voice *g*<sup>#1</sup>.

Bar 96. Sp: 

Bar 97. W: The tenth quaver of the upper voice *d*<sup>2</sup>.

Bar 98. Sp: The eighth quaver of the upper voice *d*<sup>#2</sup>.

Bar 101. Sp: The last two semiquavers *c*<sup>#</sup>-*d*<sup>#</sup>. Two of Spitta's MS sources concur with W. Spitta admits that *c-d* prepares the modulation to A minor in a natural way, but adheres to *c*<sup>#</sup>-*d*<sup>#</sup>. In Erg. Seiffert modifies this to *c*<sup>#</sup>-*d*.

Bar 104. Sp: The upper voice in the last half of the bar *g*<sup>1</sup>; contrary to W. and Yale, *f*<sup>#2</sup> in the last but one semiquaver of the upper voice.

Bar 112. Sp: The last four notes of the tenor voice *d*<sup>#</sup>-*e*-*d*<sup>#</sup>-*c*<sup>#</sup>.

Bar 115. Sp: 

Bar 122. Sp: The eighth note of the pedal voice *c*<sup>#</sup>.

Bar 125. Sp: The second note of the upper voice *g*<sup>2</sup>.

Bar 128. Sp: 

In W the first half of the bar is missing. Cf. Bar 144.

T. 136. Sp:

- T. 139. Sp: Das sechste Achtel der Pedalstimme C.
- T. 141. Sp: Die vorletzte Note der Oberstimme  $g^2$ .
- T. 144. Die letzte Takthälfte fehlt in Sp. Vgl. T. 128.
- T. 146. Sp: Das fünfte und sechste Achtel der Oberstimme eine Oktave höher.

T. 152. Sp:

10. Präludium und Fuga.

Quellen: Siehe Nr. 4.

- T. 9. Sp: Die erste Note des zweiten Viertels  $e$ . Die Handschriften notieren  $e^1$ .
- T. 19. Sp: Das dritte Viertel der Oberstimme  $g^2$ - $fiss^2$ - $fiss^2$ . Die Hauptquelle hat  $g^2$ - $g^2$ - $g^2$ .
- T. 39. Sp: Das zweite Viertel der oberen Mittelstimme als Viertelpause.
- T. 70. Die Handschriften notieren sowohl  $d$  als  $diss$ .  $d$  steht nur da, wo das Motiv abwärts geführt ist.
- T. 82. Siehe T. 70.
- T. 95. Sp: Das vierte Viertel der Oberstimme  $h^2 = \text{♩}$ . Die Handschriften haben beide Ausgestaltungen. Vgl. aber T. 96.
- T. 100. Sp: Die letzte Note der Altstimme  $e^1$ . Die Handschriften haben beide Ausgestaltungen.

11. »Praeludium ex D  $\sharp$  di Diet. Buxtehude«.

Quellen: Siehe Nr. 4. Seiffert citiert noch eine Handschrift, die den hinterlassenen Sammlungen Spittas gehört hat. Die Handschrift ist ein Bestandteil von einem Tabulaturbuch mit Orgelkompositionen von norddeutschen Meistern.

Dieser Ausgabe liegt W hauptsächlich zu Grunde.

T. 3. Sp:

Erg:

T. 5. Erg:

Bar 136. Sp:

- Bar 139. Sp: The sixth quaver of the pedal voice C.
- Bar 141. Sp: The last note but one of the upper voice  $g^2$ .
- Bar 144. The last half of the bar is missing in Sp. Cf. Bar 128.
- Bar 146. Sp: The fifth and sixth quaver of the upper voice one octave higher.

Bar 152. Sp:

10. Prelude and Fugue.

Sources: See Nr. 4.

- Bar 9. Sp: The first note of the second crotchet  $e$ . The MSS notate  $e^1$ .
- Bar 19. Sp: The third crotchet of the upper voice  $g^2$   $f\sharp^2$ - $f\sharp^2$ . The main source has  $g^2$ - $g^2$ - $g^2$ .
- Bar 39. Sp: The second crotchet of the upper middle voice as a crotchet rest.
- Bar 70. The MSS notate  $d$  as well as  $d\sharp$ .  $d$  is only notated where the motif is carried downwards.
- Bar 82. See Bar 70.
- Bar 95. Sp: The fourth crotchet of the upper voice  $b^2 = \text{♩}$ . The MSS have both interpretations. Cf. however, Bar 96.
- Bar 100. Sp: The last note of the alto voice  $e^1$ . The MSS have both interpretations.

11. »Praeludium ex D  $\sharp$  di Diet. Buxtehude«.

Sources: See Nr. 4. Seiffert quotes another MS that belonged to the collections left by Spitta. The MS is part of a tablature book of organ compositions by North German masters.

This edition is based mainly on W.


Bar 3. Sp:

Erg:

Bar 5. Erg:

T. 8. Sp: 

T. 12. Sp: Das zwölfte Sechszehntel der Pedalstimme *fiss*.

T. 13. Erg: Die Pedalstimme 

T. 14. Sp: Die erste Takthälfte der Altstimme eine Oktave höher.

T. 16. Sp: 

T. 17. Sp: Das elfte Sechszehntel der Altstimme *ciss*<sup>2</sup>.

T. 18. Sp: Das dritte Viertel der Pedalstimme *Fiss*.

T. 19. Sp: 

T. 26. Sp: Die vorletzte Note der Altstimme *e*<sup>2</sup>.

T. 34. Sp: Das zweite Viertel der Oberstimme *e*<sup>2</sup>.

T. 46. Sp: Die dritte Note der Pedalstimme *H*.

T. 68. Sp: Die zwei letzten Achtel der Oberstimme *e*<sup>2</sup>-*d*<sup>2</sup>.

T. 77—78. Sp: Die erste Takthälfte der Tenorstimme eine Oktave tiefer.

T. 80. Sämtliche Handschriften: Die zwei ersten Noten der Pedalstimme *e*. Vgl. T. 77—82.

T. 98. Sp: Das siebte und achte Sechzehntel der Tenorstimme *c*.


T. 105—110. Sp und Erg notieren Doppelpedal.

## 12 A. »Praeludium a cis con Pedale di Buxtehude«.

Quellen: Präludium und Fuge A-dur liegt in zwei Handschriften vor. Die eine, in Orgeltablatur abgefasst, findet sich in einer Sammlung von Orgelkompositionen der norddeutschen Schule, 1696 datiert, und hat der Ausgabe von W. Kraft—H. Edelhoff zugrunde gelegen. Die zweite, die sogenannte Möller-Handschrift, findet sich in einer Handschrift, die wahrscheinliche Beziehungen zu J. G. Walther hat. Beide Handschriften sind von Seiffert für Erg 5 herangezogen worden. Zwischen den beiden Handschriften besteht ein erheblicher Unterschied. Die Tabulaturhandschrift ist nicht vollständig und schliesst mit dem Adagio-Zwischensatz. Dass die Abschrift unvollständig ist erhellt u. a. mit aller Deutlichkeit daraus, dass im Schlussakkord die Tenorstimme entgegen den halben Noten der übrigen Stimmen nur eine Viertelnote hat, dass also die Stimme für neuen Einsatz bereit ist. Der Abschreiber hat auch seine Arbeit mitten auf einer Seite abgebrochen und den Rest leer gelassen.

Bar 8. Sp: 

Bar 12. Sp: The twelfth semiquaver of the pedal voice *f*<sup>#</sup>.

Bar 13. Erg: The pedal voice 

Bar 14. Sp: The first half bar of the alto voice one octave higher.

Bar 16. Sp: 

Bar 17. Sp: The eleventh semiquaver of the alto voice *c*<sup>#2</sup>.

Bar 18. Sp: The third crotchet of the pedal voice *f*<sup>#</sup>.

Bar 19. Sp: 

Bar 26. Sp: The last note but one of the alto voice *e*<sup>2</sup>.

Bar 34. Sp: The second crotchet of the upper voice *e*<sup>2</sup>.

Bar 46. Sp: The third note of the pedal voice *B*<sup>b</sup>.

Bar 68. Sp: The last two quavers of the upper voice *e*<sup>2</sup>-*d*<sup>2</sup>.

Bar 77—78. Sp: The first half bar of the tenor voice one octave lower.

Bar 80. All the MSS: The first two notes of the pedal voice *e*. Cf. bars 77—82.

Bar 98. Sp: The seventh and eighth semiquaver of the tenor voice *c*.

Bar 105—110. Sp. and Erg. notate double pedal.

## 12 A. »Praeludium a cis con Pedale di Buxtehude«.

Sources: Prelude and Fugue A major exists in two MSS. The one, in organ tablature, is to be found in a collection of organ compositions of the North German school, dated 1696, on which the edition of W. Kraft—H. Edelhoff was based. The second one, the so-called Möller MS, is to be found in a MS which is probably connected with J. G. Walther. Both MSS have been used by Seiffert for Erg. 5. The two MSS differ considerably. The tablature MS is not complete and ends with the adagio interspersions. It is quite clear that the copy is incomplete, as the tenor voice, in the concluding part, only has a crotchet — compared to the minims of the other voices — and that, therefore, the voice is ready for a new entry. The copyist has also interrupted his work in the middle of a page and has left the rest blank. Edelhoff is confident that this tablature is a copy authorized by Buxtehude. Buxtehude has, according to Edelhoff, written the title and initials, whereas the notation is by

Edelhoff rechnet damit, dass diese Tabulatur eine von Buxtehude autorisierte Abschrift ist. Buxtehude hat laut Edelhoff Titel und Initialen geschrieben, während die Notenschrift von anderer Hand ist. Dass Buxtehude auf diese Weise eine unvollständige Handschrift autorisiert haben sollte, ist undenkbar. Edelhoff's Behauptung, Präludium und Fuge A-dur sei das einzige datierte Orgelwerk Buxtehudes, ist ebenfalls unzutreffend. Die Datierung 25. Juni 1696 gilt für das ganze Tabulaturheft und gibt also nur den Zeitpunkt der Abschrift an. Dass die von Bach angewandte Form: Präludium und Fuge — Zusammenstellung zweier gleichwertiger, geschlossener Formen — hier, wie Edelhoff geltend machen will, erstmalig auftritt, stimmt gleichfalls nicht. Buxtehudes »Praeludium« gehört zu dem norddeutschen Toccatentyp, wo der Adagio-Satz als ein typischer Toccatenzwischensatz gelten muss.

In der Waltherschen Handschrift fehlt die oktavierte Partie des Präludiums, während dagegen der Adagiosatz in eine abschliessende Doppelfuge ausmündet.

Durch Zusammenstellung der beiden Handschriften kommt Seiffert zu einer Version, die er als die ursprüngliche ansieht (Erg 5). Seifferts Ausgabe ist indessen ebenso wie die Kraft-Edelhoff'sche nicht befriedigend. (Siehe meine Dissertation »Dietrich Buxtehudes Orgelwerke«, S. 194).

12 B. »Praeludium D. B. H. A<sup>o</sup> 1696 d. 25 Junius«.

Quellen: Siehe Nr. 12 A.

T. 4–5. Die Handschrift:



13. Präludium und Fuga.

Quellen: Hauptsächlich dieselbe Handschriften als Nr. 4.

T. 28. Sp: Die Ausgestaltung der letzten Takthälfte ohne Zweifel ein Verschreiben:



T. 53. Sp: Die zwei ersten Viertel der Altstimme eine Oktave höher. Die letzte Sechszehntelgruppe der Tenorstimme eine Oktave tiefer. Eine Fehlinterpretation der Tabulatur.

T. 54. Sp: Das erste Viertel der Tenorstimme *h*.

T. 55. Sp: Die erste Pedalnote *e*.

T. 74. Sp: Das dritte Viertel der Pedalstimme *Ais*. Vgl. T. 76.

another hand. That Buxtehude should have authorized an incomplete MS in this way, is inconceivable. Engelhoff's assertion that the prelude and fugue A major was the only dated organ work of Buxtehude's is equally out of place. The date, June 25th 1696, refers to the whole tablature book and thus only indicates the date of the copy. Nor is it correct that the form used by Bach — the placing together of two equivalent, complete forms — appears here for the first time, as Edelhoff claims. Buxtehude's 'Praeludium' belongs to the North German toccata type, in which the adagio movement must be considered as a typical toccata interspersion.

In the Walther MS the octave-figured part of the prelude is missing, whereas, on the other hand, the adagio movement resolves itself into a concluding double fugue.

By comparing the two MSS, Seiffert reaches a version which he considers to be the original one. (Erg 5). Seiffert's edition is, however, no more satisfactory than Kraft-Edelhoff's. (See my doctoral thesis »Dietrich Buxtehudes Orgelwerke« p. 194)

12 B. »Praeludium D. B. H. A<sup>o</sup> 1696 d. 25 Junius«.

Sources: See Nr. 12 A.

Bar 4–5. The MS:



13. Prelude and Fugue.

Sources: Mainly the same MSS as Nr. 4.

Bar 28. Sp: The reading of the last half of the bar, without doubt, a scribal error.



Bar 53. Sp: The first two crotchets of the alto voice one octave higher. The semi-quaver group of the tenor voice one octave lower. A misinterpretation of the tablature.

Bar 54. Sp: The first crotchet of the tenor voice *b*.

Bar 55. Sp: The first pedal note *e*.

Bar 74. Sp: The third crotchet of the pedal voice *a#*. Cf. Bar 76.


## 14. Präludium und Fuga.

Quellen: Siehe Nr. 4.

- T. 55. Sp: Die letzte Note der Oberstimme  $d^2$ . Die Handschriften stützen beiderlei Ausgestaltungen.
- T. 62. Die Vermutung Spittas, dass auf dem zweiten Viertel der Mittelstimme ein *diss* ausgefallen ist, dürfte richtig sein.

## 15. Präludium und Fuga.

Quellen: Siehe Nr. 4.


- T. 20. Sp: Das vierte Viertel der Altstimme  $ass^1$ . Dieser frei einsetzende Ton nur in einer der Handschriften.
- T. 72. Sp: Die erste Note der Oberstimme  $a^1$  in sämtlichen Handschriften. Wahrscheinlich ein Verschreiben. Vgl. T. 51.
- T. 83. Sp: Die zweite Note der Altstimme  $f^1$ . Vgl. T. 62.
- T. 96. Sp: Die erste Note der Oberstimme  $c^2$ .
- T. 107. Sp: Das letzte Viertel der Altstimme  $d^1$ .
- T. 111. Sp: Die vorletzte Note der Tenorstimme  $f$ .
- T. 122. Sp: Das letzte Viertel der Tenorstimme: 

## 16. »Praeludium Sig. Box de Hude à Libeck«.

Die einzige Quelle: Yale.

Die abschliessende Kadenz der Fuge ohne Ausschmückung oder improvisatorischen Zusatz deutet auf eine Fortsetzung hin und lässt vermuten, dass die Komposition in der uns vorliegenden Form unvollständig ist.

- T. 22. Erg: Die erste Note der Altstimme  $f^1$ . Yale hat  $c^1$ .

- T. 36. Erg: Die Tenorstimme 

- T. 38. Yale: Durchweg  $B$  in der Pedalstimme.

- T. 40. Yale: Die erste Pedalnote  $B$ .

## 17. Toccata.

Quellen: Siehe Nr. 4.

- T. 95. Sp: Das zweite Viertel der Altstimme  $a^1-g^1$ .  
Sämtliche Handschriften  $a^1 =$
- T. 104. Sp: Das letzte Achtel der Oberstimme  $b^1$ .

18. »Toccata con pedale del Sig<sup>re</sup> Buxtehude«.

Quelle: Eine Handschrift, die ungefähr aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts zu datieren ist. Von Buxtehude nur diese Toccata.


## 14. Prelude and Fugue.

Sources: See Nr. 4.

- Bar 55. Sp: The last note of the upper voice  $d^2$ . The MSS support both interpretations.
- Bar 62. Spitta's conjecture that a  $d^\sharp$  has dropped out from the second crotchet of the middle voice is probably correct.

## 15. Prelude and Fugue.

Sources: See Nr. 4.


- Bar 20. Sp: The fourth crotchet of the alto voice  $a^b^1$ . This free-entering note only in one of the MSS.
- Bar 72. Sp: The first note of the upper voice  $a^1$  in all the MSS. Probably a scribal error. Cf. Bar 51.
- Bar 83. Sp: The second note of the alto voice  $f^1$ . Cf. Bar 62.
- Bar 96. Sp: The first note of the upper voice  $c^2$ .
- Bar 107. Sp: The last crotchet of the alto voice  $d^1$ .
- Bar 111. Sp: The last note of the tenor voice  $f$ .
- Bar 122. Sp: The last crotchet of the tenor voice: 

## 16. »Praeludium Sig. Box de Hude à Libeck«.

The only source: Yale.

The concluding Cadenza of the fugue without ornamentation or improvisatory addition points to a continuation and makes one surmise that the composition in its present form is incomplete.

- Bar 22. Erg: The first note of the alto voice  $f^1$ . Yale has  $c^1$ .

- Bar 36. Erg: The tenor voice 

- Bar 38. Yale:  $B^b$  throughout in the pedal voice.

- Bar 40. Yale: The first pedal note  $B^b$ .

## 17. Toccata.

Sources: See Nr. 4.

- Bar 95. Sp: The second crotchet of the alto voice  $a^1-g^1$ .  
All the MSS have  $a^1 =$
- Bar 104. Sp: The last quaver of the upper voice  $b^b^1$ .

18. »Toccata con pedale del Sig<sup>re</sup> Buxtehude«.

Source: A MS from, approximately, the beginning of the 18th century. Only this toccata by Buxtehude.

## 19. Präludium und Fuga.

Quellen: Siehe Nr. 4.

T. 14. Sp: Das viert- und vorletzte Sechszehntel der linken Hand  $e^1$  und  $d^1$ . Die Handschriften:  $d^1 c^1$ .

T. 23. Sp: Das letzte Viertel der Altstimme  $f^1$ .

T. 67. Sp: Das letzte Achtel der Tenorstimme  $b^1$ . Die Handschriften stützen beide Fassungen.

T. 117. Sp: Die zwei ersten Viertel der Pedalstimme  $d^1$ .

## 20. »Toccatà Sigr Box de Hude ex D ped 1684«.

Die einzige Quelle: Yale.

T. 26. Erg: Die dritte Note der Tenorstimme  $b$ .

T. 27. Erg: Die erste Note der Tenorstimme  $b$ .

T. 82. Erg: Das zweite Sechszehntel der Tenorstimme  $d^1$ .

T. 87. Erg:

## 21. »Praeludium di Dieter. Buxtehude«.

Die einzige Quelle: W.

Das Fragment umfasst nur einen Teil des Präludiums. Nach 18 Takten hat der Abschreiber die Arbeit abgebrochen. Die Gestaltung unterscheidet sich wesentlich von der, die Buxtehude im allgemeinen in seinen Präludienätzen verwendet. Der improvisatorische Zug ohne bestimmten Themakern hat einem festen thematischen, periodischen Aufbau weichen müssen. Nach dem thematisch vorbereitenden Ansatz folgt ein harmonisch diskantgeformter Satz. Ein Zwischensatz in sequenzierenden Terzen- und Sextengängen vermittelt den Übergang zur Wiederholung des einleitenden Satzes in der Dominanttonart. Die unvollständige Fortsetzung des Präludiums deutet auf imitatorische Toccatengestaltung. Auf Wunsch des Verlages ist dem Präludium ein Schluss hinzugefügt, an T. 4–5 anknüpfend.

## 22. »Praeludium Sig. D. Box de Hou. Org. Libec«.

Quellen: Yale nebst die von Spitta benutzte Handschrift, die sich auf eine Tabulaturenschrift von 1675 gründet.

T. 3–4. Yale:

## 19. Prelude and Fugue.

Sources: See Nr. 4.

Bar 14. Sp: The fourth and last but one semiquaver in the left hand  $e^1$  and  $d^1$ . The MSS:  $d^1 c^1$ .

Bar 23. Sp: The last crotchet of the alto voice  $f^1$ .

Bar 67. Sp: The last quaver of the tenor voice  $b^1$ . The MSS support both readings.

Bar 117. Sp: The first two crotchets of the pedal voice  $d^1$ .

## 20. »Toccatà Sigr Box de Hude ex D ped 1684«.

The only source: Yale.

Bar 26. Erg: The third note of the tenor voice  $b\flat$ .

Bar 27. Erg: The first note of the tenor voice  $b\flat$ .

Bar 82. Erg: The second semiquaver of the tenor voice  $d^1$ .

Bar 87. Erg:

## 21. »Praeludium di Dieter. Buxtehude«.

The only source: W.


The fragment comprises only a part of the prelude. The copyist stopped working after 18 bars. The construction is very different from that generally used by Buxtehude in his prelude movements. The improvisatory character without a definite thematic nucleus has had to yield to a firm, thematic periodic structure. The entry preparing the theme is followed by a harmonic descant movement. An interspersion, in the form of sequences of thirds and sixths, forms the transition to the repetition of the introductory movement in the dominant key. The imperfect continuation of the prelude points to imitative toccata structure. At the editor's request, a termination has been added to the prelude, connecting it with bar 4–5.

## 22. »Praeludium Sig. D. Box de Hou. Org. Libec«.

Sources: Yale, as well as MS used by Spitta, based on a tablature MS from 1675.

Bar 3–4. Yale:

T. 9. Sp: 

T. 12. Sp: Die Tenorstimme 

T. 15. Die Handschriften *h* im dritten Viertel der Altstimme. Vgl. aber T. 12.

T. 16. Sp: 

T. 19. Sp: Oktavversehen.

T. 24–25. Sp: Oktavversehen.

T. 28. Sp: Die zweite Note der Altstimme *d*<sup>1</sup>.

T. 38. Sp: Die Pedalstimme *B-ciss-e*.

T. 43. Sp: Die Oberstimme 

T. 47. Hier nach Yale. Spitta's Quelle steht in enge Übereinstimmung mit Yale. *C-D* in der Pedalstimme ein Verschreiben für *E-F*. Spitta bemerkt in seinem Kommentar: »Die frei eintretende Septime wäre selbst in diesem Stücke nicht ganz ohne Beispiel. Dennoch erschien sie mir hier so fremdartig und die ganze Harmoniewendung so überaus steif, dass ich sie weder mit *C-D*, noch *Ess-F* Buxtehude ohne weiteres zuzuschreiben wagte«. Spitta schlägt deshalb vor:



Seiffert stellt sich auf dieselbe Linie, umändert aber nach Yale die zweite Bassnote in *E*.

T. 56. Fehlt in Sp, ebenso der direkte Übergang in den folgenden Abschnitt.


T. 80. Sp: Die Tenorstimme *f*.

T. 85. Sp: Die erste Note der Pedalstimme *F*.

T. 87. Fehlt in Sp.

T. 88. Sp: Die erste Pedalnote *d*.

Bar 9. Sp: 

Bar 12. Sp: The tenor voice 

Bar 15. The MSS have *b* in the third crotchet of the alto voice. But Cf. Bar 12.


Bar 16. Sp: 

Bar 19. Sp: Misreading of octave.

Bar 24–25. Sp: Misreading of octave.

Bar 28. Sp: The second note of the alto voice *d*<sup>1</sup>.

Bar 38. Sp: The pedal voice *B<sup>b</sup>-c<sup>#</sup>-e*.

Bar 43. Sp: The upper voice 

Bar 47. Here according to Yale. Spitta's source is in close accordance with Yale. In the pedal voice *C-D* a scribal error for *E-F*. Spitta remarks in his commentary: »The free-entering seventh would, even in this piece, not quite be without a parallel. Nevertheless, it seemed to me, in this case, so strange, and the harmonic change so extremely rigid, that I did not dare to ascribe it — neither with *C-D* nor *E<sup>b</sup>-F* to Buxtehude«. Spitta therefore suggests:



Seiffert takes the same line, but changes, according to Yale, the second bass note into *E*.


Bar 56. Missing in Sp., as well as the direct transition to the following section.

Bar 80. Sp: The tenor voice *f*.

Bar 85. Sp: The first note of the pedal voice *F*.

Bar 87. Missing in Sp.

Bar 88. Sp: The first pedal note *d*.


T. 92. Sp: Die Pedalstimme 

T. 115—125. Sp: Oktavversehen.

T. 127. Sp: 

T. 135—136. Sp: Oktavversehen.

T. 137—138. Basso ostinato nach Yale in der Pedalstimme. T. 138 mangelhaft in Spittas Quellenschrift.


T. 139. Sp: Das dritte Viertel der Altstimme = } 

T. 141. Sp: Die erste Note der Oberstimme  $d^2$ .

23. »Praeludium con ped. di Sigre Diet Buxtehude«.  
Die einzige Quelle: »Andreas Bach-Buch«.


24. »Praeludium ex G b di Diete. Buxtehude«.  
Quellen: Siehe Nr. 4. Ausserdem W.


T. 1 ff. Sp notiert Zwölfachteltakt. W bezeichnet die Sechzehnteile in Gruppen von sechs Noten (Sextolen) im Viertakt. Die in T. 7 eintretende Pedalstimme wird mit Vierteln bezeichnet, was auch mit zwei der Handschriften Spittas übereinstimmt.

T. 5. Sp: Die letzte Gruppe 

T. 7 ff. Basso ostinato nach Sp 

Die Ausgestaltung des Basso ostinato in W. mit dessen grösserer Fülle des Ausdrucks und Spannweite ist Sp vorzuziehen. Gewiss steht W die Originalfassung näher. Dies wird durch T. 17 gestützt, wo die Tenorstimme den Basso ostinato ein Viertel vorher imitiert. Das Thema der nachfolgenden Fuge wird auch natürlicher aus der Ausgestaltung Ws entwickelt.

T. 8. Sp: Die zweite Gruppe der linken Hand 


Bar 92. Sp: The pedal voice 

Bar 115—125. Sp: Misreading of octave.

Bar 127. Sp: 

Bar 135—136. Sp: Misreading of octave.

Bar 137—138. Basso ostinato, according to Yale, in the pedal voice. Bar 138 imperfect in Spitta's MS source.


Bar 139. Sp: The third crotchet of the alto voice = } 


Bar 141. Sp: The first note of the upper voice  $d^2$ .

23. »Praeludium con ped. di Sigre Diet Buxtehude«.  
The only source: The 'Andreas Bach-Buch'.


24. »Praeludium ex G b di Diete. Buxtehude«.  
Sources: See Nr. 4. Also W.

Bar 1 ff. Sp notates twelve-eight time. W. shows the semiquavers in groups of six notes (sextolets) in four-four time. The pedal voice, entering in bar 7, is notated in crotchets, which also tallies with two of Spitta's MSS.

Bar 5. Sp: The last group 

Bar 7 ff. Basso ostinato, according to Sp. 

The arrangement of the Basso ostinato in W. with its greater fulness of expression and span is preferable to Sp. The original wording is certainly nearer to W. This is supported by bar 17, where the tenor voice imitates the basso ostinato a crotchet earlier. The theme of the following fugue is also developed in a more natural way from W.'s reading.

Bar 8. Sp: The second group in the left hand 



T. 11—13. Die Verschiedenheiten beziehen sich auf die Oktavenlage gewisser Töne, am ehesten auf divergierende Ausgestaltung des Basso ostinato oder eine Fehlinterpretation der Tabulatur. Sp hat in T. 11 *B* als drittes Viertel in der linken Hand. Spitta meint, dass die ganze Passage darauf hindeutet, dass dies die ursprüngliche Ausgestaltung ist. W hat dagegen gleich einer der Handschriften Spittas *d*, was mit der Ausgestaltung des Basso ostinato zusammenhängt.

T. 15—16. Sp:

T. 18. Sp: Die Tenorstimme

T. 19. W:

T. 28—29. Sp:

T. 41. Sp: Die Oberstimme =  $\text{d d d}$

T. 42. Von dem letzten Viertel *d* der unteren Stimme bis zur ersten Note *g* des Taktes 46 notiert Sp eine Oktave tiefer als W.

T. 47. Sp:

T. 50—54. Sp:

Durch W werden diese Takte erklärt.

Bar 11—13. The differences refer to the octave position of certain notes, most likely to a diverging development of the basso ostinato or a misinterpretation of the tablature. Sp. has, in bar 11, *B* as third crotchet in the left hand. Spitta thinks that the whole passage points to this being the original reading. W., on the other hand, has *d*, as in one of Spitta's MSS, which is connected with the structure of the basso ostinato.

Bar 15—16. Sp:

Bar 18. Sp: The tenor voice

Bar 19. W:

Bar 28—29. Sp:

Bar 41. Sp: The upper voice =  $\text{d d d}$

Bar 42. From the last crotchet *d* of the lower voice until the first note *g* of bar 46 Sp. notates an octave lower than W.

Bar 47. Sp:

Bar 50—54. Sp:

These bars are explained by W.

T. 55—67. Die Gestaltung der Bassstimme deutet darauf hin, dass der ganze Abschnitt pedaler gespielt werden soll.

T. 60. Sp: Die erste Bassnote *B*.

T. 61. Sp: Die ersten Noten der Bassstimme *c* und *C*.

T. 65. Sp: 

T. 67—68. Sp: 


Spitta bemerkt, dass das *g* in der linken Hand in einigen Handschriften fehlt — das Verhältnis ist das gleiche in W — so auch die Angabe des Pedaleinsatzes in T. 68, was noch obendrein die Vermutung, dass die Bassstimme des ganzen Zwischensatzes pedaler gespielt werden soll, bestätigt.

T. 72. Siehe T. 67.

T. 75. Sp: Die erste Pedalnote *H*. Vgl. T. 75.

T. 76. Sp: Das dritte und vierte Viertel der Oberstimme 

T. 87. Sp: Die Oberstimme  $d^2 = \circ$ .

T. 93. Sp: Das letzte Drittel der Tenorstimme = 

T. 101. Sp: Die Tenorstimme  $b-a = \text{♩} \circ$

T. 115—119. Das Thema wird nach W in der Altstimme durchgeführt.

T. 121. Sp: Das vorletzte Achtel der Altstimme *f*.

T. 126. Sp: Die erste Note der Altstimme  $f^1$ .

T. 144. Sp: Die zweite Note der Altstimme  $ess^1$ . Das siebente Achtel der Pedalstimme *g*.

T. 145. Sp: Die erste Note der Altstimme  $ess^2$ .

T. 147. Sp: Die zweite Mittelstimme  $g^1 = \text{♩} \circ$

T. 148. Sp: Die zweite Note der Tenorstimme  $d^1$ .

T. 153. Sp: Die zwei ersten Viertel der Oberstimme eine Oktave tiefer.

T. 154. Sp: Die letzte Note der unteren Stimme eine Oktave tiefer.

Bar 55—67. The formation of the bass voice points to the whole section's being played pedaler.

Bar 60. Sp: The first bass note *B*<sup>b</sup>.

Bar 61. Sp: The first notes of the bass voice *c* and *C*.


Bar 65. Sp: 

Bar 67—68. Sp: 


Spitta remarks that the *g* in the left hand is missing in some MSS — the same is the case in W. — as also the indication of the pedal entry in bar 68, which even confirms the supposition that the bass voice of the whole interspersion should be played pedaler.

Bar 72. See bar 67.

Bar 75. Sp: The first pedal note *H*. Cf. bar 75.

Bar 76. Sp: The third and fourth crotchet of the upper voice 

Bar 87. Sp: The upper voice  $d^2 = \circ$ .

Bar 93. Sp: The last third of the tenor voice = 

Bar 101. Sp: The tenor voice  $b-a = \text{♩} \circ$

Bar 115—119. According to W. the theme is sustained in the alto voice.

Bar 121. Sp: The last quaver but one of the alto voice *f*.

Bar 126. Sp: The first note of the alto voice  $f^1$ .

Bar 144. Sp: The second note of the alto voice  $e^b1$ . The seventh quaver of the pedal voice *g*.

Bar 145. Sp: The first note of the alto voice  $e^b2$ .

Bar 147. Sp: The second middle voice  $g^1 = \text{♩} \circ$

Bar 148. Sp: The second note of the tenor voice  $d^1$ .

Bar 153. Sp: The first two crotchets of the upper voice one octave lower.

Bar 154. Sp: The last note of the lower voice one octave lower.

26. »Toccatà ex G  $\sharp$  Sigre Diet. Buxtehude«.

Quellen: Ausser der sogenannten Möller-Handschrift (siehe Nr. 14 a), eine Handschrift von der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Orgelwerken von Bach, Händel, Böhm.

## 27. »Toccatà Manual. D. Buxtehude«.

Quellen: Diese Toccatà mit oder ohne der Fuge kommt in mehreren Abschriften vor: Siehe die Hauptquelle Nr. 4.

Das Präludium findet sich als freistehende Toccatà in einer in der Universitätsbibliothek Uppsala befindlichen Tabulaturhandschrift.

Wegen ihrer ausgeprägt klaviermässigen Stils sind Nr. 26 und 27 nicht unter die Orgelwerke eingereiht worden.

26. »Toccatà ex G  $\sharp$  Sigre Diet. Buxtehude«.

Sources: Besides the so-called Möller-MS, (See Nr. 14 a) a MS from the middle of the 18th century with organ works by Bach, Händel, Böhm.

## 27. »Toccatà Manual. D. Buxtehude«.

Sources: This toccata, with or without the fugue, is to be found in several copies. See the main source Nr. 4.

The prelude, as an independent toccata, is to be found in a tablature MS in the University Library at Uppsala.

Nr. 26 and 27 are not included in the organ works, on account of their pronounced pianoforte style.

Präludium  
manualiter  
di.  
Buxtehude

Präludium und Fuga G-dur.  
Orgeltabulatur von Gottfried Lindemann,  
6. Nov. 1714 datiert.

Gottfried Lindemann

Prelude and Fugue G major.  
Organ tablature by Gottfried Lindemann,  
dated Nov. 6th 1714.