

Einleitung

Vorliegende Edition stellt eine Neubearbeitung der 1971 mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft gedruckten Gesamtausgabe der freien Orgelwerke Dietrich Buxtehudes dar (s. Literaturverzeichnis: *Beckmann 1971*). Zusammen mit der bereits vor kurzem durchgeführten Revision sämtlicher Choralbearbeitungen des Lübecker Meisters (*Beckmann 1995a* und *1996*) liegt damit das gesamte Orgelœuvre Buxtehudes in einer Edition vor, die den neuen Erkenntnissen und Quellenfunden der vergangenen zweieinhalb Jahrzehnte Rechnung trägt bzw. auf den heutigen Stand der Textforschung hin aktualisiert worden ist.

Die Gesamtausgabe von 1971/72 war ursprünglich für die Organistenpraxis konzipiert. Eine ausführliche Einleitung, mehrere Faksimilia und der entsprechende Revisionsbericht dienten der Information über die außergewöhnlichen Besonderheiten der Buxtehude-Überlieferung und die daraus resultierenden Maßnahmen der Textherstellung. Die Inanspruchnahme von Fördermitteln (DFG) brachte es allerdings mit sich, daß die Edition zum einen komplett nur als sog. wissenschaftliche Ausgabe (EB 6621–22), zum andern ohne den Textteil als sog. praktische Ausgabe (EB 6661–64) erschien. Der für die Organisten anscheinliche Preisvorteil der Fortdruck-Ausgabe vermochte jedoch den Mangel an textkritischer Information letztendlich nicht aufzuwiegen.

Die mit zahlreichen Neuerungen ausgestattete Gesamtausgabe setzte international eine lebhaft Beschäftigung mit Textfragen bei Buxtehudes Orgelwerken in Gang (s. Literaturauswahl). Im Laufe der Zeit förderten verfeinerte Beobachtungen weitere Überlieferungsmängel und Korrekturvorschläge zutage (s. *Beckmann 1984a* usw.), neu aufgefundene Quellen trugen – zumindest partiell – zur Verbesserung der Textsituation bei (*Beckmann 1984b*, *Schulze 1991*). Schließlich erwies sich eine erneute Überprüfung der quellen- und stillkritischen Verhältnisse bei Buxtehudes freien Orgelwerken – unter Einbeziehung der inzwischen reichlich angewachsenen Ergebnisse der Bach- und Buxtehudeforschung – als dankbares Dissertationsthema (*Belotti 1995*). Eine *Neue Ausgabe sämtlicher Freien Orgelwerke* Buxtehudes (*Albrecht 1994a–b*, *1995*) entspricht, gemessen an der literarischen Diskussion der 1980er Jahre und dem entscheidenden quellenkritischen Ergebnis Belottis, im wesentlichen dem Stand von 1971: die aktuell vorliegenden Äußerungen werden kaum berücksichtigt, und die Ableitung der Quelle E1 aus D1 (s. Quellenverzeichnis) ist ebensowenig erkannt worden wie ehemals.

Trotz allen begrüßenswerten Fortschritts in Detailfragen, der in den vergangenen 25 Jahren erreicht werden konnte, hat sich die Ausgangslage bzw. Grundsituation gegenüber der Gesamtausgabe von 1971/72 allerdings nicht geändert: nach wie vor fehlt jedwedes Buxtehude-Autograph der Orgelwerke, so daß die Textkritik allein auf nichtauthentische, offensichtlich jedoch mit Fehlern behaftete Sekundärüberlieferung angewiesen ist und bleibt. Daraus ergibt sich als Ziel aller textkritischen Bemühungen, methodisch kontrolliert den authentischen, d. h. unverfälschten Buxtehude (*ipsissima vox*) aus der Überlieferung herauszuarbeiten. Die mit den Begriffen *Tabulatur*, *Historisch-kritische Methode*, *Quellen- und Stillkritik*, *Filiation*, *Archetypus*, *Konjektur* usw. allgemein zu charakterisierende Problemlage ist hinreichend genug dargestellt worden (s. Literaturauswahl). Darüber hinaus sei auf folgende Besonderheiten hingewiesen:

1. Werktitel. Immer wieder ist zu beobachten, daß in Programmen oder bei Tonträgern die irreführende Titelfassung *Praeludium und Fuge* Verwendung findet (wie in den Buxte-

hude-Ausgaben von Spitta, Seiffert, Kraft, Hedar). Diese anachronistisch von Bach auf Buxtehude rückübertragene Formkonzeption entspricht keineswegs dem vielteiligen Grundriß der Gattungsbeiträge Buxtehudes (und seiner Zeitgenossen). Die Überlieferung bezeugt durchgehend, daß allein *Praeludium* (bzw. *Toccata*) der authentische Werktitel ist. Ob man diesen Originaltitel nun modernisiert zu *Präludium* bzw. *Tokkata*, ist unerheblich; in jedem Falle wichtig wäre es allerdings, die Tonart und die BuxWV-Nummer hinzuzufügen, um Eindeutigkeit zu erzielen, z. B. *Präludium C-dur BuxWV 136*. Gelegentlich könnte es hilfreich sein, den vielleicht als zu karg empfundenen Originaltitel durch nähere Bezeichnung der Formteile zu erläutern, etwa als Unterzeile und durch Einklammerung als Zusatz kenntlich gemacht: (*Präludium – Fuge I – Fugato, 4/4 Allegro – Fuge II, 12/8*).

2. Tonalität. Um die Tonalität bzw. Tonart der einzelnen freien Orgelwerke Buxtehudes zu kennzeichnen, hat man bisher die Sprachregelung *in C* bzw. *in c* usw. benutzt. Was diese Begrifflichkeit im einzelnen genau besagen soll, bleibt unklar. Ein Blick in die Buxtehude-Überlieferung macht deutlich, daß die traditionelle Nomenklatur der Toni (etwa ... *primi toni*) nur noch im angestammten Bereich der Magnificat-Komposition beibehalten worden ist, bei den freien Orgelwerken dagegen die Angabe des Grundtones (Finalis) nebst charakteristischem Intervallakzidens (meist auf die Terz, manchmal aber auch auf Sext, Sept oder Quart bezogen) üblich ist (z. B. ... *ex D fis*, ... *ex D f*). Sieht man einmal von den spannungsvollen Entwicklungen der Musiktheorie im einzelnen ab (*Braun 1994*, insbesondere S. 149ff.), die in aller Regel der Praxis hinterherhinkt, läßt sich in bezug auf Buxtehude ein sprunghafter Fortschritt zur voll ausgebildeten Dur-Moll-Tonalität feststellen. Aus diesem Grunde erscheint es geradezu geboten, heutzutage die entsprechenden durmolltonalen Tonartbezeichnungen zu verwenden. Einzige Ausnahme ist das Präludium BuxWV 152, das nicht mit dem Grundton *a*, sondern mit der „Finalis“ *e* bzw. E-dur schließt. Analog einem ähnlichen Beispiel aus demselben Stilbereich, dem *Praeludium quarti toni* von Wilhelm Karges (*Beckmann 1984e*, S. 28ff.), wäre eine eben solche Bezeichnung auch bei BuxWV 152 angebracht. Im *Buxtehude-Werke-Verzeichnis*, S. 143, lautet die Kennzeichnung *Praeludium in a (phrygisch)*.

3. Notentext. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ist der Originaltext der Orgelwerke Buxtehudes in Buchstabentabulatur notiert gewesen. Ein Notentext, sei er nun Produkt der Überlieferung oder eines Herausgebers, muß somit in jedem Falle einen Systemwechsel durchgemacht haben. Dabei gehen naturgemäß einige Elemente des Originalzustands verloren, andererseits treten neue fremde Momente und Strukturen hinzu – Quellentreue wird zum Problem. Für den Notentext der vorliegenden Edition kommen folgende Grundsätze zur Anwendung:

Der Tonsatz wird in aller Regel stimmig und lagenklar notiert. Dies entspricht nicht nur modernem Notationsstandard, sondern weitestgehend auch der ursprünglichen Gestalt des Buxtehudeschen Tastensatzes. Die Wahl der Akkolade – zwei oder drei Systeme – bestimmt sich rein pragmatisch nach heutiger Gepflogenheit: für die Organistenpraxis lassen sich erfahrungsgemäß Manualiter-Werke auf zwei Systemen, Pedaliter-Werke auf drei Systemen am vorteilhaftesten notieren. Äußerungen mit Absolutheitsanspruch, allein die zweisystemige Akkolade sei die für Buxtehudes Pedaliter-Werke sachgerechte Notationsform, entbehren verbindlicher systematischer wie historischer Legitimation.

Die dreisystemige Akkolade ermöglicht für die überwiegende Mehrzahl der Pedaliter-Werke eine optimale Notation, und für jenen geringen problematischen Rest läßt sich die Frage der Manual- oder Pedalzuweisung des Basses nicht durch eine apriorische Festlegung der Akkoladenstruktur lösen. Denn auch für die dreisystemige Akkolade gilt die Notwendigkeit, über den Pedal- bzw. Manualanteil der Baßstimme jeweils fallweise zu entscheiden. Sofern die Überlieferung keinen konkreten Hinweis bietet, ist der Herausgeber gefordert, eine Entscheidung zu treffen: als Regelfall meint die Zuweisung der Baßstimme an das untere System zwar den Pedaleinsatz, bei begründeter abweichender Auffassung bleibt die Manualiter-Ausführung dem mündigen Spieler jedoch durchaus unbenommen. Für die Notierung des Basses im mittleren System gilt Entsprechendes. Im übrigen unterstreicht der durchgezogene Taktstrich die Integration der Systeme bzw. verhindert die Separierung des unteren Systems als absolut zu verstehendes Pedalbaßsystem. Wie gelegentliche Beischriften (etwa: *P: vel M:* – Pedaliter oder Manualiter – in der d-moll-Tokkata) zeigen, kann wahrscheinlich sogar eine flexible Haltung bezüglich der Baßzuweisung als Verfasserintention oder Spielpraxis unterstellt werden.

4. Über den äußeren Befund der jeweils zugrunde liegenden Hauptquelle informiert ein Akkoladenvorsatz, sofern die Vorlage in Notenschrift abgefaßt ist (Anzahl der Systeme, Schlüsselung, Tonartvorzeichnung, Taktangabe). Weist die Hauptquelle Tabulaturnotation auf, grenzt eine Trennleere zu Beginn des Stückes die Herausgeberzusätze (Schlüsselung, Tonartvorzeichnung, eventuell auch Taktangabe) gegenüber dem Quellentext ab, die Wahl der Akkoladengestalt (zwei oder drei Systeme) ist eine freie Herausgeberentscheidung. Diskant und Alt benutzen, durch entsprechende Halsung unterschieden, das obere System; der Sopran bleibt auch bei Einstimmigkeit oder in hoher Lage konsequent aufwärts gehalt. Bei zweisystemiger Akkolade teilen sich Tenor und Baß das untere System, bei dreisystemiger Akkolade das mittlere bzw. untere System. Bei Fünfstimmigkeit wird die zwischen Alt und Tenor liegende Stimme als Quintus bezeichnet. Auf eine Ergänzung von Pausen wird weitgehend verzichtet, weil Leerräume zum üblichen Bild einer Tabulatur gehören und der davon abhängige Tastensatz Pausen ebenfalls nur sparsam verwendet. Nichtoriginale Pausen werden durch Kleinstich kenntlich gemacht.

5. Da eine spezielle artikulatorische Funktion der Balkung oder Gitterung (Tabulatur) den Quellen nicht zu entnehmen ist, kann in dieser Frage nach heutigen Gepflogenheiten verfahren werden. Tendenziell wird man allerdings im Hinblick auf die bekanntermaßen ausgeprägte Mikroartikulation der älteren Tastenmusik die Balkung eher kleinräumig fassen bzw. weiträumige Zusammenfassungen vermeiden. Im allgemeinen dient der Nenner der Taktangabe als Einheit.

6. Die Schreibweise der Tondauern bzw. der entsprechenden Notenwerte divergiert in den einzelnen Quellen erheblich, Punktierung findet sich neben der angebundenen Form mitunter im selben Takt. Gerade in diesem Punkt zeigen sich die zeitlich wie landschaftlich abweichenden Notationsgewohnheiten zwischen dem Komponisten und den Kopisten, zwischen der älteren Schreibpraxis im Stammraum Norddeutschland und den jüngeren Schreibern im Rezeptionsraum Mitteldeutschland, in erheblichem Maße. Der gesamten Überlieferung ist eindeutig zu entnehmen, daß Buxtehude selbst die Punktierung favorisiert, seine Rezipienten dagegen die Bindung bevorzugen. Die ältere Nota-

tion, der Gebrauch der Punktierung, weist insofern eine Nähe zum Spielvorgang auf, als dabei tatsächlich nur der jeweilige einzelne Anschlag schriftlich fixiert wird – eine notationstechnische Ökonomie, die sozusagen in erster Linie für die Ergonomie der Finger und Füße bestimmt ist. Dasselbe gilt auch für jene Fälle längerer Tondauer, die nicht mehr durch Punktierung ausgedrückt werden können, wo z. B. zwei gleiche Töne nacheinander auftreten. Hier läßt sich der Überlieferung allerdings leider viel zu oft nicht entnehmen, ob Buxtehude die Verlängerung des ersten Tones durch Anbindung oder aber den erneuten Anschlag des zweiten Tones meint (Dehnung oder Repetition). In der Quelle vorhandene Bindebögen werden entsprechend wiedergegeben, vom Herausgeber ergänzte Bögen erscheinen in punktierter bzw. gestrichelter Form.

7. Schließlich macht sich das Fehlen von Autographen auch in bezug auf die Frage der Verzierungen schmerzhaft bemerkbar: welche Ornamente hat Buxtehude in welcher Schreibweise (Zeichen), in welcher Häufigkeit und in welcher Bedeutung benutzt, rechnet er darüber hinaus bzw. prinzipiell mit spontaner Ornamentierung durch den Spieler? Ein vorliegendes Monitum von Buxtehudes Enkel-Schüler Martin Heinrich Fuhrmann läßt zumindest Skepsis gegenüber der heute allseits verbreiteten Faustregel aufkommen, nach der „jede Barockmusik“ geradezu selbstverständlich mit Verzierungen zu versehen sei: „Vitium multiplicationis ist/ wenn ein super-kluger Musicus immer noch einmal so viel Noten und Manieren machet/ als auffm Papier stehen ... (man) höre einmal den unvergleichlichen Herrn Buxtehuden zu Lübeck musiciren/ der läst die Violinen ... gar 20. und 30fach ... besetzen; allein alle diese Instrumentisten müssen ihm auch keine Note oder Punct verrücken und anderst streichen/ als ers ihnen vorgeschrieben“ (*Beckmann 1984a*). Im Zusammenhang mit der Überlieferung von Buxtehudes Suiten und Variationen läßt sich nachweisen, daß um 1700 die Tabulaturzeichen Doppelsenkrechte, Doppelkreuz und Welle mit den Agréments *cadence* bzw. *tremblement*, *pincement* und *coulé* identifiziert worden sind (*Beckmann 1980*, S. 118). Bei aller Vorsicht wird man daraus schließen dürfen, daß das in den Tabulaturen häufig anzutreffende Zeichen Doppelsenkrechte eine Verzierung mit der oberen Nebennote, das Doppelkreuz (oder auch das einfache Kreuz) dagegen mit der unteren Nebennote bedeutet, wobei im einzelnen ungewiß bleibt, ob es sich um einen Praller und Mordent oder um einen Triller (mehrfacher Wechsel) oder Doppelmordent handelt. Für das wellenförmige Zeichen kämen sowohl der Terzschleifer (*coulé*) als auch der Doppelmordent (*martellement double*) in Betracht. Des weiteren ist man, wie es scheint, leider nur auf Vermutung bzw. Wahrscheinlichkeit angewiesen, wenn man die Frage nach dem Beginn der Verzierung stellt: die deutsche Tradition bzw. Verzierungspraxis geht bei der Doppelsenkrechten (Praller) und beim Doppelkreuz (Mordent) wohl am ehesten von der Hauptnote aus (anders als die französischen Organisten und Clavecinisten).

Was die komplexen Problemfelder der Chronologie der freien Orgelwerke Buxtehudes und der Stimmungssysteme (Mitteltönigkeit, Wohltemperierung) angeht, sei auf die im Literaturverzeichnis aufgeführten Beiträge hingewiesen.

Introduction

The present edition is a revised version of the complete edition of Dietrich Buxtehude's free organ works published in 1971 with the support of the Deutsche Forschungsgemeinschaft (see Bibliography: *Beckmann 1971*). With this edition and the recently issued revision of the Lübeck master's complete chorale settings (*Beckmann 1995a* and *1996*), Buxtehude's entire organ oeuvre is now available in an edition which takes into account the new research and source findings of the past 25 years and presents these works in a form which reflects the present level of textual research.

The complete edition of 1971/72 was originally conceived for organ practice. An extensive introduction, several facsimile reproductions and relevant critical commentaries offered all the pertinent information concerning the exceptional features of the Buxtehude transmission and, as a result, the measures taken to prepare the text adequately. The recourse to subsidies (DFG), however, entailed the publication of the complete edition only in the form of a "scholarly" edition (EB 6621–22) on the one hand, and of a "practical" edition – without the text section (EB 6661–64) – on the other. But in the end, even the substantially lower price of the run-on edition for the organist did not balance out the lack of text-critical information.

With its many new aspects and findings, the complete edition triggered a keen interest in textual matters relating to Buxtehude's organ works on an international level (see bibliographic selection). In the course of time, more sophisticated investigations brought to light further inadequacies in the transmission as well as a number of proposed emendations (see *Beckmann 1984a*, etc.), while newly discovered sources contributed – at least partially – to an improvement of the textual situation (*Beckmann 1984b*, *Schulze 1991*). Finally, a renewed inspection of the source-critical and style-critical connections in Buxtehude's free organ works – now including the abundant results of the latest Bach and Buxtehude research – even proved to be rewarding as the topic of a dissertation (*Belotti 1995*). Viewed against the background of the literary discussions of the 1980s and of Belotti's fundamental source-critical findings, the *Neue Ausgabe sämtlicher Freien Orgelwerke* of Buxtehude (*Albrecht 1994a–b*, *1995*) essentially reflects the situation of 1971. The edition hardly takes into account the most recent findings, and the derivation of the source E1 from D1 (see Quellenverzeichnis [source listing]) has been overlooked here just as it was elsewhere in the past.

In spite of all the positive results scored in the past 25 years in matters of detail, the starting position or basic situation with respect to the complete edition of 1971/72 has remained unchanged: today as back then, all Buxtehude autographs of the organ works are missing, which means that the text-critical work continues to rely solely on spurious yet conspicuously error-laden secondary transmissions. Hence the goal of all our text-critical endeavors: to coax, under methodical control, the authentic, i.e. unadulterated Buxtehude (*ipsissima vox*) from the material passed down to us. Problematic areas which can be collectively grouped under concepts such as *tablature*, *historical-critical methodology*, *source criticism and style criticism*, *filiation*, *archetype*, *conjecture*, etc. have already been amply elucidated (see bibliographic selection). Over and beyond this, however, we would like to draw attention to the following peculiarities:

1. Work Titles. One repeatedly finds the misleading title concept *Praeludium und Fuge* in program notes or on recordings (as well as in the Buxtehude editions of Spitta, Sieffert,

Kraft and Hedar). This anachronistic formal designation transferred backwards from Bach to Buxtehude does not correspond at all to the multipartite groundplan of the works in this genre by Buxtehude (and his contemporaries). The sources consistently confirm that *Praeludium* alone (or *Toccata*) is the authentic work title. It is not important whether this original title should be modernized to *Präludium* or *Tokkata*; more important, however, would be the addition of the key and BuxWV numbers so as to avoid all confusion, e.g. *Präludium in C major BuxWV 136*. It would occasionally be helpful to enlarge on the original title – perhaps felt to be insufficient – by adding a more detailed indication of the formal sections, for example as a sub-heading or through the use of parentheses to signalize the addition: (*Praeludium – Fugue I – Fugato, 4/4 Allegro – Fugue II, 12/8*).

2. Tonality. In order to indicate the tonality or key of Buxtehude's various free organ works, one formerly used the formula *in C* or *in c* etc. However, it remains unclear in each case exactly what this abstract notion is referring to. A look at the Buxtehude sources makes it clear that the traditional nomenclature of the *toni* (for example ... *primi toni*) was retained only in its customary domain of the Magnificat composition. In the free organ works, the indication of the keynote (*finalis*) along with the characteristic intervallic alteration (generally referring to the third, but sometimes also to the sixth, seventh or fourth) is common (e.g. ... *ex Dfis*, ... *ex Df*). If we leave out the turbulent developments music theory was undergoing in detail (*Braun 1994*, in particular p. 149ff.) – it generally lags behind the practice – , we can see an enormous stride towards a fully developed major-minor tonality in Buxtehude's works. For this reason, it seems absolutely imperative to use the appropriate major-minor key designations today. The only exception is the *Praeludium BuxWV 152*, which closes not on the root tone *a*, but on the "finalis" *e* or E major. It could be aptly designated by using an analogy to a similar example from the same stylistic domain, the *Praeludium quarti toni* by Wilhelm Karges (*Beckmann 1984e*, p. 28ff.). In the *Buxtehude-Werke-Verzeichnis*, p. 143, the designation reads *Praeludium in a (phrygisch)*.

3. Musical text. It is almost absolutely certain that the original text of Buxtehude's organ works was notated in letter tablature. No matter whether a musical text is the product of historical transmission or of an editor, it must undergo a change of system at all events. While the process inevitably claims a few elements of the work's original form, new, extraneous elements and structures also encroach upon it, making source faithfulness a problem. The following tenets were followed in the preparation of the musical text of this edition:

The music is ordinarily notated in voices whose respective positions are kept distinct. This not only corresponds to the modern-day practice of notation, but also broadly agrees with the original appearance of Buxtehude's keyboard writing. The decision as to whether a brace should encompass two or three staves is determined in a very pragmatic manner on the basis of current usage: judging from experience and organ practice, the works intended for manuals alone are notated most suitably on two staves, and works requiring the pedal on three staves. All assertions claiming absoluteness and insisting that the only adequate form of notating Buxtehude's works for manuals and pedals is on two staves lack all binding systematic as well as historical legitimation. The use of three staves

allows for an optimal notation of the great majority of the pedaliter works, and for the few remaining pieces which still pose a problem, the question of the attribution of the bass line to the manual or the pedal cannot be solved by any a priori delimitation of the stave grouping. The decision about how much of the bass part is to be attributed to the manual and the pedal must be taken even when the work is notated in three staves. The editor was required to take a decision wherever the sources offered no concrete indications: in general, the attribution of the bass part to the lower stave signifies the use of the pedal; however, it is perfectly legitimate and plausible for the knowledgeable performer to play the piece solely on the manuals. By analogy, the same also applies to the notation of the bass in the middle stave. Moreover, the bar line drawn through the staves underscores their integration and prevents the separateness of the lower stave from being understood in absolute terms as a pedal bass stave. As can be seen in occasional marginal notes (e.g. *P: vel M:* – Pedaliter or Manualiter – in the D minor Toccata), the author himself or the performance practice of the period may conceivably have taken a flexible position regarding the attribution of the bass.

4. Whenever the source is written in musical notation, the information concerning the outer situation of the principal source on which the piece is based is provided in front of the brace (number of staves, clefs, key signature, meter). Whenever the principal source is notated in tablature form, a space at the beginning of the piece separates the editor's additions (clefs, key signature, sometimes meter as well) from the source text; the choice of two or three staves is the result of a decision freely taken by the editor. The descant and alto use the upper stave; they are distinguished by their respective stemming; the soprano's stem consistently points upward even when the writing is monophonic or when the part is in a high position. Whenever a piece is notated on two staves, the tenor and bass share the lower stave; should there be a third stave, they share the middle or lowest stave. In a five-part texture, the part lying between alto and tenor is designated as quintus. The supplementing of rests was widely eschewed since empty spaces belong to the general appearance of a tablature, and since the keyboard piece derived from it also uses rests sparingly. Non-original rests are indicated in small print.

5. Since no particular articulatory function of the beaming or grid structure (tablature) can be inferred from the sources, one can proceed here according to present-day usage. However, when taking into account the acknowledgedly pronounced micro-articulation of early keyboard music, the tendency is that the beaming should generally comprise few notes; in other words, larger numbers of notes should not be linked in this manner. In general, the denomination of the meter serves to determine the units.

6. The manner of notating the durations of notes or the appropriate note values diverges considerably in the various sources; dotting is sometimes used next to the legato form in one and the same bar. It is precisely here that we can see in broad outlines the temporally and geographically divergent notational habits between composers and copyists, and between the earlier practice of the original North-German regions and the younger copyists in the Middle-German sphere of reception. When considering all the sources, it

can be clearly inferred that Buxtehude himself favored dotting, while his receivers preferred the legato. The earlier notation, with its use of dotting, thus reflects more strongly the act of playing, since only each single attack is written down – a notational economic measure intended above all, in a way, as an ergonomic enhancement for the fingers and feet. The same applies to those cases of longer note values which can no longer be expressed through dotting, for example where two identical notes appear one after the other. Here the sources unfortunately often do not allow us to deduce whether Buxtehude intended the extension of the first note through tying or a renewed attack of the second note (extension or repetition). Ties or slurs found in the sources are reproduced accordingly; those added by the editor are in dotted form or in broken lines.

7. The sore lack of autographic manuscripts makes itself felt particularly keenly with respect to ornaments. Which ornaments did Buxtehude use and in how did he write them? How often did he use them and to what end? Did he expect – and was this a fundamental expectation? – that the player would spontaneously add ornaments? An exhortation by a pupil of a pupil of Buxtehude's, Martin Heinrich Fuhrmann, gives rise to skepticism at least concerning the rule which has become widespread today and according to which it is expected that "all Baroque music" is to be supplied with ornaments: "Vitium multiplicationis is when an overly resourceful musician adds once again as many notes and ornaments as there already are on the page... If one were to hear the incomparable Herr Buxtehude play in Lübeck, [one would hear] how he has 20 and even 30 violins playing collectively; none of these instrumentalists have to shift even one note or one dot or have to play anything else than what is written for them." (*Beckmann 1984a*) In connection with the transmission of Buxtehude's suites and variations, it can be proven that around 1700 the tablature symbols double vertical line, double cross and wavy line were identified as the "agréments" *cadence* or *tremblement*, *pincement* or *coulé* (*Beckmann 1980*, p. 118). With all due caution, one can infer that the symbol of the double vertical line often found in the tablatures signifies an ornament which uses the upper auxiliary note; the double cross (or simple cross) calls for the lower auxiliary note, whereby it is unclear from case to case whether it is to be interpreted as a shake and mordent or as a trill (repeated alternation) or double mordent. As to the wavy line, it could mean a slide in thirds (*coulé*) or a double mordent (*martellement double*). Furthermore, it appears that one is unfortunately forced to rely solely on speculation or plausibility when confronted with the matter of the beginning of the ornament: the German tradition or German practice of ornamentation most likely proceeds from the main note at the double vertical line (shake) and the double cross (mordent), contrary to the French organists and clavecinistes.

With regard to the complex domain of the chronology of Buxtehude's free organ works and of the systems of tuning (mean-tone temperament, equal temperament), we would like to refer to the articles listed in the bibliography.