

André Pirro

Dietrich Buxtehude

Paris 1913

Ins Deutsche übersetzt von

Petra Grapenthin †

Jürgen Heering

Matthias Schneider

(2026)

Dr. J. Butz · Musikverlag
Bonn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort des Vorsitzenden der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft e.V.	7
Vorwort und Hinweise der Herausgeber	11
1. Teil	
Die Jugendzeit Dietrich Buxtehudes	17
2. Teil	
Buxtehude in Lübeck	97
Die ›Abendmusik‹	159
3. Teil	
Die Kantaten von 1680 bis 1684.	171
Kantaten für die Zeit der Abendmusik	223
4. Teil	
Kantaten für die Feste des Jahres.	259
Danksagung	286
Die Liebe zu Jesus. Die Liebe zu Gott	298
Psalmen	334
Choräle	350
Verschiedene Kantaten	376
5. Teil	
Instrumentalmusik.	381
Letzte Werke	408
6. Teil	
Schluss	419
Anhang	
Alphabetisches Verzeichnis der Eigennamen	425
Bibliographie der Vokalwerke Buxtehudes	437
Faksimile des Textbuches der Abendmusik <i>Die Hochzeit des Lamms</i> . . .	445
Die Übersetzerin sowie die Übersetzer und Herausgeber dieses Bandes . .	457

– Die Zusätze der Herausgeber zum Inhaltsverzeichnis sind durch Graudruck gekennzeichnet. –

Vorwort des Vorsitzenden der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft e.V.

André Pirro (1869-1943) veröffentlichte sein Werk *Dieterich Buxtehude* im Jahre 1913. Es zählt zu den klassischen Musikermonographien und hat bleibende Bedeutung. Als ich das Buch zum ersten Mal las, war ich tief beeindruckt von Pirros Fleiß. Zu seiner Zeit gab es noch keine Gesamtausgabe der Werke Buxtehudes: Pirro musste sich selbst seinen Weg durch Berge von handschriftlichen Einzelstimmen und Tabulaturabschriften bahnen, bei denen Autorschaft und Datierung nicht immer klar waren. Mit erstaunlicher Akkuratess studierte er Buxtehudes Werke und spartierte sie.

Pirro war Organist und Schüler von César Franck. Sein Interesse an Buxtehude wurde durch die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs geweckt. Ähnlich ging es zuvor Philipp Spitta (1841-1894), als er seine große Monographie über Johann Sebastian Bach schrieb: Spitta war vor allem an Buxtehudes Orgelwerken interessiert und brachte sie 1875 in einer ersten Ausgabe heraus, Max Seiffert hat diese dann erweitert. Nicht viel später, im Jahre 1889, entdeckte Carl Stiehl in der Universitätsbibliothek von Uppsala (Schweden) die Düben-Sammlung; damit trat ein großer Teil des Vokalwerks von Buxtehude ans Licht der Öffentlichkeit.

Für die musikwissenschaftliche Quellenforschung war dies eine sehr aufregende Zeit. Das zeigt auch eine Postkarte, die André Pirro an Daniël Scheurleer schrieb, einen Bankier und bedeutenden Sammler von Musikinstrumenten und musikalischen Handschriften in Den Haag. Scheurleer war dafür bekannt, dass er seine Bibliothek großzügig Forschern zur Verfügung stellte. In seinem Besitz befand sich auch das Frankenberger-Manuskript, eine Sammlung von Orgelchorälen, die Johann Gottfried Walther abgeschrieben hatte; viele Werke Buxtehudes sind nur in dieser Quelle überliefert. Der erwähnten Postkarte können wir entnehmen, dass Pirro das von Scheurleer ausgeliehene Frankenberger-Manuskript bei sich führte, als er als Soldat im Ersten Weltkrieg an die Front eingezogen wurde – ein unglaubliches Risiko, wenn man bedenkt, dass viele Stücke in dieser Handschrift damals noch nicht kopiert worden waren! Aus derselben Zeit besitzen wir eine Fotografie von Pirro in Militäruniform.



André Pirro im Ersten Weltkrieg¹

Bedauerlicherweise konnte Pirros wichtiges Werk über diesen bedeutenden deutschen Komponisten lange Zeit nur in französischer Sprache gelesen werden. Aus diesem Grund hat die Internationale Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft (IDBG) es sich zur Aufgabe gemacht, eine deutsche Übersetzung herauszugeben. Natürlich ist Pirros Buch nicht ohne Fehler: ein gutes Jahrhundert später wissen wir viel mehr über Buxtehude. Wir haben uns dennoch entschieden, das Buch von 1913 im Deutschen so wiederzugeben, wie Pirro es damals verfasst hat. Dieser schwierigen und umfangreichen Aufgabe widmete sich auf Bitten der IDBG Petra Grapenthin mit der Unterstützung ihres Ehemanns Ulf Grapenthin. Sie arbeitete daran auch mit ihren letzten Kräften, bevor sie Ende 2023 nach schwerer Krankheit verstarb. Wir bleiben ihr über ihren Tod hinaus

¹ Mit freundlicher Genehmigung aus der *D.F. Scheurleer collection bnr. 3008-01*. Collecties Nederlands Muziek Instituut, Haags Gemeentearchief.

in Dankbarkeit verbunden. Die weitere und abschließende Bearbeitung der Übersetzung sowie die Aufgabe als deren Herausgeber übernahmen dankenswerter Weise Matthias Schneider und Jürgen Heering. Nachstehend geben sie ausführlich Auskunft über die Grundsätze, die sie dabei geleitet haben, und über die von ihnen getroffenen editorischen Entscheidungen.

Die Veröffentlichung dieses Sonderbandes der *Buxtehude-Studien* wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung von Lübecker Stiftungen und deren Engagement für die Kultur der Hansestadt. Dafür danken wir der Friedrich Bluhme und Else Jebsen-Stiftung, der Possehl-Stiftung und der von Keller-Stiftung ganz herzlich.

Ich bin stolz darauf, dass der Vorstand der IDBG meine Einschätzung der Bedeutung von Pirros Buxtehude-Buch und der Wichtigkeit einer deutschen Übersetzung geteilt und unterstützt hat. Pirros Werk sollte verfügbar sein, ebenso wie natürlich die spätere Monographie von Kerala Snyder aus dem Jahr 1987 sowie ihre erweiterte deutsche Version von 2007. Es gibt nach wie vor viel zu tun in der Forschung über Dieterich Buxtehude und seine Musik. Buxtehude verdient es, als großer deutscher Barockkomponist angesehen, gewürdigt und vor allem aufgeführt und gehört zu werden.

Bussum, im Mai 2026,
Ton Koopman
(Präsident der IDBG)

Vorwort und Hinweise der Herausgeber

Als Herausgeber freuen wir uns, mit der Übersetzung der umfangreichen französischen Buxtehude-Monographie von André Pirro (1869-1943) aus dem Jahr 1913 im Rahmen der *Buxtehude-Studien* einen Sonderband vorlegen zu können, der in jeder Hinsicht besonderes Gewicht hat. Ziel des Autors war vor allem, mit diesem Buch die damals noch nicht veröffentlichten Werke Buxtehudes, insbesondere seine Vokalwerke, vorzustellen, zu würdigen und bekannt zu machen. In einer Zeit, in der die Partituren der Vokalmusik nur zu einem kleineren Teil durch Abschriften zugänglich waren und die meisten erst durch aufwendige Bibliotheks- und Archivreisen erschlossen werden konnten, war dies allein bereits eine große Leistung. Dass die Kantaten in der Düben-Sammlung, die in der Universitätsbibliothek zu Uppsala (Schweden) aufbewahrt wurden und noch heute dort liegen, nur in Einzelstimmen sowie in Partituren in Tabulaturenschrift vorlagen, hat das Vorhaben wesentlich erschwert: Pirro musste sich zunächst einmal eine genauere Vorstellung der zu beschreibenden Werke erarbeiten. Über den gewählten Schwerpunkt hinaus widmet er sich allen zu seiner Zeit bekannten Kompositionen Buxtehudes. Dabei bezieht er sich auf bereits vorliegende Veröffentlichungen, etwa auf die damals noch neue Ausgabe der Orgelwerke durch Spitta/Seiffert¹, und fasst sich entsprechend kürzer. Dass er sein Projekt mit einer ebensolchen Zuverlässigkeit wie Urteilsfähigkeit umsetzte, fordert uns noch heute erhebliche Bewunderung ab.

Pirro schlägt in seiner Monographie einen Bogen von Buxtehudes Jugendzeit mit ihren möglichen Einflüssen auf seine musikalische Entwicklung über seinen Wechsel an die Lübecker Marienkirche zu den Abendmusiken, zu den Kantaten für verschiedene Zeiten des Kirchenjahres und für unterschiedliche Anlässe, schließlich zu den Instrumentalwerken (zu denen nicht nur die Orgelmusik gehört) und zum Spätwerk. Oft lenkt er den Blick auf die Kompositionen anderer zeitgenössischer und älterer Meister und behandelt Buxtehudes musikalisches Wirken in diesem Kontext. Daneben finden sich Erörterungen zu verschiedenen Themen, die den historischen Hintergrund und Zusammenhang der Werke Buxtehudes erhellen, etwa zu den politischen Verbindungen zwischen Dänemark, Schweden und Norddeutschland, zu sozialgeschichtlichen Fakten der

¹ Philipp Spitta (Hrsg.), *Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel*, Neuausgabe von Max Seiffert, Leipzig u.a. 1903/04.

Lebens- und Arbeitsbedingungen von Musikern im 17. Jahrhundert oder zu den Frömmigkeitsströmungen seiner Zeit. So beeindruckt Pirros Werk durch einen ungewöhnlich großen Detailreichtum, der auch für heutige Leserinnen und Leser von erheblichem Gewinn ist – zumal der Zugang dazu nicht leicht war: über einhundert Jahre lag das Buch nur in französischer Sprache vor.

Dass es darüber hinaus – trotz vieler seitdem vorgetragener neuer Forschungsergebnisse und einiger neu aufgefundener Kompositionen Buxtehudes² – immer noch gut benutzbar ist, liegt darin begründet, dass Pirro seine Verweise auf die Siglen der Bibliotheken in Lübeck und Uppsala mit großer Sorgfalt erstellte und diese bis heute ihre Gültigkeit besitzen. Weder die Universitätsbibliothek Uppsala (Schweden) noch die Stadtbibliothek Lübeck haben in der Zwischenzeit ihr System der Katalogisierung dieser bedeutenden Quellen geändert.³ Und auch wenn wir nicht das Ziel verfolgt haben, eine umfassend kommentierte wissenschaftliche Edition des Originalbuches in deutscher Sprache vorzulegen, sondern lediglich eine gut lesbare Übersetzung bereitzustellen, so haben wir im Laufe der Arbeiten daran doch diese Siglen überprüft und dabei an einigen Stellen im Sinne einer besseren Auffindbarkeit der Stücke Fehler korrigiert oder Angaben ergänzt. Diese und alle anderen Hinzufügungen, die über den Übersetzungstext hinausgehen, sind – bis auf wenige Ausnahmen, die wir nachstehend noch nennen – jeweils durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Ergänzt haben wir vor allem die Nummern moderner Werkverzeichnisse: Allen beschriebenen Kompositionen wurden die entsprechenden Nummern (etwa aus dem Buxtehude-Werkverzeichnis [BuxWV], dem Scheidemann-Werkverzeichnis [WV] oder dem Schütz-Werke-Verzeichnis [SWV]) beigegeben, mit deren Hilfe sie auch in modernen Ausgaben leicht aufgefunden werden können. Wo es zum Verstehen der Argumentation Pirros erforderlich ist, werden den nicht-deutschsprachigen Texten (z.B. lateinischen, dänischen und italienischen Zitaten und Titeln) deutsche Übersetzungen hinzugefügt und als Zusatz gekennzeichnet. Dazu kommen einige Richtigstellungen, wo Pirro etwa in Jahreszahlen o.ä. irrte. In wenigen Fällen war es notwendig, einen schwer verständlichen Satz zu paraphrasieren, um den Sinn deutlich zu machen. Lediglich offensichtliche Versehen, die ohne inhaltliche Bedeutung sind, wurden stillschweigend korrigiert.

² Vgl. dazu Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude, Leben – Werk – Aufführungspraxis*, übersetzt von Hans-Joachim Schulze, Kassel u.a. 2007, sowie jüngst Birger Petersen, *Dieterich Buxtehude und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Lilienthal 2025.

³ Die Signaturen der Handschriften (*Tab.* und *V^m*) sind in der Universitätsbibliothek Uppsala (S-Uu) heute unter *Vmhs* vereinigt. Die Düben-Sammlung ist vollständig digitalisiert: <https://catmus.musik.uu.se/en/dubendatabasen>.

In einigen Fällen haben wir zur Entlastung des Druckbildes die Zusätze der Herausgeber ausnahmsweise nicht in eckige Klammern gesetzt, sondern im Graudruck wiedergegeben. Dies betrifft das Inhaltsverzeichnis, die Überschriften der sechs Teile, die Verzeichnisse im Anhang sowie die Legenden zu den Notenbeispielen.

Mit der Übersetzung des umfangreichen Werkes hatte die Internationale Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft (IDBG) die Romanistin Petra Grapenthin (Hamburg) beauftragt. Sie hat einen Rohentwurf der Übersetzung des gesamten Buches anfertigen können, nicht aber deren endgültige Fassung: Im Oktober 2023 verstarb sie nach langer, schwerer Krankheit. Daraufhin haben wir die Weiterarbeit an der Übersetzung übernommen, dabei die Wiedergabe musikwissenschaftlicher Begriffe überprüft und die mitunter sehr komplexen Satzkonstruktionen Pirros entschlüsselt. Dabei war es uns ein Anliegen, einerseits so nah wie möglich an Pirros Original, seinem Sprachempfinden und seiner bilderreichen Sprache zu bleiben, andererseits eine verständliche und zugleich dicht an den musikalischen Sachverhalten orientierte Fassung des Texts vorzulegen, die für heutige Leserinnen und Leser, auch für musikalische bzw. musikwissenschaftliche Laien, nachvollziehbar ist. Die vorliegende deutsche Fassung des Texts verantworten wir gemeinsam.

Pirros Werk ist – wie zu seiner Zeit und gerade im französischsprachigen Raum nicht unüblich – typographisch durch eine große Bandbreite und eine Vielzahl unterschiedlicher Schreibweisen geprägt. So werden nicht nur die Namen von Kirchen, sondern zahlreiche weitere Wörter oder Wortgruppen *kursiv* gesetzt; häufig verwendet Pirro (doppelte) Anführungszeichen, die sich u.a. mal auf deutsche Originalformen von Begriffen beziehen, mal Zitate kennzeichnen. Unzählige Doppelpunkte sowie lange Perioden ohne Punkte kennzeichnen seine Sätze, die nicht selten über mehrere Notenbeispiele hinwegreichen. An diesen Stellen haben wir den Text behutsam klarer gegliedert und typographisch der heutigen Praxis angepasst. Dabei werden nun in der Regel nur Titel kursiv gesetzt, lediglich wörtliche Zitate erscheinen in doppelten Anführungszeichen. Musikwissenschaftliche Begriffe und andere Fachausdrücke stehen bei ihrer ersten Nennung in einfachen Anführungszeichen, anschließend ohne. Die Bezeichnungen der Kirchen werden weitgehend vereinheitlicht.

Deutschsprachige Zitate aus historischen Quellen (etwa bei Johann Mattheson oder Johann Gottfried Walther), die Pirro ins Französische übersetzt, haben wir nicht zurückübersetzt, sondern nach Möglichkeit im originalen Wortlaut (und der originalen Orthographie/Typographie) wiedergegeben.⁴

⁴ Allgemeinen Usancen folgend wird dabei Text, der im Original in deutscher (Fraktur-) Schrift steht, in lateinischer Schrift wiedergegeben, während Begriffe, die in lateinischen Buchstaben stehen, kursiv gesetzt werden.

Die Quellennachweise der Vorlage entsprechen oft nicht unserem heutigen Standard. Sie insgesamt zu überarbeiten, würde den Rahmen einer Übersetzung überschreiten und wäre auch kaum leistbar gewesen. So haben wir uns an der Eindeutigkeit der Angaben orientiert und in der Regel von Ergänzungen abgesehen.

Pirro illustriert seine Beschreibungen von Kompositionen, nicht nur derjenigen von Buxtehude selbst, mit zahlreichen Notenbeispielen. Sie sind, wie bereits erwähnt, häufig in den Text eingestreut und nicht näher bezeichnet. Den Gepflogenheiten der *Buxtehude-Studien* folgend wurden sämtliche Notenbeispiele um der größeren Klarheit willen neu gesetzt; zur besseren Auffindbarkeit der jeweiligen Stelle wurde jedes Notenbeispiel mit einer eigenen Legende versehen, die den Komponisten und Titel des Stückes nennt.

Die vorliegende Neuausgabe der Buxtehude-Monographie bietet neben den Seitenzahlen unserer Edition auch die originalen Seitenzahlen. So werden Verweise vor allem in Publikationen, die sich auf Pirros Buch beziehen, leicht nachvollziehbar. Diese originalen Seitenangaben stehen am Seitenrand, der Beginn einer jeden neuen Seite des Originals ist, sofern diese nicht mit einem Notenbeispiel oder einem neuen Absatz beginnt, im Fließtext durch einen senkrechten Strich (|) angezeigt. Die Verweise in den Anmerkungen beziehen sich auf diese Seitenzahlen; zur Unterscheidung von der modernen Paginierung sind sie mit einem Sternchen (z.B. »S. *127«) versehen. In der »Bibliographie der Vokalwerke Buxtehudes« am Ende des Buches wurde auf die Sternchen verzichtet: Dort beziehen sich sämtliche Seitenverweise auf Pirros Paginierung.

Pirros Gliederung des Bandes durch Überschriften steht im Original in einem Inhaltsverzeichnis am Ende des Bandes. Darin werden die einzelnen Überschriften gleichberechtigt nacheinander aufgeführt. Eine übergeordnete Gliederung kommt im Band dadurch zustande, dass er im Haupttext in größeren Abständen mehrere Überschriften zusammenfasst. Die einzelnen Überschriften tauchen dann im folgenden Teil des Buches nicht mehr auf, sondern lediglich – nach einem größeren Absatz, der durch drei Sternchen gekennzeichnet ist – in den Seitentiteln. Wir haben diese Praxis weitestgehend übernommen, beginnen aber zur größeren Deutlichkeit an den Stellen, an denen Pirro die Zusammenfassung mehrerer Überschriften mitteilt, jeweils einen neuen Teil. Auf diese Weise gliedert sich das Buch in sechs Teile. Fußnoten werden nicht wie bei Pirro auf jeder Seite neu gezählt, sondern jeweils mit dem Beginn eines neuen Teils.

Neben der erwähnten Bibliographie hat Pirro seinem Werk auch ein »Alphabetisches Verzeichnis der Eigennamen« beigelegt. Soweit die Übersetzung die deutsche Fassung bestimmter Eigennamen verwendet, wurde sie auch in dieses Verzeichnis übernommen und der alphabetischen Reihenfolge angepasst. Auch in diesem Verzeichnis verweisen die Seitenzahlen auf Pirros eigene Paginierung, ohne dass sie ein Sternchen tragen.

Pirro gibt seinem Band am Ende eine (kurze) Liste der Errata bei. Diese wurden bei der Übersetzung berücksichtigt und gleich in den Text eingearbeitet. Im Kapitel ›Die Abendmusiken‹ im zweiten Teil hat er, verteilt auf mehrere Fußnoten, den gesamten Text aus dem Textheft der Abendmusik *Die Hochzeit des Lamms* [BuxWV 128] zitiert. Der leichteren Lesbarkeit halber wird anstelle dieser Fußnoten das gesamte Textheft als Faksimile im Anhang (ab S. 445) wiedergegeben.

Dieser Band erscheint als Sonderband der *Buxtehude-Studien*, aufgrund seines Umfangs und der umfangreichen Arbeit daran leider ein Jahr später als ursprünglich geplant. An dieser Stelle möchten wir allen unseren Dank aussprechen, die zu seinem Gelingen beigetragen haben. Neben der bereits erwähnten Übersetzerin Petra Grapenthin (†) und Dr. Ulf Grapenthin gilt unser Dank besonders Herrn Hans-Peter Bähr, dem Leiter des Musikverlages Dr. J. Butz, der das Entstehen des Projekts von seinen Anfängen an begleitet hat, Herrn Tobias Zuleger für die sorgfältige Erstellung des Notensatzes, Herrn Holger Slowik für das umsichtige Lektorat und die Korrektur so mancher Signatur sowie Herrn Helmut Rohde für die Einrichtung des Layouts. Herrn Dr. Immanuel Musäus danken wir für die Übersetzung der lateinischen Zitate und Titel. Die Reihe soll im kommenden Jahr mit dem nächsten regulären (Aufsatz-)Band fortgesetzt werden. Zunächst aber wünschen wir den Leserinnen und Lesern von André Pirros Monographie *Dietrich Buxtehude* (Paris: Librairie Fischbacher 1913) in der hier vorgelegten deutschen Übersetzung eine anregende und gewinnbringende Lektüre.

Westerland und Glückstadt, im Mai 2026,
Jürgen Heering und Matthias Schneider

1. Teil

Die Jugendzeit Dietrich Buxtehudes

»Patriam agnoscit Daniam, unde in nostras delatus oras septuaginta circiter vivendo annos implevit« [Er betrachtete Dänemark als sein Vaterland, von wo aus es ihn an unsere Küste führte; er wurde etwa siebzig Jahre alt], lesen wir in den *Nova literaria Maris Balthici et Septentrionis* vom Juli 1707, in denen der Tod Dietrich Buxtehudes angezeigt ist.¹ Im zweiten Band der *Cimbria literata* teilt Johann Moller (†1725) eine Kurzbiographie von Buxtehude mit, die wie folgt beginnt: »Dietericus Buxtehude, Helsingorae in Zeelandia Danica, patre Johanne, templi urbani organoedo, A. 1637 natus...« [Dietrich Buxtehude wurde im Jahre 1637 in Helsingør im dänischen Seeland geboren, wo sein Vater Johannes Organist an der dortigen Stadtkirche war...].² Johann Gottfried Walther schreibt in seinem *Musicalischen Lexicon* (1732) lediglich, dass Dietrich Buxtehude der Sohn von Johann Buxtehude war, der 32 Jahre lang Organist der St. Olai-Kirche in Helsingør war.³ Moller nennt als einziger ein genaues Geburtsjahr Dietrich Buxtehudes; im Übrigen scheint er sich jedoch mit der Angabe des Geburtsortes Helsingør zu täuschen, denn Buxtehudes Vater wurde nicht vor 1640 Organist in dieser Stadt. Von Dietrich Buxtehude selbst erfahren wir durch den Titel eines Werkes, das er veröffentlicht hat, um das Andenken seines Vaters zu ehren, dass Johann Buxtehude | »32 Jahre lang Organist an der St. Olai-Kirche in der königlichen Stadt Helsingør war«.⁴ Aus anderen Quellen wissen wir zudem, dass dieser Musiker im Mai 1671 sein Amt, alt und gebrechlich, an Esaias Hasse übergeben hat.⁵ Rechnet man von diesem Zeitpunkt an zurück, so wäre 1639 das Jahr seines Dienstantritts. Jedoch wäre

¹ *Nova literaria Maris Balthici et Septentrionis, collecta Lubecae, 1707. Lubecae et Hamburgi, Literis et Sumptibus Reumannianis*, S. 224.

² *Johannis Molleri Flensburgensis Cimbria literata. Tomus secundus adoptivos seu externos, in ducatu utroque Slesvicensi et Holsatico vel officiis functos publicis, vel diutius commoratos, complectens*, Kopenhagen 1744, S. 132.

³ *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec ... von Johann Gottfried Walthern*, Leipzig 1732, S. 123.

⁴ Siehe im *Bach-Jahrbuch* von 1909 den Artikel von Herrn Reinhard Oppel, *Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters*, und den dieser Veröffentlichung beigelegten musikalischen Anhang.

⁵ Herr S. A. E. Hagen ergänzt seine äußerst detaillierte Darstellung zur Biographie Buxtehudes aus dänischen Quellen, die er mir wohlwollend überlassen hat, durch

es sicherlich leichtfertig, die von Dietrich Buxtehude genannte Zahl der Dienstjahre seines Vaters als absolut sicher anzunehmen. Es scheint in der Tat so zu sein, dass Johann Buxtehude um 1640 noch gar nicht in Seeland, der Provinz, in der die Stadt Helsingør liegt, wohnhaft war, sondern auf der anderen Seite des ›Sunds‹ in Skåne [Schonen], wo er laut Hülphers damals wohlbekannt war.⁶ In einer Inschrift in unmittelbarer Nähe der Orgel von Helsingborg, die daran erinnern soll, dass dieses Instrument im Jahre 1641 »repariert und verschönert« wurde, stand der Name Johann Buxtehudes, der hier als Organist der Kirche bezeichnet wird.⁷ Daher ist es | wahrscheinlich, dass Dietrich Buxtehude in Helsingborg geboren wurde.⁸

Jedoch wohnte schon lange zuvor eine Familie Buxtehude in Helsingør. Im Jahre 1619 wird dort ein gewisser Franz Buxtehude gerichtlich vorgeladen, da er in seinem Haus unerlaubterweise Branntwein an Trunkenbolde verkauft haben

diese bereits von J. Bolte veröffentlichte Angabe (*Das Stammbuch Joh. Val. Meder's* in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VIII. Jahrgang, 1892, S. 503).

⁶ A. A. Hülphers, *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter*, Westerås 1773: »Johan Buxtehude var bekant i Skåne på 1640 talet« [Johan Buxtehude war in Schonen in den 1640er Jahren bekannt] (Anm. S. 180). Und: »Johan Buxtehude reparerade 1641 det 1628 byggade Orgel i Helsingborg Maria Kyrka« [Johan Buxtehude reparierte 1641 die 1628 erbaute Orgel in der Marienkirche Helsingborg] (S. 223). Mitgeteilt von Herrn S. A. E. Hagen.

⁷ »Anno Christiano MDCXLI / Præsides Regio Domino Christophoro Ulfeldt de / Rabelöf Equite Aurat. Magno / Regni Consiliario. / Pastore et Præposito. / Magistro Andrea Gamzæo. / Consulibus Casparo Petræo W. / et Jano Christiano. / Senat. Jacobo Werber. / Andrea Haggæij. Mathia / Mathiæ. Thoma Jacobi Gleg. / Tutoribus Christophoro / Frederici et Nicolao Laurentii. / Organ. Johan Buxtehude. In Laudem Jehovæ / et Ecclesiæ ornamentum Reparatum et / expolitum est hoc organum.« [Im christlichen Jahr 1641 wurde unter dem Vorsitz von Herrn Christoph Ulfeldt von Rabelöf, großer Ritter vom Goldenen Sporn, Reichsrat, [von] Pastor und Probst Magister Andreas Gamzæus; den Bürgermeistern Caspar Peträus W. und Janus Christianus; den Ratsherren Jacob Werber, Andreas Haggæius, Mathias Mathiæ, Thomas Jacobi Gleg.; den Lehrern Christoph Frederici und Nicolaus Laurentius und dem Organisten Johann Buxtehude zum Lobe Gottes und zur Zierde der Kirche diese Orgel repariert und aufgearbeitet.] Diese Inschrift ist in dem Werk von E. Follin publiziert, *Helsingborgs Historia*, hrsg. und ergänzt von Wieselgren (Uppsala 1851). Herr S. A. E. Hagen, der mir die obige Inschrift übermittelt hat, merkt an, dass das abgekürzte ›organ.« offensichtlich für ›organista‹ steht, während Hülphers zweifellos aufgrund dieser Inschrift J. Buxtehude als Orgelbauer zu betrachten scheint, der das Instrument reparierte (vgl. vorangehende Anm.). Herr Hagen fügt hinzu, dass J. Buxtehude in den Archiven von Helsingør, wo dieser so lange gewohnt hat, zu keiner Zeit als Orgelbauer bezeichnet wurde. Zu beachten ist, dass das Wort ›organ(arius)‹ sowohl den Spieler als auch Erbauer dieses Instruments benennen kann.

⁸ Ich konnte kein Beweisdokument dafür finden, dass Buxtehude im Jahre 1635 geboren wurde, siehe den Artikel von Herrn Prof. Stiehl in den *Mittheilungen* des Verlages Breitkopf und Härtel, Nr. 2729 (1902).

soll; in diesem Zusammenhang erscheint auch der Name eines Johan (Hans) Buxtehude.⁹ Keine dieser beiden Personen ist der Großvater von Dietrich. Wir wissen, dass der Vater von Johann Buxtehude den Vornamen Jens trug, da in den Rechnungsbüchern der St. Olai-Kirche von 1650, 1651 und 1652 der Organist Hans Jenssen Buxtehude [= Johann Buxtehude] genannt wird.¹⁰

Dieser Name, den die Archivalien in unterschiedlichsten Formen aufführen, weist auf den deutschen Ursprung der Buxtehudes hin.¹¹ Zwischen Bremen und Hamburg liegt die kleine Stadt Buxtehude¹², und seit Jahrhunderten gibt es in dieser Region Personen, die Buxtehude heißen: So lebte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Hamburg Bernhard von Buxstehude;¹³ 1285 gab es in derselben Stadt den Bäcker Johannes Buxtehude;¹⁴ im Jahre 1300 erhält Johann von Buxtehude, | Bürger von Hamburg, von Graf Adolf V. einen Morgen Land auf dem Gebiet von Hamm;¹⁵ 1520 ist eine Nonne aus dem Kloster St. Annen in Lübeck, Magdalena Buxtehuden, auf der ersten Seite eines ›Antiphonars‹ genannt, das sie kopiert hat.¹⁶ Man könnte diese Aufzählung ziemlich leicht verlängern.¹⁷

Auch wenn Dietrich Buxtehude nicht in Helsingør geboren wurde, so kam er doch zumindest in sehr jungen Jahren dorthin. Wir haben bereits gesehen,

⁹ Mitgeteilt von Herrn S. A. E. Hagen.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Zum Beispiel gibt es laut Herrn S. A. E. Hagen die Schreibweisen Buxstehude, Buchstehude, Buchstehaed und sogar Buchstahaffuedt. In Deutschland wird D. Buxtehude auch Boxdehude genannt (*Mittheilungen der Gesellschaft für Lübeckische Geschichte*, II, 1887, S. 115) und Boxtehude (Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, Alphabetisches Verzeichnis der Eigennamen).

¹² »Ein schlechter [schlichter], doch lustiger Ort« sagt Joh. Hübner unter Bezug auf Boxtehude (lat. Boxtehuda), in: *Kurze Fragen aus der neuen und alten Geographie*. Le Laboureur (*Histoire et Relation du Voyage de la Roynie de Pologne*, 1648, S. 100) schreibt den Namen der Stadt rein nach Gehör: Bouxtehouden. Huet übernimmt in seinem *Iter Svecicum* (1652, S. 8) die Form Boxtehude. Auch Galeazzo Gualdo Priorato verwendet Boxtehuda in seinen *Relationi de' Governi, e Stati ... di Colonia, Lubecca, Bremen & Amburgo* usw., 1674, S. 71.

¹³ *Necrologium capituli hamburgensis*, publiziert von Dr. Karl Koppmann in der *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, neue Folge, 3. Band, 1875, S. 35 und 64.

¹⁴ *Zur Geschichte der Bäcker in Hamburg* von H. Nirrnheim (*Mitth. des Vereins für Hamb. Gesch.*, Bd. 8, S. 519).

¹⁵ *Die Strassen längs des Strohhauses von der Stadt bis nach Hamm* von H. [Heinrich] W. C. Hübbe (*Mittheilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte*, 1905, Bd. 8, S. 362).

¹⁶ *Katalog der Musik-Sammlung auf der Stadtbibliothek zu Lübeck*, veröffentlicht durch Herrn Prof. Carl Stiehl, S. 5.

¹⁷ Vgl. den Artikel von Herrn Jens Aarsbo in: *Kult och Konst (Dietrich Buxtehude)*, Stockholm 1907, S. 212).

dass es unmöglich ist, das genaue Jahr zu bestimmen, in dem Johann Buxtehude zum Organisten der St. Olai-Kirche in Helsingør gewählt wurde. Die Rechnungsbücher dieser Kirche vom 1. Mai 1640 bis zum 1. April 1648 sind verloren gegangen. Allerdings nimmt man an, dass Claus Feiter, Organist seit 1630, 1642 noch lebte; andererseits taucht seine Frau (Inger Lauritzdatter) in einem Dokument vom 24. April 1645 als Witwe auf.¹⁸ Zu Beginn dieses Jahres wohnte Johann Buxtehude bereits in Helsingør: Am Freitag, der dem Sonntag nach Epiphania folgte, wurde sein Sohn Peiter in der St. Olai-Kirche getauft.¹⁹ Aus dem Taufeintrag erfahren wir, dass seine Frau Helle Jespersdatter hieß. Nach Volksbrauch²⁰ wird sie hier als Tochter von Jesper (Caspar) nach dem Vater benannt, wie ihr Ehemann, wie wir bereits gesehen haben, Sohn von Jens genannt wurde. Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass diese Familie niederen Standes war, denn diese Art der Namensgebung lässt sich auch bei den Bürgern höherer Herkunft beobachten;²¹ im Übrigen genossen Organisten in Dänemark damals ein sehr hohes Ansehen.²²

An St. Olai erhielt Johann jährlich 100 »Kurantdaler«, die vierteljährlich ausgezahlt wurden.²³ In den ersten Jahren seines Aufenthalts in Helsingør reichte sein Einkommen nicht aus, ihm den Ruf eines solventen Bürgers zu sichern, denn in einem mündlichen Erbfolge-Prozess vom 19. Juni 1646 (1645?)

¹⁸ Nachfolge von Jens Pedersen (mitgeteilt von Herrn Hagen).

¹⁹ Vgl. den Artikel *Diderik Buxtehude*, verfasst von V. C. Ravn im 3. Bd. des *Dansk biografisk Lexikon*, (Kopenhagen 1889, S. 270), und das Werk von W. Hastrup-Schultz, *Helsingørs Embeds og Bestillingsmænd*, Kopenhagen 1904-1906, S. 98.

²⁰ »Die Kinder aus einfachen Schichten erhalten lediglich zwei Vornamen von der Kirche, und die anderen Kinder bekommen zu dem, den sie bei der Taufe empfangen haben, noch den ersten der beiden Vornamen des Vaters dazu, der zweite Vorname entfällt«, schreibt Louis Deshayes de Courmenin, der im Jahre 1629 nach Dänemark gereist ist (*Les Voyages de Monsieur Des Hayes, Baron de Courmesvin, en Dannemarc. Enrichis d'Annotations Par le Sieur P. M. L.*, Paris 1664, S. 259).

²¹ So heiratet Morten Madsen, der Bischof von Aarhus wurde, im Jahre 1623 Kirstine Hansdatter, Tochter des Bürgermeisters Hans Villumsen von Helsingør und Ingeborg Frederiksdatter Leiel, die aus einer Patrizierfamilie stammt. Im Jahre 1608 ist die Frau des Bürgermeisters von Helsingør, Spormand, unter dem Namen Marg. Davidsdatter verzeichnet. Hans Hansen Seidelin, geboren im Jahre 1632 und Sohn des Bürgermeisters von Helsingør, heiratet Sophie Davidsdatter, die Tochter des Pastors David Christensen.

²² So empfängt der Bischof Hans Michelsen im Jahre 1632 mit Freuden Organisten an seinem Tisch und wohnt der Hochzeit bei, die der Organist Lucas für seine Schwester ausrichtet (*Samlinger til Fyens Historie og Topographie*, Bd. VII, 1878, *Biskop Hans Michelsen's Dagbog*, veröffentlicht durch den Pastor Hoier Möller, S. 55 und 60).

²³ 100 »Kurantdaler« hatten den Wert von 125 einfachen »Daler« (»slette Daler«). Vom einfachen Daler ist die Rede, wenn es keinen weiteren Zusatz gibt. Er war 4 »mark« wert und die Mark 16 »skilling«. Der »Rigsdaler« war 1 ½ einfache Daler (»slette Daler«) wert.

wird »Johannes Orgillist« als nicht sehr vertrauenswürdiger Schuldner bewertet. In einem Erbteilungsdokument vom 6. März 1651, erstellt nach dem Tod von Dorothea, der Witwe von Jacob Meier, steht eine Schuld von Helle Jespersdatters (»den danske Organistes Hustru« [der Ehefrau des dänischen Organisten]); sie ist aufgeführt unter Forderungen, deren Durchsetzung als zweifelhaft gilt – obwohl der Betrag ziemlich gering ist (1 ½ »daler«).

Hingegen werden in späteren Quellen die Eltern von Dietrich Buxtehude als durchaus solvent betrachtet: So kam es, dass seine Mutter in einer Erbangelegenheit vom 24. Mai 1653 nach dem Tod von Peter Brockmand für fähig gehalten wurde, eine ziemlich beträchtliche Schuldsomme zu begleichen, ohne dass ihr Ehemann hierfür als Bürge auftreten musste. Jedoch hatte es der Musiker seinerseits mit dubiosen Schuldnern zu tun: So erhält er nach dem Tod eines Mogen Jaagensen Pancke anstatt der ihm zustehenden 6 »mark« im Gegenzug drei alte Polstergarnituren für Sitzbänke, die mit demselben Wert veranschlagt wurden (2. Dezember 1654). Im folgenden Jahr wird er in einer ähnlichen Angelegenheit erneut etwas ungerecht behandelt und erhält lediglich 2 Daler, 3 Mark und 7 »skilling« anstelle der erhofften 4 ½ Daler, als das Vermögen | eines gewissen Kapitäns Alexander Arrat und dessen Witwe Johanne Ross (2. Oktober 1655) aufgeteilt wird. Als Ausgleich für das entgangene Geld überließ man ihm ein Gebetbuch *Christi Stjerne* im Wert von 8 Skilling. Verblieben immer noch 2 Daler, 3 Mark und 7 Skilling, die der Organist von einem anderen Gläubiger des Erbes einzuholen versuchte – bei Peter Fransen, der wahrhaft begünstigt worden war, indem er für eine Mietschuld von 63 Dalern im Gegenzug Bettwäsche, alte Kleidung, einen Krummsäbel sowie alte Rüstungsteile erhielt.

Seitens der Stadt entlohnt mit 125 Daler, wie bereits erwähnt, war der Organist in Helsingør außerdem kostenfrei untergebracht: Seine Unterkunft (»Organistens Residents«) befand sich in der Nähe des Friedhofs und wurde von der Kirche unterhalten. Zudem erstattete man ihm die Ausgaben für die Kohle, die er im Winter in einem Ofen neben der Orgel verfeuerte. Schließlich verdiente er etwas Geld für das Orgelspiel bei Hochzeiten und Taufen.²⁴

* * *

So trug sich das Leben von Hans Buxtehude als bescheidener Bediensteter der St. Olai-Kirche zu, als sein Sohn Dietrich mit ihm die ersten Jahre in unmittelbarer Nähe der von roten Mauern umgebenen Kirche aus Backstein verbrachte. Als Kind fehlte es ihm nicht an Beispielen und Regeln, um ein Musiker zu werden; vielleicht hatte er die Gabe, die entscheidendsten Anregungen aus seiner unmittelbaren Umgebung in sich aufzunehmen. Es genügte ihm, in die Kirche zu gehen, um dort zu sehen, welche Verehrung dem Andenken eines

²⁴ Diese Auskünfte verdanke ich Herrn S. A. E. Hagen.

2. Teil

Buxtehude in Lübeck

Die ›Abendmusik‹

Als sich Dietrich Buxtehude 1668 dort niederlässt, hat Lübeck den Ruf einer sehr schönen Stadt. Louis Deshayes de Courmenin bestaunt hier im Sommer 1629 die elegante Anordnung der Häuser: »Es sind großzügig und weitläufig angelegte Wohnungen, deren erste Etage fünf Klafter hoch ist; die Portale, groß wie Kutschen, sind so lang und breit wie das Haus selbst; die Wohnbereiche bestehen aus nur einem großen Raum sowie einem kleinen Nebenraum an seiner Seite; in dem saalartigen Raum bewahren sie all ihre Servierplatten aus Zinn, Teller, Kessel und andere Küchengeräte auf, im Nebenraum Gläser und Becher.«¹ Im Januar 1646 bemerkt Jean Le Laboureur, der die Königin von Polen begleitet, welche zu Pferde von einer »prächtigen Kompanie der wichtigsten Bürger der Stadt« eskortiert wird, dass »die Straßen groß und breit, die Häuser ansehnlich und solide gebaut sind: allerdings verfügen die meisten, auch wenn sie sehr hoch sind, über lediglich ein Stockwerk über ihren Geschäften, wo es auf beiden Seiten jeweils ein großes Fenster gibt, so wie in mehreren anderen Städten der Herzogtümer Mecklenburg und Pommern. Was so großartig aussieht, ist ganz aus Ziegeln erbaut, bietet aber wenig Platz zum Wohnen.«² Whitelocke betrachtet im Jahr 1654 mit Wohlgefallen die schönen Gebäude, die breiten Straßen, die Häuser aus Ziegelsteinen, deren Räume mit rotweiß marmorierten Steinen und | Marmor gefliest sind.³ Balthasar de Monconys, der Lübeck im Herbst 1663 besucht, bemerkt ebenfalls, dass die Straßen »ausgesprochen breit und sauber sind«: Er beschreibt die Backsteinhäuser, »von denen einige im englischen Stil erbaut sind, quadratisch und vollständig mit Fenstern versehen; die anderen sind tief, ähnlich wie jene in Holland, haben jedoch hohe abgerundete und mit schönen Skulpturen versehene Portale und verfügen gleich im Eingangsbereich über hohe Räume, wie jene in Hamburg«.⁴ Im Gasthof »Wappen von Hamburg«, in dem er logiert,

92

93

¹ *Les voyages de Monsievr Des Hayes, Baron de Courmesvin, en Dannemarc, Enrichis d'Annotations Par le Sieur P. M. L.*, Paris 1664, S. 185.

² *Histoire et relation dv voyage de la Royne de Pologne*, 1648, S. 109.

³ *A Journal of the swedish Ambassy in the Years MDCCLIII (sic) and IV*, Bd. II, 1772, S. 291.

⁴ *Journal des Voyages de Monsievr de Monconys*, ... Zweiter Teil, Lyon 1666, S. 224 ff.

kann eine Pferdekutsche samt vier vorgespannten Pferden »in die Halle« einfahren. Der Ort gleicht einer Festung, und die Stadttore »sind sehr schön, vor allem dasjenige, welches in Richtung Holstein zeigt«. Die Kirchen »sind gut erhalten«; sie weisen zwei Kirchturmspitzen auf, die mit Kupfer bedeckt sind. Am Dom ist auf die Kirchenmauer die Legende des wunderbaren Hirschen gemalt, auf den »Heinrich der Löwe, Herzog von Sachsen« gestoßen ist. Über das Rathaus kann de Monconys weiter nichts sagen, bis auf mehrere Löwen, deren »Fell mit Stroh ausgestopft ist, was sie lebendig erscheinen lässt, und einen Schwertfisch«. Die Frauen tragen »breitkrepelige Strohhüte, die sie draußen mit beiden Händen festhalten«, haben Mäntel wie diejenigen der Männer »und eine Kopfbedeckung aus Stoff, die von der Stirn herab bis zu den Augenbrauen und seitlich bis zu den Schläfen reicht und die Ohren unbedeckt lässt«. Im Jahre 1637 rühmte Aubery du Maurier die Verdienste der Frauen von Lübeck, Hamburg und Bremen; sie »denken nur an ihren Haushalt, die Mütter kümmern sich um das Innere des Hauses, die Töchter nähen und klöppeln Spitzen. Alles ist hier vernünftig und geregelt; eine Kokette würde hier als Unmensch betrachtet werden; auch werden niemals Romane gelesen, die zum Verderben der Jugend führen würden. Das Kartenspiel ist unbekannt«⁵ usw. Im Tagebuch von Whitelocke werden die Tugenden des friedfertigen und arbeitsamen Volkes gepriesen.⁶ Unterdessen standen politische Unruhen kurz bevor, gepaart mit | Aufständen, und die Bürger sollten schon bald die Patrizier aus der Stadtregierung vertreiben.⁷ Vier Bürgermeister und 16 auf Lebenszeit berufene Stadträte waren mit der Regierung beauftragt. Einige dieser Senatoren wurden durch ihren Einsatz berühmt: Johann Marquard hatte die Stadt bei den Verhandlungen von Brömsebro zwischen Schweden und Dänemark vertreten;⁸ David Gloxin war zum Friedenskongress von Münster und Osnabrück entsandt worden;⁹ Johann Ritter hatte 1660 Kaiser Leopold die Huldigung der Stadt Lübeck überbracht.¹⁰ Die Stadt der Kaufleute war wohlbekannt für den Handel, aber auch für die geistige Bildung: Das Katharineum, das mit guten Lehrern ausgestattete Gymnasium,¹¹ wurde von Schülern besucht, die von weither dorthin geschickt wurden.

⁵ *Mémoires de Hambourg, de Lubeck et de Holstein* usw., par feu Messire Aubery du Maurier, 1735, S. 35.

⁶ *A Journal* usw., Bd. II, S. 289.

⁷ Max Hoffmann, *Geschichte der freien und Hansestadt Lübeck, 2. Hälfte*, Lübeck 1892, S. 101.

⁸ Ebenda, S. 94.

⁹ Moller, *Cimbria literata*, I, S. 211.

¹⁰ Ebenda, S. 555.

¹¹ Siehe das Werk von Deecke, *Das Katharineum* [Das Katharineum zu Lübeck vor 1800: eine Jubelschrift im Namen jener Anstalt / verfaßt von Ernst Deecke, Lübeck: Rohden 1843, 56 Seiten].

Ebenso wie die Kanonen¹², die Glocken, die Handelsschiffe¹³ und die Tierfelle¹⁴ genossen auch die Musiker von Lübeck hohes Ansehen. »Gut ausgestattet und bestgekleidet« hatten die »Rathsmusikanten« im Jahre 1654 vor Whitelocke gespielt und sich selbst als Meister ihres Faches erwiesen.¹⁵ Es waren insgesamt sieben; 1641 bestand ihr Orchester aus zwei Zinken und einer Posaune, drei Streichinstrumenten und einer Laute.¹⁶ Um die Jahrhundertmitte gab es in diesem Ensemble exzellente Künstler. Seit 1624 gehörte der Zinkenist Nicolaus Bleyer dazu; auch sein Talent als Violinist war anerkannt, und man hielt ihn ebenso für einen beachtlichen Komponisten. 1628 veröffentlichte er eine Sammlung von Pavanen, Galliarden, Balletten, Couranten usw. Der Kantor Andreas Herlitz fügte dieser ein Lobgedicht auf den Verfasser in Form eines Anagramms auf seinen Namen hinzu: *o vir, belle canis*. Gabriel Voigtländer, ehemaliger Stadttrompeter, schrieb für ein Werk aus dem Jahr 1642 ein ziemlich langes Gedicht.¹⁷ Bleyer starb im Jahre 1658. Einige Jahre zuvor hatte Thomas Baltzer, der neben seinem Amt als Lautenist auch ein vorzüglicher Violinist war, Lübeck verlassen und war nach England gegangen. Am 4. März 1656 drückte John Evelyn in seinem Tagebuch seine Bewunderung gegenüber »dem unvergleichlichen Lübecker« aus: Er war begeistert, einen – zumal so jungen – Mann zu hören, der mit so viel Geschick ein Thema aus fünf Noten variieren und mit nur einem Instrument ein ganzes Konzert gestalten konnte.¹⁸ Unter den Stücken, die von ihm erhalten sind, finden sich Zeugnisse für dieses lebhaftes Spiel, das Evelyn so bewunderte;¹⁹ er verwendet dort drei- und vierstimmige Akkordfolgen und verlangt zudem einen absolut sicheren Fingersatz sowie eine ausgeprägte Fingerfertigkeit in den Passagen aus unverbundenen Sexten und Zweiunddreißigstelnoten. Seit 1660 im Dienst von Charles II., starb er am 24. Juli 1663 an einem Schlaganfall. Ein weiterer Violinist der

¹² Hoffmann, a.a.O., S. 111. 1662 mussten die »Kaufleute von Lübeck« 120 Kanonen an den Großherzog von Moskau liefern (*Rec. des Gazettes*, 1663, S. 368). Sie handelten auch mit Kanonenkugeln und Munition (*Rec. des Gaz.*, 1658, S. 15).

¹³ *Mittheilungen des Vereins für lübeckische Geschichte und Altertumskunde*, IX, S. 137.

¹⁴ Die Gerber von Lübeck kauften die Tierfelle in Dänemark (*Les Voyages de Monsieur Des Hayes*, S. 46).

¹⁵ *A Journal* usw., Bd. II, S. 294.

¹⁶ Franz Tunder von Herrn Prof. Stiehl (*Monatshefte für Musikgeschichte*, 1886, S. 122).

¹⁷ Kurt Fischer, *Gab. Voigtländer, Sammelbände der I. M. G.*, Bd. XII, S. 31. Über Bleyer siehe auch Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 25, und C. Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, Leipzig 1887, S. 3.

¹⁸ *The Diary of John Evelyn...*, hrsg. von W. Bray, 1890, S. 246.

¹⁹ Herr C. Stiehl hat in einer Studie über Baltzer Dokumente und Kompositionen zusammengetragen (*Thomas Baltzar [sic], 1630-1663, ein Paganini seiner Zeit. – Monatshefte für Mus. Gesch.*, 1888, S. 1). Siehe auch *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon* desselben Autors, Leipzig 1887, S. 2.

Stadt, Gregorius Zuber, veröffentlichte 1649 Pavanen, Galliarden und fünfstimmige Ballette und 1659 einen zweiten Band mit Stücken derselben Art, komponiert für zwei und vier Stimmen mit Basso continuo.²⁰ Der Violinist Nathan Schnittelbach, geboren am 16. Juni 1633 in Danzig und Schüler von Nicolas Bleyer, dessen Tochter er heiratete, war ebenfalls »Rathsmusikus« in Lübeck. Bereits vor 1660 wurde er als Meister betrachtet, und Nicolaus Adam Strungk hatte sich unter seiner Leitung »eine ungewöhnliche Geschicklichkeit«²¹ erworben. Alles, was wir von Schnittelbach kennen, sind zwei *Suites* für vier Instrumente.

96 Das | Thema der Stücke, die er hier aneinanderreicht, zeigt uns bereits, in welchem Geist er diese Folge von Tänzen behandelt und wie er versucht, hier eine Einheit herzustellen:

(I) Præludium



Allamand



Courant



Gigue



Notenbeispiel 46: Nathan Schnittelbach, *Suite I*²²

(II) Pavana



²⁰ *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, S. 19.

²¹ Mattheson, a.a.O., S. 353.

²² Uppsala, *Instrumental-Musik i Handskrift, Caps. [imhs] 008 : 022 (Præludium, Allamand, Courant, Saraband ex E à 4)*.

3. Teil

Die Kantaten von 1680 bis 1684.

Kantaten für die Zeit der Abendmusik

In *Die Hochzeit des Lamms* [BuxWV 128] hatte Buxtehude ein Thema behandelt, für das die lutherischen Mystiker des 17. Jahrhunderts eine Vorliebe hegten: die Verlobung von Christus mit der frommen Seele. Zur selben Zeit bediente er sich der religiösen Meditationen, auf die sich damals die deutsche Frömmigkeit konzentrierte, und komponierte eine Reihe von Kantaten [BuxWV 75] auf Gedichte der *Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis* [Gereimtes Gebet auf ein jedes der Gliedmaßen des leidenden und am Kreuz hängenden Christus]. Dieses Werk des Heiligen Bernhard war 1633 von Jos. Wilhelmi übersetzt worden;¹ Joh. Heermann und Joh. Rist, durch ihre Kirchenlieder wohlbekannt, hielten die Verehrung der Wunden des gekreuzigten Jesus wach; außerdem hatte Paul Gerhardt eine neue Übersetzung der gesamten *Rhythmica Oratio* in deutschen Versen herausgegeben; Joh. Franck hatte ebenfalls über die Wunden Jesu meditiert, aus denen als Preis für die Erlösung sein Blut ausgetreten war.

185

Indem er den Text des Heiligen Bernhard als Thema wählte, folgte Buxtehude also einem der lebendigsten Gefühle lutherischer Frömmigkeit in dieser Zeit des 17. Jahrhunderts.² Sein Werk, von dem eine autographe Partitur in Tabulatur | überliefert ist, ist auf das Jahr 1680 datiert.³ Sie ist Gustav Düben gewidmet, dem Kapellmeister des Königs von Schweden. Die ersten sechs Kantaten wurden in miteinander verwandten Tonarten geschrieben: c-Moll; Es-Dur; g-Moll; d-Moll; a-Moll; e-Moll. Von dort kehrt Buxtehude plötzlich in

186

¹ *S. Bernhards Reimrede an die sieben Glieder des gekreuzigten Jesu, in deutsche Verse übersetzt*, Hamburg 1633.

² Siehe die *Geschichte des Pietismus* von A. Ritschl, Bd. II, 1884.

³ *Membra Jesu Nostri / Patientis sanctissima / humillima totius Cordis / Deuotione / decantata / et Imo Viro Gustafo Düben / Sermae Reg: Majtjs Sveciae / Musicorum Directori / Nobilissimo, Amico / pl. honorando / dedicata, / à / Dieterico Buxtehude / Organista ad D. Mariae / Virginis, Lubecae / Anno 1680* [Die heiligsten Glieder unseres leidenden Jesus, mit ergebenster Verehrung von ganzem Herzen abgesungen und dem Herrn Gustav Düben, seiner erlauchtesten Königlichen Majestät von Schweden ersten Kapellmeister, dem hochedlen, höchst ehrwürdigen Freund gewidmet von Dietrich Buxtehude, Organist an der Kirche der Jungfrau Maria zu Lübeck, im Jahr 1680]. Uppsala, *V^m*, 050 : 012.

der siebten Kantate zur Tonart c-Moll zurück, um so enden, wie er begonnen hat.

Die Teile jeder einzelnen Kantate haben übrigens alle dieselbe Tonart, und sie sind nach einem fast einheitlichen Plan aufgebaut: eine Einleitung (Sonata); ein Chor; eine Reihe von solistisch oder mehrstimmig gesungen Strophen, jedoch alle über denselben Bass komponiert; schließlich die Wiederholung des Eingangschores. Herr Max Seiffert hat schon beobachtet, dass Weckmann dreiteilige Kantaten nach demselben Muster aufgebaut hat.⁴ Auch bei Christoph Bernhard erscheint eine ähnliche Anordnung.⁵

Die erste Kantate [*Ad pedes* (An die Füße), mit der Anfangszeile] »*Ecce super montes*« [Siehe, auf den Bergen] ist für fünf Stimmen (zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass) sowie drei Instrumente (zwei Violinen und Basso continuo) geschrieben.⁶ In der Sonata stellt Buxtehude die beiden Motive vor, die er im ersten Chor verwendet:

A.

B.

Wdhlg. 8^{vb}

Notenbeispiel 101: Dieterich Buxtehude, *Ecce super montes* [BuxWV 75.1], Sonata

⁴ *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1902, S. 23.

⁵ *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1. Folge, Bd. VI, 1901.

⁶ Außer der Partitur besitzt die Bibliothek in Uppsala die Einzelstimmen dieses Werkes (*V^m*, 006 : 002).

A.

Ec - ce su - per__ mon - tes

Ec - ce, ec - ce su - per__

B.

Et an - nun - ci - an - tis

Et an - nun - ci - an - tis, an - nun -

Et an - nun - ci -

Notenbeispiel 102: Dietrich Buxtehude, *Ecce super montes*, Chor

Das Wort »ecce« wird gut hervorgehoben; die Komponisten dieser Epoche hatten die Gewohnheit, ein besonderes Gewicht auf solche Worte zu legen, die erhöhte Aufmerksamkeit erfordern.⁷ Nach der ersten Passage geht der Wiederholung dieses »ecce«, gesungen auf zwei große Sextakkorde, jeder zwei Zählzeiten lang, auf denen sich Singstimmen und Violinen vereinen, eine Pause voran. Nach dem so dargestellten Innehalten klingen die Silben der deutlich hinweisenden Präposition noch nachdrücklicher als zu Beginn.

188

Der Chor endet auf der Dominante, daraufhin singt der erste Sopran eine Aria, und der zweite Sopran wiederholt dieselbe Musik mit anderen Worten. Der Bass singt schließlich eine Strophe auf eine eigene Melodie, deren Begleitung aber den beiden vorangehenden Arien ähnelt:

Sopr. 1 Sal - ve, mun - di sa - lu - ta - re, sal - ve, sal - ve, Je - su

Sopr. 2 Cla - vos pe - dum, pla - gas du - ras, et tam gra - ves im - pres -

6 6 5 6 5 6 6 5 #

4 4 4 4 4 4 4

⁷ [André Pirro], *L'Esthétique de J. S. Bach*, [1909], S. 265.

4. Teil

Kantaten für die Feste des Jahres.

Danksagung. Die Liebe zu Jesus.

Die Liebe zu Gott. Psalmen.

Choräle[. Verschiedene Kantaten]

Zu den Werken, die vermutlich an den Tagen der Abendmusik gespielt wurden, kommen aus dem Erbe Buxtehudes noch zahlreiche Kompositionen, die für die verschiedenen Festtage des Jahres bestimmt sind. Die Rathsmusiker bildeten das gewöhnliche Orchester der Marienkirche.¹ Die Choristen waren die Schüler des Katharineums. Kantor dieser Schule war bis zum Jahre 1679 Samuel Franck², der eine Tochter von Franz Tunder geheiratet hatte. Nach seinem Tod wurde Jacob Pagendarm zu seinem Nachfolger gewählt, ein gebildeter Mann, großer Münzliebhaber und Komponist.³

290

Wir haben bereits die Kantaten erwähnt, die für die Weihnachtszeit geschrieben wurden. Für das Beschneidungsfest (1. Januar) haben wir die Kantate *Klinget mit Freuden*⁴ [BuxWV 65] angeführt, und darüber hinaus müssen wir hier auf die Motette *All' solch dein' Güt'*⁵ [BuxWV 3] aufmerksam machen. Buxtehude hat sie für fünf Stimmen (zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass) und fünf Instrumente geschrieben. Er bearbeitet darin die letzte Strophe des Chorals

291

¹ C. Stiehl, *Zur Gesch. der Instrumentalmusik in Lübeck*, 1885, S. 13 und 21. Siehe weiter oben S. *141, Anm. 218.

² Geboren in Stettin im Jahre 1634, 1663 Kantor in Lübeck; er starb am 4. Februar 1679 (Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, 1887, S. 7). Er bekam im Jahre 1670 eine Tochter (getauft am 17. Juni). Buxtehude wurde am 7. April 1673 Pate einer anderen Tochter (*Taufregister* der Marienkirche zu Lübeck, 1659-1676, S. 184 und S. 237).

³ Von 1679 bis 1684 lebte er in Armut: Jedes Jahr wurde eine Subskription getätigt, um ihm einen Ochsen zu kaufen (C. Stiehl, *Zur Gesch. des Kirchenchors und der Kirchenmusik in Lübeck*, in: *Musikalische Chronik* von 1886, S. 19). Siehe auch das *Tonkünstlerlexikon* desselben Autors, S. 14; die *Grundlage einer Ehren-Pforte* von Mattheson, S. 250; Moller, *Cimbria literata*, II, S. 607; die Hauptquelle für seine Biographie ist die nach seinem Tod veröffentlichte Anmerkung in den *Nova literaria Maris Balthici* von 1706, S. 127. In derselben Sammlung (1700, S. 13) wird berichtet, dass er zum Opfer eines Diebstahls von Münzen wurde, und es wird die Reise seines Sohnes nach Batavia sowie dessen öffentlicher Bericht darüber erwähnt (1699, S. 35).

⁴ Siehe weiter oben S. *208 und S. *213.

⁵ Uppsala, Tab. 050 : 001 (Partitur in Tabulatur).

zum Neujahr *Helf mir Gott's Güte preisen*. In der Einleitung kündigen zunächst die erste Violine und dann die zweite das Thema des Kirchenliedes an, und der Bass spielt dazu, begleitet von den anderen vier Stimmen, die ersten beiden Zeilen auf der Subdominante. Im Chor werden wir das gleiche Vorgehen erkennen; allerdings bietet der Bass hier die Melodie in der Grundtonart, und der Komponist entwickelt das Exordium, indem er die ersten Motive wiederholt und an diesen Wiederholungen das Orchester beteiligt: und zwar so, dass die Eingangszeile des Kirchenliedes sich nach und nach aufzubauen scheint durch den aufeinanderfolgenden Einsatz der verschiedenen Stimmen und Instrumente. Die fünf Stimmen präsentieren sie im Zusammenhang, wobei der Sopran die Melodie singt. Zur Erweiterung des zweiten Abschnitts nimmt der Musiker hier zweimal den Anfangsvers wieder auf, woraufhin er eine zweifache Replik des Orchesters erklingen lässt; dann wechselt er, inspiriert durch die Worte (»Gib uns ein fröhlich's Jahr«), den Takt und verziert im $\frac{3}{2}$ -Takt den Rest der Strophe: Die Instrumente begleiten die Sänger, jede einzelne Stimme einstimmig [colla parte], und fügen Zwischenspiele ein, in denen die Motive oder Akkorde des Chores wiederkehren.⁶ Die Komposition endet mit einem sehr langen Amen, das zwar ohne besondere Raffinesse, jedoch nicht ohne Bewegung ist.

Mehrere Kantaten scheinen für das Fest Mariä Reinigung [Mariä Lichtmess, 2. Februar] bestimmt zu sein. Zunächst gibt es ein Tenorsolo mit zwei Violinen und Orgel, bei dem die Worte des alten Simeon, *Herr, nun lässtst du deinen Diener in Friede fahren*⁷ [BuxWV 37] (Lk 2, 29), gesungen werden. Nach drei langsamen Takten spielen die Instrumente | ein Präludium, gebildet aus schnellen, aufwärtsgerichteten Motiven; der Bass begleitet sie mit einer aufsteigenden Tonleiter, und weitere Tonleitern in derselben Richtung, jedoch mit viel lebhafterem Rhythmus, erscheinen gegen Ende der Einleitung, die mit ruckartigen Akkorden schließt: All dies bereitet uns auf diese erwartungsvolle Phrase vor,

292

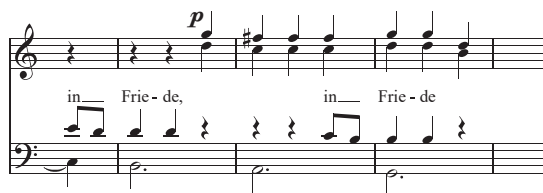
The image shows a musical score for a vocal part and two violins. The vocal part is in 3/4 time and has the lyrics "Herr, nun lässt du dei-nen Die-ner, dei-nen Die-ner" and "Herr, nun". The violin part is in 6/4 time and shows a melodic line with a 6/4 time signature. The notation includes a treble clef for the violin and a bass clef for the voice. The key signature is one flat (B-flat).

Notenspiel 245: Dietrich Buxtehude, *Herr, nun lässtst du deinen Diener* [BuxWV 37]

⁶ Buxtehude geht davon aus, dass eine Verzierung auf der zweiten Zählzeit ausreicht, um die Oktavparallelen zu kaschieren (Folio 2 a^2 , 2. Takt, zwischen Sopran und Bass, 5. Takt zwischen der ersten Violine und dem Continuo).

⁷ Uppsala, *Tab.* 085 : 084, Folio 16 a^8 ; Lübeck, A373, Folio 74 b (Partitur in Tabulatur).

die der Solist noch zwei weitere Male, in C- und in G-Dur, anstimmen wird und die die Violinen in dieser Tonart wiederholen werden. Das zweite Motiv ist in Rhythmus und Zuschnitt völlig andersartig, und die Begleitung wiegt es sanft, anstatt es zu beleben:



Notensbeispiel 246: Dietrich Buxtehude, *Herr, nun lässest du deinen Diener*

Um die Süße des Sterbens auszudrücken, lässt sich Buxtehude auch solch bewegende Töne einfallen,

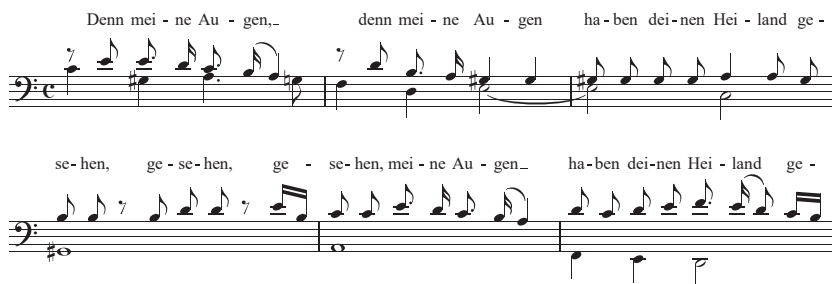
293



Notensbeispiel 247: Dietrich Buxtehude, *Herr, nun lässest du deinen Diener*

jedoch findet er in seinem Gedächtnis eine aufsteigende Reihe von Quartan, die er mit den Worten »wie du« verbindet, eine kraftvolle Floskel, deren Anwendung sehr gängig geworden ist.⁸

Man muss die ganze Passage zitieren, in der die Wendungen des Arioso und die atemlosen Ausrufe (»gesehen, gesehen«) im Rezitativ einen Keim der Begeisterung säen, der es in eine Art Hymne verwandelt, deren Gefühlsausbruch sich bis ins Orchester ausbreitet:



⁸ Siehe weiter oben S. *224.

5. Teil

Instrumentalmusik.

Letzte Werke [...]

Fast alles, was wir von der Vokalmusik Buxtehudes kennen, ist vor 1690 entstanden. Es gibt nur sehr wenige Kantaten oder Motetten, die nicht in den Sammlungen von Gustav Düben enthalten sind. Und unter den Werken, die uns der schwedische Kapellmeister nicht aufbewahrt hat, scheinen einige genau aus der Zeit derjenigen Kompositionen zu stammen, die sich in den Tabulaturbüchern oder den Sammlungen von »Einzelstimmen« der Bibliothek zu Uppsala befinden.¹ Außerdem ist zu beachten, dass der größte Teil der Stücke, die für die Abendmusik bestimmt waren, zwischen 1678 und 1687 komponiert worden ist; Moller zählt sie in seinem Katalog auf und erwähnt lediglich zwei weitere Werke, die später als diese Sammlung entstanden sind. Bis auf einige Gelegenheitskantaten können wir überhaupt nur eine sehr geringe Anzahl an Kompositionen nennen, die nach 1690 geschrieben wurden, zudem besitzen wir von ihnen lediglich den Titel oder das Textbuch. Muss man annehmen, dass Buxtehude des Produzierens müde geworden war oder dass die Lübecker Bürger ihn nicht mehr ermutigt und die Musiker ihn nicht mehr unterstützt haben, wie es angemessen gewesen wäre? Immerhin wissen wir, dass die Kollekten mitunter wenig einträglich waren. Der Organist der Marienkirche beklagte sich selbst über einige »Mängel«;² im Jahre 1698 versichert der Kantor Pagendarm, dass die Instrumentalmusik in St. Marien | im Niedergang begriffen sei.³ Und schließlich sehen wir, dass 1697 in Lübeck eine Tragödie *Elias* mit einer Maschinerie aufgeführt wurde;⁴ und dies bedeutet

438

439

¹ Die Hälfte der Kompositionen, die sich in der Tabulaturhandschrift von Lübeck (A 373) befinden, ist in den Sammlungen von G. Düben enthalten; er starb im Jahre 1690.

² Siehe weiter oben auf S. *268. Sein Brief stammt von 1686. Zwei weitere Briefe aus den Jahren 1687 und 1689 sind von Herrn Hagedorn in den *Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde*, III, 1889, S. 192, veröffentlicht worden.

³ Vgl. C. Stiehl, *Zur Gesch. der Instrumentalmusik in Lübeck*, 1885, S. 21.

⁴ *Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert*, von K. T. Gædertz, 1888, S. 52 und 148. Hinzuzufügen ist, dass Martin Christian Gödel, »Conrector« der Lübecker Schule seit 1695, Tragödien von seinen Schülern spielen ließ; im Februar 1699 gab er eine Tragödie über die Ermordung von Heinrich III., des Königs von Frankreich (*Nova literaria Maris*

ohne Zweifel, dass die Einwohner von Lübeck, angetrieben durch das Beispiel Hamburgs, begannen, sich viel mehr für das wahre Theater, ein Theater mit sichtbarer Handlung, zu interessieren als für dieses mystische Theater, bei dem der Zuhörer selbst seinen Beitrag leisten musste und sein Vergnügen nach seiner Intelligenz und Vorstellungskraft bemessen war. Denn, so klar die Musik Buxtehudes auch war, so vertraut ihre Themen auch waren – diejenigen, die nur mit den Augen verstanden und sich keine einzige Szene im Geiste vorstellen konnten, konnten sich daran nicht erfreuen. Was für ein Vergnügen ist es denn, einen schwarz gekleideten Simeon *Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin* singen zu hören, während man jetzt den auf seinem Feuerwagen entrückten Elias sehen kann, als wäre man selbst dabei; oder wie sehr fröstelt es einen denn, wenn man einen Chor die Treue der Christen besingen hört, wenn nun in Hamburg der für seinen Glauben enthauptete Polyuktos gezeigt wird; oder wie schwer ist es, sich das [musizierte] himmlische Jerusalem oder auch das Jerusalem der Juden vorzustellen, während in der Hamburger Oper Gott in seiner ganzen Herrlichkeit vor einem thront, die Heilige Stadt in ihrem Glanz erstrahlt und die Pracht des Tempels vor einem erscheint. Es ist daher zumindest nicht unwahrscheinlich, dass die Beliebtheit der Abendmusiken abnimmt. Hinzu kommt, dass der Klerus vielleicht die Wirkung dieser die Seele stark beeindruckenden Halbdarstellungen auf die Christen fürchtete, zumal diese ohnehin durch spektakuläre religiöse Reden⁵ und durch zahlreiche Vorbilder | dazu verleitet wurden, in der Kontemplation oder gar in Visionen zu leben, sich von der Menge abzuheben, um sich in eine inbrünstige persönliche Religion zurückzuziehen.⁶ Dieses sind keine unnützen Vermutungen, und seien sie auch nur dafür da, um sie zu diskutieren oder zurückzuweisen. Doch wird man selbst heute, ohne lange zu suchen, genügend Zeugnisse finden, um zu beweisen, dass während der Zeit zwischen 1689 und 1700, für die kein Werk nachzuweisen ist, die Abendmusiken noch immer bekannt waren: In einem

Balthici, 1699, S. 86), und 1703 veröffentlichte er ein Stück über die glückliche Herrschaft von Heinrich VII. von England (Moller, *Cimbria literata*, II, S. 230).

⁵ Joh. W. Petersen, ein Gegner des Theaters, hatte einige Zeit in Lübeck verbracht, nachdem er sein Amt als Pastor in Lüneburg verloren hatte. Siehe im bereits zitierten Werk von K. T. Gaedertz [die Darstellung], wie er über den Brand der Oper in Kopenhagen predigte (S. 115). Vgl. die *Lebens-Beschreibung Johannis Wilhelmi Petersen, der heiligen Schrift Doctoris*, 2. Aufl. 1719, S. 130 (Bibliothek zu Lübeck). – Der verfolgte Petersen schöpfte neue Hoffnung, als er in Lübeck vor seiner Tür eine Frau das Kirchenlied *Wer nur den lieben Gott singen hörte*, Koch, a.a.O. [*Gesch. des Kirchenlieds*], Bd. II, S. 296. Auch ist anzumerken, dass der Pietist Aug. Herm. Francke, der ursprünglich aus Lübeck stammte, dort im Jahre 1690 einige Zeit verbracht hat.

⁶ Zur Einführung des Pietismus in Lübeck siehe den Artikel von Herrn Schulze in den *Mittheilungen des Vereins für Lüb. Gesch.*, X, S. 128.

1697 veröffentlichten Buch wird »die angenehme *Vocal-* und *Instrumental* Abend-Music« erwähnt, die auf der großen Orgel von St. Marien von Martini bis Weihnachten an fünf Sonntagen nach der Vesperpredigt von 4 bis 5 Uhr »präsentiert« wird. Und diese Gewohnheit, die es nur in Lübeck gibt, wird als ruhmreich für die Stadt angesehen.⁷

Außerdem, selbst wenn die Abendmusiken während dieser wenigen Jahre ein wenig an Strahlkraft verloren hätten, so hätte das Ansehen des Komponisten nicht darunter leiden müssen. Seine ersten Erfolge hatten es etabliert, und mittlerweile gab es im Norden Deutschland mehrere junge Organisten, seine Schüler, die diesen Ruf verteidigen konnten. Daniel Erich, Organist zu Güstrow, hatte von ihm gelernt, wie man den Choral mit einer Art vornehmer Innigkeit bearbeitet.⁸ Georg Dietrich Leiding, Sohn eines Offiziers, der dem König von Frankreich gedient hatte, wollte nach fünf Jahren Studium bei Jacob Bölsche, Organist in Braunschweig, Unterricht bei Reincken und Buxtehude nehmen, den »damahls *extraordinair* berühmten« Meistern, und hatte es im Jahre 1684 unternommen, zunächst nach Hamburg und dann nach Lübeck zu gehen, wo er sich zuletzt aufhielt.⁹ Nicolas Bruhns, geboren in Schwabstedt ([Herzogtum] Schleswig) im Advent des Jahres 1665, war im Alter von 16 Jahren zu seinem Onkel, dem Ratsmusiker Peter Bruhns,¹⁰ nach Lübeck gekommen, | hatte eine große Virtuosität auf der Violine und der Viola da Gamba erlangt und Cembalo und Komposition bei Buxtehude studiert; er war so erfolgreich, dass sein Meister ihm eine Stelle in Kopenhagen verschaffen konnte, wo er einige Zeit blieb, bevor er am 30. März 1689 zum Organisten von Husum ernannt wurde. Von Martin Heinrich Fuhrmann wissen wir zudem, dass Friedrich Gottlieb Klingenberg, der versierte Organist aus Stettin, Schüler von Buxtehude gewesen war.¹¹

1685 verglich Heinrich Rogge, Organist der Marienkirche zu Rostock, in seinem Hochzeitsgedicht für Reincken Buxtehude mit dem berühmten Musiker aus Hamburg. Um Reincken noch besser loben zu können, vertrat er die

⁷ *Die beglückte und geschmückte Stadt Lübeck* von Bertram Morgenweg [richtig: von Johann Gerhard Krüger], S. 114, Bibliothek zu Lübeck.

⁸ Herr Straube hat dessen schönes Präludium zum Kirchenlied *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* veröffentlicht (*Choralvorspiele alter Meister*, Nr. 14, Edition Peters).

⁹ Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, S. 360.

¹⁰ Über Bruhns und seine Familie siehe das Werk von J. M. Krafft, *Ein zweyfaches zweyhundertjähriges Jubel-Gedächtniss*, 1723, S. 318. Commer hat von Bruhns ein Präludium und eine Fuge sowie den Choral *Nun komm, der Heiden Heiland* veröffentlicht. Dieses Choralvorspiel wurde von Herrn A. Guilment neu herausgegeben.

¹¹ *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle ...*, S. 32 (Bibliothek des Konservatoriums zu Paris, 22756).

6. Teil

Schluss

Mit einigen Zeilen zeigt uns Herr Romain Rolland sehr gut die besonderen Eigenschaften von Buxtehudes Kunst auf. »Er schrieb für ein Konzertpublikum (für die Abendmusik) und nicht für einen religiösen Gottesdienst, deshalb musste er dies auf eine Art und Weise tun, die seine Musik allen zugänglich machte. Händel befand sich später in einer vergleichbaren Lage, und dieselbe Notwendigkeit musste beide zu einer ähnlichen Technik führen. Buxtehude lässt in seiner Musik die überbordende und dichte Polyphonie beiseite, auch wenn er gerade darin zu Hause war. Er will hier nichts als Klares, Starkes, groß Angelegtes, selbst Szenisches gelten lassen. Er schränkt sich freiwillig ein, während er sich jedoch konzentriert; und was er an Fülle verliert, gewinnt er an Intensität hinzu. Der beinahe homophone Charakter seiner Schreibweise, die Reinheit der schönen melodischen Züge volkstümlicher Klarheit sowie die Eindringlichkeit der Rhythmen und Phrasen, die sich wiederholen und sich in das Gedächtnis eingraben – das sind im wesentlichen Händel'sche Eigenschaften. Nicht weniger ist es die triumphale Pracht der Ensembles, diese Art, Licht und Schatten in breiten Strichen zu zeichnen. Dies ist – auf allerhöchster Stufe, so wie die Kunst Händels – Musik für das ganze Volk.«¹

483

Alles in allem werden uns die beiden Seiten seiner Musik in seinem Wahlspruch »Non hominibus, sed Deo« angezeigt, wenn wir denn zustimmen, dass er für Gott in einem abstrakten Stil schreibt, allerdings viel seltener als für die Menschen in einfacher und lebendiger Weise. Ich werde mich hier nicht damit aufhalten, zu untersuchen und zu zeigen, wo diese Bewegung herrührt, woher diese Farbe | kommt. Vielleicht hatte er es sich schon seit seiner Jugend zum Ziel gesetzt, seine Landsleute, die sich gern den Freuden guten Essens und der Entspannung hingaben, mit seiner Musik anzuregen.² Außerdem sah er sich immer

484

¹ Hændel, 1910, S. 38.

² Der Autor der *Relation en forme de journal, d'un voyage fait en Danemarc* (1706) behauptet zu Recht, dass die nordischen Länder »von Menschen bewohnt werden, die das Beste aus ihrem Leben zu machen verstehen« (S. 597); wenn er von den dänischen Bauern spricht, versichert er, dass die Bauern Frankreichs im Vergleich Bettler sind, betrachtet man allein die zahlreichen mit Möbeln, Kissen usw. ausgestatteten Häuser der Dänen (S. 219). Vgl. Ogier, *Ephemerides*, und *Eutropii Philadelphi Economische Balance...*, aus dem Dänischen übersetzt durch C., Kopenhagen 1760, Kap. 8 und Kap. 11. Siehe auch das merkwürdige Werk von Th. Bartholinus, *De Medicina*

Alphabetisches Verzeichnis der Eigennamen

Namen von Städten und Schlössern sind *kursiv* gedruckt.

487

[Das Zeichen ° nach der Seitenzahl verweist auf eine dort zu findende Anmerkung.

Das Zeichen °° nach der Seitenzahl verweist auf ein dort behandeltes Musikstück des genannten Komponisten.

Sämtliche Seitenzahlen beziehen sich auf die originale Zählung von André Pirro; sie ist in der Randspalte des Textes angegeben.]

Aarhus, 5°, 16°.
Aarsbo (J.), 4°.
Abbatini, 124°°.
Ademollo, 28°.
Adler (G.), 266°.
Ahle (J. G.), 161.
 " (J. R.), 123°°.
Albert (H.), 161.
Alberti (J. F.), 40, 161.
Albrici (B.), 31.
 " (D.), 31.
 " (V.), 28, 31, 40, 68, 122°°, 123.
Alexander, 27.
Altenburg, 320.
Alter, 63, 64.
Amadei (G.), 23.
Ambros, 336°.
Andersson (A.), 486.
 " (M.), 32.
Andrea, 31.
Anna Sophie, 69.
Apelgren, 28.
Arckenholtz, 27°, 30, 34, 67.
Arckenholz, 26°, 68, 125, 160.
Argenti, 68.
Arnheim (M^{lk}), 42°, 43°, 151, 153, 276°°.
Arnold (G.), 122°°, 149°°.
Arnstadt, 477.
Arpa (H. del), 227°°.
Arrat, 6.

Arrigoni, 123°°.
Aschenbrenner, 134, 136.
Augusta von Schl. Holst. Glücksbg., 24.
Avaux (d'), 14, 30.

Bach (J. S.), 134, 454°°, 477, 479, 482, 486.
Baden (G. L.), 24°, 65°, 84.
Bährholtz (D.), 126°, 162.
Baensch, 61°.
Baillet, 25°.
Baltzar (T.), 32, 95, 150, 156.
Bamberg, 122, 149.
Bandini, 23.
Bang (V.), 16°.
Bardowick, 98.
Barre (A. de La), 28-30, 35.
Bart, 149°°.
Barthali, 123°°.
Bartholinus (Th.), 484°.
Bartoletti (A. M.), 31.
Baudryngen, 97.
Beaulieu, 26.
Beaumont, 30.
Becker (C. F.), 41°.
 " (D.), 124°°.
 " (P. W.), 35°, 66°, 78°, 82°.
Belovius, 65.
Bence, 69.
Benedictus à S^o Josepho, 149°°.
Benevoli, 149°°.

Bibliographie der Vokalwerke Buxtehudes¹

[Die Seitenzahlen am Ende jeden Eintrags beziehen sich auf die originale Zählung von André Pirro; sie ist in der Randspalte des Textes angegeben.]

499

Abkürzungen:

U: Bibliothek der Universität Uppsala

Tab.: Tabulatur

V^m: Vokalmusik

D: *Denkmäler deutscher Tonkunst* [1. Folge].

Die Handschriften der Reihen 50 und 51 sind in *Folio*; in Reihe 6 sind sie in *Quarto*.

Accedite gentes [BuxWV 1]. 2 C. A. T. B.; 2 V., B. c. – U. Tab. 082 : 034, fol. 2 a. S. 325-328.

Afferte Domino [BuxWV 2]. 2 C. B.; B. c. (*organo*). – U. Tab. 082 : 042, fol. 2 b, – U. V^m, 006 : 004. S. 322.

Ad ubera portabimini [BuxWV 75.2]. 2 C. A. T. B.; 2 V., v. (d. g.) und *violone, continuo*. U. Tab. 050 : 012, n° 2 (1680). – U. V^m, 006 : 003. S. 190.

All solch dein Güt [BuxWV 3]. 2 C. A. T. B.; 5 *Strom.*, B. c. – U. V^m/Tab. 050 : 001 [Einzelstimmen und Partitur in Tabulatur]. S. 291, 320.

Alles was ihr thut [BuxWV 4]. C. A. T. B.; 2 V., B.; 2 v., *violone*, B. c., D., Bd. 14, S. 39 (U. V^m, 050 : 002. – Lübeck, A 373, Tab. fol. 1 a; J. N. J. – S. D. G.). S. 285, 353, 429, 484.

Also hat Gott die Welt geliebet [BuxWV 5]. S.; 2 V., v. d. g., B. c. – Lüb. A 373, fol. 77 a. S. 317.

An filius non est Dei [BuxWV 6]. A. T. B.; 3. v. d. g. (oder Posaunen), oder 2 V. und Bass, B. c. – U. V^m, 050 : 003. S. 337-340.

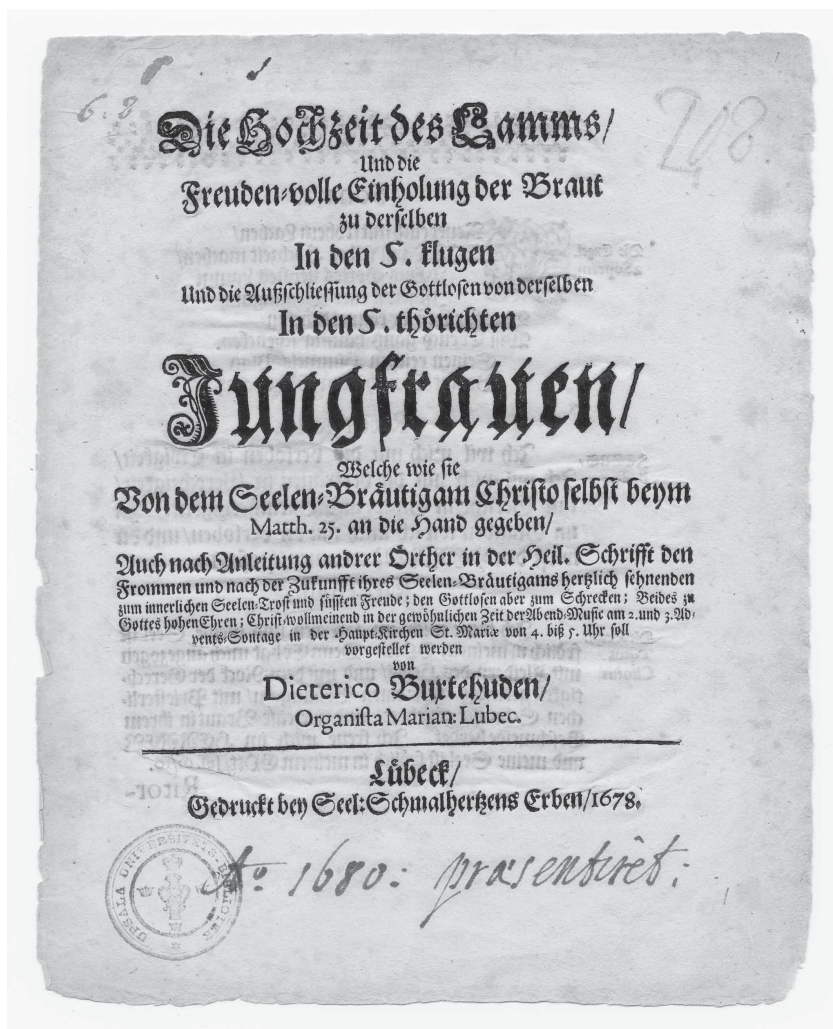
Aperite mihi [BuxWV 7]. A. T. B.; 2 V., B. c. (Ch. Schneider gewidmet) – U. V^m, 050 : 004. Anscheinend autograph, S. D. G. am Schluss. S. 84.

500

Auf, Saiten, auf! [BuxWV 115]. S.; 2 V., 2 v. d. g., *Spinetto* (1673). – Hrsg. von Herrn Prof. Stiehl in den *Monatshefte[n]* von Eitner (17. Jg.). S. 140.

¹ Herr Stiehl hat eine Bibliographie der Werke Buxtehudes erstellt: im Artikel *Die Familie Düben* (*Monatshefte* von Eitner, XXI, 1889, S. 4), in dem bereits zitierten *Katalog der Musik-Sammlung auf der Stadtbibliothek zu Lübeck* sowie im *Lübeckische[n] Tonkünstlerlexikon*, 1887, S. 4. Ich behaupte nicht, feststellen zu können, welche der hier von mir aufgeführten Manuskripte autographe Handschriften sind. Ich weise darin jedoch auf diejenigen hin, die mir von Buxtehudes Hand geschrieben zu sein scheinen (siehe im Katalog 174 des Antiquariats Leo Liepmannssohn, S. 22, Nr. 345, eine Reproduktion von Buxtehudes Unterschrift).

Faksimile des Textbuches der Abendmusik
*Die Hochzeit des Lamms*¹



¹ Abdruck mit freundlicher Genehmigung: Uppsala, Universitetsbiblioteket (S-Uu),
vmhs 006 : 008.

Die Übersetzerin sowie die Übersetzer und Herausgeber dieses Bandes

Petra Grapenthin, geb. 1959 in Essen, studierte Romanistik (Französisch und Spanisch) an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster (Erstes und Zweites Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien). Nach wenigen Jahren im Schuldienst arbeitete sie über mehr als zwei Jahrzehnte als Chefsekretärin bzw. Assistentin der Geschäftsführung in der Reisebranche. Sie starb 2023 in Wilhelmshaven.

Jürgen Heering, geboren 1943 in Bad Oldesloe, studierte Theologie, Musikwissenschaft und Germanistik in Kiel und Marburg. Von 1970 bis 2002 war er Gemeindepastor in Schleswig, Husum und Neumünster, von 1977 bis 1987 Ausbildungsreferent und Referent der Kirchenleitung der Nordelbischen Ev.-Luth. Kirche. In deren Gesangbuchausschuss arbeitete er am Evangelischen Gesangbuch und an dessen nordelbischem Regionalteil mit. Sein Forschungsschwerpunkt mit Veröffentlichungen ist die Liturgiegeschichte Lübecks, vor allem zur Zeit Buxtehudes. Gemeinsam mit Matthias Schneider ist er Begründer und Herausgeber der *Buxtehude-Studien* und war von 2013 bis 2021 Schriftführer der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft.

Matthias Schneider, geboren 1959 in Münster/Westf., studierte Kirchenmusik, Musikwissenschaft, Kunst- und Kirchengeschichte in Münster, Essen und Basel. Er wirkte als Bezirkskantor in Schopfheim (Südbaden), als wissenschaftlicher Assistent an der Universität Basel und als Orgeldozent an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg. 1994 wurde er als Professor für Kirchenmusik an die Universität Greifswald berufen. Schwerpunkte seiner Arbeit liegen in der norddeutschen Orgelmusik (Buxtehude und der junge Bach), in der historischen Aufführungspraxis und der Hymnologie. Sie sind in zahlreichen Veröffentlichungen sowie Einspielungen an historischen Orgeln dokumentiert. Seit 2025 ist er stellvertretender Vorsitzender der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft.