Buxtehude-Studien

Im Auftrag der
Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft
(IDBG)

herausgegeben von Matthias Schneider

unter Mitarbeit von Jürgen Heering

Band 1 (2015)

Dr. J. Butz · Musikverlag
Bonn

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detailliertere bibliografische Daten sind im Internet über http:\\dnb.ddb.de abrufbar.

Grafik & Layout: Helmut Rohde

Druck: Druckerei & Verlag Steinmeier, Deiningen

© 2015 by Musikverlag Dr. J. Butz, Bonn

ISBN 978-3-928412-18-6

BuB 18

Inhalt

Geleitwort 7

Vorwort 9

Beiträge der Jahrestagung der IDBG
(10. September 2011, Lübeck)

Ton Koopman
Johann Gottfried Walther (1684-1748) –
ein wichtiges und zuverlässiges Glied in der Überlieferung
der Tastenmusik von Dieterich Buxtehude 13

Matthias Schneider
Raum-Klang – Klang-Räume 39

Ulf Wellner
Klingende Bilder – Konzept eines Konzerts 53

Beiträge der Buxtehude-Konferenz
(5.-7. November 2007, Den Haag/NL)

Christoph Wolff
Passaggio und *Finale* in den Orgelwerken Dieterich Buxtehudes 89

Albert Clement
Eine geniale Vaterfigur für Bach: Buxtehude und seine
Choralfantasie *Nun freut euch, lieben Christen gmein* 107

Kleinere Beiträge

Hans Fagius
Dieterich Buxtehude und seine schwedischen Verbindungen 133

Konrad Dittrich
»Faszination Schnitger-Orgel«:
Projekt von nordeuropäischer Dimension 137

Arndt Schnoor/Konrad Dittrich
Orgelsymposium an St. Marien, Lübeck 141

Matthias Schneider
Buxtehude-Schrifttum 2005-2014 145

Dieterich Buxtehude: *Opera Omnia*.
Gesamteinspielung durch Ton Koopman 161

Geleitwort

Endlich ist es so weit. Auch Dieterich Buxtehude bekommt seine ›Studien‹. Der erste Band liegt nun vor Ihnen. Darauf bin ich sehr stolz. Eine Lücke, die so viele Jahre bestand, ist geschlossen.

Viele ›große‹ und ›kleine‹ Meister haben in den vergangenen Jahren ihr eigenes Forum erhalten. Nach Buxtehude-Biographien (z. B. von André Pirro in französischer, von Kerala J. Snyder in englischer und deutscher Sprache) und zahlreichen Tagungsberichten zu Buxtehude gibt es nun ein Forum, das dem Lübecker Großmeister die ihm gebührende Aufmerksamkeit zukommen lassen soll, indem hier in regelmäßigen Abständen Aufsätze und Artikel über Buxtehude publiziert werden.

Mit dieser Schriftenreihe verbindet sich die Anregung auf weitere, intensive Forschungen zu Buxtehude und seiner Zeit. Nach wie vor sind viele Informationen notwendig: Wir wissen noch viel zu wenig über sein Leben, seine Erfolge, die Aufführungspraxis seiner Musik, Fragen der Edition, das gottesdienstliche Leben, den Stylus phantasticus und anderes mehr. All diese Informationen sind nötig, um den Lübecker Meister und seine Musik besser zu begreifen. Nun liegen die Studien vor, wie Sie sehen. Weiteren Ausgaben sehen wir mit hohen Erwartungen entgegen.

Viel Vergnügen beim Lesen!

Ton Koopman,
Vorsitzender der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft

Vorwort

Der erste Band der *Buxtehude-Studien* liegt vor Ihnen. Die Internationale Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft (IDBG) möchte damit ein Forum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leben, Werk und kulturellem Umfeld des Lübecker Komponisten bieten, zugleich für Informationen und Berichte über neue Projekte, die mit Buxtehude, seiner Musik oder seinen Wirkungsstätten in Verbindung stehen.

Der vorliegende Band enthält fünf Hauptbeiträge, von denen die ersten drei leicht überarbeitete Fassungen von Vorträgen sind, die anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft in Lübeck im September 2011 gehalten wurden. Ton Koopman würdigt Johann Gottfried Walther als »wichtiges und zuverlässiges Glied in der Überlieferung der Tastenmusik von Buxtehude«, Matthias Schneider widmet sich in einem Beitrag der aufführungspraktischen Bedeutung von notierten und nicht notierten Pausen in Buxtehudes Orgelwerk und Ulf Wellner legt das Konzept eines Konzerts dar, das als Auftakt zur Jahrestagung der IDBG in der Lübecker Jakobikirche stattfand. Unter dem Titel *Klingende Bilder* führt er aus, welche Musik einigen Titelholzschnitten von Michael Praetorius zugrunde liegt.

Zwei weitere Beiträge gehen auf Konferenzbeiträge zum ›International Buxtehude Symposium‹ in Den Haag (Niederlande) zurück, das vom 5. bis 7. November 2007 stattfand und von Albert Clement und Christoph Wolff geleitet wurde. Da die Beiträge der Konferenz bislang nicht in einem Sammelband veröffentlicht werden konnten, machen die *Buxtehude-Studien* ausgewählte Texte zugänglich. Den Anfang markieren die beiden Initiatoren der Konferenz selbst und wirken zugleich für diesen Teil des Bandes als Herausgeber mit; weitere Beiträge dieses Symposiums sollen zu späterer Zeit folgen. Christoph Wolff geht den Phänomenen von *Passaggio* und *Finale* in den freien Orgelwerken von Buxtehude nach und Albert Clement widmet sich dem Verhältnis von Musik und Text in Buxtehudes Choralfantasie *Nun freut euch, lieben Christen gmein*.

Im Anschluss an die Hauptbeiträge finden sich unter der Rubrik ›Kleinere Beiträge‹ Texte zu unterschiedlichen Themen und Projekten. Zunächst beschreibt Hans Fagius Buxtehudes Verbindungen nach Schweden. Darauf folgen zwei Berichte von Konrad Dittrich und Arndt Schnoor über Aktivitäten im Lübecker Dom und an St. Marien zum Bau neuer Orgeln, die sich der Musik aus Buxtehudes Zeit annähern.

Eine dritte Abteilung des Bandes bietet zunächst eine ausführliche Buxtehude-Bibliographie mit Neuerscheinungen zu Leben, Werk, Aufführungspraxis, Rezeption und anderen Aspekten aus Buxtehudes Werk, die in den vergangenen zehn Jahren publiziert worden sind. Daran schließt sich eine Rezension der von Ton Koopman vorgelegten weltweit ersten Gesamteinspielung sämtlicher Buxtehude-Werke an.

Die IDBG möchte mit ihrer neuen Schriftenreihe den Austausch zwischen allen Buxtehude-Interessierten fördern. Sie bietet ein neues Forum für wissenschaftliche Texte und Berichte zu Buxtehudes Leben und Wirken, zur Rezeption und Aufführungspraxis seiner Musik sowie zu weiteren Aspekten und lädt Autorinnen und Autoren nachdrücklich dazu ein, dem Herausgeber Texte zur Veröffentlichung in künftigen Bänden der *Buxtehude-Studien* einzusenden. Darüber hinaus sind Ergänzungen zur Buxtehude-Bibliographie ebenso willkommen wie Vorschläge zu Themen, derer sich die Herausgeber des neuen Periodikums annehmen sollten. Auch Rezensionen größerer Buxtehude-Einspielungen sollen von Zeit zu Zeit ihren Platz in den *Buxtehude-Studien* finden.

Wir danken an dieser Stelle den Autoren für ihre Beiträge und den Bibliotheken und Archiven für die Möglichkeit des Abdrucks originaler Manuskriptseiten. Allen Lesern wünschen wir eine spannende Lektüre und freuen uns auf eine angeregte Diskussion der hier veröffentlichten Beiträge – und auf die Fortsetzung der Reihe, zunächst im Rhythmus von zwei Jahren.

Für die Herausgeber: *Matthias Schneider*

Ton Koopman

Johann Gottfried Walther (1684-1748) – ein wichtiges und zuverlässiges Glied in der Überlieferung der Tastenmusik von Dieterich Buxtehude.

Mit einigen Anmerkungen zur Verzierungspraxis in der norddeutschen Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert

Niemand, der sich mit Buxtehudes Tastenmusik beschäftigt hat, kann bestreiten, dass wir Johann Gottfried Walther viel verdanken. Ohne ihn würden wir nur einen Bruchteil von Buxtehudes Choralbearbeitungen besitzen.[1] Weil Walther diese Werke kopierte, die er in Autographen von Andreas Werckmeister (1645-1706) bekommen hatte, blieben sie für die Nachwelt erhalten.[2] In großem Kontrast zu Bewunderung und Dank, die Walther entgegengebracht werden, steht in beinahe jedem Vorwort zu Ausgaben von Buxtehudes Musik aus dem 20. Jahrhundert die Anmerkung, die allzu große Menge an Verzierungen in verschiedenen Quellen gehe mit Sicherheit auf das Konto des Kopisten Walther. Haben hier Musikwissenschaftler oder Spieler das Wort, die so viele Verzierungen einfach ablehnen? Gibt es wirklich eindeutige Beweise dafür, dass Walther sie selbst hinzugefügt hat? Walther verdient eine ehrliche, unvoreingenommene Beurteilung. Schließlich erscheint der Kopist Walther in völlig anderem Licht, wenn wir seine Abschriften von Werken anderer Komponisten mit alten Drucken vergleichen, etwa denjenigen von Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735).

Natürlich gab es auch früher schon Tastenspieler, die leicht eine Vielzahl von Verzierungen improvisieren konnten, die für eine angemessene und korrekte

---

[1] Von den 47 vollständig erhaltenen Kompositionen sind 32 ausschließlich durch Walther überliefert. Acht Choralbearbeitungen finden sich in dem nicht von Walther geschriebenen, im Zweiten Weltkrieg vernichteten Plauener Orgelbuch (1708). Diese Quelle enthielt ein ähnliches Repertoire wie Walthers Handschriften; vgl. Max Seiffert, *Das Plauener Orgelbuch von 1708*, in: Archiv für Musikwissenschaft 2 (1920), S. 371-393.

[2] Vgl. Walther, Brief vom 6. August 1729 an Heinrich Bokemeyer. Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, S. 63.

Ausführung der Musik ihrer Zeit unabdingbar waren. In der Möller'schen Handschrift[3] finden wir dafür ein besonders deutliches Beispiel: Buxtehudes *Präludium in A* (BuxWV 151). Einige Organisten kostet es wahrlich erhebliche Zeit, diese Verzierungen in die Finger zu bekommen, aber sie stehen nun einmal da, notiert von Johann Sebastian Bachs ältestem Bruder. Vielleicht stammen sie von Buxtehude?

Dynamik ist für den Spieler – wie den Verfasser – das Schlüsselwort. Haben nicht Orgel wie Cembalo mit dynamischen Problemen zu kämpfen? Auf beiden Instrumenten besteht die Lösung dafür darin, notierte Triller dynamisch auszuführen und weitere Verzierungen hinzuzufügen. Auf der Orgel hört der Ton niemals auf, wenn nicht die Finger bzw. Füße aufgehoben werden oder der Motor ausgeschaltet wird. Die Starrheit des Tons, so gut der Wind auch ist, vermag nur durch Verzierungen lebendiger zu werden. Auf dem Cembalo hingegen kann man durch dieselben Verzierungen dem schnellen Absterben eines Tons abhelfen. Verzierungen – damit meine ich: Triller, Arpeggien, Doppelschläge, Vorhalte, Mordente etc. – verlebendigen die zu kurze oder zu lange Dauer eines Tons auf dem Cembalo oder der Orgel und sind daher notwendig. Betrachtete man sie allein als Verzierungen, nähme man beispielsweise dem Triller etwas von der ihm innewohnenden Schönheit. Interpretation ist nichts anderes als Restaurierung/Wiederherstellung. Werden nicht bei der Restaurierung eines bedeutenden Bauwerks aus dem 17. oder 18. Jahrhundert auch alle Verzierungen, aller Stuck etc. wieder hergestellt?

Wer war Johann Gottfried Walther?

Walther wurde 1684 in Erfurt geboren und war nicht nur ein Zeitgenosse, sondern auch ein entfernter Verwandter von Johann Sebastian Bach (1685-1750).[4] In seiner Autobiographie, auf Ersuchen von Johann Mattheson (1681-1764) angefertigt und in dessen *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740) veröffentlicht, finden wir die ausführlichsten biographischen Daten über ihn.[5] Eine umfangreiche, glücklicherweise erhalten gebliebene Korrespondenz fügt diesen weitere wichtige Informationen hinzu.[6]

---

[3] Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40644, fol. 75-92.

[4] Nicht zu verwechseln mit dem deutschen Violinvirtuosen Johann Jakob Walther (ca. 1650-1717), der ebenfalls in Erfurt geboren wurde.

[5] Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen*, Hamburg, in Verlegung des Verfassers, 1740. Vollständiger, originalgetreuer Neudruck, hrsg. von Max Schneider (1910), Reprint Kassel 1969, S. 387-390.

[6] Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987.

Walthers Lehrer waren Johann Bernhard Bach (1676-1749), Johann Andreas Kretschmar und Johann Heinrich Buttstett (1666-1727). 1702 wurde Walther Organist der Thomaskirche seiner Geburtsstadt Erfurt. Nach einer kurzen, wenig erfolgreichen Studienzeit bei Buttstett beschloss er, ohne Lehrer auf eigene Faust die Partituren und Traktate guter Komponisten zu studieren.[7] Er reiste zur Buchmesse nach Frankfurt am Main, um seine Bibliothek aufzustocken, sowie nach Darmstadt und Halberstadt. Dort besuchte er Andreas Werckmeister (1645-1706), den Orgelexperten, Musiktheoretiker, Organisten und Komponisten, mit dem er fortan in Kontakt blieb. Werckmeister schenkte (oder verkaufte?) ihm mehrere Autographe von Clavierwerken Buxtehudes.[8] Es ist übrigens verblüffend, dass Walther Buxtehudes Geburts- und Sterbejahr offenbar nicht kannte. Trotz seiner Nachfrage bei Heinrich Bokemeyer erschien sein Lexikon ohne diese Information. Wusste ihm Bokemeyer auch nicht zu helfen? Der Buxtehude-Artikel in seinem Lexikon ist recht mager ausgefallen:

> »Buxtehude (Dietrich) Organist an der Haupt-Kirche zu S. Marien in Lübeck, ein Sohn Johann Buxtehudens, 32 Jahr lang gewesenen Organistens an der *S. Olai*-Kirche zu Helsingör in Dännemarck, hat 2 *Opera à Violino, Violadagamba e Cembalo,* und zwar das letztere Werck an. 1696 zu Hamburg in *folio* durch den Druck bekannt gemacht. Von seinen vielen und künstlichen Clavier-Stücken ist ausser dem, auf seines Vaters Tod, nebst einem Klag-Liede gesetzten Choral: Mit Fried und Freud ich fahr dahin, etc. meines Wissens sonsten nichts im Druck publicirt worden.«[9]

In Magdeburg besuchte Walther den früheren Schüler Georg Böhms, Johann Christoph Graff (1669-1709), und 1706 in Nürnberg seinen Jugendfreund Wilhelm Hieronymus Pachelbel (1686-1764),[10] den ältesten Sohn von Johann Pachelbel (1653-1706).

---

7 Siehe Walther, *Briefe* (1987), S. 70, Brief an Bokemeyer vom 3. Oktober 1729. Um ohne Lehrer weiterstudieren zu können, kaufte er mit großem Aufwand die Werke von Werckmeister, Kirchers *Musurgia universalis* (1650) und Robert Fludd, *Historiam utriusque Cosmi* [der exakte Titel lautet *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica historia*] (1617). S. denselben Brief, S. 68.

8 Walther schreibt über seine Korrespondenz mit Werckmeister: »… wodurch ich manches schönes Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit bekommen« (vgl. Mattheson, *Ehrenpforte* [1740], S. 388). Und über die Werke von Buxtehude und Bach in seinem Besitz: »Die ersten habe ich mehrentheils von dem seel. H. Werckmeister, und des H. Buxtehudens eigner Hand in Teütscher Tabulatur; die zweyten aber von dem H. Auctore selbst, als welcher 9 Jahr Hof-Organist alhier gewesen, mein Vetter u. Gevatter ist, bekommen« (Walther, *Briefe* (1987), Brief Nr. 8 vom 6. August 1729, S. 63).

9 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 123.

10 Vgl. Mattheson, *Ehrenpforte* (1740), S. 388: »… meinen Landsmann, gewesenen Nachbar und Spiel-Gesellen in der zarten Jugend, Herrn Wilhelm Hieronymum Pachelbel in Nürnberg …«.

Matthias Schneider

Raum-Klang – Klang-Räume.

Beobachtungen an Buxtehudes Orgelmusik

Die Faktoren Raum und Klang sind für die Wirkung von Orgelmusik konstitutiv. Nicht nur der Interpret muss sich mit ihnen auseinandersetzen, wenn er ein Stück in einem konkreten Raum realisieren möchte. Bereits der Komponist, der ja mit der Aufführung seiner Musik in Räumen bestimmter Größe und den ihnen eigenen akustischen Bedingungen rechnet, muss sie in seine Musik einbeziehen. In meinem Beitrag gehe ich an einigen Beispielen der Frage nach, wie Buxtehude in seiner Orgelmusik auf den Raumklang reagiert und dabei Phänomene der Akustik kompositorisch einkalkuliert bzw. vorwegnimmt. Dem Spieler fällt dabei die Aufgabe zu, solche Stellen seinerseits im Notentext aufzuspüren, zu dechiffrieren und entsprechend zu interpretieren; darüber hinaus muss er unter Umständen in weiteren, ähnlich gelagerten Situationen entsprechende Lösungen finden.

Meine Beobachtungen an Buxtehudes Musik beziehen sich zunächst auf Pausen und arithmetische Ungereimtheiten, die den musikalischen Fluss unterbrechen und sich erst aus der Kenntnis der Raumakustik erklären lassen. Bevor wir uns aber den Beispielen direkt zuwenden, hole ich etwas aus und stelle einige grundsätzliche Gedanken zur *Pause* zusammen.[1] In der Musikgeschichte wurde die Pause zunächst nicht als eigenständiges musikalisches Phänomen, schon gar nicht als eigenständiger musikalischer Wert verstanden, sondern als Zäsur, von der die Musik unterbrochen wird. So beschreibt sie etwa Augustin als eine gliedernde Trennung des musikalischen Flusses zwischen den einzelnen musikalischen Gliedern (*membra*) eines Verses, wie sie uns auch in der Psalmodie begegnet.[2] Zäsuren dieser Art können – in der Mitte eines

---

[1] Vgl. dazu den Vortrag des Verfassers anlässlich des Klangwechsels am 5. Juli 2010 im John-Cage-Projekt ›ORGAN²/ASLSP‹ in Halberstadt, veröffentlicht als *Pausa, Pausatio, Pause – Gefüllte »Leere« in Toccaten von Dieterich Buxtehude. Rhetorische, akustische und aufführungspraktische Aspekte*, in: Rüdiger Pfeiffer (Hrsg.), *Geräuschvolle Stille – Geordneter Klang. Ästhetische und historische Überlegungen im Geiste der Kunstphilosophie von John Cage*, Berlin 2014, S. 65-76.

[2] *De musica* III,8; IV,13; IV,15.

Psalmverses – das Innehalten und Atemschöpfen bedeuten, am Versende aber auch den unmittelbaren Wechsel vom einem zum anderen Halbchor.

Ein solches Verständnis der Pause als Zäsur zieht sich durch die gesamte vormensurale Musik, in der sich erst allmählich die Notenwerte etablieren, wohingegen die Pausen noch nicht klar begrenzt sind. Johannes de Garlandia (~1195-1272) bringt das schon früh auf die Formel »apparens pausatiam et non existens«[3] – eine Pause, die zwar als solche erscheint, aber doch (auf dem Papier bzw. in der Bewertung der Musik) nicht existiert. Johannes Cotto (Afflighemensis) unterscheidet um 1100 zwischen *respiratio*, *mora* und *pausatio*,[4] womit die unterschiedlichen Funktionen von Pausen bestimmt sind, nicht jedoch ihre konkrete Dauer.

Erst in der Mensuralnotation finden wir eine genauere Notation von Pausen; sie wird hier zur Voraussetzung dafür, dass das System genau ›gemessener‹ musikalischer Abläufe funktionieren kann: Wenn an die Stelle einer Note eine Pause tritt, dann muss diese genauso in ihrer Länge definiert sein wie die Note selbst. Mit Franco von Köln und seiner *Ars cantus mensurabilis*[5] ist Ende des 13. Jahrhunderts das System der Pause voll entwickelt. Franco bringt die mathematische Notwendigkeit, Noten und Pausen gleichermaßen festzulegen, auf die Formel, Töne seien »signis rectam vocem significantibus«, Pausen dagegen »signis que obmissam representant«.[6]

Schließlich – diese letzte Bemerkung zur früheren Geschichte sei hier noch gestattet – unterscheidet Marchettus von Padua zu Beginn des 14. Jahrhunderts zwischen der ›pausa scripta‹ und ›pausa non scripta‹ und rückt damit die Pause als aufführungspraktisches Phänomen in den Vordergrund, das – jenseits aller Notationssystematik – bis heute eine wichtige Rolle spielt: Pausen können einerseits Teil der Musik sein, während sie andererseits die Musik(-ausübung) unterbrechen, etwa um Atem zu holen oder eine Phrase zu gliedern.

* * *

Die Unterscheidung von ›pausa scripta‹ und ›pausa non scripta‹ bei Marchettus von Padua spielt auch in der späteren Musik eine wichtige Rolle. Es gibt Pausen, die selbst Bestandteil der notierten Musik sind, und solche, welche die Aufführung der Musik betreffen, indem sie den musikalischen Fluss unterbrechen, und zwar in unterschiedlicher, nicht genau fixierter Länge, je nachdem, wieviel Zeit zum Atemholen oder zum Verklingen des Halls im Raum gebraucht wird. Wie solche ›pausae scriptae‹ bzw. ›non scriptae‹ im Orgelwerk Buxtehudes

---

3 Erich Reimer (Hrsg.), *De mensurabili musica*, Wiesbaden 1972, S. 67.

4 Vgl. Joseph Smits van Waesberghe (Hrsg.), *Johannes Afflighemensis: De Musica cum Tonario*, Rom 1950 (= CSM 1).

5 Gilbert Reaney/André Gilles (Hrsg.), *Franco von Köln: Ars cantus mensurabilis*, Rom 1974 (= CSM 18).

6 Ebenda, S. 54.

aussehen können, möchte ich im Folgenden – noch immer zur Vorbereitung auf die anschließend zu schildernden Beobachtungen – an einigen Beispielen ausführen.

Betrachten wir zunächst den Beginn der ersten Fuge (T. 21 ff.) aus Buxtehudes *Präludium in D* (BuxWV 139). Hier ist die Pause untrennbarer Bestandteil des rhythmischen Profils des Themas. Der regelmäßige Puls und damit die genaue Beachtung ihres Wertes sind Voraussetzung dafür, dass die Auftakte gelingen:

Notenbeispiel 1a: Dieterich Buxtehude, *Präludium D-Dur* (BuxWV 139), T. 21 ff.

Dass die Länge dieser Pause nicht beliebig ist, wird spätestens dann erkennbar, wenn sie beim zweiten Einsatz des Themas als Comes von den Akzenten des Kontrapunkts gefüllt wird. Thema und Kontrapunkt bilden ein rhythmisches Wechselspiel und pausieren jeweils auf dem Akzent der anderen Stimme:

Notenbeispiel 1b: Dieterich Buxtehude, *Präludium in D* (BuxWV 139), T. 23 f.

Zu Beginn desselben Präludiums (T. 1 ff.) begegnet uns ein anderer Gebrauch der Pausen. In der Einleitungsphase wechseln sich zwei Stimmen dialogisch ab, wobei die zweite Stimme der ersten jeweils ins Wort fällt, also schon vor Ablauf der letzten (Achtel-)Note einsetzt. Beide Stimmen ergänzen sich auf diese Weise zu einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung – vom Beginn der ersten Note bis zur Zielnote auf dem Taktschwerpunkt von Takt 2 (wir sprechen in einem solchen Fall von ›komplementärer‹ Sechzehntelrhythmik).

Notenbeispiel 1c: Dieterich Buxtehude, *Präludium in D* (BuxWV 139), T. 1 ff.

Bis zu dieser Stelle dienen die notierten Pausen nur dazu, den Ablauf zu klären: Bis wohin spielt die erste Stimme, und wo setzt die zweite ein? Die Pausen

Ulf Wellner

Klingende Bilder – Konzept eines Konzerts

1. Die Idee[1]

Am 9. September 2011 fand im Rahmen der Jahrestagung der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft in Lübeck ein Konzert in St. Jakobi statt, das den Titel ›Klingende Bilder‹ trug. Thema war ein Phänomen, das bei Michael Praetorius und seinem Umfeld zu besonderer Ausprägung gelangte, aber auch im Zusammenhang mit dem zwei Generationen jüngeren Buxtehude zu beobachten ist. Die Rede ist von geistreichen Musikminiaturen, die in Form von Stammbucheinträgen und Widmungen oder als Bilddevisen auf Gemälden und Druckgraphiken ein intellektuell-gelehrtes Spiel inszenieren, im besonderen Fall aber auch in Form von Referenzen an autonome Kompositionen weit über sich hinausweisen. Den faszinierenden Musik-Bild-Komplex bei und um Michael Praetorius optisch und akustisch synchron vorzustellen war das Ziel unserer Veranstaltung. Musik sollte also konzertant erklingen, auf einer Großleinwand sollten die dazugehörigen Bilder zu sehen sein und Zwischenmoderationen erläutern, wie Geschautes und Gehörtes miteinander zusammenhängen.

Das in St. Jakobi vorgestellte Programm ist das klingende Resultat aus den Ergebnissen meiner Dissertation, die die sechs in den Drucken des Michael Praetorius überlieferten Titelholzschnitte zum Thema hatte.[2] Die zwischen 1606 und 1621 veröffentlichten Arbeiten – im Folgenden mit den Buchstaben A bis F benannt – enthalten in drei Fällen reiches Notenmaterial, bei zwei Holzschnitten lassen sich inhaltlich allgemeinere musikalische Bezüge herstellen,

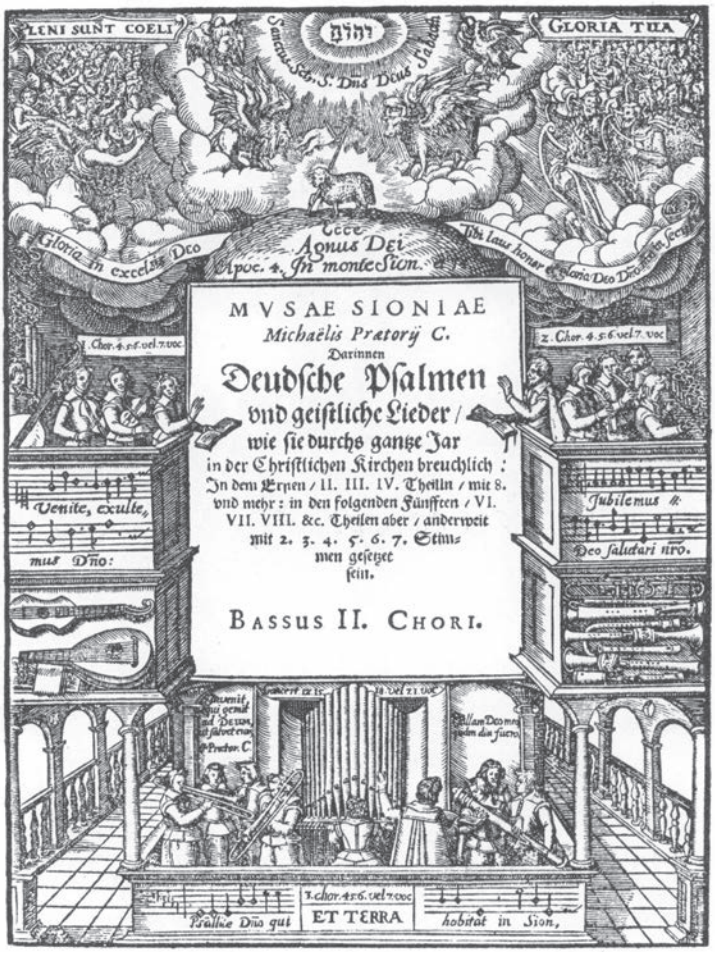
---

[1] Besonderer Dank gilt Arndt Schnoor, der den Anstoß zu diesem Text gab, allen Förderern des Projektes und nicht zuletzt Roland Wilson für die hervorragende Zusammenarbeit.

[2] Ulf Wellner, *Die Titelholzschnitte in den Drucken des Michaël Prætorius Creutzbergensis*, Diss. Leipzig 2008 (Druck i. Vorb.). Vgl. auch ders., *Die Titelholzschnitte der Praetorianischen Drucke: Ein unbekannter Teil im Schaffen des MPC*, in: *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hrsg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim/Zürich/New York 2011, S. 51-66.

während der letzte, posthum gedruckte Holzschnitt nicht mehr mit Praetorius in Verbindung gebracht werden kann[3] und auch keine sinnvolle klangliche Darstellung ermöglicht.

Abbildungen[4]



Holzschnitt A: Generaltitelblatt *Musae Sioniae*, 1606 (Abb. 1)

---

3 Ebenda, S. 140-142.

4 Die Abbildungen 1-3 finden sich in GA (Friedrich Blume [Hrsg.], *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, 21 Bde., Wolfenbüttel 1928-1960). Abb. 1 GA Bd. 1 S. V; Abb. 2 GA Bd. 1 S. VI; Abb. 3 GA Bd. 2 S. V; Abb. 4 auf S. 5 des Originaldrucks der *Polyhymnia Panegyrica*, Wolfenbüttel 1619, Königliche Bibliothek Kopenhagen, http://www.kb.dk/da/nb/samling/ma/digmus/pre1700_indices/praetorius_polyhym.html; Abb. 5: Biblioteka Jagiellońska, Sign. mus. ant. pract. P 1320.

Holzschnitt B: Generaltitelblatt *Musae Sioniae*, 1606
Portraitholzschnitt als Frontispiz (Abb. 2)

CHRISTOPH WOLFF

Passaggio und *Finale* in den Orgelwerken Dieterich Buxtehudes

Dass Buxtehudes Orgelmusik zu den eindrucksvollsten und originellsten Leistungen der Instrumentalkunst des späten 17. Jahrhunderts gehört, erkannten bereits die Zeitgenossen. Auch standen seit jeher die großen Präludien, Toccaten und Choralfantasien im Zentrum der Rezeptionsgeschichte des Lübecker Meisters – nicht etwa, weil sie seine anderen Kompositionen an Bedeutung übertrafen, sondern weil sie als Werkkomplex sich wesentlich besser erhalten und zumal im Kreis Johann Sebastian Bachs besondere Reputation und Verbreitung gefunden hatten.

In jüngerer Zeit – insbesondere durch die Monographie Kerala J. Snyders[1] und die spezielleren stilkritischen Untersuchungen von Michael Belotti[2] und Matthias Schneider[3] – haben die satztechnischen und stilistischen Besonderheiten der groß angelegten Orgelwerke Buxtehudes erheblich an analytischer Aufarbeitung gewonnen. Dabei erweist sich der von Johann Mattheson als »musicalische Schreib-Art« erläuterte Begriff des ›stylus phantasticus‹[4] trotz Mangel an konkreten Details, aber immerhin exemplifiziert anhand der Inzipits zweier Tastenwerke – einer Toccata und einer Fantasia – als besonders nützlich. Denn er erlaubt, die innerhalb der betreffenden Werke Buxtehudes und seiner Zeitgenossen zu beobachtende Folge disparater Satzteile sowie den unvermittelten Wechsel von improvisatorisch-freien und kontrapunktisch-strengen

---

1 *Dieterich Buxtehude, Leben – Werk – Aufführungspraxis*, überarbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe (1987), übersetzt von Hans-Joachim Schulze, Kassel 2007.

2 *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt am Main 1995; [3]2004.

3 *Buxtehudes Choralphantasien. Textdeutung oder ›phantastischer Stil‹?*, Kassel 1997.

4 *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faksimile-Ausgabe, hrsg. von M. Reimann, Kassel 1954), S. 87 ff. – Der Begriff als solcher findet sich bereits im 17. Jahrhundert bei Athanasius Kircher und anderen Autoren. Vgl. Matthias Schneider, »*Ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem«. Zum Stylus phantasticus in der Tastenmusik des 17. Jahrhunderts*, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XXII (1998), Winterthur 1999, S. 103-126.

Abschnitten als beabsichtigte und in ihrer Reihung bewusst konstruierte musikalische Großform zu verstehen.

Die beiden von Mattheson gebotenen kurzen Notenbeispiele[5] sind in doppelter Hinsicht aufschlussreich. Zum einen sind irrtümlich beide Werke Johann Jacob Froberger zugeschrieben. Dessen maßgebliche Rolle bei der konzeptionellen Entwicklung der Toccaten und Fantasien um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist in der Tat nicht zu unterschätzen und er wird darum zu Recht von Mattheson als Autorität auf diesem Gebiet zitiert. Gleich das erste der beiden gebotenen Werkbeispiele bietet freilich keine Komposition des Wiener Hoforganisten, sondern die ersten drei Takte einer Orgelkomposition Buxtehudes, des *Präludium in e* (BuxWV 152). Der Lübecker Meister wurde mit diesem Musterbeispiel von Mattheson unwissentlich in den Rang einer Froberger ebenbürtigen Autorität für den Stylus phantasticus erhoben. Mit seiner irrtümlichen Wahl tat Mattheson der Sache selbst auch keineswegs Unrecht – im Gegenteil. Denn auf diese Weise erhielt ein großes *pedaliter* Orgelwerk, noch dazu ein mit Sicherheit vor 1688 entstandenes Stück[6] gleichsam exemplarisches Gewicht. Buxtehudes Präludium repräsentiert auf diese Weise den norddeutschen Prototypus des Stylus phantasticus.

Ein zweiter, nicht weniger aufschlussreicher Aspekt betrifft die Tatsache, dass Matthesons Beispiele allein die Anfangstakte zweier Kompositionen bringen, ohne auf deren Fortgang näher einzugehen. Damit wird verdeutlicht, dass gerade der improvisatorische Einstieg in die als Präludium, Toccata oder Fantasie benannte und aufgezeichnete Komposition das wesentliche Erkennungsmerkmal der Gattung darstellt. Die Eröffnung des von Mattheson gewählten *Präludiums in e* (BuxWV 152) bildet ein virtuoser ›Passaggio‹ (»etliche lauffende Figuren«) als eine frei-improvisatorische, einstimmig beginnende und dann akkordisch ausgefüllte Umspielung des E-Dur-Dreiklangs mit gezielter Modulation nach a-Moll:

---

5 Mattheson, *Capellmeister* (1739), S. 89.

6 Michael Belotti (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude: The Collected Works*, Vol. 15. *Keyboard Works*, Part 1: *Preludes, Toccatas, and Ciacconas for Organ (pedaliter).* Section B: *Commentary*, S. 39-46 (einschl. Faksimile von BuxWV 155).

Notenbeispiel 1a: BuxWV 152, Passaggio zu Beginn

Der Begriff des Passaggio im Sinne von »geschwinde Läuffe«[7] für den improvisatorischen Einstieg in das Präludium lässt sich bei Buxtehude selbst nicht nachweisen, tritt jedoch beim jungen Johann Sebastian Bach auf. In der sog. Möller'schen Handschrift aus der Zeit um 1705[8] findet sich unter den wenigen erhaltenen frühen autographen Niederschriften Bachs die Aufzeichnung des *Präludiums in g* (BWV 535). Dort trägt die ausgedehnte einstimmige *manualiter*-Passage zu Beginn des Werkes, die mit dem *pedaliter*-Akkord in Takt 7 ihren Abschluss findet, von der Hand Bachs die Bezeichnung »Passaggio« (Abb. 1):

Abbildung 1: Möller-Manuskript, f. 44r, Beginn von BWV 535.

Wie das Notenbild bei Buxtehude unmittelbar verdeutlicht, ist die musikalische Gestik des Passaggio ohne feste rhythmisch-metrische Bindung. Diese setzt jedoch präzise ein in Takt 4 mit der Bindung an die imitativ-kleinfigürliche Repetitionsmotivik des einleitenden Abschnittes, der die erste Fuge (Takt 18 ff.) vorbereitet. Der improvisatorische Zugriff des Passaggio oder, wie bei

---

7 Daniel Speer, *Grundrichtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm 1697 (Faksimile-Ausgabe, Leipzig 1974), S. 286. Nach Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953), zeichnet sich ein Passaggio dadurch aus, dass dort »etliche lauffende Figuren anders als in Tirata und Circolo zusammen gesetzt« (S. 465) erscheinen, es sich also um ein komplexeres Gebilde handelt.

8 Siehe Anm. 20.

Albert Clement

Eine geniale Vaterfigur für Bach: Buxtehude und seine Choralfantasie *Nun freut euch, lieben Christen gmein*

Einflüsse auf den jungen Bach

»Er ist ein eigenständiger, ein großartiger, ein genialer Komponist.«[1] Ton Koopmans treffender und präziser Charakterisierung des brillanten Organisten der Lübecker Marienkirche im Festjahr 2007, 300 Jahre nach dem Tod des Komponisten, würde kein Kenner von Dieterich Buxtehudes Werk widersprechen. Das gleiche gilt für Christoph Wolffs prägnante Aussage, dass Buxtehude offenbar eine Art Vaterfigur für Bach und andere verkörpert hat.[2] Buxtehude (1637-1707) muss gewiss ein Vorbild par excellence für Johann Sebastian Bach in seiner Zeit in Arnstadt gewesen sein; das kann aus Bachs berühmter Reise nach Lübeck geschlossen werden:

> »Hier in Arnstadt bewog ihn einsmals ein besonderer starker Trieb, den er hatte, so viel von guten Organisten, als ihm möglich war, zu hören, daß er, und zwar

---

Überarbeitete Fassung des Beitrags »The Art of Dieterich Buxtehude as expressed in his Chorale-based Organ Works. Towards the Composer's Understanding of Theological Issues« zum *International Buxtehude Symposium*, Den Haag, 5.-7. November 2007. Ich danke Sivan Traub ganz herzlich für ihre sehr gewissenhafte Korrektur des deutschen Textes; bei Matthias Schneider bedanke ich mich für die sorgfältige Vorbereitung der Druckfassung dieses Aufsatzes – sowohl sprachlich als auch inhaltlich. Weitere Fassungen des Vortrags in niederländischer und englischer Sprache erschienen in Sander van Maas/Carolien Hulshof/Paulien Oldenhave (Hrsg.), *Liber plurium vocum voor Rokus de Groot*, Amsterdam 2012, S. 234-250, und Het Orgel 109, H. 2 (2013), S. 36-43, und H. 3, S. 14-21, sowie in Albert Clement (Hrsg.), *Studies in Baroque. Festschrift Ton Koopman*, Bonn 2014, S. 137-159. Heute liegen sämtliche Werke von Buxtehude als Gesamteinspielung vor: *Dieterich Buxtehude Opera Omnia*. Ton Koopman / Amsterdam Baroque Orchestra & Choir.

1 *»… ein eigenständiger, ein großartiger, ein genialer Komponist«. Ton Koopman über Dieterich Buxtehude*, in: *Lübeck feiert Buxtehude – Festjahr 2007* (Programmbuch, Lübeck 2007), S. 16-20, hier S. 19.

2 Christoph Wolff, *J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century*, in: Daniel R. Melamed (Hrsg.), *Bach Studies* 2, Cambridge 1995, S. 192-201, hier S. 197.

> zu Fusse, eine Reise nach Lübek antrat, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen. Er hielt sich daselbst nicht ohne Nutzen, fast ein vierteljahr auf, und kehrete alsdenn wieder nach Arnstadt zurück.«[3]

Im Herbst 1705 unternahm Bach diese mehr als 400 km lange Reise. Dazu hatte er seine Vorgesetzten um eine vierwöchige Auszeit gebeten. Jedoch kann aus dem Protokoll des 21. Februar 1706 ermessen werden, dass Bachs Auszeit beinahe viermal so lange gedauert hatte: »Er habe nur auf 4. Wochen solche gebethen, sey aber wohl 4. Mahl so lange außenblieben«.[4] Anscheinend war Bach von der Kunst des Marienorganisten tief beindruckt. Als Bach bei seiner Rückkehr gefragt wurde, warum er so lange ferngeblieben sei, lautete die Antwort nach dem oben erwähnten Protokoll des Arnstadter *Actum* vom 21. Februar: »Er sey zu Lübeck geweßen vmb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreiffen«.[5]

Das Konsistorium war wenig begeistert. Zudem hatte sich Bachs Orgelspiel laut der Kirchengemeinde ziemlich dramatisch verändert:

> »Halthen Ihm vor daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber *confundiret* worden.«[6]

Diese vielen »wunderliche *variationes*« weisen ohne Zweifel auf die »phantasievolle Auszierung des Chorals unter norddeutschem Einfluß«[7] hin. Dies soll nicht unterstellen, dass der junge Bach tatsächlich Buxtehudes Schüler gewesen sei. Zweifelsohne ist jedoch klar, dass Bach von ihm beeinflusst wurde und mit dem Orgelrepertoire Buxtehudes sowie mit dem Orgelrepertoire anderer wichtiger Komponisten Norddeutschlands gut vertraut war – bereits vor seinem Aufenthalt in Lübeck.

Die Entdeckung der frühesten Musikmanuskripte Bachs im Jahre 2006 hat maßgeblich zum Wissensstand über seine Wurzeln beigetragen. Die Tabulaturen in Bachs Handschrift – jetzt unter dem Namen *Weimarer Orgeltabulatur* bekannt – enthalten Kopien von Buxtehudes Choralfantasie *Nun freut euch*

---

[3] *Denkmal dreyer verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschafften*, in: *Musikalische Bibliothek* […] *Des vierten Bandes Erster Theil*, Leipzig 1754, Reprint Hilversum 1966, S. 129-176, hier S. 162. Der Nekrolog wurde von Carl Philipp Emanuel Bach und anderen verfasst.

[4] *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 1969, S. 19 ff.

[5] Ebenda.

[6] Ebenda, S. 20.

[7] Ebenda, S. 21.

lieben Christen gmein (Fragment) und einem ähnlichen Werk von Johann Adam Reincken (1643-1722),[8] dem in Deventer geborenen berühmten Organisten der Hamburger St. Katharinenkirche. Der junge Bach datierte seine Kopie von Reinckens Choralfantasie *An Wasserflüssen Babylon* wie folgt: »â Dom. Georg: Böhme | descriptum ao. 1700 | Lunaburgi«.[9] Diese Zeile deutet darauf hin, dass Bach bei Georg Böhm (1661-1733) in Lüneburg gelernt hatte. Dies stimmt mit Carl Philipp Emanuel Bachs ursprünglicher Aussage (die später durchgestrichen wurde) in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel, datiert vom 13. Januar 1775, überein. Hier schrieb Carl Philipp Emanuel Bach, dass sein Vater die Arbeit »seines Lehrers Böhm« geliebt und eingehend untersucht hätte:

> »[…] *ad 2dum*: außer Frobergern, Kerl u. Pachelbel hat er die Wercke von *Frescobaldi*, dem Badenschen Capellmeister Fischer, Strunck, einigen alten guten französischen, Buxtehude, Reincken, Bruhnsen u. ~~seinem~~ dem Lüneburgischen ~~Lehrmeister Böhmen~~ Organisten Böhmen geliebt u. studirt.«[10]

Die Frage liegt nahe, ob ein essentieller Aspekt von Bachs eigenen Kompositionen – die Aufmerksamkeit, die er den Texten in choralbezogenen Orgelwerken widmete[11] – mit dem Erforschen der Musik der norddeutschen Orgelschule zusammenhängt. In Hamburg, wo Bach im Jahre 1720 ein Vorstellungsgespräch für das Amt des Organisten an der St. Jacobikirche hatte, traf er Reincken und spielte mehr als zwei Stunden »auf der schönen Catharinenkirchen Orgel«, wobei Reincken anwesend war. Dieses Treffen ist aus dem Nekrolog wohlbekannt:

> »Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörete ihm mit besonderem Vergnügen zu, und machte ihm, absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser

---

8 Michael Maul/Peter Wollny (Hrsg.), *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel*, Kassel usw. 2007 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. III. Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles Bd. XXXIX).

9 Bachs Abschrift von BuxWV 210 dürfte in der Zeit um 1698 entstanden sein. Siehe Michael Maul/Peter Wollny, *Buxtehude, Reinken und der junge Bach. Überlegungen zur »Weimarer Orgeltabulatur«*, in: Wolfgang Sandberger/Volker Scherliess (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude. Text – Kontext – Rezeption. Bericht über das Symposion an der Musikhochschule Lübeck 10.-12. Mai 2007*, Kassel etc. 2011, S. 144-187, hier S. 186.

10 *Bach-Dokumente*, Bd. VII: *J. N. Forkel: Über Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul, Kassel etc. 2008. Anscheinend wurden C. Ph. E. Bachs Bedenken von der Idee motiviert, seinen Vater als völligen Autodidakten zu beschreiben.

11 Vgl. Albert Clement, *»O Jesu, du edle Gabe«. Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach*, Utrecht 1989. Eine revidierte Fassung dieser Arbeit befindet sich in Vorbereitung.

Dieterich Buxtehude: *Opera Omnia*. Gesamteinspielung durch Ton Koopman

Über 300 Jahre nach dem Tod von Dieterich Buxtehude hat Ton Koopman als erster eine Gesamteinspielung der Musik des Lübecker Meisters vorgelegt. Die *Opera Omnia* sind seit Oktober vergangenen Jahres im Handel und werden in einer Box, bestehend aus 29 CDs und einer DVD sowie mehreren Booklets, angeboten.

Wo soll man nur beginnen, dieses immense Werk zu würdigen? Ich nehme mir zunächst die Orgelwerke vor – diese Werkgruppe ist auch früher schon von anderen Interpreten eingespielt worden (um nur einige zu nennen: Harald Vogel, Ulrik Spang-Hanssen, in den 1970er Jahren Michel Chapuis, in Lübeck natürlich auch Ernst-Erich Stender). Auch für Ton Koopman war es nicht die erste Einspielung: das Buxtehude'sche Orgelwerk hat ihn seit Beginn seiner Karriere immer wieder beschäftigt. So ist bei den sechs Orgelmusik-CDs beinahe eine besondere Reife und Abgeklärtheit zu spüren, was jedoch keineswegs bedeutet, dass Koopmans Interpretation in irgendeiner Weise verhalten oder entrückt wäre, ganz im Gegenteil: Seinen Markenzeichen als Interpret an den Orgeltasten bleibt er auch hier treu – etwa den zahlreichen, wie beiläufig eingestreuten Verzierungen, der virtuosen Schnelligkeit in den *Passaggi* oder den originellen Registrierungen, die ein intensives Hören auf die Stimmen der historischen Orgeln zulassen.

Koopmans Versionen der Orgelwerke sind stets bewusste ›Interpretationen‹, hinter denen Fragen stehen: Was ist gemeint, welche musikalische (oder rhetorische) Geste steht hinter dem, was die Noten ausdrücken? Koopman packt beherzt zu, wagt auch gerne mal extreme Lösungen, macht deutlich, anstatt sich hinter den bloßen Noten zu verstecken. Für die Gesamteinspielung hat er Buxtehudes Orgel-Œuvre in sechs ausgewogene Programme geordnet, die mit den jeweils gewählten Instrumenten gut harmonieren. Dabei schreckt er vor Wiederholungen nicht zurück, wenn sich dadurch etwas verdeutlichen lässt. So hat er die Fantasie *Nun lob mein Seel' den Herren* (BuxWV 213) gleich zweimal aufgenommen: einmal einzeln (auf der Coci-Klapmeyer-Orgel in Altenbruch), zum anderen in Kombination mit den Nachbarwerken BuxWV 214 und 215 (auf der Schnitger-Orgel in St. Jacobi, Hamburg).[1] Damit folgt er zum einen dem Frankenberger'schen Walther-Autograph, zum anderen der

1 Vgl. dazu seinen Text im vorliegenden Band, S. 20.

Königsberger Walther-Handschrift und lädt den Hörer ein, sich selbst ein Urteil über die Zusammenstellung der einzelnen Versus zu bilden – beide Varianten haben etwas für sich, und von keiner können wir heute sagen, dass Buxtehude sie präferiert hätte.

Die Aufnahmen zeigen auf Schritt und Tritt eine sorgfältige philologische Beschäftigung mit den Quellen, die nicht selten zu eigenen Textfassungen führt. Immer wieder überrascht Koopman seine Hörer – mit unerwarteter Ornamentik, mit raffinierten Registrierungen und einer ausgeklügelten Hierarchie der einzelnen Kompositionsabschnitte, die er klug disponierend – und manchmal unkonventionell – den verschiedenen Werken der Orgel zuweist.

Für die Cembalomusik hat Koopman drei unterschiedliche Instrumente aus der Werkstatt des legendären Willem Kroesbergen verwendet: je ein Cembalo und Virginal im flämischen Stil (nach Ruckers) sowie ein italienisches Cembalo nach Stefanini. Sein zupackendes Spiel lässt keinen Raum für Gleichförmigkeit, vielmehr bestimmen Lebendigkeit, klare Akzentuierung und reiche Ornamentierung auch hier das Klangbild. Wer jedoch der Meinung wäre, Ton Koopmans Interpretationen stünden allein für Virtuosität und rasche Tempi, der wird immer wieder eines Besseren belehrt: Im Kontrast zu den virtuos-impulsiv gestalteten schnellen Suitensätzen lässt er einige der Allemanden und Sarabanden in expressiver Innigkeit aufleben. Und die *Courante in d* (BuxWV Anh. 6) taucht er in die wunderbar weiche Klangfarbe des flämischen Virginals.

Buxtehudes Kammermusik passt – wie die Cembalomusik – auf drei CDs. Hier ist Koopman als inspirierender und vitaler Begleiter auf Orgel und Cembalo zu hören: Kaum ein Generalbass-Spieler bringt den Mut auf, mit improvisatorischer Raffinesse so viele eigene Akzente zu setzen und die Oberstimmen mit dem Generalbass in der Waage zu halten. Assistiert von einer Laute (Mike Fentross) konzertiert er mit Violine(n) und Gambe, musikantisch gespielt von Catherine Manson und David Rabinovich sowie Paolo Pandolfo und Jonathan Manson.

Den größten Block innerhalb von Buxtehudes Œuvre bildet freilich die Vokalmusik – und ist doch zugleich die Musik, die in ihrer Breite und Tiefe am wenigsten bekannt ist. In zehn Programmen mit insgesamt 17 Einzel-CDs präsentiert Koopman mit dem Amsterdam Baroque Orchestra & Choir die Kantaten, Liturgischen Werke und Arien des Lübecker Meisters. Vorangestellt hat er die einzige (anonym) erhaltene Abendmusik, die Buxtehude nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden kann: *Wacht! Euch zum Streit gefasset macht!* (BuxWV Anh. 3). Das Booklet hält die Frage in der Schwebe. Christoph Wolff bemerkt in seiner Einführung, das Stück sei »mit Recht unter die zweifelhaften Werke eingereiht«, seine Aufnahme in den Kanon der *Opera Omnia* jedoch dadurch gerechtfertigt, dass die Komposition gleichwohl »im engeren Umkreis des großen Komponisten anzusiedeln« sei; demgegenüber