Buxtehude-Studien

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

herausgegeben von Matthias Schneider

unter Mitarbeit von Jürgen Heering

Band 2 (2017)

Dr. J. Butz · Musikverlag
Bonn

Inhalt

Vorwort 7

Beiträge von Jahrestagungen der IDBG
(11. Mai 2013, 10. Oktober 2015 und 15. Oktober 2016, Lübeck)

Jürgen Heering
Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes 11

Konrad Küster
Dieterich Buxtehude und Georg Österreich 29

Michael Belotti
Belle Iris – Rosilis 45

Tatjana Schabalina
Eine neue Textquelle zu einer unbekannten Abendmusik von
Buxtehude aus dem Jahr 1692 81

Irmgard Scheitler
Jesu, meiner Freuden Meister (BuxWV 61) im Zusammenhang
zeitgenössischer Leichencarmina 109

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

Friedhelm Krummacher
Buxtehudes solistische Psalmkonzerte 135

Freie Beiträge

Klaus Beckmann
Dietrich Buxtehude, Johann Gottfried Walther und gescholtene
Herausgeber 165

Kleinere Beiträge

IRMGARD SCHEITLER
»Das Jüngste Gericht« im Lichte eines Librettos einer Buxtehude-Abendmusik von 1692 und eines Königsberger »Jüngsten Gerichts« ... 185

KERALA J. SNYDER
Buxtehude's *Membra Jesu Nostri* and 21st-Century Composers 189

Literaturberichte

»Lehr uns, weil wir Odem hauchen, deine Güter recht gebrauchen« – Zur Neuerscheinung der Bände 10 und 11 der Buxtehude-Gesamtausgabe 195

Dieterich Buxtehude: Neuausgabe der Werke für Orgel (manualiter), Cembalo oder Clavichord im Rahmen der Gesamtausgabe 199

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes 203

Vorwort

Zwei Jahre nach Erscheinen des ersten Bandes der *Buxtehude-Studien* liegt nun der zweite Band der Reihe vor. Die durchweg positive Aufnahme des ersten Bandes hat uns ermutigt, den eingeschlagenen Weg weiter zu beschreiten und wiederum ein Forum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leben, Werk und kulturellem Umfeld des Lübecker Komponisten zu bieten. Daneben finden sich auch in diesem Band Informationen und Berichte über neue Projekte, die mit Buxtehude, seiner Musik oder seinen Wirkungsstätten in Verbindung stehen, sowie zwei Rezensionen von Bänden, die in der Gesamtausgabe der Werke Buxtehudes erschienen sind.

Der vorliegende Band enthält zunächst Beiträge, die auf Jahrestagungen der Gesellschaft im Mai 2013, im Oktober 2015 sowie im Oktober 2016 gehalten worden sind. Jürgen Heering stellt *Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes* dar, Konrad Küster untersucht die umfassende Sammlung Buxtehudescher Musik durch Georg Österreich, und Michael Belotti enthüllt die Vorlage für die lange Zeit fälschlich als ›Rofilis‹ bezeichnete Aria und legt dar, dass es sich tatsächlich um eine *Aria Rosilis* handelt. Tatjana Schabalina führt in eine neu entdeckte Quelle zu Buxtehudes Lübecker Abendmusiken ein: das Textbuch einer Abendmusik aus dem Jahr 1692. Irmgard Scheitler schließlich untersucht die Trauermusik *Jesu, meiner Freuden Meister* BuxWV 61 im Zusammenhang zeitgenössischer Leichencarmina.

Hatte schon Band 1 der *Buxtehude-Studien* zwei Texte geboten, die auf Referate der Buxtehude-Konferenz in Den Haag vom November 2007 zurückgingen, so bietet der vorliegende Band einen weiteren aus diesem Kontext: Friedhelm Krummachers Studie zu Buxtehudes solistischen Psalmkonzerten. In der neu eingeführten Rubrik freier Beiträge thematisiert Klaus Beckmann seine Arbeit als Herausgeber Buxtehudescher Musik und setzt sich – im Anschluss an Ton Koopmans Beitrag aus Band 1 der *Buxtehude-Studien* – kritisch mit der Rolle Johann Gottfried Walthers bei der Überlieferung von Buxtehudes Musik und ihrer Interpretation durch moderne Herausgeber auseinander.

Unter den kleineren Beiträgen reflektiert Irmgard Scheitler den neuen Fund des Textbuchs einer Abendmusik von 1692 durch Tatjana Schabalina mit den bisherigen Kenntnissen, die wir von Buxtehudes *Jüngstem Gericht* haben. Anschließend berichtet Kerala J. Snyder von einem Konzertprojekt in Philadelphia (Pennsylvania, USA), bei dem die sieben Kantaten von Buxtehudes *Membra Jesu Nostri* BuxWV 75 mit zeitgenössischer Musik konfrontiert wurden: *Seven*

Responses von verschiedenen Komponisten aus den USA, Dänemark und Deutschland, Island und Lettland.

Den Abschluss bilden zwei Rezensionen von neuen Bänden der Buxtehude-Gesamtausgabe: Ulf Wellner stellt die Geistlichen Kantaten für fünf Stimmen und Instrumente sowie die *Membra Jesu Nostri*, Rüdiger Wilhelm die Werke für Orgel (manualiter), Cembalo oder Clavichord vor.

Abermals laden Herausgeber und Buxtehude-Gesellschaft dazu ein, das noch junge Forum für wissenschaftliche Texte und Berichte zu Buxtehudes Leben und Wirken, zur Rezeption und Aufführungspraxis seiner Musik sowie zu weiteren Aspekten zu nutzen und Texte zur künftigen Veröffentlichung in den *Buxtehude-Studien* einzureichen. Zu gegebener Zeit soll auch die Bibliographie des Buxtehude-Schrifttums (vgl. Band 1) fortgeführt werden.

Wir wünschen unseren Lesern eine spannende und anregende Lektüre und freuen uns auf eine lebendige Diskussion der hier präsentierten Beiträge.

Für die Herausgeber: *Matthias Schneider*

Jürgen Heering

Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes[1]

Einleitung

Dieterich Buxtehude war von 1668 bis 1707 Organist (und Werkmeister) an St. Marien in Lübeck. Doch was gehörte zu seiner Tätigkeit als Organist? Seine ›Abendmusiken‹ sind kulturell Gebildeten ein Begriff – aber deren Komposition und Aufführung war eine private Unternehmung. Chorsänger kennen seine Kantaten – aber eine Kompositionsverpflichtung hatte er nicht. Seine Orgelmusik vermittelt uns einen Eindruck davon, was und wie er an bestimmten Stellen des Gottesdienstes wohl improvisiert hat[2] – aber in welchen Kontext fügte sich das ein? Das ist im Kern die Frage nach Gottesdienst und Liturgie zur Zeit Buxtehudes. Gibt es Quellen dafür? Und was können wir ihnen entnehmen? Ich möchte auf diese Fragen in fünf Abschnitten eingehen:

I. Die Entwicklung des Lübecker Gottesdienstes seit der Reformation
II. Die gottesdienstliche Situation in der Zeit Buxtehudes
III. Die Ordnung des Hauptgottesdienstes in St. Marien – mit exemplarischen Kommentaren
IV. Der Gemeinde- und Chorgesang sowie die gottesdienstlichen Aufgaben der Orgel
V. Die Kirchenmusik in Festgottesdiensten

---

[1] Öffentlicher Vortrag am 11. Mai 2013 im Rahmen der Buxtehude-Tage 2013 in der Briefkapelle von St. Marien Lübeck. Der Vortragsstil wurde weitgehend beibehalten.

[2] Vgl. dazu z.B. Matthias Schneider, *Die Rolle und Funktion der Orgel im Gottesdienst*, in: Erik Dremel/Ute Poetzsch (Hrsg.), *Choral, Cantor, Cantus firmus. Die Bedeutung des lutherischen Kirchenliedes für die Schul- und Sozialgeschichte*, Halle/Saale 2015, S. 139-150.

I. Die Entwicklung des Lübecker Gottesdienstes seit der Reformation[3]

Für 35 von insgesamt 39 Jahren, die Buxtehude in Lübeck wirkte, galten kirchenrechtlich immer noch die gottesdienstlichen Regelungen des Reformators Johannes Bugenhagen (1485-1558) in seiner Lübecker Kirchenordnung von 1531.[4] Allerdings ergaben sich bei der praktischen Umsetzung im Laufe der Zeit durchaus Veränderungen. Unterschiedliche Quellen werfen Licht auf diesen Prozess. Ich nenne hier nur drei von ihnen:

Da ist einmal die reformatorische Kirchenordnung für Osnabrück von 1543.[5] Sie ist von Hermann Bonnus (1504-1548), dem ersten, noch von Bugenhagen eingesetzten Superintendenten Lübecks (Amtszeit ab 1532), erarbeitet worden und lässt durchaus Rückschlüsse auf die damalige Lübecker Praxis zu.[6]

Zum anderen ist die Kirchenordnung für das Herzogtum Lauenburg von 1585 aufschlussreich.[7] Der Verfasser war ebenfalls ein Lübecker Superintendent, Andreas Pouchenius (1526-1600, Amtszeit ab 1575). Hier hat es beides gegeben: Lübecker Einfluss auf die Regelungen für Lauenburg und später auch umgekehrt.

Bedeutsam, aber bisher kaum ausgewertet ist das handschriftliche Altarbuch von 1626 im Dom zu Lübeck (Abbildungen 1 und 2); es war sehr lange, sogar über Buxtehudes Amtszeit hinaus in Gebrauch und wurde mehrfach »renovirt«

---

[3] Zum evangelischen Gottesdienst und zur gottesdienstlichen Musik in Lübeck sowie zur Kirchengeschichte Lübecks vgl. hier und im Folgenden die nach wie vor grundlegenden Arbeiten von Wilhelm Jannasch, *Geschichte des lutherischen Gottesdienstes in Lübeck von den Anfängen der Reformation bis zum Ende des Niedersächsischen als gottesdienstlicher Sprache (1522-1633)*, Gotha 1928; Wilhelm Stahl, *Geistliche Musik* (Johann Hennings/Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 2), Kassel/Basel 1952, S. 17-86; Wolf-Dieter Hauschild, *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*, Lübeck 1981, hier S. 194-358. – Vgl. außerdem Jürgen Heering, *Der Gottesdienst in Lübeck im 17. Jahrhundert*, in: Albert Gerhards/Matthias Schneider (Hrsg.), *Der Gottesdienst und seine Musik*, Bd. 2: *Liturgik: Gottesdienstformen und ihre Handlungsträger*, Laaber 2014 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 4/2), S. 113-122.

[4] Wolf-Dieter Hauschild (Hrsg.), *Lübecker Kirchenordnung von Johannes Bugenhagen 1531*, Lübeck 1981, S. 73-115.

[5] *Christlicke Kercken Ordenungh. Der Statt Ossenbrügge/ Dorch* M. Hermannum Bonnum *Verfatet*, [o.O.] 1543, hier: fol. C ij^{v}-D^{r}.

[6] Vgl. Petra Savvidis, *Hermann Bonnus, Superintendent von Lübeck (1504-1548). Sein kirchenpolitisch-organisatorisches Wirken und sein praktisch-theologisches Schrifttum*, Lübeck 1992 (Veröffentlichungen zur Geschichte der Hansestadt Lübeck, Reihe B, Bd. 20), hier bes. S. 130-163.

[7] [Andreas Pouchenius,] *Kirchen-Ordnung Unser von GOttes Gnaden Frantzen/ Hertzogen zu Sachsen/ Engern/ und Westphalen*, Lübeck 1585 [Lauenburger Kirchenordnung (Niedersächsische Kirchenordnung)], hier: fol. 113^{v}-164^{r} sowie fol. 266^{r}-273^{r}.

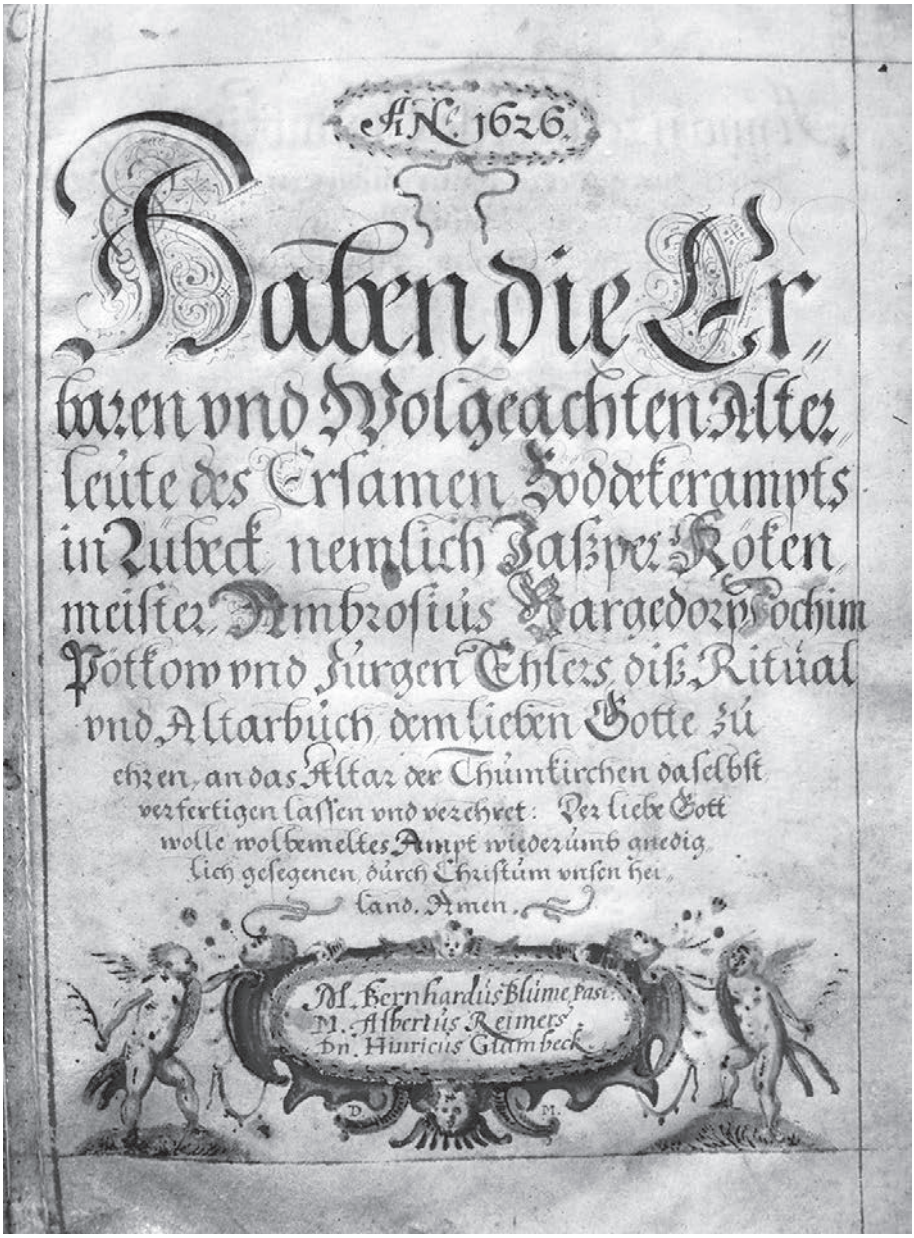


Abbildung 1: Altarbuch des Lübecker Doms von 1626 (Ev.-Luth. Domgemeinde Lübeck)
Widmung des Böttcheramtes, Ausschnitt

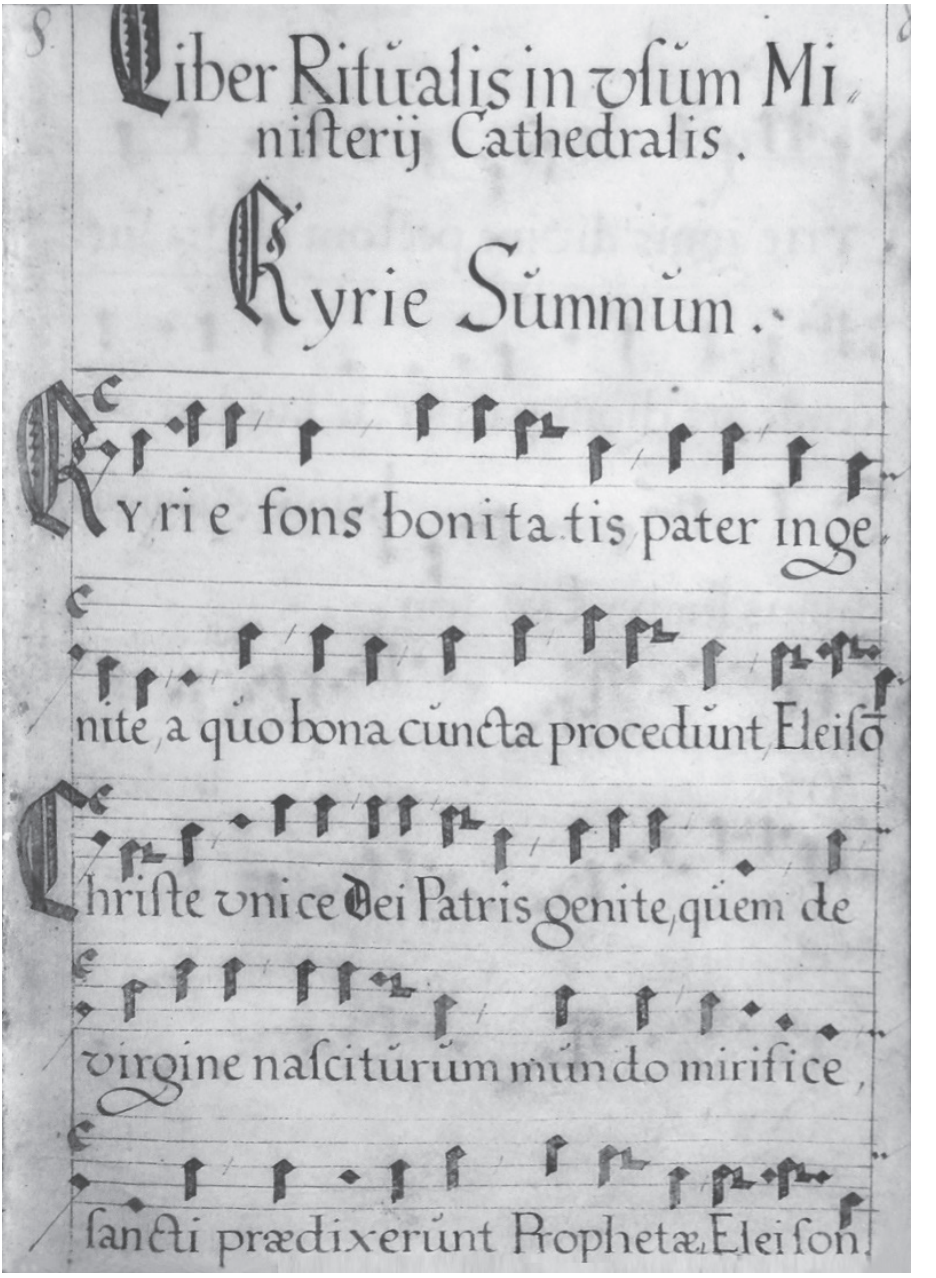


Abbildung 2: Altarbuch des Lübecker Doms von 1626 (Ev.-Luth. Domgemeinde Lübeck) ursprüngliche erste Seite mit Kyrie Summum

und »verbeßert« (ergänzt), zuletzt 1791.[8] Für den Benutzungszeitraum spiegelt es sowohl die Entwicklung der Liturgie als auch das Spektrum der Gestaltungsmöglichkeiten.

Danach hat es im von Bugenhagen geordneten Gottesdienstwesen im Laufe der Zeit und bis zum Amtsantritt von Buxtehude vor allem folgende Veränderungen gegeben:

1. Die »niedersächsische« (niederdeutsche) Kultussprache war bis ca. 1630 durch die hochdeutsche abgelöst worden.
2. Die morgendlichen Wochenpredigten hatte man reduziert, die täglichen ›Horen‹ (Stundengebete) fast vollständig abgeschafft – bis auf die Vesper vor den Sonn- und Festtagen.
3. In der deutsch-lateinischen Mischform der Bugenhagenschen Liturgie war der Anteil lateinischer Gesänge gestiegen – mit nachhaltiger Wirkung für fast das ganze 17. Jahrhundert.
4. Im liturgischen Gesang hatte der Chor fast vollständig die Gemeinde verdrängt.
5. Die Gottesdienste an den Festtagen wurden im 17. Jahrhundert zunehmend von der Kirchenmusik geprägt. Der engagierte Einsatz von Geistlichkeit und Bürgertum bereitete den Boden für die Blüte der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Zugleich ist deutlich erkennbar, dass sehr viele Regelungen Bugenhagens ganz lange unverändert blieben. Auch dafür nenne ich einige Beispiele:

1. St. Marien behielt als Ratskirche den Vorrang vor den vier anderen Hauptkirchen. Dementsprechend war die Kirchenmusik personell ausgestattet. Der Schülerchor des Katharineums, der von Bugenhagen 1531 gegründeten Lateinschule, war St. Marien in besonderer Weise zugeordnet; geleitet wurde er vom 3. Lehrer, der zugleich Kantor an der Ratskirche war. Die acht, später sieben Ratsmusikanten waren dem Kantor zur Dienstleistung verpflichtet. Auch amtierten mit Petrus Hasse (um 1575-1640, Amtszeit ab 1616) und Franz Tunder (1614-1667, Amtszeit ab 1641) schon vor Buxtehude bedeutende Organisten an dieser Kirche. Die anderen Hauptkirchen und erst recht die Landkirchen verfügten über deutlich geringere Möglichkeiten, die Gottesdienste musikalisch auszugestalten.[9]

---

[8] *Liber Ritualis in vsum Ministerij Cathedralis*, [Lübeck] 1626 (hs., 1703 und 1784 »renovirt«, 1791 »verbeßert« und »renovirt«; im Besitz der Domgemeinde Lübeck).

[9] Die Schüler des Katharineums aus den Kirchspielen der übrigen Hauptkirchen sangen dort unter der Leitung weiterer Lehrer, der ›Präzeptoren‹, für den Dom galt eine eigene Regelung zusammen mit der Domschule.

Michael Belotti

Belle Iris – Rosilis

Stationen einer populären Melodie des 17. Jahrhunderts

Sechs Variationszyklen Dieterich Buxtehudes für Cembalo (BuxWV 245-250) sind in einer dänischen Tabulaturhandschrift des frühen 18. Jahrhunderts überliefert, die auch den größten Teil seiner Suiten enthält.[1] Hinzu kommt eine Variationsreihe über den Choral *Auf meinen lieben Gott* (BuxWV 179) in Form einer Suite, die in eine der großen Choralsammlungen von Johann Gottfried Walther (1684-1748) aufgenommen wurde,[2] sich aber durch ihre Faktur deutlich als Cembalokomposition ausweist. Sie gehört zusammen mit den *Musicalischen Sterbens-Gedancken* Johann Pachelbels (1653-1706)[3] zu den frühen Beispielen für die Anwendung ›weltlicher‹ Bearbeitungstechniken auf geistliche Gesänge – eine gewisse Rechtfertigung dafür bietet in diesem Fall die Tatsache, dass die Melodie von Jacob Regnart (1540/45-1599) ursprünglich zu dem Tanzlied *Venus du und dein Kind*[4] gehörte, das bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts geläufig war.

---

1 DK-Kk, Mu 6806.1399 (olim C II,49), »Familien Ryges slægtsbog«. Erstausgabe: Emilius Bangert (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude 1637-1707: Klaverværker*, København/Leipzig 1942. Eine Liste der Bibliothekssigel findet sich am Ende des Beitrags.

2 NL-DHnmi, 4.G.14, »Frankenbergers Walther-Autograph«, S. 356-358. Edition: Michael Belotti (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude: The Collected Works*. Vol. 16: *Keyboard Works*, Part 2: *Organ Chorales*, New York 2010, S. 105-109.

3 Michael Belotti (Hrsg.), *Johann Pachelbel: Complete Works for Keyboard Instruments*. Vol. VII: *Chorale Partitas*, Colfax 2011, S. 2-29. Über den Einfluss der Wiener Claviermeister Froberger und Ebner auf die Variationstechniken der Choralpartita siehe das Vorwort »Pachelbel's Variation Sets«, ebenda S. iv-xii.

4 Jacob Regnart, *Kurtzweilige teutsche Lieder*, Nürnberg 1576, Nr. 8. Die Melodie wird in Heinrich Meiers *Hauß-Capell*, Frankfurt am Main 1647, S. 25, mit der Anfangszeile des weltlichen Lieds benannt; der Text erscheint noch in *Das Newe vnd grosse Lieder-Buch*, o.O. 1650, 2. Teil, Nr. 74. Auch Buxtehudes Lübecker Amtsvorgänger Franz Tunder (ca. 1615-1667) bearbeitet die Melodie nicht in den herkömmlichen Techniken der Choraldurchführung, sondern als Liedvariation für zwei Manuale ohne Pedal, vgl. Michael Belotti (Hrsg.), *Franz Tunder: Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 2012, S. 32-37 und Vorwort S. 5.

Die Melodien, die den übrigen Variationszyklen zugrundeliegen, waren zu Buxtehudes Zeit beliebte Lied- und Tanzweisen. Die meisten sind schon seit längerem bekannt; die verbleibenden konnten im Zuge der Vorbereitung des Bands *Suites and Variations*[5] innerhalb der Buxtehude-Gesamtausgabe identifiziert werden. Die ältesten dieser Melodien gehen bis ins 16. Jahrhundert zurück und treten ab etwa 1620 häufig in studentischen Lautenbüchern des deutschsprachigen Raums auf: *La Capricciosa* (BuxWV 250) ist die italienische Bergamasca, die sich aus einem einfachen Harmoniemodell entwickelte und von Komponisten wie Girolamo Frescobaldi (1583-1643) und Wolff Ebner (1612-1665) mit hoher kontrapunktischer Kunst gesetzt wurde,[6] bis sie schließlich Johann Sebastian Bach im abschließenden Quodlibet der Goldbergvariationen aufgriff. Die Melodie, die unter dem Titel *More palatino* (BuxWV 247) bekannt wurde, erscheint mit dem Text »En m'en revenant de Sainct Nicolas« 1597 in einer französischen Chansonsammlung.[7] Der Text »More palatino bibimus, ne gutta supersit, | Unde suam possit musca levare sitim« (Wir trinken auf kurpfälzische Art, so dass kein Tropfen übrig bleibt, mit dem eine Fliege ihren Durst stillen könnte) – ein lateinisches Distichon, das sich den Tönen nur ziemlich gewaltsam unterlegen lässt – scheint als Spottvers auf die Studenten der Heidelberger Palatina und anderer calvinistischer Universitäten geschrieben worden zu sein. Die *Courante simple* (BuxWV 245) ist gleichfalls französischen Ursprungs; sie taucht um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem Text »De ce trébuchement fatal« auf und wurde auch in den Niederlanden und Dänemark häufig als Liedmelodie benutzt. Zwei Zyklen verarbeiten Sarabandenmelodien. Grundlage der Variationen in a (BuxWV 249) ist eine Sarabande, die ab etwa 1640 in Clavier- und Lautenbüchern überliefert ist; sie wird meist dem französischen Lautenisten Germain Pinel (um 1600-1661), in einigen Quellen seinem Kollegen Nicolas de Merville († 1644) zugeschrieben. Nicht wenig überrascht war das Herausgeberteam, die Vorlage für den C-Dur-Zyklus (BuxWV 246) in Agostino Steffanis (1654-1728) Oper *Le rivali concordi* zu finden: Dort wird die Melodie, vom Komponisten mit ›Sarabande‹ überschrieben, zuerst als Sopran-Arie »Nume implacabile, arcier

---

[5] Christoph Wolff (Hrsg.)/Michael Belotti (»Consulting Editor«), *Dieterich Buxtehude: The Collected Works*. Vol. 18: *Keyboard Works*, Part 4: *Suites and Variations for Harpsichord or Clavichord*, New York 2016. Über die Melodien siehe Appendix 1, ebenda S. 235-239 und *Addendum*, S. xxxvii.

[6] Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali di diverse compositioni*, Venedig 1635, S. 89: *Bergamasca*; Wolff Ebner, *Capriccio Sopra L'aria Pergamasco*, Edition: Siegbert Rampe (Hrsg.), *Muffat-Ebner: Sämtliche Werke für Clavier (Orgel)* I, Kassel 2003, S. 24. Als weitere Quelle für Ebners Bearbeitung wäre das Kruse-Manuskript nachzutragen, das in der Überlieferung von Tastenmusik Buxtehudes und Pachelbels eine Rolle spielt; siehe Buxtehude, *Collected Works 18* (2016), S. 186.

[7] *Airs de court. Mis en musique à 4. & 5. parties. De plusieurs autheurs*, Paris 1597, no. 12.

terribile«, dann instrumental dargeboten.[8] Steffanis Oper wurde 1692 zum erstenmal am Hof in Hannover aufgeführt; damit zählt diese Variationsreihe zu Buxtehudes spätesten erhaltenen Kompositionen.

Wir wollen im folgenden die Vorlage für den kleinen Variationszyklus in d (BuxWV 248) genauer betrachten, der in der Erstausgabe von Emilius Bangert[9] unter dem Titel *Rofilis* erscheint. Über die Herkunft der Melodie war sich die Forschung sofort im klaren: Sie gehört zu einer Serenade aus dem *Ballet de l'Impatience* (LWV 14) von Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Rätselhaft blieb zunächst der Titel. Sollte es sich um die Entstellung eines literarischen Namens durch einen unwissenden Abschreiber handeln? Im französischen Text wird eine »belle Iris« angeredet; wie daraus »Rofilis« entstanden sein sollte, bleibt unerfindlich. Eher könnte daran gedacht werden, dass der in der barocken Liebesdichtung beliebte Frauenname »Fillis« in den Titel der Buxtehude'schen Komposition eingegangen sein könnte. Ich gestehe, dass ich diese Vermutung noch vor wenigen Jahren einleuchtend fand und dementsprechend die Schreibweise in »Rofillis« ändern zu dürfen glaubte.[10] Eine Überprüfung der Tabulaturhandschrift, die Buxtehudes Variationen überliefert, die Auswertung von Hinweisen aus der dänischen Liedforschung und das Studium musikalischer und literarischer Quellen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts erbrachten nicht nur die definitiv richtige Lesung des Titels, sondern auch eine Fülle von Zeugnissen für das Weiterleben der Melodie Lullys.

I

Das *Ballet Royal de l'Impatience* nach einem Libretto von Francesco Buti (1604-1682) und Isaac de Benserade (1613-1691) mit Musik von Jean-Baptiste Lully (1632-1687)[11] wurde am 19. Februar 1661 unter aktiver Beteiligung des Sonnenkönigs Ludwig XIV. zum erstenmal aufgeführt. Es stellt in vier unterhaltsamen, manchmal burlesken Szenen mit Prolog und Epilog verschiedene Typen von Menschen vor, die an der Ungeduld leiden und teilweise durch sie Schaden nehmen: erfolglose Alchimisten, Tanzmeister mit ungelehrigen Schülern, Prozessführer, Lastenträger, Vogelsteller, Kaufleute, gierige Schlemmer und Trinker – und Liebende. Als erster tritt »un Grand« auf, »qui donne une

---

[8] Die Identifizierung des Stücks gelang François-Pierre Goy, Paris, wofür ihm auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

[9] Bangert, *Buxtehude-Klaverværker* (1942), S. 78 (Nr. 22).

[10] Michael Belotti, *Die zyklischen Choralbearbeitungen Dieterich Buxtehudes*, 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. 110-123, bes. S. 118.

[11] Jean-Baptiste Lully, *Ballet Royal de l'Impatience* (LWV 14), überliefert in einer Abschrift von Philidor l'aisné 1690 (F-Pn, RES-F-509), Textdruck Paris 1661.

serenade à sa Maistresse, impatient de la voir« (der seiner Herrin ein Ständchen darbringt, ungeduldig, sie zu sehen). Damit erklingt an prominenter Stelle des Werks, gleich nach dem Prolog, die Melodie, die in weiten Teilen Europas populär werden sollte, zuerst in einem fünfstimmigen Instrumentalsatz, danach »chanté par M[r]. Le Gros« mit Generalbassbegleitung.

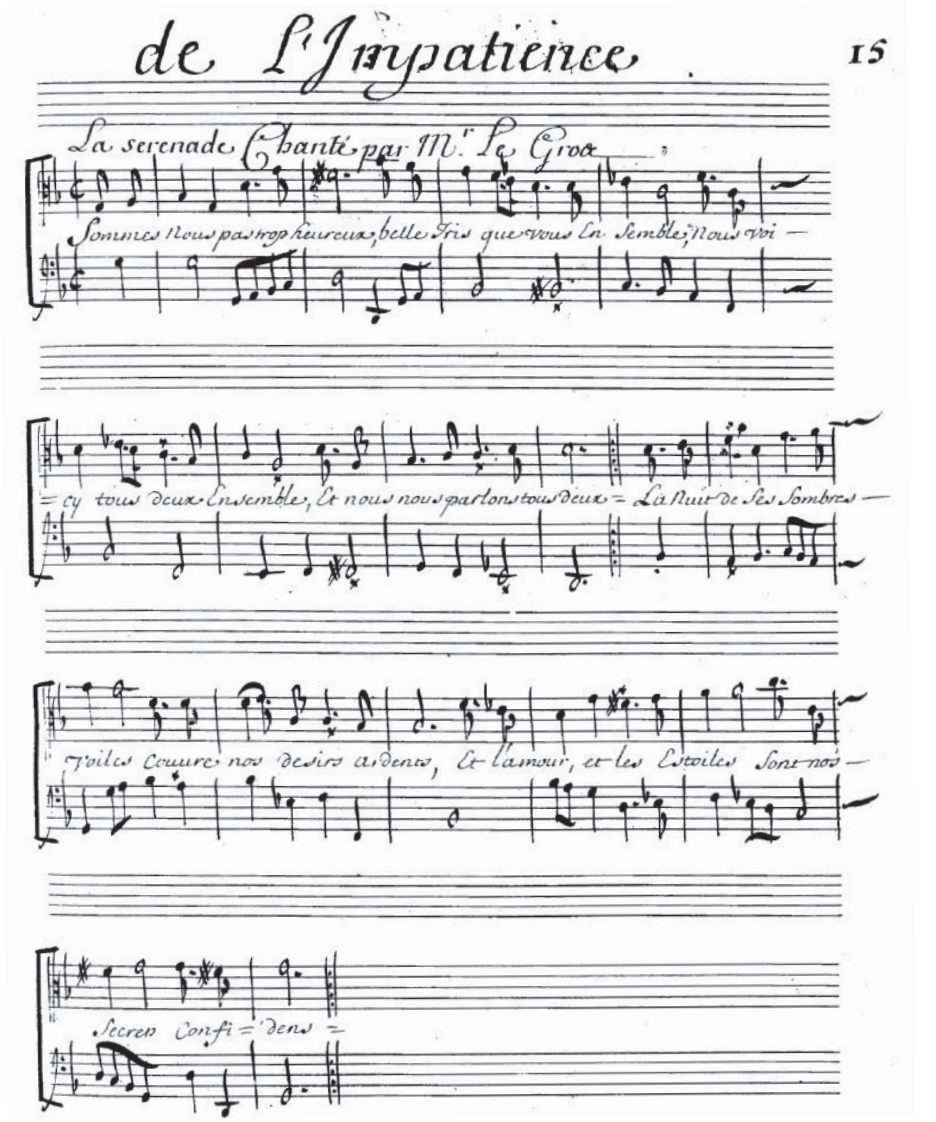


Abbildung 1: Jean-Baptiste Lully, Serenade aus *Ballet Royal de l'Impatience* (LWV 14), Abschrift von Philidor l'aisné 1690 (F-Pn, RES-F-509, S. 15).

Der vornehme Liebhaber fordert seine Herrin auf, mit ihm zusammen die Liebe im Schutz der Nacht zu genießen.

1. Sommes-nous pas trop heureux,	(Sind wir nicht allzu glücklich,
Belle Iris, que vous en semble?	schöne Iris – was meinen Sie?
Nous voicy tous deux ensemble	Hier sind wir beide zusammen,
Et nous nous parlons tous deux;	hier sprechen wir miteinander.
La nuit de ses sombres voiles	Die Nacht bedeckt mit ihrem dunklen Schleier
Couvre nos desirs ardens,	unser brennendes Verlangen,
Et l'Amour & les Estoiles	die Liebe und die Sterne
Sont nos secrets Confidens.	sind unsere geheimen Vertrauten.
2. Mon cœur est sous vostre loy	Mein Herz steht unter Ihrer Herrschaft
Et n'en peut aimer une autre;	und kann keine andere lieben.
Laissez-moy voir dans le vostre	Lassen Sie mich in Ihrem Herzen sehen,
Ce qui s'y passe pour moy.	was dort für mich vorgeht.
La nuit est calme & profonde,	Die Nacht ist still und tief,
Nul ne vient mal à propos,	nichts kommt uns ungelegen;
Le repos de tout le monde	die Ruhe der ganzen Welt
Assûre nôtre repos.	gibt unserer Ruhe Sicherheit.)

Herausgelöst aus dem Panorama der unruhigen Geister, die das Ballett vorstellt, musste die Botschaft dieses Lieds nach den Normen der damaligen Zeit unmoralisch und für viele Hörer verstörend wirken: sich einfach zu nehmen, wonach einen verlangte, im Verborgenen eine gesellschaftlich nicht anerkannte Beziehung auszuleben. Wir werden sehen, dass im Lauf der Rezeptionsgeschichte einige Autoren darauf reagierten, den Text erweiterten, um- oder ganz neu dichteten. Aber zunächst einmal war die Melodie ungeheuer attraktiv. Ihr Anfang ist durch eine steile Aufwärtsbewegung geprägt, die zu Beginn der zweiten Zeile einen ersten Höhepunkt erreicht. Diesem folgt ein allmähliches Absteigen und ein Einpendeln in der Mittellage. Der Strophenbau des Texts mit den umarmenden Reimen (abba) in der ersten Hälfte sorgt dafür, dass die Melodie zunächst keinen Ruhepunkt findet, sondern weiterdrängt bis zur phrygischen Kadenz am Ende der vierten Zeile. Die zweite Hälfte (mit gekreuzten Reimen cdcd) ist demgegenüber deutlicher gegliedert. Sie wird mit einer Imitation (d^1 e^1 f^1 d^1 g^1) des Anfangsmotivs (*g a b g* d^1) eröffnet. Zeile 5 und 6 stehen in der Paralleltonart; sie schreiten den Tonraum *b*-*b*‘ in gegensätzlicher Richtung aus, erst aufwärts, dann abwärts. Die beiden letzten Zeilen bringen eine neue Steigerung, einen neuen Spitzenton *(c‘‘)* und einen Abschluss auf der hohen Tonika. Die zielstrebige Linienführung und klare Akzentuierung sichern der Melodie einen lebendigen Ausdruck und leichte Einprägsamkeit – sie hat, wenn man so will, Schlagerqualität.

Tatjana Schabalina

Eine neue Textquelle zu einer unbekannten Abendmusik von Buxtehude aus dem Jahr 1692

Die gedruckten Libretti zu den berühmten Abendmusiken von Dieterich Buxtehude sind wertvolle, aber heutzutage äußerst seltene Quellen der verschollenen Werke des Komponisten. Umso bedeutender ist jeder einzelne Fund, und umso überraschender, wenn eine solche Entdeckung unerwartet weit weg von der Stadt und sogar von dem Land gemacht wird, wo einst diese Werke zu hören waren und wo deren Texte regelmäßig veröffentlicht wurden.[1]

Die russischen Archive haben in den letzten Jahren wieder verstärkt die Aufmerksamkeit von Spezialisten für die Geschichte der deutschen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf sich gezogen. Am zahlreichsten waren die Funde in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg; dort wurden bisher unbekannte originale gedruckte Texte zu Werken von Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Theodor Christlieb Reinholdt (1682-1755) und vielen anderen Komponisten jener Zeit entdeckt. So sind zum Beispiel unter den Texten zu Bachs Musik eine bisher unbekannte Fassung der Markus-Passion 1744, der Picander-Jahrgang 1728, ein Passionsoratorium von Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), aufgeführt unter Bachs Leitung in Leipzig im Jahr 1734, sowie andere Quellen, die entweder unbekannt waren oder als verschollen galten, aufgetaucht.[2] In derselben Bibliothek wurden auch

---

[1] Dieser Artikel basiert auf meinem Vortrag, der auf der Tagung der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft (IDBG) in Lübeck am 15. Oktober 2016 gehalten wurde. Die Verfasserin möchte den Mitarbeitern der Russischen Staatsbibliothek für ihre Hilfe danken. Besonderer Dank gilt Dr. Matthias Schneider für wertvolle Unterstützung und die Einladung zur Tagung der IDBG. Außerdem bedankt sich die Autorin bei dem Präsidenten der IDBG, Dr. Ton Koopman (Amsterdam), Dr. Irmgard Scheitler (Würzburg), Dr. Kerala Snyder (Rochester), Dr. Peter Wollny (Leipzig) und Dr. Olga Gero (Berlin) für ihre groβe wissenschaftliche Hilfe. Die Faksimilereproduktion der gedruckten Texte erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Russischen Staatsbibliothek Moskau.

[2] Siehe Tatjana Schabalina, *»Texte zur Music« in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs*, in: Bach-Jahrbuch 2008, S. 33-98; dies., *»Texte zur Music« in Sankt Petersburg – Weitere Funde*, in: Bach-Jahrbuch 2009, S. 11-48.

der Text eines bisher unbekannten Passionsoratoriums von Telemann,[3] *Todes-Gedancken* von Christian Flor (1626-1697)[4] und viele andere Quellen gefunden, die hoffentlich einen nützlichen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der damaligen deutschen Musik leisten werden. Doch der hier vorgestellte Text zu Buxtehudes Abendmusik wurde in der Russischen Staatsbibliothek in Moskau entdeckt.[5]

Das Buch-Museum, in dem die Quelle gefunden wurde, ist eine der Abteilungen der Bibliothek. Es handelt sich um die Forschungsabteilung für seltene antiquarische Bücher – ein Zentrum für die spezielle Aufbewahrung und wissenschaftliche Erforschung alter gedruckter Materialien. Neben dem Text, dem dieser Artikel gewidmet ist, befinden sich in derselben Bibliothek im Buch-Museum auch die Libretti der berühmten ›extraordinairen Abendmusiken‹ von Buxtehude aus dem Jahre 1705.[6] Sie enthalten das Exlibris »Aus den Büchern von A. I. Markuschewitsch«. Alexej Iwanowitsch Markuschewitsch (1908-1979), Mitglied der Russischen Akademie der Pädagogischen Wissenschaften, ein berühmter Mathematiker, Lehrer, Büchersammler, besaß eine

---

[3] Tatjana Schabalina, *Textfunde in Sankt Petersburg: Unbekanntes Passionsoratorium von Telemann aus dem Jahr 1731*, in: Telemann-Gesellschaft e.V. (Internationale Vereinigung), Mitteilungsblatt, Magdeburg 2012, S. 25-35.

[4] Die Quelle (»Todes-Gedancken/ | Welche | Beim Sehligen Abgang | Der | Nahen Angehörigen/ | Nach dem bekanten Kirchen-Gesang | Auff meinen lieben GOTT. | ohnlängst | Mit ümgekehrten *CONTRAPUNCTEN* | auch ohne Musicalische *COMPOSITION* | auffgesetzet | und nun | hervor gegeben | von | *CHRISTIAN FLOR*, | Org. an S. Johan. und S. Lamb. | in Lüneburg. || HAMBURG/ | Gedruckt bey Conrad Neumann/ E. E. Hochweisen | Rahts und des *Gymnasii* Buchdrucker. | Im Jahr Christi/ 1692«) des lange als verschollen geltenden Werkes wurde vor ein paar Jahren von der Autorin dieses Artikels entdeckt und im Juli 2010 zum ersten Mal auf der internationalen Konferenz in Belfast gezeigt (14th Biennial International Conference in Baroque Music, Queen's University Belfast, 30 June – 4 July 2010), danach folgten weitere Beiträge. Obwohl die Autorin dieses Artikels auch andere Werke von Christian Flor und weiteren Lüneburger Komponisten gefunden hat, ist *Todes-Gedancken* im Originaldruck von 1692 das bedeutendste von ihnen. Siehe die ausführliche Diskussion in meinem Katalog (Tatjana Schabalina, *»Texte zur Music« in Sankt Petersburg: Gedruckte Quellen zu Werken von J. S. Bach und anderen deutschen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts*), der in der Reihe *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* erscheinen wird.

[5] Die Russische Staatsbibliothek in Moskau (ehemals die Staatsbibliothek der UdSSR namens V. I. Lenin) ist derzeit eine der wichtigsten öffentlichen Bibliotheken des Landes. Heutzutage übertrifft der Umfang ihres Bestandes über 45,5 Millionen Aufbewahrungseinheiten. Sie enthält Literatur und Handschriften in 367 Sprachen. Es gibt Spezialsammlungen von Karten, Zeitungen, Noten und anderen Publikationen.

[6] Beide Libretti sind die letzten Faszikel des Konvoluts mit der Signatur: Нем. 2^0. Eingebunden sind sie zu: *Vollständiges DIARIUM alles dessen was vor, in und nach denen höchstansehnlichsten Wahl- und Crönungs-SOLENNITÆTEN des Allerdurchlauchtigsten* […] *HERRN CAROLI des VI. Erwehlten Römischen Kaysers* […], Franckfurt am Mayn […] 1712.

Abdruck
Der
Texte und Arien,
Welche in der
Fünffstündigen Sonntäglichen
Abend-Music/
In der Käyserl. Freyen und des H. Röm.
Reichs-Stadt Lübeck
Haupt-Kirchen zu Sanct Marien
dieses 1692. Jahr
Musicalisch sollen vorgestellet werden
von
Dieter. Buxtehuden/
Organ. & Compositore
daselbst.
LUBECK/
Gedruckt bey Moritz Schmalhertz.

Abbildung 1: Libretto der Abendmusik 1692. Titelseite (Russische Staatsbibliothek)

Privatbibliothek, eine Seltenheit im damaligen Russland, die er 1976 der Lenin-Staatsbibliothek kostenlos vermachte. Waren früher Exemplare der Libretti zu *Castrum Doloris* und *Templum Honoris* bekannt, die in der Stadtbibliothek Lübeck aufbewahrt werden (LSB Lub M 133), so können ihnen nun die Moskauer Exemplare an die Seite gestellt werden. Ein Vergleich zeigte, dass die Texte und die Druckgestaltung völlig übereinstimmen.

Selbstverständlich aber ist für die Buxtehude-Forschung der wichtigste Fund die Entdeckung der folgenden Quelle: »Abdruck | Der | *Texte* und *Arien*, | Welche in der | Fünffstündigen Sonntäglichen | Abend-Music/ | In der Käyserl. Freyen und des H. Röm. | Reichs-Stadt Lübeck | Haupt-Kirchen zu Sanct Marien | dieses 1692. Jahr | *Musicali*sch sollen vorgestellet werden | von | *Dieter.* Buxtehuden/ | *Organ. & Compositore* | daselbst. || LUBECK/ | Gedruckt bey Moritz Schmalhertz« (Abb. 1), veröffentlicht in Quartformat, mit zwölf Seiten (Maße: 19,2 × 15,5 cm). Die Signatur lautet: IV-нем. 4°. Es ist der letzte, neunzehnte Faszikel in einem Konvolut verschiedener Texte, die in Hamburg, Königsberg, Jena, Wittenberg und anderen deutschen Städten vom Ende des

Irmgard Scheitler

Jesu, meiner Freuden Meister (BuxWV 61) im Zusammenhang zeitgenössischer Leichencarmina

1. Gelegenheitscarmina – ihre Verbreitung und Komposition

Gelegenheitsdichtungen und -kompositionen, d.h. an einen bestimmten Anlass gebundene Werke, dienen der Verschönerung, Veredelung und womöglich Verewigung öffentlicher und privater Feste.[1] Hauptsächlicher Anlass waren zunächst Hochzeiten, im Laufe des 17. Jahrhunderts hingegen dürften Sterbefälle genauso oft, ja vielerorts noch öfter bedacht worden sein. Leichenlieder, ob auf eine geläufige Melodie singbar oder neu gesetzt, wurden teilweise noch zu Lebzeiten bestellt. Das Lied sollte als ›memento mori‹ bereits den Lebenden begleiten und ihn auf dem Sterbebett stärken,[2] oder es wurde von den Hinterbliebenen zu ihrer eigenen Auferbauung in Auftrag gegeben.[3] Nach dem Tode war verschiedentlicher Gebrauch möglich: bei der Totenwache, bei Abholung der Leiche, beim Gang zur Kirche oder zum Friedhof oder beim Gottesdienst.

Die Veröffentlichungsform war der Kleindruck. Einzeldrucke sind sehr stark dem Verschleiß anheimgegeben. Sie wurden weggeworfen, wenn der Anlass vergessen war. Eine bessere Chance, der Nachwelt überliefert zu werden, hatten Werke bedeutender Autoren oder solche, die von Sammlern zusammengestellt wurden.

---

[1] Der Begriff ›carmen‹ wird gewählt, weil er sowohl vorgefundene als auch neue Singtexte umfasst. Erstere, insbesondere der Hl. Schrift entnommene Worte, wurden im Laufe des 17. Jahrhunderts mehr und mehr von Neudichtungen abgelöst, ohne ganz zu verschwinden.

[2] Vgl. Walther Ziesemer (Hrsg.), *Simon Dach: Gedichte*, Halle an der Saale 1936-1938, Bd. III, Nr. 160: »Christliche Todes Erinerung Des […] Herrn Robert Roberthins […] Auff dessen Begehren schon vor etzlichen Jahren geschrieben«. *Ich bin ja Herr in deiner Macht*, 1648; ebenso Ziesemer, Bd. III, Nr. 214; Bd. IV, Nr. 1; Bd. IV, Nr. 36; Bd. IV, Nr. 260.

[3] Ziesemer, *Dach*, Bd. III (1937), Nr. 24.

Schon seit fast 100 Jahren werden Gelegenheitsdichtungen erforscht. Wir kennen heute eine schier unübersehbare Menge von Texten.[4] Viele ließen sich auf bekannte Melodien singen, neu komponiert wurde aber nur etwa 1% davon, selten mehr.[5] Die Art der Vertonung richtete sich nach der Textgrundlage: Bibeltexte, wie sie in früher Zeit bevorzugt wurden, wurden motettisch gesetzt, Strophendichtungen eher liedhaft. Der Komponist war in der Gestaltung weitgehend ungebunden, weshalb es eine erstaunliche Formenvielfalt gibt.

Einige Freie Reichsstädte mit selbstbewusster Bürgerkultur haben überproportional viele Dichtungen und sogar Kompositionen vorzuweisen. Über 50 Funeralmusiken liegen von Johann Hermann Schein (1586-1630) in Leipzig vor, fast ebenso viele von Heinrich Schwemmer (1621-1696) und Paul Hainlein (1626-1686) aus Nürnberg.[6] Herausragend rege und lang anhaltend war die Produktion in Königsberg; allein von Heinrich Albert (1604-1651) sind 35 und von Johann Sebastiani (1622-1683) 25 Leichencarmina überliefert.[7] Angesichts dessen fällt Buxtehude mit ganzen zwei Kompositionen zahlenmäßig stark ab. Überhaupt scheint in Lübeck neue Musik zu Trauerfällen nicht annähernd so üblich gewesen zu sein wie andernorts.[8] Demgegenüber waren Leichenlieder in Königsberg, Leipzig oder Nürnberg ein einträgliches Geschäft, bezahlten

---

[4] Die Veröffentlichungen auf dem Gebiet des Gelegenheitsschrifttums sind ihrerseits fast unüberschaubar. Die wichtigsten Sammlungen: Rudolf Lenz u.a. (Hrsg.), *Marburger Personalschriften-Forschungen*, 55 Bde., Stuttgart 1978 ff.; Klaus Garber (Hrsg.), *Kataloge der Leichenpredigten und sonstigen Trauerschriften*, 31 Bde., Hildesheim u.a. 2001 ff. (Handbuch des personalen Gelegenheitsschrifttums in europäischen Bibliotheken und Archiven); Peter Tenhaef/Beate Bugenhagen/Anna-Juliane Peetz-Ullman, *Gelegenheitsmusik im Ostseeraum vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Online-Datenbank (http://www.gelegenheitsmusik-ostseeraum.de/Kasualmusik_display.php).

[5] Auf diese Zahl kommt schon 1962 Wolfgang Reich für Sammlungen aus dem Gebiet der DDR. Wolfgang Reich, *Die deutschen gedruckten Leichenpredigten als musikalische Quelle*, Diss. masch. Leipzig 1962, S. 7. Für Süddeutschland berechnet Reich etwas höhere Werte, aber auch hier nicht mehr als 1,5%. Reich ordnet seine Ergebnisse nach Druckorten. Meine eigenen, weitgestreuten Nachforschungen können diese Ergebnisse im Wesentlichen bestätigen.

[6] Reich, *Leichenpredigten* (1962), S. 148. In diesen Fällen zog Reich allerdings nicht nur die Sammlungen aus der DDR heran, sondern alle ihm greifbaren. Nach RISM liegen von Heinrich Schwemmer 47 Funeralkompositionen vor, von Paul Hainlein haben sich 30 einschlägige Werke erhalten.

[7] Vgl. Irmgard Scheitler, *Königsberger Leichencarmina – ein Sonderweg*, in: Peter Tenhaef/Axel E. Walter (Hrsg.), *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2016, S. 153-190.

[8] Tenhaef u.a., *Gelegenheitsmusik* (s. Anm. 4), beansprucht keine Vollständigkeit; trotzdem ist es nicht ohne Belang, dass die Datenbank außer Buxtehude keine Daten für Lübeck aufweisen kann. In den mit VD17 nachweisbaren gedruckten Leichenpredigten und Funeralsammlungen aus der Hansestadt, die teilweise auch Poesie überliefern, scheinen keine Noten enthalten zu sein.

doch die Hinterbliebenen bereitwillig größere Summen für Beschaffung, Druck und Ausführung durch den Schülerchor und ggf. durch Instrumentalisten.

Besser eingeführt war in Lübeck das Epithalamium, eine aus Anlass von Hochzeiten entstandene Gelegenheitskomposition. Das Buxtehude-Werkverzeichnis weist acht Nummern als Hochzeitsarien aus.[9] Es fällt auf, dass sie sämtlich für hochmögende Personen bestimmt sind – offenbar beschränkte sich in Lübeck Gelegenheitsmusik auf diese.[10] Nicht für jeden Anlass hat Buxtehude ganz Neues komponiert, sondern vielmehr nach Möglichkeit Vorhandenes wiederverwendet, sodass die Zahl in Wahrheit kleiner ist, als die Werknummern vermuten lassen.

2. Eigenart von Buxtehudes Leichencarmina in Entstehung, Verwendung und Text

Der Handvoll Hochzeitscarmina stehen zwei durch einen Sterbefall veranlasste Kompositionen Buxtehudes gegenüber – jedenfalls ist nicht mehr überliefert. Zum einen ist dies BuxWV 76 für den verstorbenen Vater Johannes Buxtehude (1674).[11] Es handelt sich um ein Werk aus zwei Komponenten: Luthers Choral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* wird auf die Melodie von Johann Walter (1496-1570) strophenweise »in 2. Contrapuncten abgesungen« (Titel), wobei die Strophen 1 und 3 vom Sopran, 2 und 4 vom Bass vorgetragen werden. Drei kontrapunktisch geführte Instrumentalstimmen weben die kunstvolle polyphone Textur.[12] Die vom Bass gesungenen Strophen sind außerdem von Stimmentausch bzw. Stimmentausch mit Umkehrung der vorangehenden Bearbeitung geprägt (»evolutio«). Die Drucklegung in Partitur statt in Stimmen ist ebenso durch die repräsentative Funktion zu erklären wie der Druck überhaupt – schließlich sind nur wenige Vokalwerke zu Buxtehudes Lebenszeit erschienen.

Entstanden ist dieses Werk offenbar schon 1671. Aus Anlass des Todes des Lübecker Superintendenten Meno Hanneken (1595-1671) erschien eine Reihe von Ehrenschriften, die in der Sammlung *Carmina Lugubria* zusammen-

---

[9] Georg Karstädt (Hrsg.), *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude: Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV)*, 2., erw. und verb. Aufl. Wiesbaden 1985, Nr. 115-122.

[10] Anders liegen die Verhältnisse in Königsberg: »778 der namentlich adressierten Gelegenheitsgedichte Dachs sind an Bürgerliche, 179 an Angehörige des Adels gerichtet.« Albrecht Schöne, *Kürbishütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte*. 2. durchges. Aufl. München 1982, S. 46.

[11] Wilibald Gurlitt (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude: Werke*, Bd. II, Klecken 1926, S. 85-88.

[12] Genaueres bei Matthias Schneider: Die Fried- und Freudenreiche Hinfarth und die Franzosche Art – *Zur deutschen Rezeption des Tombeau im 17. Jahrhundert*, in: Wolfgang Sandberger (Hrsg.), *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition*, Kassel etc. 2002, 114-131.

getragen sind. Ganz am Ende ist ein gedrucktes Blatt beigebunden: »Simeonis Abschied Bey Absterben Des Weyland Hoch-Ehrwürdigen […] Herrn Menonis Hannekenii […]. Zu Bezeugung schuldiger Wohlmeinung gesetzet und in zween Contrapunctis abgesungen von Dieterico Buxtehude […].«[13] Das Blatt, als Titel funktionslos, stellt im Zusammenhang mit den anderen Schriften einen Hinweis auf die Komposition und ihre Aufführung dar. Dass das Canticum Simeonis dem Verstorbenen wichtig war, kann auch dem letzten Ehrengedicht des Bandes, einem lateinischen Text von Johann Wilhelm Petersen (1649-1727), entnommen werden, der darauf anspielt.[14]

Diesem beeindruckend artifiziellen, der Kunst der vorherigen Epoche zugewandten Werk folgt ein Trauerlied, das Buxtehude für seinen Vater gedichtet hat. Es verwendet die relativ neue Strophenform von *Jesu, der du meine Seele* (Johann Rist, 1607-1667) oder *Du geballtes Weltgebäude* (Johann Franck, 1618-1677).[15] Buxtehude hat seine Dichtung dem besonderen Casus entsprechend ganz persönlich gehalten. Dies ist ungewöhnlich[16] und beschränkt den zweiten Teil des Werkes auf diesen einzigen Verwendungszweck, im Unterschied zu den Contrapunctus/Evolutiones. Das lyrische Ich gibt sich als hinterbliebener Sohn zu erkennen (Strophe I-IV). Erwähnt werden die letzten Worte des Sterbenden (V, 3), die Philipp Nicolais *Wie schön leuchtet der Morgenstern* entnommen sind. Strophe III gewinnt aus dem Musikerberuf des Vaters seine Argumenta, und die Schlussstrophe mündet in ein Grab-Epigramm.

---

[13] Carmina Lugubria quibus obitum D. Menonis Hannekenii Dnn. Doctores Professores, Collegae aliique variis in locis amici et fautore prosequi voluerunt. Lübeck: Schmalhertz o.J. [1671]. (Die in den online-Katalogen angegebenen Veröffentlichungsjahre 1670 und 1673 sind beide falsch. Eines der Ehrengedichte [Bl. 1A2r] ist datiert: 1671). Das Blatt ist im Digitalisat kaum leserlich: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/143303/66/0/. Der Hinweis auf diese Seite zuerst bei Carl Stiehl, *Mitteilungen*, in: Monatshefte für Musikgeschichte, Bd. 25 (1893), S. 35; wieder in Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, bearbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe (1987), übersetzt von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 2007, S. 248.

[14] »At voluit cum Simeone laetus lethum experiri«, vorletzte Seite der Sammlung.

[15] Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft*, 6 Bde., Gütersloh 1889-1893, Hildesheim 1963, Nr. 6767 ff. Noch nicht verbreitet war damals *Alle Menschen müssen sterben*. Doch zeigt das Lied die affektive Neigung des Strophenmusters an.

[16] Zu unterscheiden ist zwischen Liedtexten und Sprechgedichten. Während letztere, die Epicedien, Person und Werk des Verstorbenen ein poetisches Denkmal setzen, tragen Liedtexte in aller Regel einen überpersönlichen Charakter und sind daher wiederverwendbar; vgl. Irmgard Scheitler, *Das Geistliche Lied im deutschen Barock*, Berlin 1982 (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 3), S. 200-204 unter Bezug auf die zahlreichen Beispiele im Werk von Simon Dach. Zu dem gleichen Ergebnis kommt Lukas Lorbeer, *Die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2012 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Bd. 104), S. 630.

Buxtehude ist öfters als Poet hervorgetreten. In diesem Fall ist das Gedicht allerdings ziemlich ungeschickt. Die Reime wirken gezwungen, sind platt oder unrein, die Syntax, Wortwahl und Wortstellung ungeschickt.

Klag-Lied

I. Muss der Tod denn auch entbinden,
Was kein Fall entbinden kann?
Muss sich der mir auch entwinden,
Der mir klebt dem Herzen an?
Ach! Der Väter trübes Scheiden
Machet gar zu herbes Leiden,
Wenn man unsre Brust entherzt,
Solches mehr als tödlich schmerzt.
[…]

V. Und dass Er nun den empfangen,
Den er liebet, seinen Horth:
»Deiner wart' ich mit Verlangen«
Dieses war sein letztes Wort.
Sein Verlangen ist gestillet,
All sein Wünschen ist erfüllet.
Jesu Freuden übergroß
Ich, als Sohn, ihm gönnen muss.

VI. Er spielt nun die Freuden-Lieder
Auf des Himmels Lust-Clavier,
Da die Engel hin und wieder
Singen ein mit süßer Zier.
Hier ist unsrer Leid-Gesänge
Schwarzer Noten Traur-Gemenge
mit viel Kreuzen durchgemischt,
Dort ist alls mit Lust erfrischt.

VII. Schlafe wohl, du Hochgeliebter,
Lebe wohl, du seelge Seel;
Ich, dein Sohn, nun Hochbetrübter,
Schreib auf deines Grabes Höhl:
»Allhie liegt, des Spielens Gaben
Selbsten Gott erfreuet haben:
Darumb ist sein Geist beglückt
Zu des Himmels-Chor gerückt!«

Umso ergreifender ist die Komposition. Der Sohn hat für seinen Vater und Lehrer in beiden Gattungen, in *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* und im Lied, Großes geleistet. Typisch ist die Besetzung mit weich klingenden Streichern, die den Gesang des Klagliedes begleiten. Ziehen wir zeitgleiche

FRIEDHELM KRUMMACHER

Buxtehudes solistische Psalmkonzerte

Wer Buxtehudes Vokalmusik angemessen erfassen will, tut gut daran, sich nicht an den geläufigen Formvorstellungen zu orientieren. Die formalen Kategorien, die für die Musik des 18. Jahrhunderts verwendet werden, sind wenig geeignet, um Werke einer Zeit zu beschreiben, für die das moderne Taktsystem so wenig Geltung hatte wie die funktionale Harmonik. Die zeitgenössische Theorie benutzte die Termini ›stylus‹ und ›genus‹, um die verschiedenen Schreibarten zu benennen, die in den einzelnen Gattungen angewendet werden konnten.[1] Die Einsicht, dass sich diese Begriffe in der kompositorischen Praxis kreuzen konnten, bedeutete für die Theoretiker ein Problem, das sie durch wechselnde Systementwürfe zu lösen suchten.[2] Die Schwierigkeiten jedoch, die sich für die Theorie ergaben, verweisen zugleich auf die wechselnden Konstellationen, die für die Musik des späten 17. Jahrhunderts charakteristisch sind.

Will man die vielfältigen Lösungen Buxtehudes an wenigen Beispielen skizzieren, so muss man sich auf eine Gruppe vergleichbarer Werke beschränken. Nicht grundlos werden dafür die solistischen Psalmkonzerte gewählt, die auf weitere Textmischungen verzichten. Psalmen zählten seit dem 16. Jahrhundert zum Textbestand der Motette und des Vokalkonzerts. Im Blick auf Buxtehudes Zeit jedoch wirken solche Werke einigermaßen konservativ, weil sie den gemischten Texten der späteren Kantate noch fernstehen. Sie mussten daher in Arbeiten, denen es um die ›modernen‹ Züge in Buxtehudes Musik zu tun war, hinter der Fülle der Werke mit Choralvorlagen, gedichteten Texten und Textkombinationen zurückstehen.[3]

---

[1] Wilhelm Seidel, Art. *Stil*, in: MGG[2], Sachteil Bd. 8, 1998, Sp. 1740-1759, hier Sp. 1743-1748. Vgl. Emil Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau 1926.

[2] Vgl. Friedhelm Krummacher, *Stylus versus Opus. Anmerkungen zum Stilbegriff in der Musikhistorie*, in: Siegfried Oechsle u.a. (Hrsg.), *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, Kassel etc. 1996, S. 1-17, hier S. 6-9.

[3] Vgl. Søren Sørensen, *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*, Kopenhagen 1958, S. 59-71, wo Bibel- und Devotionstexte ohne Interpolation zusammengefasst werden, während den Choralbearbeitungen, den Liedvertonungen und den Werken mit gemischten Texten gesonderte

I

Die Feststellung, dass Buxtehudes Œuvre neun solistische Psalmkonzerte enthält, bleibt so lange abstrakt, wie sie nicht durch weitere Hinweise ergänzt wird. Im erhaltenen Bestand finden sich 31 Psalmvertonungen, die fast ein Drittel des Vokalwerks ausmachen.[4] Dabei stehen 11 Werken mit Textkompilationen oder chorischen Besetzungen 20 Konzerte für ein bis drei Vokalstimmen mit und ohne Instrumente gegenüber. Engt man die Auswahl auf die Werke für eine Solostimme mit obligatem Instrumentalpart ein, so verbleiben neun Kompositionen, die als solistische Psalmkonzerte gelten können.[5] Typologisch scheinen sie an die Tradition des kleinen geistlichen Konzerts anzuschließen, die nach 1600 in Italien entstanden und bald auch in Deutschland übernommen worden war.[6] Zwei Werke vertreten den Sonderfall einer Ciacona und seien hier ausgeklammert, weil sie bereits andernorts zur Sprache kamen.[7] Die übrigen sieben Werke bilden eine homogene Gruppe, so dass sich fragen lässt, wieweit sie noch der Tradition des durchkomponierten Konzerts entsprechen oder bereits zur Aufteilung in Einzelsätze tendieren. Da die Datierung der Quellen unsicher ist, werden die Werke gemäß der steigenden Zahl der Instrumentalstimmen erörtert.[8]

Kapitel gewidmet sind. Vgl. auch Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, überarbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe (1987), übersetzt von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 2007, S. 190-205. Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XV) ließ die Werke mit Bibeltext unberücksichtigt.

4 Hierzu und zu den folgenden Angaben vgl. Georg Karstädt (Hrsg.), *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehudes (BuxWV)*, Wiesbaden 1974, [2]1985. Die Zählung von insgesamt 122 Vokalwerken ist in zweifacher Hinsicht zu ergänzen. Während acht Nummern auf weltliche Gelegenheitswerke entfallen, enthält der Zyklus *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75) sieben Einzelwerke.

5 Die Konzerte *Afferte Domino gloriam* (BuxWV 2) und *In te, Domine, speravi* (BuxWV 53) kommen ohne obligate Instrumente aus, ein weiteres Werk – *Dies ist der Tag* (BuxWV 16) – ist nur fragmentarisch überliefert.

6 Vgl. Adam Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935, sowie Arno Forchert, Art. *Konzert. B. Das Vokalkonzert*, in: MGG[2], Sachteil Bd. 5, 1996, Sp. 632-642, hier Sp. 636-642.

7 Zu BuxWV 38 und 69 vgl. Friedhelm Krummacher, *Vokale Variationen. Buxtehudes Vokalwerke mit Basso ostinato*, in: Wolfgang Sandberger/Volker Scherliess (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude. Text – Kontext – Rezeption*, Bericht über das Symposion Lübeck 2007, Kassel etc. 2011, S. 47-60.

8 Nähere Angaben zur Chronologie fehlen sowohl bei Kerala Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 379-387, als auch bei Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, Teil 2, in: Svensk tidskrift för musikforskning 48 (1966), S. 63-186. Aufgrund einer Untersuchung der Wasserzeichen datierte Rudén die Quellen zu *Jubilate Domino* (BuxWV 64) und *Mein Herz ist bereit* (BuxWV 73) um 1686 bzw.

Zwei lateinisch textierte Concerti entsprechen bei reduzierter Besetzung dem traditionellen Verfahren, den einzelnen Psalmversen gesonderte Abschnitte zuzuordnen, deren Tonarten und Taktmaße in der Regel beibehalten werden.[9] Liegen in *Jubilate Domino* (BuxWV 64, Ps 97,4-6) lediglich drei Psalmverse zugrunde, so werden in *Lauda anima mea* (BuxWV 67) insgesamt sieben Verse verwendet. Während *Jubilate Domino* mit Soloalt und solistischer Gambe rechnet, treten in *Lauda anima mea* zwei Violinen zur Sopranstimme hinzu. Beide Werke enthalten ausgedehnte Vorspiele, die in BuxWV 64 als ›Sonata‹ bzw. ›Allegro‹ bezeichnet werden, wogegen in BuxWV 67 entsprechende Hinweise fehlen. Jeweils drei bzw. vier Teile umfassend, zeigen beide Werke eine Gliederung, die durch den Wechsel der Taktmaße, der Besetzungen und der Satzstrukturen verdeutlicht wird. Überdies werden sie weithin durch syllabische Deklamation geprägt, die durch Melismen wechselnden Umfangs erweitert wird, ohne jedoch korrespondierende Taktgruppen auszubilden, die als ein charakteristisches Merkmal der Aria gelten dürfen.

Am einfachsten ist die Gliederung des Konzerts BuxWV 64.[10] Der erste Psalmvers (Ps 97,4) wird in zwei Halbverse geteilt (»Jubilate« bzw. »Cantate«), die ebenso wie die Sonata im geraden Takt stehen. Statt auf das vokale Incipit vorzugreifen, demonstriert die Sonata die selbständige Funktion des Soloinstruments, dessen Part zwar anspruchsvoll, aber keineswegs virtuos anmutet. Da die klanglichen Varianten durch die reduzierte Besetzung eingeschränkt sind, bleibt die erste Vershälfte (»Jubilate«) allein dem Sopran vorbehalten, während die Gambe erst zur zweiten Hälfte hinzutritt (»Cantate«).

Sonata	A		(Einschub)	B	(Einschub)	C
T. 1-28	29-55	56-84	85-87	88-130	131-135	136-167
-	V. 4a »Jubilate Domino«	V. 4b »Cantate et exsulate«	V. 5 »Psallite«	V. 5 »Psallite Domino«	Solo (Gambe)	V. 6 »In buccinis et voce tubae«
D – D	*D – D*	*D – D*	*G*	*G – D*	*h*	*h – D*
C (Allegro)	C	C	C (Adagio)	6/8 (Vivace)	C	C

Tabelle 1: *Jubilate Domino* (BuxWV 64), Ps 98,4-6; A, Viola da gamba, Bc – D-Dur

1681, vgl. Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning. Presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbiblioteks Dübensamling.* Licentiatavhandling Uppsala 1968, masch., Bd. 1, S. 130 und 195.

[9] Da die Begriffe der Funktionstheorie unangemessen sind, werden die Klangstufen mit großen bzw. kleinen Buchstaben bezeichnet, die in den Tabellen durch Kursive markiert werden.

[10] Überliefert in einer Handschrift der Dübensammlung (vm. hs. 51:122, Stimmen), die Rudén zufolge um 1686 geschrieben wurde, vgl. Rudén, *Vattenmärken* (1968), S. 18.

Die beiden Halbverse des ersten Teils werden durch ein Zwischenspiel getrennt (T. 44-55), dessen Struktur der Anlage der Sonata entspricht. Da anschließend die erste Vershälfte mit leichten Varianten wiederholt wird (T. 56-84), gleicht der erste Abschnitt einer dreiteiligen Anlage, deren Geschlossenheit weniger durch gemeinsame Motive als durch analoge Strukturen und Deklamationsmuster bedingt ist. Der mittlere Vers (»Psallite«) wird in einem Vivace im 6/8-Takt zusammengefasst, während der letzte Vers (»In buccinis«) nach Taktmaß und Struktur dem ersten Teil entspricht. Wiewohl beide Stimmen am konzertanten Wechselspiel gleichermaßen teilhaben, sind die Unterschiede der Stimmführung nicht zu übersehen. Die syllabische Deklamation des Vokalparts wird anfangs nur sparsam und später zunehmend durch Melismen erweitert. Dagegen tritt die Gambe zunächst nur in zwei Zwischenspielen hervor, deren Figuren aber nicht den Koloraturen des Vokalparts entsprechen. Die Melismen der Rahmenteile zeichnen primär Worte wie »jubilate« und »cantate« aus (Notenbeispiel 1a),[11] während das Wort »psallite« in den tripeltaktigen Mittelteil integriert wird.

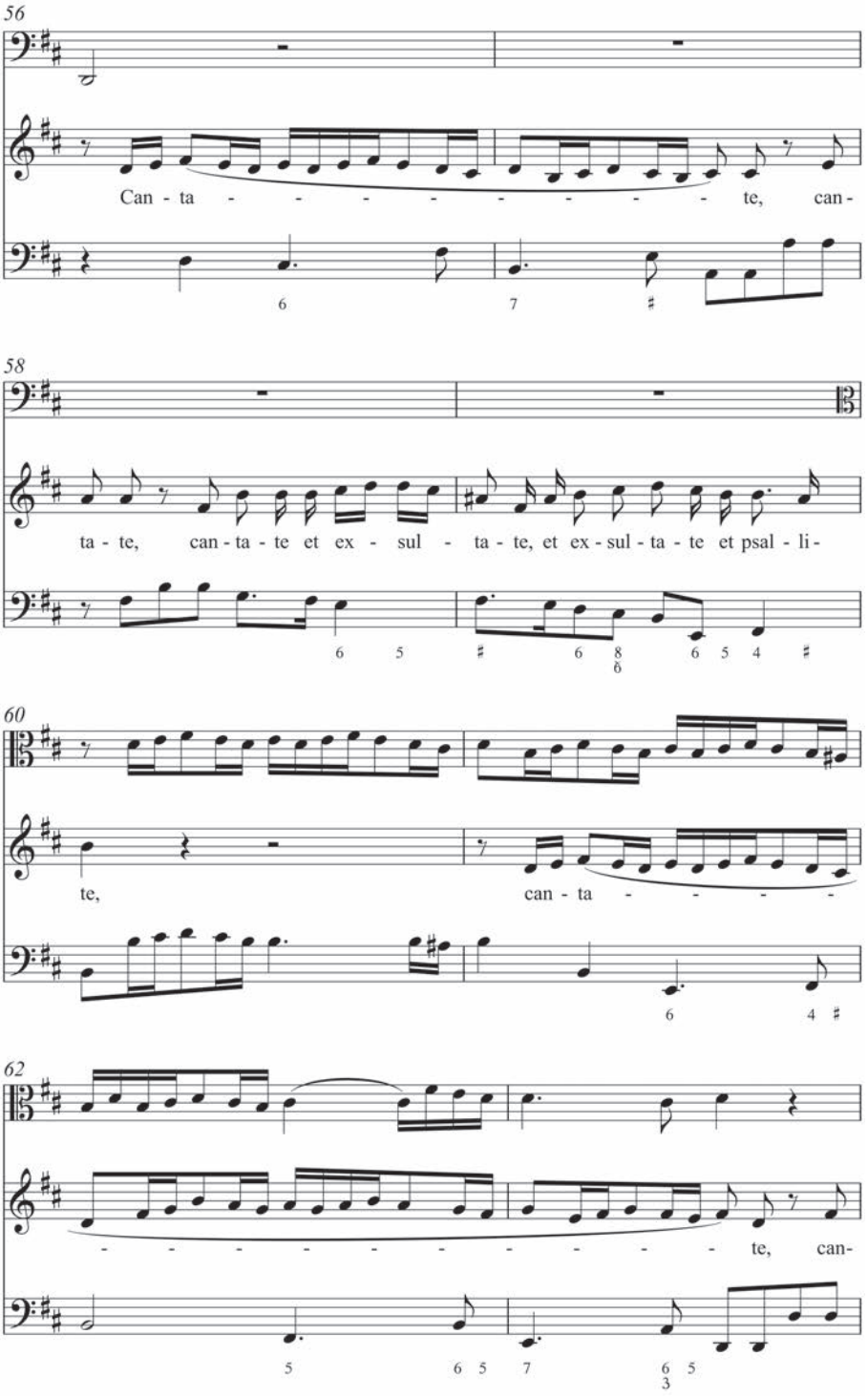
Obwohl sich die Akkordfolge zumeist auf die Grundstufen beschränkt, zeichnen sich im Rahmen des traditionellen Konzerts zwei Merkmale eines späteren Stadiums ab. Der Mittelteil wird von zwei kurzen Einschüben umrahmt, die sich auf das Schlüsselwort »psallite« beziehen. Wird es in dem dreitaktigen Adagio (T. 85 ff.) mit arpeggierten Akkorden der Gambe verbunden, so werden nach dem Vivace fünf solistische Takte der Gambe eingeschoben (Notenbeispiel 1b). Gekennzeichnet durch Skalenfiguren, Akkordbrechungen und kettenförmige Zweiunddreißigstel, erinnern diese Takte an ein Verfahren, das von den Theoretikern als ›stylus phantasticus‹ bezeichnet wurde.[12] Zugleich wird beidemal die Grundtonart D-Dur durch Exkurse nach G-Dur bzw. h-Moll erweitert, die in einer früheren Phase der Gattung derart kaum denkbar wären.

Von diesem Grundmodell unterscheidet sich das Konzert *Lauda anima mea* (BuxWV 67) sowohl durch den längeren Text (Ps 145,1-6a und 10) als auch durch die erweiterte Besetzung.[13] Die zusätzliche Stimme des Violone entspricht dem Part des Continuo, dessen Töne aber partiell an die Rhythmik der Violinen angeglichen werden. Somit ergibt sich ein dreistimmiger Instrumentalsatz, der dem Vokalpart als akkordischer Block entgegentreten kann. Der

---

[11] Die Notenbeispiele sind der Gesamtausgabe entnommen: Wilibald Gurlitt (Hrsg.), *Dietrich Buxtehudes Werke*, Bd. 1-2, Klecken 1925/26.

[12] Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Tomus I, Rom 1650, Liber VII: *De Musica Antiqua & Moderna*, Pars 3: Caput V: De vario stylorum harmonicarum artificio, S. 585; vgl. ergänzend Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Documenta musicologica I/5), Kassel 1954, S. 87.

[13] Das Werk ist in der Lübecker Tabulatur A 373 überliefert, die vermutlich erst in Buxtehudes späteren Jahren entstand, obwohl sie auch Werke enthält, die den Konkordanzen der Dübensammlung zufolge bereits in den 1680er Jahren vorlagen, vgl. Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 387.

Notenbeispiel 1a: Dieterich Buxtehude, *Jubilate Domino* (BuxWV 64), T. 56-63

Klaus Beckmann

Dietrich Buxtehude, Johann Gottfried Walther und gescholtene Herausgeber

In den *Buxtehude-Studien*, Band I (2015), beschäftigt sich Ton Koopman mit dem Weimarer Organisten Johann Gottfried Walther (1648-1748), der nicht nur für die Überlieferung der Orgelmusik Buxtehudes, sondern darüber hinaus auch für die Übermittlung von Orgelmusik des Mittel- und Hochbarocks in Nord- und Mitteldeutschland von überragender Bedeutung ist.[1] Der Autor meint, Walther vor ungerechtfertigten Eingriffen seitens inkompetenter Herausgeber schützen zu müssen, die dem fleißigen Weimarer »die allzu große Menge an Verzierungen« anlasten, nur weil sie persönlich »so viele Verzierungen einfach ablehnen.«[2] »Herausgeber halten im Allgemeinen nichts von vielen Verzierungszeichen und wählen daher aus bzw. lassen mehr als 90% fort.«[3]

Zunächst sei klargestellt, dass ich im Folgenden allein für meine eigenen Belange als Herausgeber spreche. Koopmans Vorstellungen von der Arbeit eines Textforschers unterscheiden sich signifikant von meinen. Allerdings lässt sich die Intention seines Schriftsatzes auf Anhieb unschwer erkennen: Ihm geht es um die Legitimation von reichlich improvisierten Verzierungen bei seinem Orgelspiel der Tastenwerke Buxtehudes, während die Editionen dazu – als Ergebnis wissenschaftlicher Sichtung – nur verzierungsarme Texte (hier bezogen auf Verzierungszeichen) bereitstellen.

I. Buxtehudes Verzierungspraxis: Überlieferung, Befund, Edition

Mit seinen Ausführungen erweckt Koopman den Eindruck, als träten die aufgetürmten Fragen und Probleme zum allerersten Mal in der Buxtehude-Rezeptionsgeschichte auf (»Stammen die Verzierungen vom Komponisten oder

---

1 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*, in: Matthias Schneider (Hrsg.), *Buxtehude-Studien* I (2015), S. 13-37.

2 Koopman, *Walther* (2015), S. 13.

3 Koopman, *Walther* (2015), S. 23 f.

wurden sie von einem ›Trillermaniak‹ wie Walther hinzugefügt?«[4]). Mitnichten: Die Buxtehude-Forschung befasst sich bereits seit den 1970/80er Jahren damit, kommt aber zu wesentlich differenzierteren Ergebnissen:

(a) Von Koopman überhaupt nicht erwähnt wird der ›locus classicus‹ der Verzierungsfrage bei Buxtehude, die Takte 74-76 der Choralfantasie *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BuxWV 223).[5] Dieses Werk ist allein in der Walther-Handschrift des Nederlands Muziek Instituut (Den Haag) überliefert. Walther hat es erst spät, das heißt im letzten Viertel seines Lebens, in die jüngste seiner sieben Kollektaneen aufgenommen. Zu vermuten ist, dass er den Text bereits während seiner sammelintensiven Frühzeit (von Werckmeister?) erworben und zwischenzeitlich wohl in seiner Handschriften-Sammelmappe gelagert hat.

Walther differenziert die Schreibweise der Noten in normalgroße und jene kleineren, die unschwer als ausgeschriebene Verzierungen zu erkennen sind. Zieht man in Betracht, dass Buxtehudes Original oder die durch Werckmeister vermittelte Kopie »in Teütscher Tabulatur«[6] notiert gewesen ist, kommt Skepsis gegenüber dieser graphischen Differenzierung auf: Sich in Tabulaturnotation eine Unterscheidung von Normal- und Miniaturschrift vorzustellen, wäre absurd und ohne jede Parallele. Hinzu kommen stilistische Bedenken, nicht zuletzt auch aufgrund der zusätzlichen Ornamente Praller, Mordent und Schleifer. Ein Blick auf den Kontext zeigt in aller Deutlichkeit den Ausnahmecharakter dieser ornamentalen Hypertrophie. In seinen Konzerttranskriptionen wendet Walther ebenfalls die größendifferenzierte Notation an, und aus dem Vergleich mit den Concerto-Originalen werden diese kleinen Ornament-Noten eo ipso als Zutat sichtbar.

Über die Herkunft dieser Notationspraxis äußert sich Walther selbst in seinem *Musicalischen Lexicon* im Artikel *Accento*: »Die Frantzosen […] pflegen solche [Accenti …] mit einem kleinen Häckgen, oder mit gantz kleinen und subtilen Nötgen (damit man die Manier von der Substantial-Note desto besser unterscheiden möge) […] zu exprimiren.«[7] Ebendiese ›Manier‹ der Franzosen ist es also, mit der er Buxtehudes Largo-Zwischensatz verbrämt. – »Warum sind wir so sicher, dass Walther selbst nach Herzenslust Triller, Mordente und andere Verzierungen hinzufügte?«[8] Weil es sich definitiv nachweisen lässt.

---

[4] Koopman, *Walther* (2015), S. 24.

[5] Vgl. Claudia Schumacher (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude: Sämtliche Orgelwerke*, Teil 4: *22 Choralbearbeitungen (M-W)*, Mainz 2012, S. 92 (Meister der Norddeutschen Orgelschule, Bd. 28).

[6] Klaus Beckmann/Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Johann Gottfried Walther: Briefe*, Leipzig 1987, S. 63.

[7] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953, [3]1967, S. 5.

[8] Koopman, *Walther* (2015), S. 26.

(b) Wahrscheinlich folgt Walther mit den »gantz kleinen und subtilen Nötgen« der »jugendliche(n) und fortschrittsüberzeugte(n) Anschauung«[9] des 18. Jahrhunderts, demselben Zeitgeist, der ihn Buxtehude und seine Konzert-Übertragungen mit Verzierungen ausstatten ließ. Die Distanz zwischen Buxtehudes Original, dem ursprünglich Gemeinten, Authentischen, und dem von Walther schriftlich fixierten Zierrat, dem Sekundären – kurz: der Abstand zwischen Mittelbarock und Spätbarock, zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert –, wird in aller Schärfe spürbar, wenn man sich die kritischen Äußerungen Martin Heinrich Fuhrmanns, eines Enkel-Schülers Buxtehudes, gegenüber dem Verzierungsunwesen vergegenwärtigt:

> »Vitium multiplicationis [Fehler/Unsitte des Vervielfältigens] ist/ wenn ein super-kluger Musicus immer noch einmal so viel Noten und Manieren machet/ als auffm Papier stehen […] Diese Seuche grassiret sehr unter den heutigen Musicis Instrumentalibus […]. Lieben Herren verspart eure Kunst anderswo/ […] Streicht die Noten nur […] so wie sie der Autor gesetzt/ wenn der die Noten hätte wollen variirt, diminuirt und in kleine Stücken als Lümmel zerhackt haben/ so hätte er sie eben so bund=krauß componiren können etc. So grand mode aber diß Diminuiren unter vielen heutigen Vocalisten und Instrumentisten ist/ so grosser aberwitziger Uberwitz ist es […]. Wem dieses mißfällt/ der höre einmal den unvergleichlichen Herrn Buxtehuden zu Lübeck musiciren/ der läst die Violinen […] gar 20. und 30fach […] besetzen; allein alle diese Instrumentisten müssen ihm auch keine Note oder Punct verrücken und anderst streichen/ als ers ihnen vorgeschrieben etc.«[10]

Wie es scheint, geht dieser 1706 in Berlin publizierte Text auf die Kaiserexequien des Jahres 1705 in St. Marien in Lübeck unter Buxtehudes Leitung zurück.[11] Die Information wäre mithin sozusagen brandneu und authentisch, sie beinhaltet unmissverständlich die Position Buxtehudes im Jahre 1705 hinsichtlich der Verzierungsfrage: Absolut unerwünscht sind zusätzlich improvisierte Ornamentierungen zu dem vom Komponisten bereits vorgegebenen Dekor des Kompositionstextes! Damit relativieren sich sehr schnell sämtliche gern als Generalanweisung charakterisierten Behauptungen wie »Jede Barockmusik

---

[9] Hans-Peter Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel 1973, S. 11.

[10] Martin Heinrich Fuhrmann, *Musicalischer Trichter* […], Franckfurt an der Spree [Berlin] 1706, S. 77 f.

[11] Vgl. Georg Karstädt, *Die »extraordinairen« Abendmusiken Dietrich Buxtehudes* […], Lübeck 1962, S. 49-56 [*Castrum Doloris, Dero in GOTT Ruhenden Römis. Käyserl. auch Königl. Majestäten Leopold Dem Ersten/ Zum Glorwürdigsten Andencken/ In der Käyserl. Freyen Reichs=Stadt Lübecks Haupt=Kirchen zu St. Marien/ Zur Zeit gewöhnlicher Abend=Music/ Aus Aller=Unterthänigster Pflicht Musicalisch vorgestellet Von Diterico Buxtehuden/ Organisten daselbst. LUBECK / Gedruckt und zu bekommen bey Sehl. Schmalhertzens Wittwe/ Anno 1705.*].

Irmgard Scheitler

»Das Jüngste Gericht« im Lichte eines Librettos einer Buxtehude-Abendmusik von 1692 und eines Königsberger »Jüngsten Gerichts«

Der Fund eines Abendmusiklibrettos durch Tatjana Schabalina[1] bereichert die Buxtehude-Forschung in vielerlei Hinsicht: Er bringt auch in den alten Streit um »Das Jüngste Gericht« (BuxWV Anh. 3) neues Licht. Der Text von 1692 nämlich besteht aus fünf relativ selbstständigen Einheiten, wenngleich sich zwischen diesen theologische, liturgische und hymnologische Verbindungen herstellen sowie große strukturelle Ähnlichkeiten ausmachen lassen. Communis opinio aber war – wie es scheint – bisher die Annahme, die Abendmusiken müssten durchaus dramatisch strukturiert und als durchgehende Handlung konzipiert gewesen sein.

Bekanntlich war im Messkatalog 1684 angezeigt worden: »Das allerschröcklichste u. allererfreulichste, nemlich, Ende der Zeit u. Anfang der Ewigkeit, gesprächsweise«. Weder der Zusatz »in 5. Vorstellungen« noch die Angabe »nach Operen Art mit vielen Arien u. Ritornellen«[2] lässt die Folgerung zu, es müsse eine opernhafte Anlage im Sinne einer einheitlichen Handlung vorliegen. »Nach Operen Art« verweist auf die Anlage des Textes im »theatralischen Stil«; in »5. Vorstellungen« muss nicht fünf dramatische Akte bedeuten, sondern kann ebenso gut fünf Konzerte meinen.

Wie wenig zwingend noch 1692 eine zusammenhängende Handlung für eine Abendmusik war, zeigen deren Texte. Und doch ist die Art, wie sich diese verschiedenen Teile darstellen, mit der Absicht, die Bürger durch eine zusätzliche, lübeckspezifische Art an fünf Sonntagen zusätzlich zu erbauen und musikalisch zu packen, durchaus kompatibel. *Die Hochzeit des Lammes* (1678, vielleicht wieder 1680) zog sich nur über zwei Adventssonntage hin. Die für 1688 vorgesehene Geschichte vom Verlorenen Sohn musste ebenso wenig ein

[1] Vgl. im vorliegenden Band auf S. 81.

[2] Karl Albrecht Göhler, *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Bd. 3 (1901/02), S. 329, Nr. 102.

Kerala J. Snyder

Buxtehude's *Membra Jesu Nostri* and 21st-Century Composers

Appreciation for Buxtehude's *Membra Jesu Nostri* has grown exponentially during the past three decades. During my first trek through a Buxtehude anniversary year in 1987, I did not encounter a single performance of the complete work, although I did hear its sixth cantata, *Ad cor*, on several occasions. At that time only one recording of the complete work existed,[1] from 1968, and it had suffered numerous cuts in order to fit onto the two sides of an LP record. But 1987 also marked the year in which I bought my first CD player, and in this more spacious format complete recordings of *Membra* began to roll out the following year. Also, the many events of that Buxtehude year (which included the publication of the first edition of my book *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*[2]) must have alerted performers and recording companies alike to the beauties of Buxtehude's music. By the next anniversary year, 2007, at least seventeen CDs of *Membra* had been published, and during that year's travels I heard numerous performances of the complete work. A new performing edition also appeared in 2007,[3] and a critical edition, within *The Collected Works*, in 2015.[4]

In 2016, with *Membra Jesu Nostri*, Buxtehude joined a group of composers including Bach, Mozart, Beethoven, and Stravinsky whose works have evoked commissions for 21st-century composers to respond to particular works.[5] *Seven Responses*, each by a different composer to one of *Membra's* seven cantatas, received its world premiere in Philadelphia on June 24 and 25 by »The Crossing«,

---

1 Dietrich Buxtehude, *Membra Jesu nostri*, LP mit dem Motettenchor Pforzheim und dem Südwestdeutschen Kammerorchester, Leitung Rolf Schweitzer, Neckargemünd [Da Camera Magna] 1968/ USA: Musical Heritage Society 1969.

2 Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, New York 1987.

3 Thomas Schlage (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude: Membra Jesu nostri BuxWV 75*, Stuttgart 2007.

4 Klaus Beckmann (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude: Membra Jesu Nostri*, New York 2015 (The collected works, vol. 10).

5 David Allen, *Got a Classic Piece? Here Comes the Sequel*, New York Times, August 19 (2016).

»Lehr uns, weil wir Odem hauchen, deine Güter recht gebrauchen« – Zur Neuerscheinung der Bände 10 und 11 der Buxtehude-Gesamtausgabe[1]

Editionsgeschichte ist immer Rezeptionsgeschichte. Mit anderen Worten: Die Drucklegung der Werke eines Komponisten, die Anzahl verschiedener Ausgaben, deren Zielsetzung, Vollständigkeit und Qualität zeigen den Grad der Wertschätzung und die Art des Umgangs mit dem Werk eines Komponisten in der Entstehungszeit eben dieser Editionen an. Was Buxtehude betrifft, so liegen seit den 60er-Jahren fast alle überlieferten Werke in modernen Ausgaben vor, doch verwundert es einigermaßen, dass das Œuvre eines so bedeutenden Komponisten bislang noch nicht in einer Gesamtausgabe erschlossen wurde. Dass diese große Aufgabe zwar 1958 schon zur Hälfte bewältigt war, aber dann jahrzehntelang nicht weiter verfolgt wurde, ist ein Missstand, dessen Ursachen vielleicht eine eigene Untersuchung wert wären.

Von 1925 bis 1937 waren die ersten sieben Bände der Buxtehude-Gesamtausgabe bei Ugrino erschienen, 1958 wurde noch ein achter Band publiziert. Dann kam das Editionsprojekt zum Erliegen. Unabhängig von der Gesamtausgabe und auch nach deren einstweiligem Ende erschienen viele verdienstvolle Einzelausgaben von Vokalwerken Buxtehudes. Die inzwischen vergriffenen Bände der Gesamtausgabe waren ab 1976 eine Zeit lang als Nachdruck bei Broude International Editions wieder erhältlich, und bei diesem Verlag wurde die Gesamtausgabe seit 1987 auch endlich fortgeführt. Aber 60 Jahre nach dem Beginn des Projektes hatten sich die Editionsmaßstäbe natürlich geändert. Theoretisch hätte man von vorn beginnen können. Gewiss war die Entscheidung richtig, angesichts der Langwierigkeit einer wissenschaftlich hochwertigen Edition zunächst die alte Ausgabe (freilich mit neuen Editionsprinzipien) zu vervollständigen. 30 Jahre später ist dieses Ziel nun beinahe erreicht. Von den insgesamt 18 Bänden fehlen nur noch zwei.

Die jetzt erschienenen Bände 10 und 11 umfassen dabei Buxtehudes geistliche Werke für fünf Stimmen und Instrumente. Band 10 ist ausschließlich dem Zyklus *Membra Jesu Nostri* (BuxWV 75) gewidmet. Ediert worden sind

[1] Klaus Beckmann/Paul Walker (Hrsg.), Dieterich Buxtehude: *Sacred Works for Five Voices and Instruments*, Part 1: *Membra Jesu Nostri*, New York 2015 (The Collected Works, Volume 10); Eva Linfield (Hrsg.), *Sacred Works for Five Voices and Instruments*, Part 2, New York 2015 (The Collected Works, Volume 11).

Dieterich Buxtehude: Neuausgabe der Werke für Orgel (manualiter), Cembalo oder Clavichord im Rahmen der Gesamtausgabe

Um es gleich vorneweg zu sagen: Die beiden Bände sind ein äußerst erfreulicher Zuwachs an sehr guten Editionen von Musik für Tasteninstrumente. Der Notensatz ist völlig fehlerfrei und optisch ansprechend. Es ist eine Freude, wenn man die auf hochwertigem Papier gedruckten Bände vor sich auf dem Notenpult stehen hat. Dass sie wegen der massiven Einbände energischen Widerstand beim Aufschlagen und Umblättern leisten, soll allerdings nicht verschwiegen werden. Die Kommentierung und die Kritischen Berichte lassen nichts zu wünschen übrig.

Band III[1] enthält Manualiter-Präludien, Toccaten, Fugen und Canzonen. Die Bestimmung der Wiedergabe auf dem Clavichord und dem Cembalo, aber auch auf der großen Kirchenorgel wird im Vorwort anhand der in der Bassoktave auftretenden Halbtöne und der entsprechenden Klaviaturumfänge diskutiert. Allerdings führt diese Diskussion nicht wirklich weiter: Bei allen Arten von Tasteninstrumenten, die mit Buxtehude in Zusammenhang stehen, sind unterschiedlichste Klaviaturformen nachzuweisen. Ich persönlich halte besonders die Fugen und Canzonen für Ausbildungsstücke für den Organistennachwuchs, die daher nicht unbedingt für die Wiedergabe auf der Orgel bestimmt sind. Seitenweise durchlaufende Sechzehntelnoten in einigen Canzonen zeigen eher, dass Buxtehude auf dem Clavichord einen durchgehenden Klang halten wollte. Freilich spielt man heute auch ein anderes Repertoire auf der großen Kirchenorgel als früher. Da machen sich gerade solche Stücke, wenn sie nur mit ein, zwei oder drei Grundstimmen registriert sind und auf dem Rückpositiv oder dem Brustwerk einer Kirchenorgel entsprechend luftig gespielt werden, ausgezeichnet.

Zu fragen ist lediglich, warum die Schlussakkorde dreier Canzonen im dritten Band grau gedruckt worden sind. Im Kritischen Bericht ist nachzulesen, dass in der Tabulatur, die der Neuausgabe zugrunde liegt, die Töne zwar vorhanden, aber darüber keine Rhythmuszeichen notiert sind. Das ist ja

[1] Christoph Wolff (Hrsg.), Dieterich Buxtehude: Keyboard Works, Part III: Preludes, Fugues, and Canzonas for Organ (Manualiter), Harpsichord, or Clavichord, New York 2016 (The Collected Works, vol. 17).

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes

Klaus Beckmann, geboren 1935 in Wanne-Eickel, studierte Philosophie, Pädagogik (Köln), Ev. Theologie (Bonn, Bielefeld, Münster, Bochum), Schulmusik (Detmold, Köln) und Musikwissenschaft (Münster, Bochum: 1975 Dr. phil.). 1960-98 Schuldienst (Musik, Ev. Religion) in Wanne-Eickel, Recklinghausen (Projektleiter Oberstufenreform) und Gelsenkirchen (1979 Studiendirektor). 1957-2005 Organist in Wanne-Eickel, Recklinghausen, 1986-96 Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Detmold (Orgelbau, Orgelliteraturkunde). 180 Veröffentlichungen (zur süddeutschen Vivaldi-Nachfolge; Passionskompositionen, u.a. Buxtehude: Membra; Norddeutsche Orgelschule).

Michael Belotti, geboren 1957 in Tettnang (Württemberg), studierte Kirchenmusik, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Freiburg im Breisgau. A-Prüfung für Katholische Kirchenmusik 1983, Promotion 1993 mit einer Studie über die freien Orgelwerke Buxtehudes. Aufsätze und Editionen zur Orgelmusik des 17. Jahrhunderts; Mitarbeiter an der Buxtehude-Gesamtausgabe. Seit 2000 Lehrauftrag für Geschichte der Orgel- und Kirchenmusik an der Hochschule für Musik Freiburg. Organist in Freiburg und Riegel am Kaiserstuhl; Konzert- und Vortragstätigkeit.

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 Gesangbuch-Ausschuss arbeitete er am *Evangelischen Gesangbuch* und dessen nordelbischen Regionalteil mit. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Liturgiegeschichte Norddeutschlands, insbesondere Lübecks. Seit 2013 ist er Schriftführer der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft.

Friedhelm Krummacher, geboren 1936 in Berlin, studierte in Berlin, Marburg und Uppsala Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik und wurde 1964 mit Studien zur Kirchenmusik promoviert. Als Assistent an der Universität Erlangen habilitierte er sich 1972 mit einer Arbeit über die Kammermusik von Mendelssohn. Nach einer Professur an der Musikhochschule Detmold wurde er 1975 an die Kieler Christian-Albrechts-Universität berufen, an der er 2001 emeritiert wurde. Er ist Mitglied der Akademien in Stockholm, Oslo, Lund und Hamburg, Dr. h.c. der Universität Uppsala, Corresponding Member

der American Musicological Society und Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung.

Konrad Küster ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg im Breisgau. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik des 15. bis 19. Jahrhunderts, besonders bei der lutherischen Musikkultur in deren internationalem Kontext. Schütz spielte in seiner Habilitationsschrift (1994) eine wichtige Rolle; 1999 gab er das *Bach-Handbuch* heraus. Seit 2013 reist seine Ausstellung *Orgeln an der Nordsee* durchs Land. Zahlreiche Musikwerke vor allem des 17. Jahrhunderts hat er in Erstausgaben vorgelegt. 2016 erschien sein Buch *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*.

Irmgard Scheitler, geboren in München, ist Professorin i.R. der Universität Würzburg. Nach dem Studium im München promovierte sie dort 1979 und habilitierte sich 1995 in Dresden für das Fach Neuere Deutsche Literaturwissenschaft. 1996 wurde sie apl. Prof. in Würzburg. Sie arbeitet seit Jahren im Grenzgebiet zwischen Literatur und Musik (Veröffentlichungen über Lied, Kantate, Oratorium, Schauspielmusik) und ist Mitherausgeberin des *Jahrbuchs für Liturgik und Hymnologie*.

Tatjana Schabalina lehrt als Professorin am staatlichen St. Petersburger Konservatorium ›Rimsky-Korsakov‹. Nach Abschlüssen an diesem Institut in der Klavierabteilung (1984) und zwei postgradualen Examina (Kammermusik 1990, Musiktheorie 1991) wurde sie als Assistant Professor an das Konservatorium berufen. Im Jahr 2000 wurde sie zum Doctor of Science promoviert und lehrt seither als Professorin am Konservatorium. Schabalina schrieb Bücher über Leben und Werk Bachs und veröffentlichte Beiträge im Bach-Jahrbuch und weiteren Zeitschriften, u.a. in *Understanding Bach*. Unter ihren jüngsten Publikationen finden sich mehrere, in denen sie eigene Entdeckungen von Quellen zu deutscher Barockmusik dokumentiert.

Kerala J. Snyder ist emeritierte Professorin für Musikwissenschaft und gehört dem Department für Orgel, Geistliche Musik und historische Tasteninstrumente der Eastman School of Music der Universität Rochester an. Sie studierte am Wellesley College, an der Harvard Divinity School sowie an der Yale University, wo sie zur Dr. phil. im Fach Musikwissenschaft promoviert wurde. Weithin anerkannt ist Snyder als führende Expertin für deutsche Barockmusik, insbesondere für die Musik von Dieterich Buxtehude. Für ihre diesbezügliche Arbeit wurde sie mit dem Buxtehude-Preis der Stadt Lübeck (1990) sowie einem Ehrendoktor der Universität Göteborg (2010) ausgezeichnet.

Ulf Wellner, geboren in Hannover, ist Kantor an St. Martini zu Minden und Dozent für Musikgeschichte an der Hochschule für Kirchenmusik Herford. Er studierte Kirchenmusik in Leipzig und Antwerpen (2003 A-Examen, 2008 Promotion). Von 2004 bis 2005 war er interimistisch Universitätsmusikdirektor in Leipzig, von 2009 bis 2013 wirkte er als Kantor an St. Jakobi zu Lübeck. Ulf Wellner ist international als Organist und Dirigent tätig. Schwerpunkte seiner musikwissenschaftlichen Forschung sind Michael Praetorius, das Norddeutsche Barock und Johann Sebastian Bach.

Rüdiger Wilhelm, 1951 geboren, studierte Kirchenmusik an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford und an der Folkwanghochschule in Essen. Seit 1979 ist er als hauptamtlicher Kirchenmusiker in Braunschweig tätig, seit 1991 zusätzlich auch als Orgelsachverständiger. Er hat als Herausgeber von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts vielbeachtete Editionen vorgelegt und viele Schallplatten-, CD- und Rundfunkaufnahmen durchgeführt.