Inhalt

Vorwort 7

Beiträge von Jahrestagungen der IDBG
(15. September 2018 und 28. September 2019, Lübeck)

Ulf Grapenthin
Die »beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Herren Reincken und Buxtehuden« und ihr gelehrter Freund Johann Theile . . . 11

Harald Vogel
Der Codex E.B. 1688 und die Buxtehudewerke im Zusammenhang der Musica sub communione 33

Matthias Schneider
Buxtehude spielen. Anmerkungen zur Aufführungspraxis 55

Freie Beiträge

Jürgen Heering
Der Nachmittagsgottesdienst und die Vesper in St. Marien Lübeck zur Zeit Buxtehudes 77

Ulf Wellner
»Christ lag in Todesbanden« – Das Fragment eines bislang unbekannten Choralconcerts von Dieterich Buxtehude 103

Gary Verkade
Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl (BuxWV 193) 125

Nadine Heydemann
Adolph Carl Kunzen (1720-1782) – eine biographische Skizze 145

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes 169

Vorwort

Mit dem vorliegenden Band ist die Reihe der *Buxtehude-Studien* nunmehr auf vier Bände angewachsen. In den Druckfassungen von Vorträgen, die auf Jahrestagungen der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft gehalten wurden, sowie in freien Beiträgen präsentieren wir wieder ein breites Spektrum an Themen zu Buxtehudes Leben, Werk und Umfeld. Dabei verstehen wir den Begriff ›Umfeld‹, anders als bisher, auch in zeitlicher Hinsicht. Beiträge zu Themen aus der Zeit vor und nach dem Wirken des Lübecker Meisters sind uns also ebenfalls willkommen.

Im September 2018 referierte Ulf Grapenthin zum Thema »*Die beiden damahls extraordinair berühmten Organisten Reincken und Buxtehuden« – eine norddeutsche Organistenfreundschaft*. Sein für die Buxtehude-Studien erheblich erweiterter Beitrag widmet sich, über die beiden »berühmten Organisten« hinaus, auch Johann Theile und seiner möglichen Bedeutung für das Œuvre Buxtehudes. Harald Vogel, Buxtehude-Preisträger 2019 der Hansestadt Lübeck, geht in seinem im selben Jahr gehaltenen Vortrag der *Musica sub communione* nach. Dabei kann er aufzeigen, welche Musik von Buxtehude wohl unter der Austeilung des Abendmahls in St. Marien erklungen ist. Matthias Schneider führt mit seinem Beitrag *Buxtehude spielen* in die Welt der musikalischen Aufführungspraxis ein. An ausgewählten Orgelstücken Buxtehudes erläutert er Eigenheiten der Tabulaturnotation, Kontexte und Konventionen, die über den Notentext hinaus bei der Interpretation der Musik eine wichtige Rolle spielen, sowie die Bedeutung der Instrumente für die Wiedergabe der Musik.

Unter den freien Beiträgen setzt Jürgen Heering seine Studien zum Lübecker Gottesdienst fort. Diesmal geht er der liturgischen Ordnung sowie dem Repertoire der Nachmittags- und Vespergottesdienste nach, die Buxtehude musikalisch mitzugestalten hatte. Ulf Wellner legt ein bislang noch nicht beschriebenes Buxtehude-Fragment aus den vor etwa 20 Jahren aus Kiew zurückgekehrten Beständen der Berliner Singakademie vor und analysiert die erhaltene Musik. Gary Verkade, der als Orgelprofessor an der Musikhochschule in Piteå (Schweden) lehrt, bietet eine Interpretation des Choralvorspiels *Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl* (BuxWV 193). Dabei führt er tief in Buxtehudes Kompositionsweise ein, erörtert verschiedene Optionen, die dieser in satztechnischer Hinsicht hatte, und erläutert dessen überraschende kompositorische Lösungen – stets in enger Verbindung zum zugrundeliegenden Choraltext. 2020 jährte sich der Geburtstag von Adolph Carl Kunzen, einem der

Nachfolger Buxtehudes an St. Marien, zum 300. Mal. Dieses Jubiläum nimmt Nadine Heydemann zum Anlass, sein Leben und Werk zu skizzieren.

Die *Buxtehude-Studien* sind immer noch sehr jung. Deshalb laden die Buxtehude-Gesellschaft und die Herausgeber nachdrücklich dazu ein, dieses wissenschaftliche Forum zu nutzen und Texte zur Veröffentlichung einzureichen. Zusendungen werden an die Schriftleitung erbeten.

Die Autorin und Autoren des vorliegenden Bandes haben uns auch diesmal höchst informative Texte anvertraut und bei der Erarbeitung keine Zeit und Mühen gescheut. Die Abdruckrechte, die uns Bibliotheken und Archive erteilt haben, gaben uns die Möglichkeit, wichtige Quellen abzubilden. Die bewährte konstruktive Zusammenarbeit mit dem Musikverlag Dr. J. Butz und seinem Team bei der Herstellung und beim Versand dieses Buches war für uns wieder eine große Hilfe und Freude. Ihnen allen danken wir ganz herzlich.

Wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern eine bereichernde Lektüre des vierten Bandes der *Buxtehude-Studien*. Über Rückmeldungen zu den hier präsentierten Beiträgen würden sich die Autorin und Autoren sowie die Herausgeber sehr freuen.

Hamburg und Lübeck, im Mai 2021
Matthias Schneider und *Jürgen Heering*

Ulf Grapenthin

Die »beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Herren Reincken und Buxtehuden« und ihr gelehrter Freund Johann Theile

Das im Titel genannte Zitat stammt aus dem *Musicalischen Lexicon* von Johann Gottfried Walther (1684-1748) im Artikel »Leiding« und soll hier noch einmal im Kontext wiedergegeben werden:[1]

> [Leiding hat] an.[no] 1684 eine Reise nach Hamburg und Lübeck vorgenommen, um allda von den beyden damahls *extraordinair* berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehuden zu profitieren […].

Georg Dietrich Leyding (1664-1710) kam 1679 fünfzehnjährig in die Lehre des Braunschweiger St. Ulrich- und St. Blasius-Organisten Jacob Bölsche († 1684). Nach fast fünfjähriger Ausbildung unternahm er die genannte Studienreise zu den damaligen norddeutschen Orgelautoritäten Johann Adam Reincken (1643-1722)[2] in Hamburg, Dieterich Buxtehude (ca. 1637-1707) in Lübeck und – wie neuerdings bekannt wurde – auch zu Vincent Lübeck (1654-1740) in Stade[3], um seine organistischen Fähigkeiten weiter zu verfeinern. Diese Reise dürfte durch seinen Lehrer Bölsche angebahnt worden sein: Reincken hatte sich 1670 im Zuge der Planungen für die Erweiterung der Hamburger St.-Katharinen-Orgel auf Kosten der Kirchgeschworenen Arbeiten von Friedrich Besser († 1693)

---

1 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Faks. hrsg. von Richard Schaal, Kassel etc. 1953 (Dokumenta Musicologica I,3), Art. *Leiding (Georg Dietrich)*, S. 360.

2 Zur Untermauerung des vom Verfasser vor vielen Jahren ermittelten Geburtsdatums 1643 siehe aktuell Ulf Grapenthin, *Zu Geburt und Jugendzeit von Johann Adam Reincken (1643-1722) in der niederländischen Hansestadt Deventer*, in: Ars Organi 69 (2021), S. 6-11.

3 Rüdiger Wilhelm, *Buxtehude in Braunschweig*, in: Buxtehude-Studien, Bd. 3, Bonn 2019, S. 179-188, hier S. 184. Walther erhielt seine Informationen über Leyding durch den Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer (1679-1751), s. ebenda S. 186. Unklar ist dagegen, ob Leyding seinen Besuch bei Lübeck gegenüber Bokemeyer oder Bokemeyer ihn gegenüber Walther verschwiegen hat oder ob Walther ihn unerwähnt ließ, um die Einzigartigkeit von Reincken und Buxtehude herauszustellen.

in den Braunschweiger Kirchen angeschaut.[4] Bei dieser Gelegenheit werden sich Reincken und Bölsche sicherlich begegnet sein. Wegen einer schweren Erkrankung Bölsches musste Leyding seine Studienreise abbrechen, um seinen Lehrer zu vertreten. Bölsche starb noch im gleichen Jahr 1684 und Leyding übernahm dessen Stellen an St. Ulrich und St. Blasius, später zusätzlich noch an St. Magnus.[5]

Auch die Vorgänger Reinckens und Buxtehudes, Heinrich Scheidemann (ca. 1596-1663) in Hamburg und Franz Tunder (1614-1667) in Lübeck, wurden gern in einem Atemzug genannt, wenn es um die Weiterbildung oder Vervollkommnung von Schülern bei den beiden in ihrer Zeit berühmtesten norddeutschen Meistern ging. So unternahm der Rostocker Marienorganist Nicolaus Hasse d. Ä. (ca. 1600-1670) mit seinem zehnjährigen Sohn Nicolaus Hasse d. J. (1651-1672) auf Kosten der Kirche 1661 eine Reise nach Hamburg und Lübeck, um den Sohn bei den beiden Meistern – wie aus den Rechnungsbüchern hervorgeht – jeweils vierzehn Tage prüfen zu lassen:[6]

> bey 2 Organisten alß bey H[err]n Scheideman und H[err]n Tundern in Hamburch und Lübeck, bey iglichen ein 14 tage […].

Man kann Scheidemann und Tunder also als die »beyden damahls *extraordinair* berühmten [norddeutschen] Organisten« der Generation vor Reincken und Buxtehude ansehen, und sie waren sogar an denselben Kirchen tätig.

Vergleichbar mit Leydings Studienreise zu Reincken und Buxtehude sind wohl die Reisen des jungen Johann Sebastian Bach. In den Jahren 1700 bis 1702 reiste er des Öfteren von Lüneburg aus nach Hamburg, um Reincken »zu hören«, wie es im Nekrolog auf Bachs Tod heißt,[7] und 1705/06 erneut von Arnstadt

---

[4] Staatsarchiv Hamburg, Best. 512-4 (St. Katharinen), Sign. A III b 5, S. 315. Besser führte daraufhin von 1671-1674 an der Orgel in der Hamburger St. Katharinenkirche den großen Erweiterungsbau mit den beiden berühmten 32′-Registern Prinzipal und Posaune aus.

[5] Rüdiger Wilhelm, Art. Leÿding, in: MGG2, Personenteil Bd. 11, Kassel etc./Stuttgart etc. 2004, Sp. 54.

[6] Zit. nach Karl Heller, *Ein Rostocker Schüler Johann Adam Reinkens: der Marienorganist Heinrich Rogge*, in: Nicole Ristow u.a. (Hrsg.), *»Critica musica«: Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag*, Stuttgart und Weimar 2001, S. 97-110, hier S. 98. Vgl. auch Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music: Transmission, Style and Chronology*, Aldershot 2007, S. 56.

[7] *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig/Kassel 1972, Nr. 666, S. 82 (im Folgenden *Dok III*). Hier heißt es lediglich: »um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören«.

aus zu Buxtehude nach Lübeck. Ob er bei diesen Aufenthalten Reincken[8] und Buxtehude auch persönlich kennengelernt hat, ist nicht nachweisbar, im Falle Buxtehudes aber wegen der Länge des Aufenthalts sehr wahrscheinlich, obwohl auch hier im Nekrolog nur von »behorchen« die Rede ist.[9] Glücklicherweise sind im Falle Leydings die Ziele der Studienreisen besser bekannt als im Falle Bachs.[10] Leyding schreibt in einem Gesuch um die Nachfolge Bölsches, wie er bei den »außwärtigen der *Organisten* Kunst« lernen konnte:[11]

- das Spiel der Meister hören (»dieselbe gehöret«),
- die individuelle Spieltechnik des Meisters kennenlernen (»die besten Kunstgriffe durch ihre anführung ihnen abgelernet«),
- ihre (selten zu findenden) niedergeschriebenen Werke studieren (»unterschiedliche rare stücke von ihnen erhalten«).

Es ist mindestens fraglich, ob Bach 1700-1702 bei Reincken der zweite der hier angegebenen Schritte möglich war. Den ersten Schritt, das Hören, konnte er leicht durch den Besuch der öffentlichen Gottesdienste vollziehen. Der dritte, das Lernen anhand von Musikalien, wird von Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) im Nekrolog beschrieben, hier sogar als hauptsächliche Studierweise. Dabei interessierte Bach wohl besonders die Fugentechnik der Meister, deren Werke ihn selbst durch »das eigene Nachsinnen« zu einem »starcken Fugisten« machten.[12] Walther bezeichnet einmal die niedergeschriebenen Werke hervorragender Meister im Zusammenhang mit dem Ausbildungsgang

---

8 Dem Wortlaut des Nekrologs nach zu urteilen sind sich Reincken und Bach erstmals 1720 im Zusammenhang mit Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg persönlich begegnet.

9 Ab 1703 übte Bach die Organistenstelle in Arnstadt aus und reiste von hier aus nach Lübeck, um den »dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen«. (*Dok III*, Nr. 666, S. 82). Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, Kassel etc. 2007, S. 134, vermutet sogar, dass Bach an den extraordinairen Musiken Buxtehudes als Geiger teilgenommen hat.

10 Laut den Arnstädter Protokollen rechtfertigt Bach die mehrfache Überschreitung des ihm gewährten Urlaubs recht lapidar mit dem Hinweis, er sei in Lübeck gewesen, »umb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen«, Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 133. Die Formulierung klingt ähnlich wie die bei Leyding (»um allda […] zu profitieren« s. oben S. 11).

11 Wilhelm, *Braunschweig* (2019), S. 184 f.

12 Im Bach-Nekrolog heißt es dazu noch recht unkonkret: »In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern.« (*Dok III*, Nr. 666, S. 82). In einem kommentierenden Brief zum Nekrolog konkretisiert C. P. E. Bach, was seinen Vater an diesen Meistern besonders reizte, nämlich die Fugentechnik (»Obige Favoriten waren alle starcke Fugisten«): »Blos eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen u. starcken Fugisten gemacht« (*Dok III*, Nr. 803, S. 288).

Harald Vogel

Der Codex E.B. 1688 und die Buxtehudewerke im Zusammenhang der Musica sub communione

Vorbemerkung

Die Einordnung der Orgelwerke Buxtehudes in den Rahmen der Gottesdienste der Lübecker Marienkirche gehört zu den Aspekten der Buxtehude-Überlieferung, die in den letzten Jahrzehnten nicht zu den wichtigen Anliegen der Buxtehudeforschung zählten. Friedrich Blume hat 1952 in seinem Buxtehude-Artikel in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* kurz ihren liturgischen Einsatz skizziert: »Am ehesten dürften die Orgelwerke, wenigstens teilweise, auf die gottesdienstliche Praxis zurückgehen; bei den Kammersonaten kann immerhin an Verwendung als Kommunionsmusik und dergleichen gedacht werden; das bestätigt eine neuerdings in der Sammlung Engelhardt in Lund aufgetauchte Handschrift des Konzerts *O clemens, o mitis* […] mit Zusatz ›Motetto sub commun.‹ «[1]

In diesem Beitrag sollen Argumente vorgestellt werden, die eine Einordnung von verschiedenen Orgelwerken als Bestandteile der ›Musica sub communione‹ ermöglichen. Hier werden die Informationen zur mitteltönigen Stimmungsweise nicht als Ausschlusskriterien zur liturgischen oder konzertanten Verwendung interpretiert.[2] Die musikalisch sehr auffälligen Dissonanzwirkungen der Intervalle in Tonarten, die den Rahmen der mitteltönigen Stimmung überschreiten,[3] werden als Ausdruck des Schmerzes historisch und programmatisch begründet.[4]

---

1 Friedrich Blume, Art. *Buxtehude, Dietrich*, in: MGG, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 552 (Abkürzungen aufgelöst). Es handelt sich um die Solokantate BuxWV 82 für Sopran, Violine, Violetta I, II, Violon und B.c.

2 Vgl. die kenntnisreiche mehrteilige Studie über *Abendmusik oder Gottesdienst?* von Siegbert Rampe in den Schütz-Jahrbüchern 2003 bis 2005.

3 Es handelt sich um die Töne *dis*, *ais*, *eis*, *his*, *as*, *des* und *ges*, die in der regulären mitteltönigen Temperatur sehr dissonant klingen.

4 Dieser Beitrag entstand im Zusammenhang mit der Neuedition der freien Orgel- und Clavierwerke Buxtehudes in der Edition Breitkopf (EB 9304-9306, Wiesbaden 2021). Dabei wurde die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf die Sonata (BuxWV Anh. 5) gelenkt, für die bisher keine zufriedenstellende Werkinterpretation gefunden wurde.

Der Codex E. B. 1688

Zu den wichtigsten Quellen nord- und süddeutscher Orgelmusik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört der in der Musikbibliothek der Yale University (CT, USA) aufbewahrte *Codex E. B. 1688*.[5] Diese Sammelhandschrift enthält ein breites Spektrum von freien Orgelwerken, wobei eine besondere Bedeutung den Kompositionen von Dieterich Buxtehude, Nicolaus Adam Strungk (1640-1700) und Alessandro Poglietti († 1683) zukommt.

Ein ausführliches Inventar hat Friedrich Wilhelm Riedel in seiner 1960 publizierten Arbeit über die Quellen zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts publiziert.[6] Dabei wurde erstmalig eine vollständige Auflistung aller Werke mit den damals bekannten Konkordanzen vorgelegt. Riedel kommt zu dem Ergebnis, dass »der Schreiber […] ein gutes musikalisches Urteilsvermögen und eine im Vergleich zu den Schreibern anderer erhaltener Quellen ungewöhnliche Literaturkenntnis besessen haben« muss.[7] In der älteren Literatur (etwa bei Josef Hedar) wird der *Codex E. B. 1688* als ›Lowell Mason Codex‹, abgekürzt *Yale*, bezeichnet.[8]

Repertoire

Der umfangreiche Sammelband enthält im ersten Teil ein Repertoire aus den Jahrzehnten vor 1688 mit 96 Werken, die auf 227 Seiten niedergeschrieben wurden. Die Notenschrift der ersten 172 Seiten ist zwar lesbar, aber offensichtlich in großer Eile ausgeführt worden, wodurch viele Flüchtigkeitsfehler entstanden. Im Titel der *Toccata ex d* (BuxWV 155) ist die Jahreszahl 1684 zu finden. Es handelt sich um die früheste erhaltene Sammlung mit einem umfangreichen Bestand von Werken Buxtehudes.

Der erste Teil (I.-VIII. Lage) enthält auf den Seiten 1-172 Werke von Meistern aus Italien und Süddeutschland, vor allem Poglietti und Johann Caspar Kerll (1627-1693), sowie aus Nord- und Mitteldeutschland, vor allem Buxtehude, Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Krieger (1652-1735) und Johann Kuhnau (1660-1722).

---

5 New Haven (USA), Yale University, Beinecke Library, LM 5056.

6 Friedrich W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1960, S. 99-111.

7 Riedel, *Quellenkundliche Beiträge* (1960), S. 105.

8 Josef Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm/Frankfurt a.M. 1951, S. 15; Josef Hedar (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude: Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 2: Präludien und Fugen, Toccaten, Kopenhagen 1952, S. IX. Die vollständige Handschrift ist inzwischen online verfügbar: https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3739662?image_id=10591667 (23. Januar 2021).

Im zweiten Teil (IX.-X. Lage) sind auf den Seiten 173-220 neun Werke von Strungk in Partiturnotation (vier Systeme) aufgezeichnet. Es folgt die XI. Lage mit einer Bernardo Pasquini (1637-1710) zugeschriebenen Toccata, die aber aus stilistischen Gründen wahrscheinlich von dem Wiener Hoforganisten Ferdinand Tobias Richter (1651-1711) stammt.[9]

Der Codex E.B. 1688 enthält

1. Meisterwerke von Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Kerll, Buxtehude und Strungk,
2. Werke im expressiven Fugenstil von Buxtehude und Strungk,
3. programmatische Stücke von Poglietti,
4. Improvisationsmodelle von Pachelbel, Krieger, Kuhnau und anderen mitteldeutschen Komponisten sowie
5. freie Werke für den liturgischen Gebrauch (insbesondere für die Musik zur Kommunion).

Das Spektrum reicht von Kompositionen im strengen Fugenstil bis zu Modellstücken im ›fantastischen Styl‹ und programmatischen Werken.

In der Handschrift befinden sich 23 Kompositionen, die den Fugenstil der Zeit repräsentieren. Die 14 norddeutschen Orgelwerke des ersten Teils und die neun Werke im strengen Stil von Strungk im zweiten Teil, die zusammen in der Handschrift im Umfang des Notentextes fast die Hälfte der Überlieferung aus dem 17. Jahrhundert ausmachen, sind mit Datierungen zwischen 1678 und 1686 versehen. Sie können als ein wahrscheinlich von Strungk angelegtes Kompendium des Fugenstils im Jahrzehnt vor 1688 angesehen werden.

Herkunft der Handschrift

Die Initialen auf dem Einband (*E.B.* vorn und *1688* hinten) deuten auf den 1649 geborenen Emanuel Benisch senior, der von 1679 bis 1695 Organist an der Frauenkirche und Sophienkirche in Dresden war und von 1696 bis zu seinem Tode 1725 an der Kreuzkirche wirkte.[10] Der Sohn, Emanuel Benisch junior, wirkte seit 1722 in Dresden und ab 1726 als Nachfolger seines Vaters an der Kreuzkirche. Kerala J. Snyder hat zuerst die Vermutung geäußert, dass die Initialen *E.B.* sich auf Emanuel Benisch sen. beziehen.[11] Michael Belotti hat

---

[9] Freundliche Mitteilung von Edoardo Bellotti (Pavia/Bremen).

[10] Frank-Harald Greß/Holger Gehring, *Orgeln und Organisten der Kreuzkirche zu Dresden*, Regensburg 2013, S. 52 (mit Angabe des korrekten Geburtsjahres 1649).

[11] Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 326.

Matthias Schneider

Buxtehude spielen. Anmerkungen zur Aufführungspraxis

Schon während meiner Schulzeit spielte die Orgelmusik von Dieterich Buxtehude (ca. 1637-1707) für mich eine wichtige Rolle. Wir spielten sie – wie die Musik von Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy, César Franck und Max Reger auch – an neobarocken Orgeln, in meiner Heimatstadt Münster vor allem an Instrumenten von Paul Ott (Göttingen, 1903-1991) und Gustav Steinmann (Vlotho, 1885-1953). Dort lernte ich seine Choralpräludien kennen, die erste Choralfantasie, aber auch freie Stücke wie etwa die *Ciacona in e* (BuxWV 159) oder das dreiteilige *Präludium in C* (BuxWV 137). Schon damals faszinierte mich die Vielseitigkeit der Musik des Lübecker Meisters, doch stand ich damit relativ alleine da. Einer meiner Orgellehrer etwa war der Ansicht, einen ganzen Buxtehude-Abend wolle doch niemand hören. Zu dieser Zeit wurde ich auf die Buxtehude-Gesamteinspielung von Michel Chapuis (1913-2017) aufmerksam, der mit teilweise furiosen Tempi und Nonlegato-Artikulation etwas Neues zu bieten hatte: Hier klang Buxtehude frisch, anders als andere Orgelmusik, durchaus besonders. Für mich war das, lange noch bevor ich in intensiveren Kontakt mit Protagonisten der ›Historischen Aufführungspraxis‹ kam, ungeheuer faszinierend.

Heute neigen viele Kolleginnen und Kollegen dazu, die Errungenschaften dieser Zeit zu marginalisieren, nach dem Motto: So spielt man doch nicht Buxtehude. Aber mit Interpretationen wie derjenigen von Chapuis war ein Anfang gemacht, wurden Facetten dieser Musik deutlich, die vorher eher im Hintergrund gestanden hatten. Und ich bin sicher, dass ich nicht der einzige junge Organist war, der – angespornt von solchen Aufnahmen – eine intensivere Auseinandersetzung mit Buxtehudes Musik begann. Dass wir heute viel mehr über die Ausführung seiner Musik wissen, hängt mit der (Wieder-) Entdeckung zahlreicher Quellen zusammen, mit den Editionen, die uns diese Quellen präsentierten, aber auch mit dem unermüdlichen Einsatz einiger Interpreten, die ihrerseits Organisten aus aller Herren Länder anzogen und ausbildeten. Ich nenne hier stellvertretend Gustav Leonhardt (1928-2012), der sich besonders für die Musik von Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) einsetzte und dessen Werk Ton Koopman (* 1944) so eindrucksvoll fortsetzt, sowie Harald

Vogel (* 1941), der in der Norddeutschen Orgelakademie Organistinnen und Organisten aus der ganzen Welt mit dem Virus der norddeutschen Orgelmusik infizierte. Sie alle (und viele weitere namhafte Interpreten, deren Aufzählung hier zu weit führen würde) studierten die Kompositionen, lasen in den Quellen, waren an der Restaurierung von wertvollen alten Orgeln beteiligt – und probierten aus, wie diese oder jene Stelle wohl gemeint gewesen sein könnte.

Wissen wir nun, wie man Buxtehude spielt? Und ist das, was unsere Lehrer taten, inzwischen überholt? Nein, ganz sicher nicht. Generationen von Interpreten haben dem Wissen über die Aufführungspraxis etwas hinzugefügt, das wir heute nicht missen mögen. Und: die Suche geht weiter. So kann mein Beitrag heute auch nur eine aktuelle Standortbestimmung sein; ganz sicher vermittle ich keine endgültigen Ergebnisse! Dabei beziehe ich allgemeine Erkenntnisse über die Musik des 17. Jahrhunderts, über Norddeutschland und seine Tasteninstrumente ein.[1]

Neue Erkenntnisse zur Aufführungspraxis: Was wissen wir?

In welcher Weise haben sich die Erkenntnisse in den letzten 40 Jahren erweitert? Was können wir heute wissen, welchen Zuwachs an Einsichten haben wir im Laufe der Jahre gewonnen?

1. Quellen und Editionen

Seit der ersten Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes durch Philipp Spitta (1841-1894), entstanden im Zusammenhang mit seiner Arbeit an der Bachschen Musik, sind zahlreiche Quellen wieder aufgetaucht.[2] Sie bieten nicht nur weitere Stücke, die Spitta noch nicht kannte, sondern auch z.T. erheblich abweichende Fassungen. Spitta sah Buxtehude – wie noch Generationen von Forschern und Organisten nach ihm – als ›Vorläufer‹ an, dessen Werk durch einen Größeren vollendet werden musste, eben durch J. S. Bach. Seine eigenständigen Leistungen vermochte man zu seiner Zeit noch nicht angemessen zu würdigen.

An der grundsätzlichen Problematik der Quellenlage hat sich bis heute nichts geändert. Kein einziges Orgelwerk ist in Buxtehudes eigener Handschrift überliefert. Dazu unterscheiden sich die Fassungen der in Abschriften mehrfach überlieferten Stücke bisweilen beträchtlich. Die meisten Choralbearbeitungen sind erst in Abschriften aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts

---

[1] Ausgangspunkt für den vorliegenden Beitrag ist das entsprechende Kapitel aus dem Buch des Verf. *Handbuch Aufführungspraxis der Orgel*, Bd. 1: *Vom Mittelalter bis Bach*, Kassel etc. 2019; dort finden sich weitere Informationen und Nachweise.

[2] Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Wiesbaden [8]1979, Reprint der Ausgabe Leipzig [4]1930.

überliefert, vornehmlich aus der Hand von Johann Gottfried Walther,[3] sind mithin erst nach Buxtehudes Tod angefertigt worden, aus Vorlagen, die heute verschollen sind. Der Rückschluss auf den originalen Notentext wird dadurch erschwert, dass die Übertragung eines ursprünglich in Buchstabentabulatur aufgezeichneten Stückes in die Notenschrift auf zwei oder drei Notensystemen bereits eine Interpretation des Texts bedeutet und die Gefahr mehr oder weniger typischer Fehler birgt, auf die wir später noch zu sprechen kommen werden.

Spitta stellte mit seiner Edition im Zuge der Arbeiten an der zweibändigen Bach-Biographie zum ersten Mal einen größeren Fundus an Orgelkompositionen Buxtehudes bereit. Später ergänzt von Max Seiffert (1868-1948), bildete diese Ausgabe für lange Zeit die wichtigste Grundlage für die Interpretation seiner Orgelwerke.[4] Auf ihr fußt die noch heute verbreitete Ausgabe von Hermann Keller (erschienen bei Peters, seit 1938 in vielen Auflagen), während neue Quellenfunde zu weiteren Editionen mit z.T. abweichenden Fassungen führten, angefangen mit derjenigen von Josef Hedar (1952).[5]

In den 1970er Jahren untersuchte Klaus Beckmann die bis dahin bekannten Handschriften und Kompositionen des Buxtehudeschen Orgelwerks neu und erstellte eine wissenschaftliche Gesamtausgabe.[6] Deren besonderes Kennzeichen war die Erschließung der »vox ipsissima«, der ureigensten Intention des Komponisten. Beckmann suchte sie nicht nur durch Quellenstudium zu ergründen, sondern auch durch Analyse sowie durch gelegentliche Korrektur der kontrapunktischen Konstruktionen. Dabei ließ er sich von Analogien leiten. So sollte etwa die Formulierung von Themen und Kontrapunkten in einer Fuge seiner Ansicht nach über das gesamte Stück beibehalten werden. Mit einem solchen Kriterium, hergeleitet aus der Bachschen Kontrapunktik, wurde Buxtehude gewissermaßen durch die Brille Bachs gelesen. So verwundert es nicht, dass Beckmanns editorische Entscheidungen in manchen Details höchst umstritten waren; zugleich ist die Bedeutung seiner Auseinandersetzung mit Buxtehudes Kompositionen durch die Einbeziehung von Kriterien der Quellen- und Stilkritik kaum zu überschätzen.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, auf alle seither veröffentlichten Editionen einzugehen. Ich beschränke mich daher hier auf die erst in jüngerer

---

[3] Vgl. dazu den Beitrag von Ton Koopman, *Johann Gottfried Walther (1684-1748) – ein wichtiges und zuverlässiges Glied in der Überlieferung der Tastenmusik von Dieterich Buxtehude*, in: Buxtehude Studien 1 (2015), S. 13-37.

[4] Philipp Spitta (Hrsg.), *Buxtehudes Werke für Orgel*, neue Ausg. von Max Seiffert, Leipzig etc. 1888/1903.

[5] Josef Hedar (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude: Sämtliche Orgelwerke*, 4 Bde., Kopenhagen 1952.

[6] Klaus Beckmann (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude: Sämtliche Orgelwerke*, 2 Bde., Wiesbaden 1971 f.; eine praktische Ausgabe erschien in vier Bänden, die in den folgenden Jahren mehrfach revidiert wurde.

Jürgen Heering

Der Nachmittagsgottesdienst und die Vesper in St. Marien Lübeck zur Zeit Buxtehudes

I. Einleitung

Als Organist an St. Marien zu Lübeck gestaltete Dieterich Buxtehude von 1668 bis 1707 das gottesdienstliche Leben in dieser Haupt- und Ratskirche ganz wesentlich mit. In welchen liturgischen Kontext hatte er sich dabei einzufügen? Wie sahen die für seinen Dienst maßgeblichen Gottesdienstordnungen aus? Auskünfte zu diesen Fragen findet man in der einschlägigen Literatur durchaus. So trägt z.B. Wilhelm Stahl in der *Musikgeschichte Lübecks* eine Reihe von Einzelbeobachtungen zusammen.[1] Und Kerala J. Snyder gibt in ihrer Buxtehude-Monographie einen kurzen Überblick über die Liturgien, die gegen Ende seiner Amtszeit eingeführt wurden, und druckt dazu auch die Quelle auszugsweise ab.[2] Aber bisher fehlt eine systematische liturgiewissenschaftlich ausgerichtete Gesamtdarstellung zu den Gottesdiensten und ihren Ordnungen, in denen Buxtehude mitwirkte.

Zum regelmäßigen Aufgabenbereich des Organisten an St. Marien gehörten der Hauptgottesdienst und der Nachmittagsgottesdienst an Sonn- und Feiertagen, außerdem die Vesper an den Sonnabenden und den Tagen vor den Festen.[3] Für den Hauptgottesdienst habe ich vor einiger Zeit Untersuchungen zu einer systematischen Gesamtdarstellung vorgelegt.[4] Diese ergänze ich nunmehr durch eine entsprechende Studie zum Nachmittagsgottesdienst und zur Vesper.

---

1 Vgl. Wilhelm Stahl, *Geistliche Musik* (Johann Hennings/Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 2), Kassel/Basel 1952, besonders S. 45-53, 90-97. Bei Zitaten aus diesem Werk und aus der weiteren Sekundärliteratur sowie aus den Quellen werden Hervorhebungen im Original zur Kennzeichnung von Stichwörtern nicht wiedergegeben.

2 Vgl. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, Kassel etc. 2007, besonders S. 115 f. sowie S. 520 f.

3 In der Passionszeit ab Sonntag Judika fanden die Gottesdienste ohne Orgelmusik statt.

4 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,

II. Die gottesdienstliche Gesamtsituation zur Zeit Buxtehudes[5]

Seit der Reformation durch die Lübecker Kirchenordnung (1531) von Johannes Bugenhagen (1485-1558) war die Freie und Hansestadt im 16. und 17. Jahrhundert und noch bis 1767 durch und durch lutherisch-orthodox geprägt. Das wirkte sich auch im Gottesdienstwesen aus. Während Buxtehudes Amtszeit waren – bis zu einer Liturgiereform im Jahre 1703 – kirchenrechtlich immer noch die gottesdienstlichen Regelungen Bugenhagens gültig. Und auch die gottesdienstliche Praxis blieb in vielen Punkten weitgehend stabil, sogar über die Reform von 1703 hinaus:

1. In der liturgischen Grundstruktur insbesondere der sonn- und festtäglichen Haupt- und Nachmittagsgottesdienste gab es keine grundlegenden Veränderungen, trotz einer gewissen Variationsbreite im Einzelnen. Bei den ihnen liturgisch zugeordneten Vespern am Vortag bietet sich allerdings ein etwas anderes Bild, wie noch zu zeigen sein wird.[6]
2. St. Marien hatte und behielt als Ratskirche und Predigtkirche des Superintendenten einen Vorrang vor den anderen Hauptkirchen (St. Aegidien, St. Jakobi, St. Petri, Dom) und war deshalb für die Kirchenmusik bevorzugt ausgestattet. Dem Kantor an dieser Kirche standen der Schülerchor des Katharineums und die Ratsmusiker zur Verfügung. Das Organistenamt an St. Marien war eines der begehrtesten im gesamten Ostseeraum.
3. Der Schülerchor des Katharineums unter der Leitung des Kantors führte weiterhin den Gemeindegesang an.[7] An normalen Sonntagen sang der Chor die Liturgie und die Lieder ›choraliter‹ (einstimmig), während die mehrstimmige ›Figuralmusik‹, und zwar mit oder ohne Instrumentalbegleitung, den Festtagen vorbehalten blieb.
4. Aufgabe des Organisten war nach wie vor nicht die Eröffnung des Gottesdienstes mit einem Präludium. Die Gemeindelieder leitete er zwar mit Orgelvorspielen ein, aber den Gesang selbst begleitete er nicht. Außerdem beteiligte er sich an der traditionellen Alternatim-Praxis. Sie umfasste bei liturgischen Gesängen (Kyrie, Gloria, Tedeum,

---

Bd. 4/2), S. 113-122; Jürgen Heering, *Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes*, in: Matthias Schneider (Hrsg.), Buxtehude-Studien 2, Bonn 2017, S. 11-27.

5 Der folgende Abschnitt ist eine Zusammenfassung der diesbezüglichen Ergebnisse meiner in Anm. 4 genannten Beiträge: vgl. Heering, *Gottesdienst in Lübeck* (2014), S. 113-116, 120, sowie Heering, *Gottesdienst und Liturgie* (2017), S. 12-20, 24; dort auch alle Einzelnachweise.

6 Der Frühgottesdienst an Sonn- und Festtagen und die Wochengottesdienste bleiben hier außer Betracht, weil der Organist an ihnen nicht mitwirkte.

7 Das gilt auch für die Frühgottesdienste am Dienstag und Donnerstag. In den anderen Nebengottesdiensten war das die Aufgabe des Küsters.

Magnificat, Hymnen und Sequenz) den Wechsel zwischen Chor und Orgel, bei Gemeindeliedern den Wechsel zwischen Gemeinde und Orgel. Schließlich präludierte der Organist auch vor einzelnen Teilen der Liturgie (vor allem Kyrie, Tedeum, Magnificat, Hymnen) sowie vor der festtäglichen Figuralmusik.

5. Der Festkalender wurde ohne wesentliche Korrekturen beibehalten. Neben den ›großen Festen‹ Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelis (zugleich Erntedanktag) wurden als ›kleine Feste‹ die Beschneidung Jesu bzw. Neujahr, Epiphanias, Himmelfahrt, der Johannestag sowie die drei Marienfeste (Mariä Reinigung, Mariä Verkündigung und Mariä Heimsuchung) begangen. Aus besonderen kirchlichen und politischen Anlässen fanden Dank- und Festgottesdienste statt.

Die Veränderungen, die sich bis zum Amtsantritt Buxtehudes im von Bugenhagen geordneten Gottesdienstwesen ergeben haben, betrafen vor allem folgende Punkte:

1. In der deutsch-lateinischen Mischform der Bugenhagenschen Liturgie wurde der Anteil lateinischer Gesänge nachhaltig deutlich verstärkt, vor allem durch das Wirken des ersten Lübecker Superintendenten Hermann Bonnus (1504-1548) und seine *Hymni et Sequentiae*.[8]
2. Beim liturgischen Gesang übernahm der Chor fast vollständig die Aufgaben der Gemeinde; deren Mitwirkung am Gottesdienstgeschehen wurde dadurch auf das Singen der Kirchenlieder reduziert.
3. Die täglichen ›Horen‹ (Stundengebete) wurden bis auf die Vesper vor den Sonn- und Festtagen abgeschafft.
4. Die Gottesdienste an den Festtagen konnten im 17. Jahrhundert durch den engagierten Einsatz von Geistlichkeit und Bürgertum immer reicher ausgestaltet werden. Das führte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Blüte der Kirchenmusik.

---

[8] Vgl. Jürgen Heering, *Hermann Bonnus*, in: Claudia Tietz/Ruth Albrecht/Rainer Hering, *Auf den zweiten Blick. Frauen und Männer der Nordkirche vom Mittelalter bis zur* Gegenwart, Husum 2018 (Schriften des Vereins für Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte, Bd. 61), S. 115-127, bes. S. 121-123. Vgl. außerdem [Hermann Bonnus,] *Hymni et Sequentiae* […], *sicut olim sunt cantata in Ecclesia Dei et iam passim correcta per* […] *M. Hermannum Bonnum*, Lübeck 1559. Die posthume Veröffentlichung hatte – nach vorheriger handschriftlicher Verbreitung – eine nachhaltige Ausstrahlung auch über Lübeck hinaus. Das weltweit wahrscheinlich einzige Exemplar in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck ist nach der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg verschollen. Eine Beschreibung des Inhalts bei Stahl, *Geistliche Musik* (1952), S. 24, die Wiedergabe einer Seite daraus ebd. Abb. 6 (nach S. 32).

Ulf Wellner

»Christ lag in Todesbanden« – Das Fragment eines bislang unbekannten Choralconcerts von Dieterich Buxtehude

Die fortschreitende Digitalisierung historischer Quellen und ihre öffentliche Bereitstellung im Internet bietet zur Zeit unerschöpfliche Möglichkeiten zu neuer Erschließung. Ihr verdankt der Verfasser dieses Beitrags die Entdeckung der im Titel genannten Komposition.

Seit dem 28. Mai 2018 kann das titellose Manuskript SA 4659 als hochauflösendes Digitalisat im Bereich ›Digitalisierte Sammlungen‹ der Staatsbibliothek zu Berlin online abgerufen werden.[1] Es enthält zehn Vokalconcerte und eine Matthäus-Passion verschiedener Komponisten des 17. Jahrhunderts, darunter an dritter Stelle ein Werk mit der Überschrift »Christ lag in Todesbanden. Dietrich Buxtehude.« Das Stück wurde in den bibliographischen Angaben zum Digitalisat mit eben diesem Titel und dem Zusatz »BuxWV deest« zutreffend erfasst. RISM listet das Gesamtmanuskript unter »A2, 469465900«. Obwohl ohne eigene RISM-Nummer, ist das Buxtehude-Fragment im elektronischen Inhaltsverzeichnis des RISM-Eintrags zum Manuskript mit einem eigenen Link versehen und dort mit Werkinformationen, Quellenbeschreibung und fünftaktigem Incipit gelistet.[2] Bibliographisch wurde das Fragment von Werner Braun (1926-2012) in einem Artikel über das gesamte Manuskript schon 1996 erwähnt und in wenigen Details beschrieben.[3] Der Buxtehude-Forschung blieb das Fragment allerdings bislang unbekannt. Es findet keine Erwähnung in den

---

1 https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1022537415&PHYSID=PHYS_0083&DMDID=DMDLOG_0003&view=overview-toc (25. August 2020).

2 https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=quickSearch&Kateg=0&Content=469465903 (25. August 2020). Der Link ist nicht direkt zugänglich, sondern muss über die Startseite https://opac.rism.info/metaopac/ angesteuert werden. Die ersten fünf Takte des Canto sind bei RISM ohne Generalakzidentien wiedergegeben und daher tonartlich als »C« statt »c« klassifiziert.

3 Werner Braun, *Berliner Kirchenmusik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts: Zur Sammelhandschrift Koch aus der ehemaligen Sing-Akademie*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (Jb SIM 1996), S. 166-193. Zum Buxtehude-Fragment sind lediglich Besetzung und Anzahl der Takte genannt (ebenda, S. 180).

Verzeichnissen bei Karstädt und Snyder.[4] Daher bietet der vorliegende Artikel eine erste Publikation und Analyse des Fragments.

Die Quelle

Das Manuskript SA 4659 gehört zu den Notenbeständen der Berliner Singakademie (SA), die 2001 aus Kiew nach Berlin zurückkehrten. Es ist Teil einer Gruppe von fünf umfangreichen Sammelbänden, die alle den Besitzvermerk »Hermann Koch Cantor Zu St. Nicolai« enthalten. Hermann Koch (1636-1697), der das Amt des Nicolaikantors zu Berlin von 1668 bis zu seinem Tod bekleidete, ist selbst auch der Schreiber aller fünf Bände. In diesen Sammelhandschriften hat sich Koch 73 meist größer besetzte Vokalwerke verschiedener Komponisten für den eigenen Gebrauch zusammengetragen. Am häufigsten vertretenen sind Sebastian Knüpfer (1633-1676) und Johann Rosenmüller (um 1619-1684); »Dietrich Buxtehude« taucht als Autorenangabe nur beim hier untersuchten *Christ lag in Todesbanden* auf. Eine vollständige Übersicht aller Werke mit Angaben zu Autoren (soweit notiert bzw. ermittelt) und Besetzungen bietet Braun.[5] Auch die Forschungsgeschichte zu Kochs Sammelbänden hat Braun in seinem Artikel dargestellt.[6] Demnach gingen seinem Artikel nur Studien Max Schneiders (1875-1967) in den 1930er-Jahren voraus (Notizen und eine »Verzettelung« zum Inhalt aller Bände sowie Fotografien von Teilen der Bände III-V), die dieser nicht veröffentlicht, aber einer Doktorandin zur Verfügung gestellt hatte.[7] Brauns Veröffentlichung von 1996 bezieht sich ausschließlich auf diese Studien und Fotografien, denn zum damaligen Zeitpunkt war der Aufbewahrungsort der Originale unbekannt und Braun hatte sie niemals einsehen können. Insofern ist seine Studie, für die er die Materialien Schneiders wieder zusammentrug und endlich veröffentlichte, für ihre Zeit höchst verdienstvoll, aber inzwischen durch die Wiederzugänglichkeit der Originale glücklich überholt.

---

4 Georg Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude: Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV)*, Wiesbaden 1974; Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, Kassel etc. 2007, S. 452-469.

5 Braun, *Berliner Kirchenmusik* (1996), S. 175-185.

6 Ebenda, S. 167-169.

7 Lediglich Kochs Version der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz (1585-1672) wertete Schneider für die Schütz-Gesamtausgabe aus. Passagen in der Dissertation der Doktorandin, die sich auf die Sammelbände Kochs beziehen: Eleonore Zeim, *Sinfonia und Ritornello als Intermedien in der Kirchenmusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, masch.schr. Diss. Halle 1950, S. 112-120 (zitiert nach Braun, *Berliner Kirchenmusik* [1996], S. 168).

Bislang sind nur die ersten drei der fünf Bände digital abrufbar. Band III enthält auf 372 Seiten neben dem hier vorgestellten Buxtehude-Fragment zwei Werke Rosenmüllers, jeweils eines von Adam Drese (1620-1701), Clemens Thieme (1631-1668), Sebastian Knüpfer und Johann Sebastiani (1622-1683) sowie vier Kompositionen ohne Verfasserangabe. Die Notation ist nirgends kalligraphisch, sondern eher in der Art einer Konzeptschrift für den Eigengebrauch. Sie enthält etliche Korrekturen, ist jedoch überall klar lesbar. Die Taktstriche sind stets durch die gesamte Akkolade gezogen und mit dem Lineal ausgeführt. Die Seitenzahlen Kochs beginnen mit »2« ab der zweiten Notenseite und sind teilweise von späterer Hand nachgezogen. Die im folgenden genannten Seitenzahlen richten sich nach dieser Zählung.[8] Die Seiten vor dem Notentext sind mit Bleistift in römischen Zahlen von II (auf dem Innendeckel) bis VIII durchnummeriert. Auf Seite VII befindet sich das originale Inhaltsverzeichnis Kochs, darunter ein Stempel, der schon auf dem Einband erscheint und den Schriftzug »SINGACADEMIE« trägt. Ganz unten auf Seite VII sowie bereits auf Seite III sind jeweils zwei große Archiv- bzw. Bibliotheksstempel mit kyrillischer Schrift aufgebracht. Sie stammen aus der Zeit, in der sich die Bände in Kiew befanden.

Koch notierte nicht alle Stücke seiner Sammelbände vollständig. In vielen Fällen scheint ihm eine Art Direktionsparticell genügt zu haben. Von den elf in Band III eingetragenen Werken weisen die Nummern 3 und 7 bis 11 unvollständig notierte Passagen oder durchgehend unvollständige Notation auf. Kochs Praxis bei der Erstellung seiner Partituren und speziell der eben genannten Particelle wurde von Braun bereits treffend nach dem Befund beschrieben:[9]

> Zuerst berechnete er [Koch] die Anzahl der benötigten Systeme, dann zeichnete er sie ein: bis etwa 20 auf eine Doppelseite (Koch behandelte diese wie ein einziges Blatt, obwohl der Falz die Linien unterbrach). Bei Kompositionen bis zu 10 Systemen konnte er ›umbrechen‹ und zwei Partiturgitter auf das Doppelblatt bringen. Drittens zog er die Taktstriche (mit dem Lineal), im geraden Takt nach vier Vierteln, im ungeraden nach drei oder sechs Ganzen (Halben), bei Großtakten allerdings mit zusätzlichem kleinen Mittelstrich. Auch hier ging Koch schematisch vor: fünf Takte pro Seite. Viertens trug er eine ›Leitstimme‹ ein, Violine 1 bei einer Symphonie oder Generalbaß zum Ganzen oder – in vokalen Teilen – deren wichtigste Partie. Dann ergänzte er alle oder einige Leerstellen. Da das Gesamtgitter schon stand, ergibt sich bei geringstimmigen Verläufen der Eindruck von Platzverschwendung: im Extremfall nur Singstimme und Baß in einem vollrastrierten Doppelblatt.

---

8 Dass die Zählung ab Seite 186 fehlerhaft ist, spielt für diese Untersuchung keine Rolle, da sich das Buxtehude-Fragment vor der Verschiebung der Seitenzählung befindet.

9 Braun, *Berliner Kirchenmusik* (1996), S. 180.

Gary Verkade

Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl (BuxWV 193)

»Intendami che puo che m'intend'io«
[»Understand me, whoever can; I understand me«]
Girolamo Frescobaldi: *Fiori Musicali*, 1635

»Ora há duas coisas que estorvam a acção –
a sensibilidade e o pensamento analítico,
que não é, afinal, mais que o pensamento com sensibilidade.«
[»There are, however, two things … sensibility and analytic thinking,
the latter of which is nothing other than thinking with sensibility.«]
Fernando Pessoa: *Livros do Desassossego*, January 17, 1932

»La lecture introduit donc un ‹ art › qui n'est pas de passivité.«
[»Reading … introduces an ›art‹ which is anything but passive.«]
Michel de Certeau: *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, 1990[1]

1. Perspective

I used to think that there was objective truth in the world. I am now of the opinion that there isn't a whole lot that is objective. Even in the realm of physics I have learned that perspective plays a huge role in how we understand the world and that it is extremely difficult to maintain that the universe really is the way

Quotations in this text are presented in the original language, and in English translation wherever this may help the understanding. The denomination of notes is given according to the English usage, i.e. ›*b*‹ is a German ›*h*‹, ›*b-flat*‹ is a German ›*b*‹.
Originalsprachliche Zitate werden in diesem Text in englischer Übersetzung wiedergegeben – sowie im Original, wo dies dem besseren Verständnis dient. Die Bezeichnung der Noten folgt englischem Sprachgebrauch, d.h. ›*b*‹ ist im Deutschen ein *h*, ›*b-flat*‹ im Deutschen ein *b*.

[1] Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali*, Venice 1635, *Messa Della Madonna*, *Recercar Con obligo di Cantare la Quinta parte senza Tocarla*, p. 84; Fernando Pessoa, *Livros do Desassossego*, São Paolo 2016, p. 374; Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Nouvelle edition, établie et presentée par Luce Giard, Paris 1990, p. L.

we perceive it to be. Perhaps this is merely a commonplace. Nevertheless, I feel I must mention it.

My perspective comes from my early and continuing interest in cutting-edge contemporary music. I have learned much from composers who stretch my ears and challenge my playing technique. Just as new music today is challenging, past music was similarly new and challenging then. What was it that was new and therefore expressive? This is the question that I ask when confronted with, for example, music by Dieterich Buxtehude (ca. 1637-1707). It is that which is different from the way things used to be done which carries expressive power; it is the things that do not conform to what used to be the norm, those things that stick out of the context and perturb, which draw our attention. Perhaps that kind of newness was precisely what drew Johann Sebastian Bach (1685-1750) to Georg Böhm (1661-1733) and to Lübeck and Buxtehude »umb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen«[2].

In order to determine what could have been new in music, one must of course be familiar with the music of previous generations. One must be familiar with what was expected, and what the language was. Much of this information is available to us in treatises dealing with counterpoint and composition. Without a doubt, all of this information is available to us in the extant music of the generations previous to the one we have decided to investigate.

I will not question this perspective; nor will I attempt to convince anyone of its validity in this article. My approach will be to point out, according to my perspective, my research, and my knowledge, that which seems to me to be particularly expressive in Buxtehude's chorale Prelude on *Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl* (BuxWV 193). The rules of counterpoint, which are generally available to all, form the basis of determining newness and expressiveness. Breaking the rules is called license and was expected of good composers.

This does not mean that there are general, fixed licenses which explain everything in a piece of music. Rhetorical musical figures were codified in Buxtehude's day, and he certainly knew all about them. And they are, to a certain extent, somewhat fixed in their usage. However, there is no musical meaning, no musical expression, without context. Buxtehude composes a context which must be apprehended before a particular expressive passage can be recognized as such. Buxtehude thus finds himself in a compositional and music-historical context, and within that context, composes a work which forms its own context for the musical events that occur within it. One path to a more appropriate listening perspective is to attempt to ›correct‹ Buxtehude, i.e. using the strict rules of counterpoint, removing the licenses and getting

---

[2] … to »comprehend one thing and another in his art«, Actum den 21. Feb. 1706, in: *Bach-Dokumente*, Bd. 2, Dok. 16; cf. Hans T. David/ Arthur Mendel (Rev. and enl. by Christoph Wolff), *The new Bach reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*, New York etc. 1998, p. 46.

rid of the ›offending‹ passages and notes. After playing through the ›polished‹ version several times, one should play Buxtehude's composition again and be audibly astounded at the expressiveness of the contrapuntal ›errors‹. The good performer is never a passive reader.

Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl (BuxWV 193)

Bartholomäus Ringwaldt's hymn *Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl* is no longer in use, and apparently disappeared from the hymnal repertory at the beginning of the 20th century.[3] BuxWV 193, on that hymn, is one of the chorale works in Buxtehude's repertory of extant compositions. The piece's expressiveness does not fade because the melody has. Attention to the work reveals it to still be a conveyer of musical meaning and expressive content.

Buxtehude's chorale-based organ compositions are works that have importance which is not any longer today tied to the liturgy; it is not known if they were used to introduce congregational singing then. The tremendous emphasis on the organist's ability to improvise the music needed for the liturgy at this time precludes the necessity to compose introductory music for the singing of hymns. Of course, composed music has always been used by musicians in order to learn about composition; and, of course, this knowledge has always been used by musicians in their capacities as improvisers. Johann Sebastian Bach states on the title page of the *Orgelbüchlein* that the collection gives instruction to the beginning organist »in developing a chorale in many divers ways«[4]. I would, however, not go so far as to state that the sole purpose, or even the primary purpose, of composed chorale preludes is to teach the musician how to improvise them. We can disregard the question of their use: simply the fact that so-called chorale preludes were composed, makes them important as musical statements, and every musical statement teaches us something about music. We gain knowledge of the particular composer's understanding of music, his or her attitude towards what it is he or she is composing, the use of text, the form, the style, the tonality, the meter … All of this taken together make up the piece and its statement – the object to which it is our business to attend and understand.

[3] Cf. https://hymnary.org/text/herr_jesu_christ_ich_weiss_gar_wohl (retrieved 10 February 2020).

[4] »Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen«, cf. David/ Mendel, *Bach-Reader* (1999), p. 80.

Nadine Heydemann

Adolph Carl Kunzen (1720-1782) – eine biographische Skizze

Der 300. Geburtstag Kunzens bietet eine willkommene Gelegenheit, an das bewegte Leben dieses Lübecker Marienorganisten mit einem biographischen Überblick zu erinnern. Dabei kann auch sein Vater und Vorgänger im Lübecker Amt, Johann Paul Kuntzen (1696-1757)[1], eine kurze Würdigung erfahren, da er auf dem Lebensweg seines Sohnes eine bedeutende Rolle spielte.

1. Kindheit, Ausbildung, freischaffender Komponist (1720-1749)

Am 21. September 1720 wurde Adolph Carl in Wittenberg geboren und drei Tage später in der dortigen St. Marienkirche getauft.[2] Die Familie siedelte bereits vier Jahre später nach Hamburg über, da Johann Paul Kuntzen an das dortige Opernhaus berufen wurde. Nach dem Ende dieses Engagements blieb er als selbstständiger Musiklehrer und Komponist in Hamburg und war gleichzeitig bestrebt, die musikalische Begabung seines einzigen Kindes bestmöglich zu fördern. So unterrichtete er den späteren Organisten Jacob Wilhelm Lustig (geb. 1706 in Hamburg), der sich seinerseits seinen Orgelunterricht beim Vater Kuntzen verdiente, indem er den kleinen Adolph Carl unterrichtete (oder dessen Üben beaufsichtigte).[3] Die Hochbegabung des Jungen veranlasste seinen Vater, ihn spätestens im Alter von sechs Jahren vor großem Publikum auftreten zu lassen. Bei seinem ersten nachweisbaren Konzert war Adolph Carl in einem von seinem Vater komponierten Passionsoratorium »sowohl in Accompagnement

---

1 Vater und Sohn werden in unterschiedlicher Schreibweise aufgeführt, da sich Johann Paul stets mit ‚tz', Adolph Carl aber nach seiner Schweriner Zeit meist ohne ‚t' schrieb.

2 Kirchenbuch der St. Mariengemeinde zu Wittenberg, S. 399, Nr. 165; nach Auskunft des Stadtkirchenarchivs ohne Erwähnung der Mutter Anna Dorothea, geb. Sellner, und ohne Angabe von Paten.

3 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* […], Bd. II, Berlin 1762, S. 430; Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* […], Leipzig 1790-1792, Reprint Graz 1977, Sp. 863 f.

als concertirenden Partien und Solo« am Cembalo zu hören.[4] Es scheint fast, als ob dabei das Spiel des kleinen Jungen mehr Interesse fand als die Komposition des Vaters, denn viele Zuhörer zeigten sich nach dem Konzert enttäuscht, dass sie das Kind nur hören, aber nicht sehen konnten. Diesen Umstand nutzte Johann Paul bei der Wiederholung des Oratoriums, machte in der erneuten Ankündigung gezielt auf den besonderen Reiz dieses Ereignisses aufmerksam und ließ mitteilen,[5]

> […] daß das Passions-Oratorium von der bekandten Composition J. P. Kunze künfftigen Donnerstag abermahl soll aufgeführet werden. Und weil dessen Sohn, ein Kind von 6 Jahren wegen des grossen Instruments von jedem zwar gehöret, von den wenigsten aber gesehen werden konnte, als ist man auf eine solche Rangirung der Instrumente bedacht, daß das ganze Auditorium den Knaben sehen, und […] seine überaus grosse Fertigkeit der kleinen Finger observiren kann.

Bei der Wiederholung dieses Passionsoratoriums im folgenden Jahr wurde Adolph Carl in der Konzertankündigung bereits als der »kleine renomirte Knabe« bezeichnet.[6] Durch geschicktes Agieren seines Vaters wird das Kind auch vor aristokratischen und großbürgerlichen Kreisen in Hamburg gespielt haben: Belegt ist sein Cembalospiel im Alter von sechs und sieben Jahren vor dem späteren Herzog von Mecklenburg-Schwerin, der den kleinen Jungen mit einem Degen beschenkte.[7]

Bereits im 17. Jahrhundert ließen sich höfische Gesellschaften gern durch früh- und hochbegabte Kinder unterhalten und anregen, weite Konzertreisen mit hochbegabten Kindern – zumal ins Ausland – waren aber im ersten Drittel

---

4 Ankündigung im *Hamburger Relations-Courier* vom 13. März 1727; das Konzert fand im sogenannten Drillhaus statt. So bezeichnete man in Hamburg einen sehr großen, hallenartigen Saal, der der Hamburgischen Bürgerwehr als Exerzierhalle diente und in dem auch Georg Philipp Telemann viele seiner Oratorien aufführte. Eine Abbildung von 1719 ist im Wikipedia-Artikel *Kapitänsmusiken* enthalten: https://de.wikipedia.org/wiki/Kapit%C3%A4nsmusiken#/media/Datei:Jubelmahl_BK_HH_1719.jpg (25. Januar 2021).

5 *Hamburger Relations-Courier*, 24. März 1727.

6 *Relations-Courier*, 28. und 30. März 1728.

7 Brief vom 20. April 1753, Landeshauptarchiv Schwerin (SWa), Großherzogliches Kabinett I: Nr. 7003, ohne Fascikel-Nr.; vgl. unten Anm. 35. – Nur ein Jahr nach Adolph Carl wurde in Lübeck Christian Henrich Heineken geboren, der bereits mit drei Jahren fließend Latein und Französisch sprach und phänomenale Kenntnisse in Geschichte, Geographie etc. hatte. Ausführliche Berichte über seine Auftritte vor dem dänischen Königshaus, weiteren Aristokraten und Honoratioren ließ die Familie im Druck herausgeben; auch in Hamburg war Heineken bekannt. Er kann als frühes Modell eines vermarkteten ›Wunderkindes‹ gelten, starb aber bereits mit vier Jahren.

des 18. Jahrhunderts noch nicht üblich. Doch Johann Paul Kuntzen unternahm im Sommer 1728 mit Adolph Carl eine Konzertreise nach London.[8]

Der Weg führte sie über Aurich, wo sich gerade der dänische Kronprinz aufhielt. Johann Paul konnte für sich und seinen Sohn Zutritt zum Hof und ein Vorspiel Adolph Carls vor der Hofgesellschaft erwirken.[9] Nach mehreren Konzerten in den Niederlanden trafen sie im Oktober in London ein – zeitlich abgestimmt auf den Beginn der dortigen Konzertsaison. Hier half ihnen Johann Christoph Pepusch (1667-1752), der bereits seit 1697 in England lebte, bekannt zu werden und Verbindungen zu einflussreichen Persönlichkeiten zu knüpfen. Vermutlich mit seiner Hilfe konnte Johann Paul erreichen, dass er seinen Sohn der Londoner Hofgesellschaft präsentieren durfte: »Eine ansehnliche Menge der Vornehmsten von beiden Geschlechten ergetzte sich also, in diesem großen Orte, an der Musik des jungen Kuntzen […]«, berichtete Johann Mattheson.[10] Wie später Leopold Mozart war es dem Vater wichtig, Adolph Carl zuerst am Hof vorspielen zu lassen. Danach konnte er damit rechnen, weitere einträgliche Einladungen in aristokratische und großbürgerliche Häuser zu erhalten, die gern die Neuigkeiten am Hof auch in ihren eigenen Räumlichkeiten präsentieren wollten.

Johann Paul nutzte aber auch die Chancen, die die große Nachfrage des Londoner Publikums nach Konzerten und Unterhaltung bot.[11] Vater und Sohn spielten gemeinsam ein umfangreiches Konzertprogramm, bei dem Adolph Carl nicht nur am Cembalo, sondern auch als junger Sänger bestaunt werden konnte:[12]

---

8 Vielleicht wollte Johann Paul auch seine eigenen beruflichen Chancen in London ausloten, denn er musste sich seit dem Ende seines Opern-Engagements als freischaffender Künstler auf dem freien Markt behaupten.

9 Artikel *Johann Paul Kuntzen*, in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* […], Hamburg 1740, Neudruck Berlin 1910, S. 158-165, hier S. 163; Aurich war zu dieser Zeit Residenzstadt des Fürstentums Ostfriesland.

10 Mattheson, *Ehren-Pforte* (1740), S. 163. Matthesons zeitliche Angaben über die Englandreise werden durch Auswertungen von Londoner Zeitungsannoncen bestätigt (siehe Anm. 12).

11 »Sie [die Engländer] sagen, daß seit zwanzig Jahren [gerechnet ab 1745/47] ein neuer Zeitlauf in der englischen Geschichte angegangen, welchen sie vanity, luxury, extravagance, love of pleasure […] nennen, und bedienen sich des Ausdrucks, es wäre, als ob sie mit einer heftigen Begierde nach sinnlichen Ergötzlichkeiten behext wären.« (Georg Wilhelm Alberti, *Briefe betreffende den allerneuesten Zustand der Religion und der Wißenschaften in Groß-Brittanien*, Bd. 2, Hannover 1752, 23. Brief, S. 307).

12 Anzeigen in der *Daily Post* und im *Daily Journal*, beide vom 25. Januar 1729, zit. nach Catherine Harbor (Hrsg.), *Register of Music in London Newspapers, 1660-1750*. Für den Auszug aus dieser Datenbank bedanke ich mich ganz herzlich bei Dr. Ina Knoth, Hamburg.

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes

Ulf Grapenthin, 1959 in Wilhelmshaven geboren, studierte historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Das Spiel auf historischen Streichinstrumenten erlernte er u.a. bei Marie Leonhardt und Reinhard Goebel. 1981 gründete er das Ensemble *Armonico Tributo – Hamburg*, das sich projektbezogen schwerpunktmäßig mit der norddeutschen, insbesondere hamburgischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt. Zudem konzertiert er mit diversen Alte-Musik-Ensembles, von 1991 bis 2011 als Konzertmeister des Hamburger Telemann-Orchesters. – Schwerpunkte seiner musikwissenschaftlichen Arbeit sind J. A. Reincken und dessen Orgel, Buxtehude, J. P. Sweelincks »Compositionsregeln« und das Frühwerk J. S. Bachs. Er ist mit zahlreichen Artikeln in allen wichtigen Lexika der Musik vertreten und als Herausgeber für den Heinrichshofen's Verlag, die Denkmalreihe *Das Erbe deutscher Musik*, die *Telemann-Auswahlausgabe* und die *Sweelinck-Gesamtausgabe* tätig.

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 an dessen nordelbischem Regionalteil mit. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Liturgiegeschichte Norddeutschlands, insbesondere Lübecks. Seit 2013 ist er Schriftführer der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft.

Nadine Heydemann studierte zuerst Instrumentalpädagogik in Hannover und Münster, anschließend Historische und Systematische Musikwissenschaft in Hamburg. Seit 2001 ist sie in Hamburg berufstätig, bis 2009 in der Wissenschaftsverwaltung, seitdem in der beruflichen Bildung. Schwerpunkt ihrer musikwissenschaftlichen Arbeit ist das 18. Jahrhundert, u.a. mit Veröffentlichungen über die *Musik am herzoglichen Hof in Plön (1729–1761)* und über *Die Lübecker Abendmusiken von Adolph Carl Kunzen*. Ihr derzeitiges Projekt ist eine Biographie A. C. Kunzens im Sinne einer Alltagsgeschichte eines Berufsmusikers.

Matthias Schneider, geboren 1959 in Münster/Westf., studierte Kirchenmusik, Musikwissenschaft, Kunst- und Kirchengeschichte in Münster, Essen und

Basel (Promotion mit einer Arbeit über Buxtehudes Choralfantasien). Danach wirkte er als Bezirkskantor in Schopfheim (Südbaden), als wissenschaftlicher Assistent an der Universität Basel und als Orgeldozent an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg. 1994 wurde er als Professor für Kirchenmusik an die Universität Greifswald berufen, seit 2016 ist er dort Direktor des Instituts für Kirchenmusik und Musikwissenschaft. – Schwerpunkte seiner Arbeit liegen in der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente. Er leitet die von ihm 1996 ins Leben gerufene Greifswalder Sommerakademie Orgel und ist sowohl als Interpret wie auch als Musikwissenschaftler international gefragt. Derzeit gehört er zur dreiköpfigen künstlerischen Leitung der Greifswalder Bachwoche, ist Präsident der internationalen Gesellschaft der Orgelfreunde e. V. und Mitglied im Vorstand der Internationalen Dieterich Buxtehude-Gesellschaft.

Gary Verkade, geboren in Chicago (USA), studierte Orgel in seiner Heimat und in Deutschland, wo er insgesamt 17 Jahre seines Lebens verbrachte. Seinen Doktorgrad erwarb er an der University of Iowa (USA) mit dem Thema *Georg Böhm: Vater unser im Himmelreich*. Seit 2000 ist er Professor für Orgel an der Musikhochschule der Universität Luleå in Piteå (Schweden). Sein Interesse für Alte Musik wurde durch die Hörerfahrungen in der Neuen Musik geweckt. Geleitet von der Fragestellung G. Zachers, was seinerzeit in der Alten Musik neu war, hat er vor allem die Musik des Norddeutschen Barock untersucht. Dabei bildeten die Werke G. Böhms und D. Buxtehudes einen Schwerpunkt. Er konzertiert und hält Meisterkurse in Europa, Nord-Amerika und Australien. In seinen Einspielungen widmet er sich vor allem der zeitgenössischen Orgelmusik (J. Herchet, J. Cage, K Gaburou u.a.) und dem frühbarocken Komponisten J. U. Steigleder.

Harald Vogel studierte in Hamburg Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und Musikwissenschaft an der Universität (bei Georg von Dadelsen). 1972 gründete er die Norddeutsche Orgelakademie mit dem Ziel, die alte Spielweise auf originalen Orgeln zu vermitteln. Seit 1977 lehrte er als Professor für Orgelspiel an verschiedenen Colleges in den USA und seit 1994 an der Hochschule für Künste Bremen. Als Landeskirchenmusikdirektor der Ev.-reformierten Kirche trug er bis 2006 die Verantwortung für einen Teil der historischen Orgeln in Nordwestdeutschland. Die Technische Universität in Luleå (Schweden) und das Oberlin College (USA) verliehen ihm einen Ehrendoktortitel. – Unter seinen vielen Einspielungen besitzt die Gesamtaufnahme der Orgelwerke D. Buxtehudes auf historischen Orgeln in Dänemark, Schweden, Norddeutschland und der niederländischen Provinz Groningen einen wichtigen dokumentarischen Wert. Er hat die Neuausgaben der *Tabulatura nova* von S. Scheidt, der Clavier- und Orgelwerke von J. P. Sweelinck (Bd. 1/3) sowie der gesamten Orgelwerke von

N. Bruhns und V. Lübeck ediert. 2021 erscheint von ihm eine neue Ausgabe der freien Orgel- und Clavierwerke Buxtehudes (EB 9304-9306).

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. Jacobi zu Lübeck. Ulf Wellner ist international als Organist und Dirigent tätig. Schwerpunkte seiner musikwissenschaftlichen Forschung sind M. Praetorius, das Norddeutsche Barock und J. S. Bach.