

Vorwort

Mit dem dritten Band der *Buxtehude-Studien* hat sich die noch junge Reihe ihren Platz im Kontext von Jahrbüchern und Fachzeitschriften erobert. Im Vorwort zu Band 1 hatten wir das Interesse formuliert, mit der neuen Reihe »den Austausch zwischen allen Buxtehude-Interessierten [zu] fördern« und »ein neues Forum für wissenschaftliche Texte und Berichte zu Buxtehudes Leben und Wirken, zur Rezeption und Aufführungspraxis seiner Musik sowie zu weiteren Aspekten« zu bieten. Dieses Anliegen ist erfreulicherweise von etlichen Kolleginnen und Kollegen aufgegriffen worden, wie die Beiträge zum vorliegenden Band zeigen.

Wiederum machen Texte den Anfang, die auf Vorträge zurückgehen, die auf den Mitgliederversammlungen der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft in den Jahren 2017 und 2018 gehalten worden sind: Kerala J. Snyder erläutert die Bestände der Chorbibliothek St. Marien – ein Vortrag, der ebenso im Gedächtnis haften geblieben ist wie das anschließende Konzert mit in ebendieser Bibliothek versammelten Werken. Olga Gero führt anhand von Vokalwerken in Buxtehudes Mystik ein. Und Pieter Dirksen entwickelt an zahlreichen Beispielen aus der Tastenmusik neue Perspektiven auf Buxtehude als Vorbild für Johann Sebastian Bach.

Im zweiten, dieses Mal wesentlich umfangreicheren Teil des Bandes finden sich freie Beiträge zu Buxtehudes Leben und Werk sowie zu damit verbundenen Themen: Olga Savitskaya schreibt über eine »verborgene Poetik« in Buxtehudes Triosonaten. Friedemann Hellwig befasst sich in seinem Beitrag mit dem Instrumentarium, das Buxtehude zur Verfügung stand. Bernhard Haas stellt Überlegungen über das Verhältnis von Kirchentonarten und Dur-Moll-Tonalität in einigen Orgelwerken von Buxtehude an. Martin Geck erörtert Buxtehudes lateinische Kirchenmusik im Kontext interkonfessioneller Abendmahlsfrömmigkeit des 17. Jahrhunderts. Und Ton Koopman bietet einen Wegweiser zu den zahlreichen Stücken, die die Spielanweisung »Con discrezione« bzw. Abwandlungen davon tragen.

Unter den »Kleineren Beiträgen« geht Rüdiger Wilhelm Buxtehudes Spuren in Braunschweig nach, während Ton Koopman auf Klaus Beckmanns Text in Band 2 der *Buxtehude-Studien* zur Überlieferung Buxtehudescher Musik (und besonders: seiner Verzierungen) durch Johann Gottfried Walther antwortet.

In der Zwischenzeit hat sich in der Herausgeberschaft der *Buxtehude-Studien* eine Veränderung ergeben: Jürgen Heering, der bereits am Entstehen der ersten beiden Bände erheblichen Anteil hatte, tritt nun auch selbst als Herausgeber

sichtbar in Erscheinung. Die Herausgeber und die Buxtehude-Gesellschaft laden wiederum herzlich dazu ein, unser noch junges wissenschaftliches Forum zu nutzen und Texte zur künftigen Veröffentlichung in den *Buxtehude-Studien* einzureichen.

Der vorliegende Band kann nicht herausgehen ohne einen mehrfachen Dank. Er geht vor allem an die Autorinnen und Autoren für ihre lesenswerten Beiträge und die Mühe bei der Erarbeitung der Druckfassungen, aber auch an die Bibliotheken und Archive, die den Abdruck originaler Dokumente mit ihrer Genehmigung und Unterstützung ermöglicht haben. Nicht zuletzt danken wir dem Verlag für die wiederum so konstruktive und erfreuliche Zusammenarbeit bei der Herstellung dieses Buches.

Wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern auch mit dem dritten Band der *Buxtehude-Studien* eine spannende und anregende Lektüre und freuen uns auf eine lebendige Diskussion der hier präsentierten Beiträge.

Lübeck und Hamburg, im Juni 2019

Matthias Schneider und Jürgen Heering

KERALA J. SNYDER

Lübeck's Sacred Treasures: New Light on the Seventeenth-Century Repertory of St. Mary's Church

Two musicians dominated the music scene in seventeenth-century Lübeck, Franz Tunder (1614-1667) and Dieterich Buxtehude (ca. 1637-1707), who served as organists at St. Mary's Church from 1641-1667 and 1668-1707 respectively. But theirs were by no means the only compositions that sounded in this church. During this same period, works by Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Orlando di Lasso (1532-1594), Giovanni Gabrieli (1554/57-1612), Heinrich Schütz (1585-1672), and Andreas Hammerschmidt (1611/12-1675) – to name but a few – were performed by the choir, led by cantors Martin Lincke (cantor in Lübeck 1630-1662), Samuel Francke (cantor in Lübeck 1663-1679) and Jacob Pagendarm (cantor in Lübeck 1679-1706).

Tunder's and Buxtehude's chief responsibility lay in playing the organ during church services, and they did this largely with improvisations, some of which they later committed to paper and which have come down to us through manuscript copies made by students, colleagues, and their further contacts. But Tunder and Buxtehude composed vocal music as well, which they presented from the large organ and its surrounding balconies both in concerts and during church services. All of Tunder's vocal music and most of Buxtehude's survives in manuscripts collected or copied by Gustav Düben (ca. 1628-1690), mainly during his years as Kapellmeister of the Swedish royal court in Stockholm, 1663-1690. Following Gustav Düben's death in 1690, his sons Gustav Jr. and later Anders succeeded him as Kapellmeister, and Anders von Düben gave the family's music collection to Uppsala University in 1732. The St. Mary's cantors, by contrast, collected music disseminated in printed partbooks that the church purchased; those remaining in the choir library bear publication dates from 1546 through 1674. In 1814, the city gave the collection to what became the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, where it remains today.

These two collections contain most of the extant vocal music that was performed at St. Mary's Church during the seventeenth century, and their contents can be studied in detail through on-line interactive database catalogues

published in recent years: the *Düben Collection Database Catalogue*¹ (DCDC), which also contains scans of all the manuscripts, and *The Choir Library of St. Mary's in Lübeck, 1546-1674*² (LUBCAT). This article will explore some newly discovered relationships between these two collections and consider their implications for the performance of this repertory.

The St. Mary's Choir Library

The St. Mary's Choir Library presently contains 69 sets of printed partbooks and one set of eight manuscript partbooks. The number of partbooks in the printed sets ranges from four – soprano, alto, tenor, and bass – for Tilman Susato's motet anthologies of 1547 to twenty for Samuel Capricornus's *Opus musicum* of 1655, with eight partbooks for vocal soloists, seven for supporting capella singers, and five for instruments and organ continuo. The most heavily represented composers are Andreas Hammerschmidt, with 131 works, Hieronymus Praetorius (1560-1629), with 122 works, and Hans Leo Haßler (1564-1612), with 98 works, all Germans. But approximately one third of the compositions are by Italian composers, among whom Giovanni Rovetta (1596-1668), Claudio Monteverdi's (1567-1643) successor as maestro di capella at San Marco in Venice, figures most prominently, with 67 works. Giovanni Gabrieli has 33 works in the collection, and the little-known Simone Vesi (1610-1667) has 43.

One can trace the chronology of the St. Mary's Choir Library in two ways: by publication dates or by acquisition dates. The Appendix to this article gives a list of prints in the collection, with publication dates and RISM sigla in series A/I and B/I. But the publication date does not tell the whole story, of course. Sometimes St. Mary's owned a later edition of a collection that had appeared earlier; for example, the 1636 edition of Alessandro Grandi's (1577-1630) *Messa et salmi* appeared six years after his death in 1630, the year of its original publication. And any publication date represents only a *terminus post quem non* and says nothing about the date of composition. Finally, a work appearing in an anthology was often taken from an earlier publication. Lasso's *Tristis est anima mea*, for example, would have been performed at St. Mary's from Erhard Bodenschatz's (1576-1636) famous *Florilegium portense* of 1618,

¹ *The Düben Collection Database Catalogue*, ed. Lars Berglund, Kia Hedell, Erik Kjellberg, Maria Schildt and Kerala J. Snyder (Uppsala University, 2006), <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>. I would like to thank the current editorial team (Berglund, Hedell and Schildt) for their assistance with my research for this article.

² Kerala J. Snyder, *The Choir Library of St. Mary's in Lübeck, 1546-1674: A Database Catalogue* (Gothenburg University, 2015), <http://goart-vas-1.it.gu.se/webgoart/goart/Snyder.php>.

OLGA GERO

Dieterich Buxtehudes musikalische Mystik

Was ist Mystik? Was ist musikalische Mystik?

Ist Mystik ein spiritueller Zustand, in dem man die Nähe zu Gott und die geistige und innere Vereinigung mit Ihm – die »*unio mystica*« – erlebt? Ist es eine religiöse Praxis, in der Übung, Meditation oder Kontemplation in diesen spirituellen Zustand versetzen und eine sehr persönliche Beziehung zu Gott aufzubauen helfen? Ist es ein sehr persönliches herzliches Gespräch mit Gott bei geschlossenem Mund?¹ Lassen sich diese Beschreibungen auf die musikalische Mystik beziehen? Kann man sie als eine Kontemplation, ein persönliches, dennoch von jemand anderem vorgetragenes Gespräch mit Gott, die religiöse Vereinigung mit Ihm in musikalischen Klängen oder Seine in Musik dargestellte Präsenz beschreiben? Wie groß ist dabei die Rolle des vertonten Textes und der Musik selbst?

Hinsichtlich des Schaffens von Dieterich Buxtehude stellt sich die Frage, ob seine Werke solche Eigenschaften besitzen und kontemplative Stimmungen hervorrufen, die es erlauben, von einer musikalischen Mystik zu sprechen. In diesem Artikel wird ein Versuch unternommen, mit textdeutenden Prinzipien die musikalisch-religiöse Stellung Buxtehudes anhand der Texte unterschiedlicher mystischer Traditionen und ihrer Vertonungen zu beleuchten. An erster Stelle wird die textliche Komponente behandelt.

In den mystischen Texten katholischer (u. a. jesuitischer) sowie lutherischer Traditionen wird die Liebe zu Gott durch die Liebe zu Jesus Christus als dem

¹ Auf ein komplexes Bedeutungsfeld weist Volker Leppin hin und bemerkt: »Bis heute gehen die Vorstellungen von Mystik weit auseinander. Auch der oft nahe liegende Weg, einen Gegenstand über die Etymologie, die Wortbedeutung, zu bestimmen, hat hier nicht wirklich geholfen.« (Volker Leppin, *Die christliche Mystik*, München 2007, S. 7). Siehe dazu ferner: Michael von Brück/Richard L. Gordon/Klaus Herrmann u. a., Art. *Mystik*, in: Religion in Geschichte und Gegenwart online, Leiden 2015 (aufgerufen am 5. September 2018); Winfried Zeller, *Luthertum und Mystik. Von Johann Tauler bis Matthias Claudius*, in: Horst Reller/Manfred Seitz (Hrsg.), *Herausforderung: religiöse Erfahrung. Vom Verhältnis evangelischer Frömmigkeit zu Meditation und Mystik*, Göttingen 1980, S. 97-125.

Bräutigam, leidenden und gekreuzigten Herrn, seinen Leib und sein Blut hingebenden Erlöser erweckt. Isabella van Elferen unterscheidet als die vier wichtigsten Arten der Mystik die Braut-, Passions- und Kommuniions-Mystik sowie das mystische Verlangen nach dem Tod.² Die Brautmystik wurzelt in der Hoheliedmystik des Heiligen Bernhard von Clairvaux und ist von der emotionalen erotischen Sprache des Hohelieds gespeist. Mitleid, körperliches Empfinden, physischer Schmerz und Buße, die man beim Lesen der Passions-texte empfinden und hervorrufen kann, begleiten das sehnliche Verlangen nach der unio mystica. Die drastischen und ausführlichen Beschreibungen der Leiden Jesu, seiner Wunden und seines vergossenen Bluts lassen die Bilder entstehen, die ›compassio‹ – Empathie – und ›imitatio‹ – Nachahmung, Nachfolge – auszulösen helfen. Die Kommunion bietet nicht nur eine mystische Erfahrung, sondern ist ein sakraler Akt der Vereinigung mit Gott – nach der orthodoxen lutherischen Lehre die einzig mögliche unio mystica auf der Erde. Die mystischen, an Jesus gerichteten Texte werden oft als Jesus-schwärmerisch charakterisiert und zeichnen sich durch einen äußerst hohen Grad der Emotionalität aus. Die redende oder betende Person in den mystischen Texten sowie in der Devotionsliteratur aus der Zeit Buxtehudes ist das »Ich«, nicht mehr das »Wir« der Reformationszeit.³

Dieterich Buxtehude selbst verwendete in seiner Musik Texte verschiedener Herkunft und unterschiedlichen Charakters. Einen ausführlichen Überblick darüber bieten die Monographien von Martin Geck und Kerala Snyder sowie meine Dissertation.⁴ Hier soll nur ein Querschnitt durch die vertonten Textquellen dargestellt werden.

Der Zeitrahmen der von Buxtehude verwendeten Texte ist sehr weit gespannt. Abgesehen von den Büchern der Heiligen Schrift stammt der möglicherweise älteste Text *O lux beata Trinitas* (BuxWV 89) vermutlich von Ambrosius von Mailand (337-397). Einer der spätesten Texte in der Aria *O wie selig sind* (BuxWV 90) wurde 1692 von Johann Wilhelm Petersen (1649-1727) verfasst. Ein großes Korpus mittelalterlicher Texte ist mit Schriften des Thomas von Aquin (1225-1274; *Lauda Sion Salvatorem*, BuxWV 68, und *Pange lingua*, BuxWV 91), des Pseudo-Augustinus (entstanden im 14. Jahrhundert, *Quemadmodum desiderat cervus*, BuxWV 92) sowie Texten, die Bernhard von Clairvaux (1090-1153) zugeschriebenen werden, vertreten.

² Isabella van Elferen, *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*, Lanham 2009, S. 160.

³ Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, 2. Aufl., übers. von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 2007, S. 173.

⁴ Snyder, *Buxtehude* (2007); Martin Geck, *Die Vokalmusik von D. Buxtehude und der frühe Pietismus*, Kassel 1965; Olga Gero, *Dieterich Buxtehudes geistliche Vokalwerke – Texte, Formen, Gattungen*, Uppsala 2016 (Studia musicologica Upsaliensia, Nova Series 26).

Buxtehude und Bach: Neue Perspektiven

Das geradezu sensationelle Wiederauftauchen der ›Weimarer Tabulatur‹ vor etwa einem Dutzend Jahren betont erneut und schlagartig die Bedeutung sowohl von Johann Adam Reincken (1643-1722) als auch von Dieterich Buxtehude für die Entwicklung des jungen Johann Sebastian Bach (1685-1750).¹ Denn zu dem Zweigestirn Reincken-Buxtehude, den »beyden damahls extraordinair berühmten organisten«,² hat es ihn bekanntlich zweimal in den Norden gezogen. Vor allem die fragmentarisch erhaltene Tabulaturabschrift, die der ganz junge Bach von einem der bedeutendsten Orgelwerke Buxtehudes anfertigte, der großen Choralfantasie *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (BuxWV 210), nach Peter Wollny und Michael Maul »um 1698-99« datierbar,³ wirft neues Licht auf Bachs frühe Jahre und seine musikalische Entwicklung (Abbildung 1).

Zugleich lenkt diese Entdeckung wieder verstärkt den Blick auf das Verhältnis von Bach zu Buxtehude mit dessen spezifischer Problematik. Obwohl die Reise nach Lübeck im Winter 1705/06 die wohl späteste Studienreise Bachs und ohne Zweifel ein Schlüsselereignis in seiner Entwicklung darstellt, ist dieses Verhältnis auffallend dürftig dokumentiert. Ein Vergleich mit seiner Beziehung zu Reincken ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Bachs (vollständig überlieferte) Abschrift der ebenso bedeutenden Choralfantasie *An Wasserflüssen Babylon* von Reincken aus der Weimarer Tabulatur, die etwas später datierbar ist (sie trägt die Jahreszahl 1700), muss unter ganz anderen Voraussetzungen gewürdigt werden, denn das Verhältnis beider zueinander ist ungleich besser belegt.⁴ Zum einen besitzen wir jenen berühmten Bericht über die Begegnung

¹ Michael Maul/Peter Wollny (Hrsg.), *Weimarer Orgeltabulatur – Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart*, Kassel 2007.

² Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953, S. 360.

³ Maul/Wollny, *Weimarer Orgeltabulatur* (2007), S. IX.

⁴ Christoph Wolff, *Johann Adam Reincken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, in: *Bach-Jahrbuch* 71 (1985), S. 99-118; Pieter Dirksen, *Zur Frage der Autorschaft der A-Dur-Toccata BWV Anh. 178*, in: *Bach-Jahrbuch* 1998, S. 121-135; Ulf Grapenthin, *Bach und sein »Hamburgischer Lehrmeister« Johann Adam*

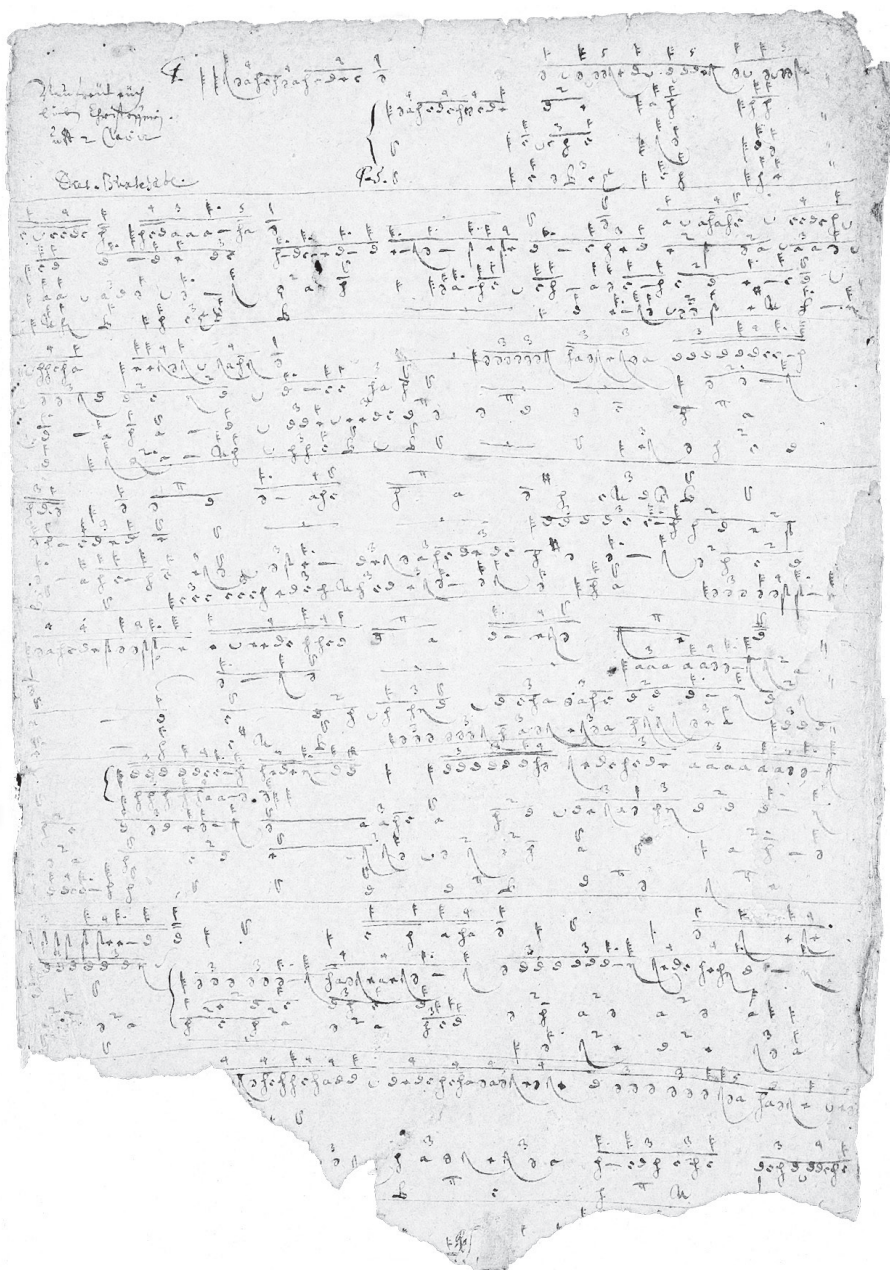


Abbildung 1: Choralfantasie *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (BuxWV 210, Fragment), Tabulaturabschrift von Johann Sebastian Bach (um 1698/99), Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Ms. Fol. 49/11, II.

Reinckens mit Bach in Hamburg 1720,⁵ zum anderen hat Reinckens Musik kräftige Spuren in Bachs Musik hinterlassen: die beiden Sonatenbearbeitungen (einschließlich zwei Fugen) nach Reinckens Kammermusik-Veröffentlichung *Hortus Musicus* aus dem Jahr 1687 (BWV 965 und 966) sowie nicht weniger als fünf weitere Fugen, die auf Themen Reinckens basieren (BWV 535/2, 896/2, 904/2, 915 und 954).⁶

In Hinblick auf die relativ große Zahl und das Gewicht dieser Werke fällt umso stärker auf, dass entsprechende Bearbeitungen nach Modellen Buxtehudes fehlen (oder bestenfalls nicht erhalten geblieben sind, was aber eher unwahrscheinlich ist) und offenbar kein einziges eindeutiges ›Thema Buxtehudianum‹ wie im Falle von Reincken vorhanden ist – obwohl Bach doch ausgiebig neben Reincken auch Themen anderer und weit fernerer Meister wie Albinoni, Bononcini, Marchand usw. verwendet und Konzerte von Albinoni, Vivaldi, Marcello, Telemann und Johann Ernst von Sachsen-Weimar bearbeitet hat. Das Fehlen entsprechend klarer kompositorischer Buxtehude-Bezüge ist und bleibt ein Rätsel – auch in Hinblick auf die große Rolle, die Bach in der Überlieferung von Buxtehudes Tastenmusik offenbar gespielt hat (mehr dazu später).

Dennoch gibt es einige Spuren der Beschäftigung Bachs mit Buxtehudes Musik, die über die bisher festgestellten hinausgehen. Beginnen wir mit der Vokalmusik. Die Überlieferung der Vokalwerke Buxtehudes ist eine exklusiv norddeutsch-skandinavische Angelegenheit (Stichworte sind hier Lübeck, Uppsala und Braunschweig/Gottorf).⁷ Nach Mitteldeutschland sind offenbar keine Kopien gelangt, und auch bei Bach und seinem direkten Umfeld gibt es keinerlei Spuren einer solchen Überlieferung. Allerdings ist jetzt klarer als zuvor, dass Bachs Vokalmusik ihren Ausgangspunkt nicht zuletzt auch in Buxtehudes Musik genommen hat. Denn zwei der frühesten Kantaten Bachs verhalten sich in geradezu polarer Weise zur besetzungsmäßigen Bandbreite sowie zu stilistischen Elementen des Buxtehudeschen Vokalwerks. Gemeint sind hier *Nach dir, Herr, verlangt mich* (BWV 150), nach neuesten Forschungen höchstwahrscheinlich zum 3. Sonntag nach Trinitatis, dem 10. Juli 1707,

Reincken, in: Martin Geck (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, Dortmund 2003, S. 9-50.

⁵ Er findet sich im 1754 veröffentlichten Nekrolog; vgl. Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Bach-Dokumente*, Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1750-1800*, Leipzig/Kassel 1972, Nr. 666.

⁶ Zu BWV 535a und 896 vgl. Dirksen, *A-Dur-Toccata* (1998), S. 133 f.; zu BWV 904 vgl. Grapenthin, *Bach und Reincken* (2003), S. 28-32; zu BWV 915 vgl. Peter Wollny, *Traditionen des phantastischen Stils in Johann Sebastian Bachs Toccaten BWV 910-916*, in: Wolfgang Sandberger (Hrsg.), *Lübeck und die norddeutsche Musiktradition*, Kassel 2002, S. 252 f.

⁷ Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude*, Kassel 2007, S. 351-361.

Über die »verborgene Poetik« der Triosonaten von Dieterich Buxtehude¹

Buxtehudes Triosonaten (*Suonate à due, violino & violadagamba, con Cembalo* op. 1 und op. 2, BuxWV 252-258, 259-265; 1696) gehören zu den herausragenden Werken der Instrumentalmusik um 1700. Ästhetische Vorstellungen des Barock, Traditionen der norddeutschen Schule und italienische Einflüsse finden sich hier zu einer neuen, eigenständigen Musik geformt. Für Forscher und Interpreten wirft das Studium von Buxtehudes Triosonaten grundlegende Fragen auf: Stellen sie eine lose Sammlung von 14 selbständigen Werken dar, die nur durch ihre Zugehörigkeit zur selben Gattung, durch eine gemeinsame Opuszahl und teilweise durch tonale Gesetzmäßigkeiten miteinander verbunden sind, oder lässt sich dahinter eine »verborgene Poetik« (Alexandr Wiktorowitsch Michailow) feststellen, mit welcher der Komponist absichtsvoll alle Sonaten in einer übergeordneten Systematik zusammenschließt?² Unserer Ansicht nach liegt der Organisation von Buxtehudes Triosonaten eine solche zweischichtige kompositorisch-semantische Struktur zugrunde. Ihre untere »Etagé« ist die Ebene der Sonaten, die ihrerseits zyklisch organisiert sind, die obere die Ebene eines Makrozyklus, in dem alle 14 Sonaten miteinander verknüpft sind.

Zunächst könnte man annehmen, dass die »musikalischen Gesetzmäßigkeiten sowohl eines einzelnen Werkes der Großform als auch die eines Genre-Makrozyklus [...] einander ähnlich sind, weil in beiden Fällen die Erschaffung

¹ Wir danken herzlich Frau Daria Burlak und Frau Olga Gero sowie Herrn Prof. Johannes Geffert für die Hilfe bei der Übersetzung und Vermittlung des Texts. Die russischen Titel sind ebenfalls ins Deutsche übersetzt; bei Rückübersetzungen von Zitaten wurde, wo möglich, auf das deutschsprachige Original zurückgegriffen.

² Das Interesse an diesem Thema spiegelt neuere Tendenzen der Musikwissenschaft wider. Die Frage der kompositorisch-semantischen Zusammengehörigkeit der großen instrumentalen und vokal-instrumentalen Werke des Barock, die früher traditionell außerhalb der Kategorie der Zyklusgestaltung betrachtet wurden, hat in Studien etlicher russischer Wissenschaftler (Elena Wassiljewna Wjaskowa, Anatolij Pavlovic Milka, Wladimir Wassiljewitsch Protopopow, Marija Walentinowna Rasputina, Michail Alexandrowic Saponow, Alexandr Wladimirowitsch Fisejskij u. a.) vielfältigen Ausdruck gefunden.

eines einheitlichen musikalischen Raumes das Hauptziel darstellt«.³ Jedoch sehen wir in den Triosonaten Buxtehudes etwas anderes. Denn während auf der Ebene des Sonatenzyklus überwiegend innermusikalische sowie musikalisch-rhetorische Verbindungsmittel wie der tonale Plan, die Verwandtschaft der Themen und Motive, thematische Bögen, Kadenzreime etc. wirken, treten auf der Ebene des Makrozyklus außermusikalische Mittel in den Vordergrund. Eine besondere Rolle spielt dabei ein verzweigtes System von Zeichen, Symbolen und Allegorien, die bestimmte inhaltliche Informationen vermitteln sollen.⁴ Es scheint, dass sich dieses Kaleidoskop der Bedeutungen in einem einzigartigen symbolischen Bild zusammenfügt, in dem das Sakrale und das Weltliche ineinander gespiegelt sind, sich die weltliche Musik mit der himmlischen verbindet, zugleich aber auch durchaus reale Seiten des Seins nicht vernachlässigt werden.

Die Symbolik in der Musik des Barock hat vielfältige Aspekte und ist praktisch unermesslich. Wir können daher an dieser Stelle nur diejenigen Seiten behandeln, die unmittelbar mit der Entschlüsselung der Botschaften zusammenhängen, die Buxtehude mit Hilfe eines Systems aus Symbolen sowohl im musikalischen als auch im »virtuellen« Text des Makrozyklus »kodierte« hat.

Die wichtigste semantische und architektonische Schicht der Triosonaten ist mit der Zahlensymbolik verbunden. »Die Ordnung geht also gleichen Schrittes mit den Quantitäten und im Besonderen mit der Zahl einher«, so der namhafte deutsche Universal-Wissenschaftler Johannes Kepler (1571-1630), Verfasser der *Weltharmonik*.⁵ Zeitgenössischen Forschern zufolge sind in der Zahlensymbolik der deutschen Musik des Barock »ganz unterschiedliche Vorstellungen verwoben – antike, kabbalistische, christliche«.⁶ Diese Beobachtung entspricht der Behauptung von Sergej Sergejewitsch Awerintsew: »Der breite Kontext, in dem Vorstellungen über die Bedeutung der Zahl existierten [...] – ist die Symbolik [...] in ihren astrologischen, pythagoreisch-mathematischen, paganen

³ Raisa Shitikova, *Genremakrozyklus in Instrumentalwerken D. Schostakowitschs: zum Problem der tonalen Organisation*, *Musykalnaja akademiya* [Moskau] 1 (2013), S. 81-84, hier S. 15.

⁴ Der Begriff »Inhalt« wird von uns gedeutet in Übereinstimmung mit dem Konzept von Walentina Nikolajewna Cholopowa, *Spezieller und nicht spezieller musikalischer Inhalt*, Moskau 2002.

⁵ Johannes Kepler, *Weltharmonik*, übersetzt und eingeleitet von Max Caspar, München 1997, S. 203. Das lateinische Original wurde 1619 in Linz unter dem Titel *Harmonices Mundi Libri V.* veröffentlicht.

⁶ Marija Nikolaewna Blaschewitsch, *Zahlensymbolik in der Musiktheorie und -praxis des 17. Jahrhunderts (anhand der deutschen Orgel- und Claviermusik)*, Autoreferat zur Dissertation in Kunstgeschichte, Kasan 2012, S. 16.

Notizen zum Instrumentarium Dieterich Buxtehudes

Die Frage nach den von Buxtehude in seinen Vokalwerken und Kammermusiken verwendeten Instrumenten ist nicht neu. Betrachtet man in dieser Hinsicht das Werkverzeichnis,¹ so zeigt sich eine erstaunliche Verschiedenartigkeit in der Besetzung. Sie reicht von allein durch den Basso continuo ohne Angabe weiterer Instrumente begleiteten Singstimmen, beispielsweise in *Afferte Domino gloriam honorem* (BuxWV 2), *Cantate Domino canticum novum* (BuxWV 12) oder *In te Domine speravi* (BuxWV 53), bis zu einer verschwenderischen klanglichen Vielfalt mit mehreren Gruppen oder gar Chören von Instrumenten, wofür *Mein Gemüt erfreuet sich* (BuxWV 72) wohl das extremste Beispiel ist. Durch verschiedene Autoren sind die Instrumente und deren musikalische Verwendung bereits zusammenfassend diskutiert worden, in den letzten Jahren insbesondere durch Kerala Snyder² und Olga Gero³.

Wenn hier erneut das Instrumentarium Buxtehudes beleuchtet wird, so soll es um Fragen der Verfügbarkeit und des möglichen Erwerbs geeigneter Instrumente gehen, auch darum, inwieweit einige der in der Sammlung des Lübecker St. Annen-Museums erhaltenen Instrumente einen Bezug zu Buxtehude gehabt haben bzw. gehabt haben könnten.

Die Streichinstrumente

Die Violine hatte auch schon vor der Zeit Buxtehudes an verschiedenen Orten der deutschen Lande einen glanzvollen Aufstieg erlebt. Zu denken ist dabei an das nahe Hamburg, wo Johann Schop (1590-1667) in den Jahren ab 1621 bis zu seinem Tod wirkte, oder an den Dresdner Hof mit Virtuosen wie Carlo Farina (um 1600-um 1640) wie überhaupt an die reisenden italienischen Virtuosen. Und mit der Violine finden wir die Viola und das Violoncello, dieses

¹ Georg Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude*, Wiesbaden 1974.

² Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, Kassel 2007, bes. S. 415-427.

³ Olga Gero, *Dietrich Buxtehudes geistliche Werke. Texte, Formen Gattungen*, Uppsala 2016, bes. S. 288-301.

bei Buxtehude als »Violone«, immer ein 8-Fuß-Instrument, auch wenn ihm in der Bezeichnung die verkleinernde Endung -cello fehlt.

Woher aber können Violinisten und Spieler der anderen Instrumente der Violinfamilie, der Viola und des Violone, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre Instrumente bezogen haben, um in Lübeck darauf zu musizieren? Die Stadt selber hat in jener Zeit nicht wenige Instrumentenmacher in ihren Mauern, geht man von Lütgendorffs Standardwerk⁴ über die Geigen- und Lautenmacher aus. Von einem der frühesten hat sich ein Instrument erhalten, das in besonderer Weise Bezug zu St. Marien hat: eine Tenorviola, die mit guten Gründen Daniel Erich d. Ä. (Mitte 17. Jh.), dem Vater von Buxtehudes gleichnamigem Schüler, zugeschrieben wird. Kerala Snyder bezieht sich auf Lütgendorff, wenn sie von zwei Tenorviolen berichtet, die Franz Tunder (1614-1667) bei Erich in Lübeck habe anfertigen lassen. Snyder berichtet von einer weiteren »Tenor Geig«, die Buxtehude auf der großen Orgel benötigte und für die Erich 1677 bezahlt wurde.⁵ Eine solche Tenorviola, versehen mit dem Brandstempel von St. Marien auf dem Bodenzapfen, ist in den Sammlungen des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Lübeck erhalten (Abbildung 1, 2).⁶



Abbildung 1: Tenorviola, Daniel Erich zugeschr., Lübeck, um 1660

(Lübeck, St. Annen-Museum, Inv.-Nr. 1937/36 a)

Abbildung 2: Tenorviola, Marke (Brandstempel) von St. Marien Lübeck

⁴ Willibald Leo Frh. von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Frankfurt am Main ⁴1922, Bd. 1, S. 298-302. Es ist davon auszugehen, dass Lütgendorff in Lübeck, der Stadt seines langjährigen Wirkens, das vorhandene archivalische Material besonders gründlich sichtete. – Der Ergänzungsband, erstellt von Thomas Drescher, Tutzing 1990, nennt keine weiteren frühen Geigenbauer in Lübeck.

⁵ Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 416.

⁶ Inv.-Nr. 1937/36 a. – Alle Aufnahmen vom Verfasser.

Bemerkungen zu Kirchentonarten und Durmolltonalität in Buxtehudes freien Orgelwerken (*Präludium in d* BuxWV 140 und *Präludium in fis* BuxWV 146)

In den letzten Jahrzehnten wurde die Tonalität der Musik des siebzehnten Jahrhunderts vermehrt zum Gegenstand der Aufmerksamkeit. Sie wird nach den Arbeiten von Joel Lester 1989, Gregory Barnett 1998 und einiger anderer¹ als ein eigenes System aufgefasst, das sich von der Praxis des sechzehnten Jahrhunderts, wie sie bei Bernhard Meier² bzw. konträr dazu bei Harold Powers³ beschrieben wird, ebenso sehr abhebt wie vom System der modernen Tonalität, wie sie ab Corelli, Albinoni, Couperin, Vivaldi, Telemann, Bach, Händel, Scarlatti und Mattheson als Theoretiker erreicht ist.⁴ Modalität wird von einigen Autoren als eine von den Psalmtönen abgeleitete Orientierung der Töne und des Satzes verstanden. In den genannten Untersuchungen ist ein wichtiges Kriterium für Tonalität versus Modalität die Finalis im Verhältnis zu den anfangs vorgeschriebenen Vorzeichen ($\sharp/\flat$). Diese bietet ein leicht zu verifizierendes Kriterium, auch wenn Inkonssequenzen in der Vorzeichnung bei der Transposition eines und desselben Stückes vorkommen.⁵ Bei der Diskussion über die unterschiedlichen stilistischen Eigenarten von Komponisten derselben Zeit werden oft Kriterien der Figuren/Motivik, der Faktur (Groß- versus Kleingliedrigkeit, Kontraste versus Einheitlichkeit) sowie der Instrumentenbehandlung (z. B. Pedalgebrauch, Registrierung) zugrunde gelegt. Mindestens ebenso

¹ Ein erster in dieser Hinsicht bahnbrechender Aufsatz zu Buxtehudes freien Orgelwerken ist Porter 1986.

² Meier 1974 bzw. 1994.

³ Powers 1981.

⁴ Zweifel daran, ob bei Corelli die moderne Tonalität erreicht sei, bei Barnett 1998.

⁵ Siehe dazu Barnett 1998, S. 266; vgl. auch Buxtehudes *Präludium in d* BuxWV 140; dieses ist in einigen Quellen mit einem b als Vorzeichen, in anderen ohne Vorzeichnung überliefert; aus dieser verschiedenen Armierung ergeben sich dort sogar verschiedene Lesarten. Die mutmaßliche Originalnotation Buxtehudes, die neuere deutsche Orgeltabulatur, kennt keine Armierung.

wichtig ist das Kriterium der Tonalität. Anton Webern bringt den Unterschied zwischen den Kirchentonarten und der Durmolltonalität auf den Punkt:⁶

»Man kam nun bald darauf, daß es von besonderer Wirkung ist, mit dem Leitton und Grundton zu schließen, und so kam es, daß man in den anderen Reihen [= den anderen Kirchentonarten außer ionisch] auch einen Halbton vor Wiedereintritt des Grundtons anbrachte. Dadurch war aber die Verschmelzung der Kirchentonarten in zwei Gruppen – nämlich Dur und Moll – und damit ihr Ende bewirkt.«

Selbst wenn hier vielleicht ein Unterton von Glaube an die Höherentwicklung der Musik zu spüren ist, der von den meisten heutigen Interpreten Alter Musik sicherlich nicht geteilt wird, so spukt doch (vielleicht nicht ganz bewusst) einiges davon noch in manchen Köpfen herum.

Im vorliegenden Text soll der Schwerpunkt auf Wirkungen der Musik liegen, insofern sie von einer spezifischen, genauer zu fassenden Tonalität hervorgebracht werden. Es gehört zu den grundlegenden Erfahrungen im Umgang mit jeglicher Kunst (nicht nur Musik), dass die gleichen bzw. analoge Mittel völlig verschiedene Wirkungen hervorbringen können. Ein Beispiel wird die Rolle der Tonalität hierbei erweisen und zugleich andeuten, wie dieser Begriff (Tonalität) hier verstanden wird.

Um derlei Wirkungen zu zeigen, wird hier eine Analysemethode verwendet, deren Relevanz sich darin zeigt, dass man (entgegen einem Diktum von Oskar Loerke⁷) sie erstens spielen kann, und zweitens, dass man sie in der Originalkomposition hören kann, in gewisser Weise nicht unähnlich derjenigen, wie in einer Variation ein Thema zu vernehmen ist, auch wenn es nicht Ton für Ton in ihr enthalten ist. Es handelt sich um Heinrich Schenkers Analyse-methode. Diese ist unter anderem ein Mittel, Wirkungen von Kompositionen präzise darzustellen.⁸

In der *Toccata septima* aus dem *Apparatus Musico-Organisticus* von Georg Muffat, die in C steht mit einem *b* als Vorzeichnung, demnach also im transponierten VII. Ton⁹, wird als erster Nicht-Tonika-Akkord mit eigenem Basston in Takt 3 ein g-Moll-Klang erreicht, eine V. Stufe in Moll. Dieser Klang – er wird durch seine Dominante D-Dur verstärkt – bleibt einige Takte lang bestim-

⁶ Webern 1960, S. 25.

⁷ Loerke 1938, S. 12: »daß niemand eine musikalische Analyse hören und niemand sie spielen kann, selbst der nicht, der sie gemacht hat.«

⁸ Es ist nicht möglich, hier eine Einführung in Schenkers Theorie zu geben. Zu diesem Thema vgl. Jonas 1972, Snarrenberg 1997 sowie Schenker 1990. Einführungen in Hinblick auf Musik des frühen 18. Jahrhunderts bei Renwick 1995 und Haas/Diederer 2008. Schenker-Bibliographien bei Ayotte 2004 sowie Berry 2004.

⁹ Genauer über die sehr verschiedenen Ausprägungen des VII. Tones im siebzehnten Jahrhundert bei Barnett 1998.

MARTIN GECK

Buxtehudes lateinische Vokalmusik im Kontext interkonfessioneller Abendmahlsfrömmigkeit des späten 17. Jahrhunderts

Ich beginne mit einem persönlich getönten Forschungsrückblick: Als ich vor sechzig Jahren als junger Student nach dem Thema für meine Doktorarbeit Ausschau hielt, kam mir das Lübecker Buxtehude-Fest von 1957 zu Hilfe. Ich kannte damals zwar schon manches von Buxtehude, war aber dennoch erschlagen von der Intensität neuer Wahrnehmungen: In einigen Kantaten erlebte ich eine kindliche Dringlichkeit der musikalischen Diktion, die ganz anders auf mich wirkte, als die Freiheit, die mir etwa die Musik Bachs ließ. Da ich aus einem evangelischen Pfarrhaus kam und zudem im Nebenfach Theologie studierte, war ich alsbald von der Idee eingenommen, hier müsse der Geist einer bestimmten Frömmigkeit geradezu unmittelbar auf die Musik eingewirkt haben. Und das, so war meine noch kaum auf kirchengeschichtlichen Kenntnissen basierende Mutmaßung, müsse wohl der Geist des frühen Pietismus sein.

Mein damaliger akademischer Lehrer Friedrich Blume war bereits auf dem Sprung in die Emeritierung, konnte außerdem mit meinem Thema nichts anfangen, obwohl er doch als ausgewiesener Buxtehude-Forscher galt. Er sah das Phänomen nur von den Texten her und verwies mich darauf, dass es über Johann Rist, einen der Textdichter Buxtehudes, bereits eine Dissertation gebe (eine freilich sehr schmale und für mein Thema unergiebig). Ich ließ mich nicht beirren, strickte mir mein Thema selbst und ging dann zwar auch meinerseits von den Texten aus, die es erst einmal überhaupt zu sichten und zu identifizieren galt, sofern sie nicht aus der Bibel bekannt waren. Allerdings meinte ich nicht, dort bereits die Wahrheit zu finden, wollte meiner Arbeit jedoch eine solide Argumentationsbasis verschaffen. Das war zwölf Jahre nach Kriegsende nicht einfach: Es gab noch keine Datenbanken, auch keine im Internet verfügbaren Quellenkopien usw. Während man heute nur im Internet unter *Fallax mundi* zu googeln braucht, um die Textvorlage dieser Buxtehude-Kantate zu identifizieren, musste ich damals von Bibliothek zu Bibliothek reisen, die einschlägigen Gesangbuchsammlungen vor Ort durchforsten und jeden Band einzeln in die Hand nehmen. Die meisten Texte habe ich bereits damals einer literarischen Quelle zuordnen können – was ich allerdings nur

als Voraussetzung für meine eigentliche Arbeit verstand, nämlich dem Geist dieser Musik durch Analyse und schöpferische Betrachtung der Musik selbst näherzukommen.

Einige Leser meiner Dissertation¹ haben damals verstanden, worum es mir ging; auf andere wirkte bereits das Wort ›Pietismus‹, das man mit Frömmerei gleichsetzte, wie ein rotes Tuch. Und gern wies man darauf hin, dass ich zum einen den Pietismus sehr früh ansetze, dass man zweitens Buxtehude als Person keine Neigung zum Pietismus nachweisen könne und dass drittens Züge, die ich einem Ausschnitt (!) der Buxtehudeschen Musik zuschrieb, womöglich in Teilen auch bei anderen Komponisten der Zeit zu finden seien.²

Was man kaum verstand und womöglich bis heute nicht wirklich aufgreift, war meine Intention, Buxtehudes Musik von der ›Rezeption‹ her zu verstehen – eine Intention, die sich seither durch alle meine Bücher zieht. Nirgendwo lässt sich aus meiner Dissertation herauslesen, dass ich Buxtehude zu einem Pietisten machen wollte; und an keiner Stelle insistiere ich auf dem Gedanken, alle Vokalmusik Buxtehudes sei von pietistischem Geist durchtränkt. Vielmehr wollte ich zeigen: Ein bestimmtes Milieu prägt eine bestimmte Musik; doch solches muss man hören. Wer es nicht hört, der hört es nicht; denn er hat keinen Zugang zu dem geistigen Raum, in dem sich diese Musik an den Wänden bricht. Im Grunde genommen gilt Ähnliches auch für eine Beethoven-Sonate; doch Beethoven-Hörer besitzen einen breiteren Schatz an gemeinsamer Erfahrung, auf Grund derer sie sich zu der Frage äußern, was ihnen diese Musik sagt. Buxtehudes Musik ist uns in diesem Sinne ferngerückt: Sie ist somit in dieser Hinsicht auf – arg verspätete – ›Zeitzeugen‹ angewiesen, oder jedenfalls auf jemanden, der den ›Zeitgeist‹ in Ansätzen wieder lebendig macht.

Da ich im Augenblick an einem Buch über *Musik und Mystik* schreibe, habe ich meinen Buxtehude wieder hervorgeholt und mich vor allem auf die Kompositionen von lateinischen Texten geworfen, da namentlich sie die mystische Komponente des frühen Pietismus repräsentieren. Vorab einige erklärende Sätze über die kirchengeschichtliche Situation zur Zeit Buxtehudes: Die lutherische Reformation hatte das mittelalterliche Erbe der Mystik keineswegs abgestoßen, sondern in sich bewahrt. Eine Strophe aus Luthers Weihnachtslied *Vom Himmel hoch* belegt dieses Jesus-mystische Moment auf ganz einfache Weise: »Ach mein herzliebes Jesulein, mach dir ein rein sanft Bettelein, zu ruhen in meins Herzens Schrein, dass ich nimmer vergesse dein« (EG 24, 13). Im nachfolgenden Zeitalter der Orthodoxie, die man eine protestantische Spielart der Scholastik nennen könnte, rezipierte die Universitätstheologie

¹ Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel und Basel 1965.

² Vgl. dazu exemplarisch Friedhelm Krummacher, *Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch*, in: Dieter Lohmeier (Hrsg.), *Weltliches und geistliches Lied des Barock*, Amsterdam 1979, S. 229-264.

TON KOOPMAN

Con discrezione / à discretion / discretion: Ein Wegweiser

In der Claviermusik des Barock findet sich regelmäßig die Spielanweisung ›con discrezione‹ (›à discretion‹, ›avec discretion‹). Am bekanntesten unter denjenigen, die den Begriff benutzen, ist sicher Johann Jakob Froberger (1616-1667), aber wir sehen ihn auch bei Dieterich Buxtehude (1637-1707) und vielen anderen, in der Musiktheorie oder der Musik selbst. Bei vielen Musikern herrscht noch immer die Vorstellung, dass dieser Begriff ›langsam‹ und ›zurückhaltend‹ bedeutet. Mit meinem Artikel möchte ich zeigen, dass diese Interpretation nicht länger haltbar ist. Zunächst werde ich auf die Bedeutung des Begriffs bei Froberger und Buxtehude im Kontext des Stylus phantasticus eingehen. Anschließend werde ich darlegen, dass der Begriff ›discretion‹ ohne ›à‹, ›avec‹ oder ›con‹ eigentlich eine andere Bedeutung besitzt. Schließlich zeige ich anhand einer Reihe von Quellen zu diesem Begriff (in seinen verschiedenen Erscheinungsformen) seine sich verändernde Bedeutung.¹

Als ich Frobergers Werke zum ersten Mal studierte, wurde mir beigebracht, dass die Bezeichnung ›à discretion‹ bedeutet: langsam, diskret, moderato (mäßig), bescheiden. Tatsächlich schreibt Froberger häufig ›lentement et à discretion‹. Aber stets konnte ich mit der Anweisung ›langsam und bescheiden‹ an diesen Stellen wenig anfangen. Sicher waren die Passagen mit ›à discretion‹ gerade dazu bestimmt, nicht diskret zu spielen. Mittlerweile ist aber wohl deutlich geworden, dass ›à discretion‹ etwas ganz anderes bezeichnet. Eine exzellente Erklärung dieses Begriffes finden wir, bemerkenswert genug, schon in der Bach-Biographie von Philipp Spitta. Spitta schreibt im Zusammenhang von Buxtehudes Musik:²

¹ Silvia Weimar (Zürich) möchte ich für unsere Gespräche über das Thema und ihre Hilfsbereitschaft beim Auffinden der Quellen danken. Eine exzellente Einführung zum Begriff ›con discrezione‹ bietet der Artikel von Matthias Schneider, *Con discrezione. Stationen und Widerhall des ›Europäers‹ Johann Jacob Froberger*, in: Harald Schwaetzer/Henrieke Stahl-Schwaetzer (Hrsg.), *Der Traum Europas. Kultur und Sozialität als Aufgabe*, Regensburg 2000, S. 219-242.

² Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1873 (hier allerdings zitiert nach der dritten unveränderten Auflage, Leipzig 1921), Bd. I, S. 264.

»Er [Buxtehude] ist es, der die frei außer dem Takt (a discrezione) zu spielenden Gänge aufgebracht und ausgebildet hat, die man Orgel-Recitative nennen kann.«

Das Wort ›Orgelrezitativ‹ fasst die beiden wesentlichen Kernbegriffe von ›con discrezione‹ zusammen: ›Rezitativ‹ verweist auf den Vortrag eines Textes, wobei man nicht an das Metrum gebunden ist (secco-Rezitativ), und ›Orgel‹ verweist auf das Clavier-Instrument, auf dem ein einzelner Spieler seine Freiheit voll ausnutzen kann, ohne dass er auf andere Musiker Rücksicht nehmen müsste. ›Con discrezione‹ bezeichnet in diesem Kontext: spiele frei, ohne an Tempo und Takt festzuhalten, als wäre es eine Improvisation, mit persönlicher Interpretation.

Die Anweisung ›à discretion‹ ist vor allem mit Cembalomusik von Froberger verbunden. Hier kommt sie – wie erwähnt – häufig in Verbindung mit ›lente-ment‹ vor, einige Male lesen wir auch: »fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure«.³ Markus Grassl listet in seinem Artikel *Froberger der Diskrete* 24 Stücke Frobergers (oder Teile davon) auf, in denen mindestens eine der Quellen die Anweisung ›à discretion‹ bietet.⁴

Durch das Wiederauffinden der Handschrift *SA 4450* aus der Sammlung der Berliner Sing-Akademie, die 2001 von Kiew nach Berlin zurückgekehrt ist, hat die Zahl entsprechender Anweisungen, die wir aus Frobergers Werk kennen, noch stark zugenommen. Einzigartig ist darüber hinaus, dass in dieser Handschrift acht Mal nicht nur präzise angegeben wird, wo ›à discretion‹ beginnen soll, sondern auch, wo die Passage endet. An dieser Stelle steht: »Cette Toccate se joue a discretion jusque à ♀«.⁵

³ Beispielsweise steht sie im *Tombeau sur la mort de monsieur Blancherocher*, überliefert in der Handschrift des Wiener Minoritenkonvents, *MS WMin 743*. Vgl. Johann Jakob Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI.1*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel etc. 2010, S. 60. Das »sans observer aucune mesure« (ohne Beachtung jedweden Takts) lässt auch an Jean Millet, *La belle méthode, ou l'Art de bien chanter* (1666) denken, in der er auf S. 43 über Diminutionen schreibt: »Vous pourrez faire des Cadences de cent autres façons sur celles cy diminuant ou adioûtant quelques notes selon la briefveté, ou selon la longueur de la Cadence, n'estant pas bien necessaire d'y observer absolument la mesure.«

⁴ Markus Grassl, *Froberger der Diskrete*, in: *Avec discrétion: Rethinking Froberger* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 14), Wien 2018.

⁵ *SA 4450*, S. 1, 4, 7, 8, 10, 13, 17 und 18.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Toccata". The score is written on multiple systems of staves, with the first system starting with a treble clef and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). A bracketed number "[6.]" is visible in the second system. The handwriting is in ink on aged paper.

Toccata

[6.]

Cette Toccata se joue a discretion jusqu'à

Notenbeispiel 1:
Fragment SA 4450, S. 17

Buxtehude in Braunschweig

»Buxtehude in Braunschweig« – das war der Titel einer Reihe von Vesper-Musiken, die 2007 aus Anlass des 370. Geburtstags und des 300. Todestags von Dieterich Buxtehude (1637-1707) in der mittelalterlichen Braunschweiger Innenstadt-Kirche St. Ulrich-Brüdern stattfand. Dabei erklangen Solo-Kantaten und Instrumentalmusik des Lübecker Marienorganisten und Werckmeisters. Musiziert wurden sie u. a. von Ruth Jäger und Lise Jürgens (Barockvioline) sowie der Kantorin Ursula Gozdek (Orgelpositiv). Ich danke den drei Musikerinnen, dass ich den Titel ihrer Konzertreihe für einen Aufsatz über einige Braunschweiger Organisten, die in ihren Lehrjahren bei Buxtehude Unterricht genommen haben, benutzen darf.

Die Hauptkirchen der mittelalterlichen Weichbilder Braunschweigs hatten im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts neue Orgeln erhalten:

- St. Andreas: Umbau und Erweiterung eines Instruments von 1549 durch Jonas Weigel im Jahre 1634, 27 Register auf zwei Manualen und Pedal¹
- St. Ulrich-Brüdern: Neubau einer Orgel mit 32 Registern auf drei Manualen und Pedal durch Gottfried Fritzsche im Jahr 1627²
- St. Katharinen: Neubau einer Orgel mit 30 Registern auf drei Manualen und Pedal durch Gottfried Fritzsche unter Verwendung der Vorgängerorgel im Jahr 1623³
- Dom St. Blasii: Neubau von Henning Henke im Jahr 1609, 38 Register auf zwei Manualen und Pedal⁴
- St. Martini: Neubau von 23 [24] Registern auf zwei Manualen und Pedal im Jahr 1631 durch Jonas Weigel⁵

¹ Uwe Pape, *Orgeln und Orgelbauer in Braunschweig*, mit Abbildungen von Jochen Weihmann und einem Geleitwort von Rüdiger Wilhelm, in: *Norddeutsche Orgeln*, Bd. 2, Berlin 2016, S. 172.

² Pape, *Braunschweig 2* (2016), S. 104-109.

³ Pape, *Braunschweig 2* (2016), S. 154 f.

⁴ Pape, *Braunschweig 2* (2016), S. 60 f.

⁵ Pape, *Braunschweig 2* (2016), S. 134 f.

- St. Magni: Neubau von 29 Registern auf drei Manualen und Pedal durch einen unbekannten Orgelbauer,⁶ mit Erweiterungen durch Bastian Remus 1621, Jonas Weigel 1656 und Friedrich Besser 1669).⁷

Dass an diesen prächtigen Orgeln⁸ einst komponierende Organisten amtierten und auch zumindest zwei davon Schüler von Buxtehude waren, wurde mir schnell bewusst, als ich 1979 meine erste Organistenstelle in dieser Stadt antrat. Als ich lernte, mit Archivalien zu arbeiten und in »neuer deutscher Orgeltabulatur« notierte Kompositionen – meist kolorierte Motettenintavolierungen nach Hans Leo Hassler (1564-1612) und Orlando di Lasso (1532-1594) zu transkribieren –, entdeckte ich für mich so manches schöne Orgelstück von Organisten an den Hauptkirchen der Braunschweiger Weichbilder. Durch einen glücklichen Zufall beauftragte gerade zu dieser Zeit die »Gesellschaft zur Förderung der Musik an St. Martini e.V.« den Musikwissenschaftler Werner Greve damit, die Geschichte der Musik an der mittelalterlichen Ratskirche der Braunschweiger Altstadt, St. Martini, und die Geschichte der dort einmal vorhandenen Orgeln aufzuarbeiten und zu dokumentieren.⁹ Schon vorher war in einer Orgeleinweihungsschrift ein Artikel über die Kirchenmusikpflege an der mittelalterlichen Braunschweiger Hauptkirche des Stadtteils Hagen, St. Katharinen, erschienen.¹⁰ Zusammen mit älterer Literatur stand nun ein guter Fundus an Quellen und transkribierten Archivalien zur Verfügung, um auf dieser Basis weiter zu forschen.

Für den vorliegenden Artikel konnten einige neue Quellenfunde über den Buxtehude-Schüler Georg Dieterich Leyding d. Ä. (1664¹¹-1710) eingearbeitet werden. Besonders ergiebig sind ein Bewerbungsschreiben von Leyding sowie einige Schreiben Braunschweiger und Wolfenbütteler Kantoren, die dessen Bewerbung ebenso wie die von Leydings zweitem Sohn Johann Andreas (1696-

⁶ Stadtarchiv Braunschweig (D-BSsta), Signatur: *G II 6: 12*, S. 25-29.

⁷ D-BSsta, Signatur: *G II 6: 9*, Bl. 20^r-22^r. Publikation in Vorbereitung. Pape, *Braunschweig 2* (2016), S. 190-192 ohne Disposition und Details, aber mit Foto.

⁸ Leider sind von den beiden Fritzsche-Organen in St. Katharinen und St. Ulrici-Brüdern keine Prospektaufrisse oder Abbildungen auf uns gekommen.

⁹ Werner Greve, »*Musicam hab ich allzeit lieb gehabt...*«. *Leben und Wirken Braunschweiger Organisten, Spielleute und Kantoren an der Altstadt-Kirche St. Martini in Braunschweig 1500-1800*. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Braunschweigs, Braunschweig 1985 (Gesellschaft zur Förderung der Musik an St. Martini e.V., Antiquariat W. Brandes – Buch- und Graphikauktionen).

¹⁰ Dieter Kroeker, *Über Musik, Musiker und Instrumente in der St. Katharinenkirche*, in: *Acht Jahrhunderte St. Katharinen-Kirche Braunschweig*, hrsg. vom Pfarramt St. Katharinen, Braunschweig 1980, S. 175-202.

¹¹ Leyding gibt sein Alter in seiner Bewerbung um die Organistenstellen an St. Ulrici-Brüdern und am Braunschweiger Dom St. Blasii in einem Schreiben vom 30. April 1684 folgendermaßen an: »weiln ich noch iung und allererst 22 Jahr alt«. Quelle: D-BSsta, Signatur: *C VIII: 10*, Bl. 1^v.

TON KOOPMAN

Reaktion auf Klaus Beckmanns Artikel »Dietrich Buxtehude, Johann Gottfried Walther und gescholtene Herausgeber«¹

Klaus Beckmann und ich werden vermutlich niemals einig miteinander werden. Das ist bedauerlich, denn wir lieben beide Buxtehudes geniale Musik. Beckmann verdient große Wertschätzung für seinen Einsatz für die Musik von Buxtehude und vielen anderen Komponisten: Mit seinen Ausgaben hat er norddeutsche Claviermusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert in immensem Umfang für Musiker aus dem 20. und 21. Jahrhundert verfügbar gemacht – ein großes Verdienst.

In meinem Artikel *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* im ersten Band der *Buxtehude-Studien*² habe ich versucht, eine Lanze zu brechen für Walther und die Verzierungen, die sich in seinen Abschriften finden. Darauf reagierte Beckmann mit seinem Artikel *Dietrich Buxtehude, Johann Gottfried Walther und gescholtene Herausgeber*. Beckmann und ich sind uns einig über die wichtige Rolle, die Walther in der Überlieferung von Buxtehudes Orgelmusik spielte, unsere Ansichten über seine Rolle als Kopist hingegen gehen beträchtlich auseinander. Insbesondere sind wir uneins über die Frage des Gebrauchs von Verzierungen. Mit diesem Artikel möchte ich auf einige seiner Thesen eingehen.

Über den Gebrauch von Verzierungen zitiert Beckmann Martin Heinrich Fuhrmanns *Musicalischen Trichter* (1706):³

»*Vitium multiplicationis* [Fehler/Unsitte des Vervielfältigens] ist/ wenn ein superkluger *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

¹ In: Matthias Schneider (Hrsg.), *Buxtehude-Studien*, Band 2, Bonn 2017, S. 165-184.

² In: Matthias Schneider (Hrsg.), *Buxtehude-Studien*, Band 1, Bonn 2015, S. 13-37.

³ Martin Heinrich Fuhrmann, *Musicalischer Trichter* [...], Franckfurt an der Spree [Berlin] 1706, S. 77f.

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. [...]«

Ich würde bei Zitaten von Heinrich Fuhrmann vorsichtig sein. Wer von ihm *Die an der Kirchen GOTTes gebauete Satans-Capelle*⁴ gelesen hat, wird mir zustimmen, dass Fuhrmann nicht die verlässlichste Quelle ist, so schön sie auch klingen mag. Es liegt auf der Hand, dass er hier von einer für ihn nicht akzeptablen Praxis spricht. Natürlich ist es so, dass man, wenn man mit mehreren Musikern dieselbe Partie spielen soll, in der Freiheit eingeschränkt ist und sich eng an das halten muss, was dasteht. In meinem Artikel spreche ich jedoch nicht von zehn Organisten, die dieselbe Partie spielen, sondern von einem Solisten! Die Musik der Exequien für Leopold I., auf die Fuhrmann sich (im Anschluss an das Zitat) bezieht, ist übrigens verloren, so dass wir nicht wissen, welche Verzierungen dort tatsächlich gestanden haben. Dass Fuhrmann aber schreibt »Diese Seuche grassiret sehr unter den heutigen *Musicis instrumentalibus*«, sagt nichts über Buxtehude aus, sondern eher etwas über die Aufführungspraxis im frühen 18. Jahrhundert: Fuhrmann hielt persönlich offensichtlich nicht viel von dem, was anscheinend üblich war.

Beckmann bezeichnet Takt 74-76 der Choralfantasie *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BuxWV 223), wo Walther einige Verzierungen in kleineren Noten ausschreibt, als »locus classicus«. Er spricht vom »Ausnahmecharakter dieser ornamentalen Hypertrophie« und fügt hinzu, dass Walther in seinen Konzerttranskriptionen häufiger Kleinstich-Notation dieser Art für Verzierungen verwendet.⁵ Damit glaubt er bewiesen zu haben, dass Walther selbst den Werken anderer Komponisten Verzierungen hinzufügt, in diesem Fall einer Choralbearbeitung von Buxtehude. Dies sehe ich anders.

Zunächst ist BuxWV 223 in Walthers Abschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 22541 II*, überliefert, und nicht, wie von ihm angegeben, in der Frankenbergerschen Handschrift; sie kann im Netz betrachtet werden.⁶ Die betreffenden Takte stehen auf Seite 2 der Abschrift. Es erstaunt mich eigentlich, dass Beckmann gerade diese Stelle anführt. Man könnte sie auch als Beweis für Walthers Texttreue beim Hinzufügen von Verzierungen heranziehen: Indem er die Verzierungen so deutlich kleiner schreibt, macht er sie klar als Zutaten erkennbar. Ich sehe in diesen Takten eher das Gegenteil von einem Beweis dafür, dass er nach Herzenslust Verzierungen hinzugefügt hätte. Wenn Beckmann sagt, dass Walther mit

⁴ Martin Heinrich Fuhrmann, *Die an der Kirchen GOTTes gebauete Satans-Capelle* [...], Cölln am Rhein 1729.

⁵ Beckmann, *Gescholtene Herausgeber* (2017), S. 166.

⁶ Vgl. den Link <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00016A6B00000000> (letzter Abruf am 22. September 2018).

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes

Veronica Diederer studierte Klassische Philologie in Wien, Freiburg und Basel. Von ihr liegen Veröffentlichungen vor über Catull und Horaz sowie, gemeinsam mit Bernhard Haas, zu Bach und Alter Musik.

Pieter Dirksen tritt europaweit sowie in den USA und Kanada als Cembalist und Organist sowie als Continuo-Spieler diverser Kammerensembles auf (u. a. als Mitglied von *Combattimento*). Seit Abschluss seiner musikwissenschaftlichen Studien mit Auszeichnung (1987) hat er zahlreiche Veröffentlichungen zur barocken Tastenmusik vorgelegt, 1996 seine Dissertation über Sweelincks Clavierwerke. Regelmäßig gibt er Meisterkurse für Tasten- und Kammermusik und unterrichtete u. a. in Sommerakademien in Haarlem, Göteborg, Smarrano und Palencia. Unter seinen Aufnahmen zeigen die Rekonstruktion der Frühfassung von Bachs *Kunst der Fuge* und Sweelincks Gesamtwerk für Tasteninstrumente besonders eindrucksvoll seine Verbindung von Musikwissenschaft und Interpretation.

Martin Geck wuchs in einem evangelischen Pfarrhaus in Recklinghausen auf. Er studierte Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Münster, Berlin und Kiel. 1962 wurde er zum Dr. phil. promoviert; 1966 war er Gründungsredakteur der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Nach einer Tätigkeit als Schulbuchlektor und Autor zahlreicher Musiklehrwerke habilitierte er sich 1974 und wurde 1976 zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft an die Universität Dortmund berufen. 2001 wurde er emeritiert.

Olga Gero absolvierte zunächst im Jahr 2008 das Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium. Anschließend studierte sie mit einem Stipendium des DAAD an der Technischen Universität Berlin. Ihre von Peter Wollny (Leipzig) betreute Dissertation über *Dieterich Buxtehudes geistliche Vokalwerke – Texte, Formen, Gattungen* wurde 2016 an der Universität Uppsala (Schweden) veröffentlicht. Von 2012 bis 2017 war sie an dem internationalen Forschungsprojekt *Musical-Cultural Exchange in Early Modern Europe ca 1550-1750* beteiligt. Regelmäßig nimmt Gero Lehraufträge an der Universität der Künste, Berlin, wahr. Ihre Forschungsinteressen sind die deutsche Figuralmusik des Barock, Andachtsbücher des 16. und 17. Jahrhunderts, Kammermusik und russische Lieder des 19. Jahrhunderts.

Bernhard Haas studierte Orgel, Klavier, Cembalo, Kirchenmusik und Musiktheorie an den Musikhochschulen in Köln, Freiburg und Wien. Aus zahlreichen Orgelwettbewerben ging er als Preisträger hervor (u. a. Bach-Wettbewerb Wiesbaden 1983, Liszt-Wettbewerb Budapest 1988). Von 1989 bis 1995 lehrte er Orgelspiel und Orgelimprovisation an der Musikhochschule des Saarlandes in Saarbrücken. 1994 wurde er auf eine Professur für Orgelspiel an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart berufen. 2012 trat er an der Hochschule für Musik und Theater in München die Nachfolge von Edgar Krapp an. Neben ausgedehnten Konzertreisen und CD-Einspielungen legte er Monographien über *Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach* (gemeinsam mit Veronica Diederer) und *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern* vor.

Friedemann Hellwig wurde in Lübeck als Sohn des Geigenbaumeisters Günther Hellwig und der Handweb- und Stickermeisterin Alen Müller-Hellwig geboren. Nach der Meisterprüfung als Geigenbauer arbeitete er von 1963 bis 1986 als Restaurator für historische Musikinstrumente am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Von 1977 bis 1993 war er Präsident des Internationalen Komitees für Musikinstrumentenmuseen im Internationalen Museumsrat. Er leitete die Restaurierungswerkstätten des Rheinischen Museumsamtes Brauweiler, bevor er 1988 als Professor für die Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut aus Holz an die Fachhochschule Köln (heute Technische Hochschule Köln) berufen wurde; 2003 erfolgte sein Eintritt in den Ruhestand. Friedemann Hellwig gehört dem Vorstand der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft an.

Ton Koopman wurde in Zwolle (Niederlande) geboren und studierte in Amsterdam Musikwissenschaft, Orgel (Simon C. Jansen) und Cembalo (Gustav Leonhardt). Bereits 1969 gründete er sein erstes Barockensemble, die *Musica Antiqua Amsterdam*. 1979 gründete er das *Amsterdam Baroque Orchestra*, dem 1992 der *Amsterdam Baroque Choir* folgte. Von 1994 bis 2005 spielte er mit seinen Ensembles sämtliche Bachkantaten ein, anschließend die *Opera Omnia* von Dieterich Buxtehude. Neben einer ausgedehnten Konzerttätigkeit als Organist, Cembalist und Gastdirigent hochrangiger Orchester in Europa, Nordamerika und Japan hat er seit 2004 eine Professur für Musikwissenschaft an der Universität Leiden inne. Seit 2004 steht er der Internationalen Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft vor, seit 2019 auch dem Bach-Archiv Leipzig.

Olga Parfenowna Savitskaya, geboren in Minsk (Weißrussland), absolvierte am Staatlichen Konservatorium von Weißrussland in Minsk ein Studium der Musiktheorie und Musikwissenschaft, das sie 1971 abschloss. 1974 wurde sie dort promoviert. Weiterführende Studien führten sie an das Staatliche Konservatorium nach Moskau. 1990 verteidigte sie ihre Dissertation *Zum Problem der großen Form in der weißrussischen sowjetischen Musik: Sinfonien der 1960er*

bis 1980er Jahre. Sie unterrichtet an der Staatlichen Musikakademie Minsk, seit 1991 als Dozentin, hält Kurse in Musiktheorie und Theorie der modernen Komposition und betreut Diplom-, Magister- und Doktorarbeiten. Hauptthemen ihrer Forschungen sind Genre, Stil und Form der Musik des Barock und des 20. Jahrhunderts sowie die weißrussische nationale Komponisten- und Aufführungsschule.

Kerala J. Snyder ist emeritierte Professorin für Musikwissenschaft und assoziiertes Mitglied des Departments für Orgel, Geistliche Musik und Historische Tasteninstrumente an der Eastman School of Music der Universität Rochester (USA). Sie studierte am Wellesley College (Massachusetts), an der Harvard Divinity School und der Yale University (New Haven), wo sie den PhD in Musikwissenschaft erwarb. Sie ist als führende Expertin Deutscher Barockmusik, insbesondere der Musik von Dieterich Buxtehude anerkannt. Für ihre Arbeit auf diesem Gebiet wurde sie 1990 mit dem Buxtehude-Preis der Stadt Lübeck und 2010 mit der Ehrendoktorwürde der Universität Göteborg ausgezeichnet.

Rüdiger Wilhelm studierte Kirchenmusik an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford und an der Folkwang-Hochschule in Essen. Von 1979 bis 2016 war er als hauptamtlicher Kirchenmusiker in Braunschweig tätig. Seit 1991 arbeitet er auch als Orgelsachverständiger/Orgelrevisor. Er hat als Herausgeber von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts vielbeachtete Editionen vorgelegt und zahlreiche Schallplatten-, CD- und Rundfunkaufnahmen durchgeführt.