

## Vorwort

Im reifen Lebensalter von fast 60 Jahren (weder Geburtsdatum noch -ort sind uns bekannt) gab Dieterich Buxtehude zwei Sammlungen mit instrumentaler Kammermusik heraus, die – von vereinzelt Gelegenheitskompositionen wie dem *Klag-Lied* auf den Tod seines Vaters abgesehen – die einzige (überlieferte) Musik enthalten, die zu seinen Lebzeiten in Druck gelangte. Das auf Buxtehudes Kosten bei Nicolaus Spieringk in Hamburg gedruckte Opus 1 nennt kein Erscheinungsdatum, wird aber 1694 als Katalogeintrag gelistet. Die 7 Sonaten für Violine, Viola da Gamba und Cembalo als Continuoinstrument hat Buxtehude seinen Vorgesetzten, *denen Herren Bürgermeistern und Raths-Verwandten Der Kayserlichen Freyen und des Heil. Römischen Reichs Stadt Lübeck* gewidmet. Das Titelblatt zu Opus 2 belegt, dass die Sonaten günstige Aufnahme fanden und offenbar auch ein wirtschaftlicher Erfolg waren, so dass die Kosten für die Drucklegung von Opus 2 im Jahre 1696 vom Verleger Nicolaus Spieringk übernommen wurden. Widmungsträger war Bürgermeister Johann Ritter, Buxtehudes besonderer Gönner.

Der Grund für die Komposition und Veröffentlichung der beiden Sonatensammlungen erklärt sich nicht ohne weiteres aus Buxtehudes Amt. Als Organist und Werkmeister (Buchhalter) an der Lübecker Marienkirche, die Ratskirche und damit Hauptkirche der Stadt war, genoss Buxtehude über einen Zeitraum von vierzig Jahren bis zu seinem Tode im Jahre 1707 eine Anstellung und Besoldung, die die zuvor gehaltenen Organistenpositionen in Hälsingborg und Helsingør bei weitem übertraf und ihm weit über Lübeck hinaus hohes Ansehen bescherte. Das reiche Musikleben der Stadt, das kaum hinter dem Kopenhagens zurückstand und auch einen Vergleich mit der nahe gelegenen blühenden Musikstadt Hamburg nicht scheuen musste, wurde maßgeblich von der Ratsmusik getragen. Die sieben Lübecker Ratsmusiker (zu Buxtehudes Amtszeit), bestqualifiziert und wie Buxtehude im Anstellungsverhältnis mit Bürgermeistern und Ratsversammlung der Stadt, hatten nicht nur bei öffentlichen und privaten Festlichkeiten dem Rat und den Bürgern der Stadt zu dienen, sondern waren im Bedarfsfall auch zur Mitwirkung an der Kirchenmusik verpflichtet. Ein großer Teil der von Buxtehude überlieferten Musik – sowohl Kantaten als auch die großen, freien Orgelwerke – wurde ohne unmittelbare Verpflichtung durch das Organistenamt komponiert. Auch die Fortführung der von seinem Amtsvorgänger Franz Tunder begründeten Lübecker Abendmusiken lag außerhalb der engeren Amtspflichten. Obwohl Buxtehude auch mit dem Komponieren von instrumentaler Ensemblemusik die Grenzen seines Aufgabenbereiches deutlich überschritt, war er keineswegs der einzige Organist seiner Zeit, der als Ausdruck der Gelehrtheit, des künstlerischen Selbstgefühls und Standesbewusstseins Werke schuf, für die im Vorhinein keine festgelegte Funktion bestand. So erschien noch vor Buxtehudes Opus 1 unter dem Titel *Hortus musicus* eine Sammlung von Sonaten und Suiten für zwei Violinen, Viola da Gamba und Basso continuo von Johann Adam Reincken, dem älteren Freund und Hamburger Kollegen Buxtehudes. Welchem Zweck solche Instrumentalmusik letztlich doch gedient haben mag, verdeutlicht Buxtehudes Verlautbarung von 1684, in der er die Herausgabe einer Sonatensammlung für zwei oder drei Violinen, Viola da Gamba und Basso continuo ankündigte, die allerdings vermutlich nie erschien: *zur Kirchen- und Tafel-Music bequemlich*. Es ist also vorstellbar, dass auch Sonaten aus Opera 1 und 2 an kirchlichen Festtagen und unter dem Abendmahl in der Lübecker Marienkirche erklangen, aber gewiss warteten sowohl die (professionellen) virtuosen Lübecker und Hamburger Streicher als auch Liebhaber begierig auf die Sonaten aus der Feder des berühmten Marienorganisten.

Ein Vergleich von Buxtehudes Opera 1 und 2 mit zeitgenössischen Sonatensammlungen zeigt einen evidenten Unterschied auf: Während Adam Reinckens *Hortus musicus* (1687) und Philipp Heinrich Erlebachs Sonatenband für Violine, Viola da gamba und Basso continuo (1694)<sup>1</sup> jeweils der üblichen Gruppierung zu je 6 Sonaten folgen und Johann Rosenmüller 12 Sonaten (gleich zweimal 6) anordnet (1682), findet sich bei Buxtehude sowohl in Opera 1 und 2 als auch in den Kantaten *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75) und den verschollenen Claviersuiten über die Natur und Beschaffenheit der sieben Planeten stets eine Zusammenstellung von jeweils 7 Sonaten (resp. Kantaten) wieder. Die Siebenzahl in Buxtehudes Sonatensammlung ist u.a. eine Abbildung der Tonarten der siebentönigen Skala im musikalischen Mikrokosmos:

Tonartfolge:      Opus 1   F G a B C d e                      Opus 2   B D g c A E F

Damit umfassen die zweimal 7 Sonaten von F aus insgesamt alle Dur- und Molltonarten der diatonischen siebentönigen Skala (unter Ausklammerung von f-Moll und b-Moll). Dass Buxtehude seine Opera 1 und 2 als Einheit sah, belegt der Widmungstext zu Opus 1, in dem Buxtehude die Sammlung als den ersten Teil seiner Sonaten bezeichnet. Die Siebenzahl symbolisiert zugleich die Zeit (7 Wochentage), die sieben Weltwunder, die sieben Freien Künste und die sieben damals bekannten Planeten, die Buxtehude an der großen Planetenuhr in der Lübecker Marienkirche täglich vor Augen hatte. Der Zahlensymbolik folgend ist die Sieben die Zahl der Buße (7 Bußpsalme) und die Zahl der Vollendung (in 7 Tagen schuf Gott Himmel und Erde). Die Redensart „Pack Deine Siebensachen“ erinnert noch daran. Es bleibt dennoch nur bedingt nachvollziehbar, inwieweit Buxtehude dieser Symbolik bewusst und unbewusst gefolgt ist. *Musik ist eine verborgene Übung der Seele, die nicht weiß, daß sie zählt* (Gottfried Wilhelm Leibniz).

Buxtehudes Instrumentenwahl folgt mit der Bevorzugung der Viola da Gamba deutscher Instrumentaltradition. Seine Kombination aus nur 1 Violine, Viola da Gamba und Basso continuo ist zwar nicht ohne Beispiel (ein Sonatenband des

<sup>1</sup> Philipp Heinrich Erlebach, *Sonaten I – VI*, herausgegeben von L. und G. von Zadow (Heidelberg: Güntersberg, 2004), G051 – G056.

Hamburger Ratskapellmeisters Dieterich Becker aus dem Jahre 1674 enthält u. a. eine Sonate gleicher Besetzung<sup>1</sup>), aber dennoch von gängiger Praxis abweichend. Eine Substituierung der Viola da Gamba durch eine (zweite) Violine, wie sie Erlebach für seine gleichfalls 1694 erschienene Sammlung vorschlägt, ist für Buxtehudes Sonaten undenkbar. Der geforderte Tonumfang des Bassinstrumentes, das sich durch mehr als drei Oktaven auch in die Tenor- und Altlage hinaufbewegt, schließt einen Ersatz aus. Die Vielfalt der verwendeten Schlüssel in der Viola da Gamba-Stimme (Alt-, Tenor- und Bassschlüssel) ist ebenso wie das Vorkommen des Alt- und Tenorschlüssels in der Cembalostimme sichtbarer Ausdruck der Beweglichkeit in der Stimmführung. Während in Reinckens *Hortus musicus* die Viola da Gamba zumeist im Bassregister verbleibt und häufig die Continuostimme verdoppelt, bietet Buxtehude der Viola da Gamba reichhaltigere Aufgaben: Gelegentlich doppelt sie die Continuostimme oder diminuiert sie vielmehr und bildet mit der Violine realiter einen zweistimmigen Satz, dann wiederum musiziert die Gambe völlig unabhängig von der Continuostimme im Altregister, so dass mit Violine und Cembalo eine dreistimmige Stimmführung entsteht.

Nirgendwo sonst in Buxtehudes Werken findet sich eine solche Fülle von Tempoangaben. Schnelle Sätze oder Abschnitte sind mit *Vivace*, *Allegro*, *Presto* und *Prestissimo* bezeichnet, langsamere mit *Adagio*, *Lento*, *Grave* und *Largo*. Mit Ausnahme von *Vivace* sind dies genau die Bezeichnungen, die Reincken in seinem Lehrwerk *Arithmetica harmonicae Compendium / Erste Unterrichtung zur Composition* (1670) aufzählt. Auch im Verständnis der Austauschbarkeit und Bedeutungsgleichheit einzelner Tempobezeichnungen für identische Solopassagen von Violine und Viola da Gamba gleichen sich Reincken und Buxtehude: *Largo* und *Adagio*, *Presto* und *Allegro* in Reinckens *Hortus musicus*, *Adagio* und *Lento*, *Lento* und *Largo*, *Vivace* und *Allegro*, *Poco Presto* und *Poco Allegro* in Buxtehudes *Opera 1* und *2*. Fast immer folgt Buxtehude in den 14 Sonaten der eigengewählten Regel des Wechsels schneller und langsamer Abschnitte; nur äußerst selten folgen zwei Abschnitte prinzipiell ähnlichen Zeitmaßes unmittelbar aufeinander.

Waren zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Opera 1* und *2* viele italienische Sonaten viersätzig, so ist der Verlauf von Buxtehudes Sonaten völlig unvorhersehbar und verwirklicht den *Stylo phantastico*, der u. a. von dem Polyhistor Athanasius Kircher (1650) und Musikschriftstellern wie Sébastien de Brossard (1703), Johann Gottfried Walther (1732) und Johann Mattheson (1739) beschrieben wird. *Stylo Fantastico, lat. Stylus Phantasticus, gehöret vor Instrumente, und ist gar eine freye von allem Zwanck ausgenommene Art zu componieren* (Walther). In Buxtehudes Handschrift gewinnt er über weite Strecken den Charakter einer notierten Improvisation. Im Aufeinandertreffen des *Stylo phantastico* mit der gebundenen (kontrapunktischen, gelehrten) Satztechnik erhalten Buxtehudes Sonaten ihre berückende Unberechenbarkeit.

Leipzig, April 2006  
Thomas Fritsch

## Unsere Ausgabe

Unsere Kenntnis von Buxtehudes Sonaten op.1 und op.2 basiert auf dem Druck in der **Universitätsbibliothek in Uppsala**, Schweden, Signaturnummer **Utl.instr.mus.tr. 52:1-4**. Der Titel von op.2 ist „VII. SUONATE / à due, / Violino et Violadagamba / con / Cembalo, / dà / Dieterico Buxtehude, / Direttore dell' organo / del glorioso Tempio Santa Maria / in / Lubeca. / Opera secunda. / Stampata in Hamburgo ... M. DC. XCVI.“ Es sind 3 Stimmenhefte für „Violino“, „Violadagamba“ und „Cembalo“.

Unsere Ausgabe ist für den *praktischen* Gebrauch eingerichtet. Abweichungen vom Original sind jedoch kenntlich gemacht. Für ein Quellenstudium verweisen wir auf das Original<sup>2</sup>, auf die aktuelle wissenschaftliche Ausgabe<sup>3</sup> und auf das Standardwerk über Buxtehude<sup>4</sup>.

Wir verwenden die originalen Schlüssel mit zwei relativ seltenen Ausnahmen: Wir ersetzen den Tenorschlüssel in der Gambenstimme bzw. den Alt- und Tenorschlüssel in der Cembalostimme durch geeignete Schlüssel der Umgebung. Diese verborgenen Schlüsselwechsel haben wir durch Symbole im Notentext angezeigt. [T ... T] bezeichnet eine Passage, die im Original im Tenorschlüssel steht, und [A ... A] eine solche im Altschlüssel. Im Original folgt Buxtehude der Konvention, dass ein Vorzeichen nur für die Note gilt, vor der es steht, und für unmittelbare Wiederholungen dieser Note. Um uns die musikalische Erfahrung des 17. Jahrhunderts näher zu bringen, haben wir *alle* Vorzeichen des Originals übernommen<sup>5</sup>, einschließlich derer, die im gleichen Takt wiederholt werden. Um aber Irritationen zu vermeiden, haben wir überall da Auflösungszeichen hinzugefügt, wo sie nach der heutigen Konvention erforderlich sind. *Alle* von uns hinzugefügten Vorzeichen stehen in Klammern. Die Balkensetzung erfolgt im Prinzip wie im Original. An einigen

<sup>1</sup> Dieterich Becker, *Sonata à 2. Violino & Violdagamba.*, herausgegeben von L. und G. von Zadow (Heidelberg: Güntersberg, 2005), G064 und G502 (Faksimile).

<sup>2</sup> Dieterich Buxtehude, *VII. Suonate à due, violino et viola da gamb, con cembalo Opera secunda 1696*, Faksimile, herausgegeben von Marie-Françoise Bloch (Courlay: Fuzeau, 2003).

<sup>3</sup> Dieterich Buxtehude, *The Collected Works 14*, herausgegeben von Eva Linfield (New York: Broude, 1994).

<sup>4</sup> Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck* (New York: Schirmer, 1987).

<sup>5</sup> Die Auflösung eines Tonartvorzeichens ist im Original häufig durch # oder b gekennzeichnet, während wir, heutiger Praxis folgend, immer das Auflösungszeichen verwenden. (In der Bezifferung haben wir die Originalzeichen beibehalten.)