



Klaus Beckmann

Was bleibt? 60 Jahre Innere Textkritik bei norddeutschen Orgel- meistern

«Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen», liess Friedrich Schiller 1804 in seinem Schauspiel *Wilhelm Tell* (4. Aufzug, 2. Szene) den sterbenden Freiherrn von Attinghausen sagen – eine Grundwahrheit, die auf viele Lebensbereiche zutrifft. Für die Überlieferung bzw. Edition der Orgelwerke der Norddeutschen Schule, die in der Zeitspanne von rund 1600 bis 1750 im lutherisch geprägten Norden Deutschlands ihre exorbitante Blüte erlebte, ergaben sich in den Jahren nach 1955 teilweise grundstürzende Neuerkenntnisse, zum einen gewonnen durch einige Neufunde von Quellen, zum andern aber in weitaus grösserem Masse durch die Anwendung der sogenannten Inneren Textkritik auf das bereits bekannte vorhandene Quellenmaterial.

Äussere oder auch *diplomatische* Textkritik zielt auf das möglichst vollständige Erfassen der materiellen wie genetischen Parameter eines Textzeugen (Alter, Papier, Beschriftung, Schreiber, Herkunft, Filiation, Besitzgang usw.), während die *Innere* Textkritik, auch *Stilkritik* genannt, den *Quelleninhalt* auf dessen satztechnische Stimmigkeit, Authentizität (Verfasserschaft, Werkgestalt), mögliche Verderbnisse, Überlieferungsschäden oder -verluste hin untersucht, überprüft.¹

Äussere versus
innere Textkritik.

¹ Vgl. dazu Klaus Beckmann: *Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. Teil I, Die Zeit der Gründerväter, 1517–1629; Teil II, Blütezeit und Verfall, 1620–1755.* Mainz: Schott 2005 (ED 9869) und 2009 (ED 20088). Insbesondere Teil I, S. 113–129; Teil II, S. 117–149

Schwierigkeiten
waren schon
Spitta bekannt.

Die Erkenntnis, dass die Überlieferung der Norddeutschen in Bezug auf Texttreue bzw. Authentizität Probleme aufweist, war und ist keineswegs neu. Bereits 1875 hatte Philipp Spitta, als erfahrener Altphilologe mit Textkritik bestens vertraut, in seiner Gesamtausgabe der Orgelwerke des Lübecker Marienorganisten Dietrich Buxtehude auf die besonders schwierige Textsituation hingewiesen: «Buxtehudes Orgelwerke bieten der inneren Kritik, welche sich aus der Eigenthümlichkeit des Autors ihren Massstab holt, so viele Räthsel zu lösen, dass man wünschen muss, wenigstens die Schwierigkeiten der diplomatischen Kritik auf das möglichst geringe Mass beschränkt zu sehen.»² Problem erkannt – Gefahr gebannt? Nein, der hochgeschätzte Verfasser einer Bach-Biografie (1873, 1880) hatte zwar die Fehleranfälligkeit der Buxtehude-Überlieferung festgestellt, aber kaum Konsequenzen gezogen und stattdessen voller Hoffnung auf die Gunst zukünftiger Quellenfunde mit zuverlässigeren Lesarten gesetzt. Sodann schrieb Spittas Schüler Max Seiffert sozusagen die Buxtehude-Edition seines Lehrers in den Jahren 1903/04 und insbesondere 1939 fort, wobei er durchaus einige Neufunde mit aufnehmen konnte.³ Aufs Ganze gesehen änderte sich jedoch die desolote Gesamtsituation der Textfrage kaum, solange bzw. weil man an den in aller Regel nichtautografischen, mehr oder weniger verderbten Quellentexten festhielt. Der «Buchstabe» der Aufzeichnungen dominierte weitgehend den darin enthaltenen «Geist».

Der «Buchstabe»
dominierte lange
den «Geist».

1951 und 1952 veröffentlichte der im südschwedischen Lund tätige Domorganist und -kapellmeister Josef Hedar (1894–1960) zunächst seine Dissertation *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, sodann eine vierbändige Gesamtausgabe des Buxtehudeschen Orgelœuvres. Hedars textkritische Arbeit erstreckte sich dabei im Wesentlichen auf drei Pedaliter-Praeludia (BuxWV 139/D-Dur, 142/e-Moll, 149/g-Moll) und fünf Manualiter-Kanzonen, von denen er 1939 in der Universitätsbibliothek Lund Tabulaturen wiederentdeckt hatte, die wiederum 1713/14 von Gottfried Lindemann in Stettin nach Vorlagen des Buxtehude-Schülers Friedrich Gottlieb Klingenberg geschrieben waren.⁴ Die Ausgabe bestach durch ihr angenehmes Äusseres (Querformat, Notenbild, Revisionsbericht, Quellenreproduktionen). Der umfangreiche deutsch- und englischsprachige Textteil versorgte den Leser durchaus mit willkommenen Informationen, aber das aufwendige Lesartenverzeichnis referierte mehr Spittas Edition als die eigentlichen Quellen. Diese essenziellen Einschränkungen mögen der Kriegs- und Nachkriegszeit geschuldet sein – textkritisch betrachtet blieb das Gesamtergebnis wiederum nur unbefriedigend.

Hedars Pioniertat.

Ein Zeitschriftenaufsatz mit dem Titel *Buxtehude-Probleme* öffnete 1955 den deutschen Organisten aktuell die Augen für die schwelenden, wenn nicht gar brennenden

2 Philipp Spitta, *Berlin, im December 1875, Vorwort* [zur Erstausgabe] *Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen*, hrsg. von Philipp Spitta, *Erster Band, 1 Passacaglio, Ciaconen, Praeludien und Fugen, Fugen, Toccaten und Canzonetten enthaltend*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1876, S. III
3 Max Seiffert (Hrsg.), *Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel, Ergänzungsband*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1939
4 Josef Hedar: *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke. Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils*. Stockholm, Frankfurt a. M. 1951 – Josef Hedar (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke*, Band I–IV, København: Hansen 1952

Textfragen bei Buxtehudes Orgelwerken. Verfasser war der Kopenhagener Organist Finn Viderø (1906–1987), der sich durch Konzerte und Schallplatteneinspielungen (darunter die erste Buxtehude-Gesamtaufnahme) auch international hohes Ansehen erworben hatte. Angesichts der ungünstigen Lage, was Quellen und Editionen betrifft, wollte er «zeigen, wie uns in mehreren Fällen eine musikalische Überlegung zu einem besseren Notentext verhelfen kann»⁵ – somit ein engagiertes Plädoyer für die *Innere Textkritik* mit einem überzeugenden Angebot an Lösungsbeispielen.

Etwas mehr als ein Jahrzehnt später – 1968 – trug der Verfasser dieser Zeilen, dem Ansatz Viderøs folgend, in derselben Zeitschrift «Textkritische Überlegungen zu Buxtehudes Orgelwerken»⁶ eine Fülle weiterer Korrekturvorschläge vor. Es wurde klar, dass allein die *Innere Textkritik* die Königsdisziplin der Zukunft sein würde, sofern nicht doch noch Buxtehude-Autographe der Orgelwerke ans Tageslicht kämen. Daraufhin beauftragte mich im Herbst 1969 der Musikverlag Breitkopf & Härtel, der die Spitta-Seiffert-Ausgabe über Jahrzehnte vermarktet hatte, inzwischen aber wachsender Konkurrenz seitens der «moderneren» Hedar-Ausgabe ausgesetzt war, mit der Vorbereitung einer neuen Gesamtausgabe der Orgelwerke Buxtehudes.

Während der editorischen Arbeiten (hauptberuflich war ich als Gymnasiallehrer mit den Fächern Musik und Evangelische Religion tätig) gelang mir am 13. Oktober 1969 spätabends die Entdeckung, dass der Kopist von Buxtehudes d-Moll-Toccata bei den Takten 63 bis 136 den fälligen Taktwechsel von $\frac{4}{4}$ zu $\frac{3}{4}$, vom Dupel- zum Tripel-takt, übersehen, diesen Werkausschnitt also in falscher Taktart überliefert hat – welch ein Super-GAU (Grösster Anzunehmender Unfall)! Zuvor war die Toccata schon mehrmals Buxtehude abgesprochen und anderen Komponisten zugewiesen worden: Vincent Lübeck (so F. Viderø), Georg Böhm (J. Hedar) und – wegen der skurrilen Satz-bilder des Quellentextes – Johann Heinrich Buttstett (Fr. W. Riedel, H.-J. Pauly).⁷ Diese Dreivierteltakt-Emendation gehört sicherlich zu den Spitzenleistungen der *Inneren Textkritik*, wodurch das Stück gerettet werden und mittlerweile in die Spitzenklasse der Konzertfavoriten avancieren konnte.

Das Erscheinen meiner zweibändigen Buxtehude-Gesamtausgabe 1971 (Freie Orgelwerke) und 1972 (Choralbearbeitungen)⁸ löste ein geteiltes Echo aus, sie wurde sowohl lebhaft begrüßt als auch skeptisch beurteilt. Die zahlreichen Erfolge zählten zuweilen wenig, vielmehr kritisierte man lauthals jene vielleicht 5–10% der Herausgeberentscheidungen, die auf Anhub nicht ohne Weiteres jedermann einsehbar waren und als zerstörerische Willkür gebrandmarkt wurden, insbesondere die Bevorzugung der *Inneren Textkritik*. Den vorgetragenen Bedenken und Beanstandungen vermochte ich allerdings zumeist durch Beobachtung der Satzstrukturen legitimierte Entscheidungen entgegenzuhalten. Als Nachteil erwies sich allemal, dass mundege-

Viderøs Initial-zündung.

Beckmanns Arbeit.

Zunächst geteiltes Echo.

5 Finn Viderø: *Buxtehude-Probleme*. In: *Musik und Kirche*, 25. Jahrgang, Kassel und Basel: Bärenreiter 1955, S. 231–238

6 Klaus Beckmann: *Textkritische Überlegungen zu Buxtehudes Orgelwerken*. In: *Musik und Kirche*, 38. Jahrgang, Kassel und Basel: Bärenreiter 1968, S. 106–113

7 Nachweise s. Klaus Beckmann (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke, Band I, Freie Orgelwerke*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1971 (EB 6621), S. VII–VIII

8 Wie Anmerkung 7, ferner *Band II, Choralbearbeitungen*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1972 (EB 6622)



D. Buxtehude: *Toccata* d-Moll (1684), T. 28 ff. (Dupeltakt-Fuge)
Quellentext Emanuel Benisch, um 1686: Dux (Bass);
Comes (Tenor) mit *Terz- und Oktavversehen*
Emendationen Beckmann 1969: siehe Tonbuchstaben



D. Buxtehude: *Toccata* d-Moll, T. 63 ff. (Tripeltakt-Fuge)
Quellentext Emanuel Benisch, um 1686
Dux (Tenor): *falsche Taktart, falsche Notenwerte, Lücke*,
Comes (Bass): *falsche Taktart, aber korrekte Notenwerte*



dasselbe, Editionstext Beckmann 1971: *Umtaktierung* ³/₄, Kontrasubjekt I, II

Internationale
literarische
Fehden.

Zähes Ringen.

recht formulierte Begründungen für meine Eingriffe in den Quellentext fehlten und der Revisionsbericht mit einem ausgeklügelten Kürzelsystem knapp gehalten war – viel zu optimistisch war die Auffassung, dass die textkritischen Entscheidungen kommentarlos verstehbar wären und Kürze den Geldbeutel der Organisten schonen würde. Es entspannen sich national wie auch international literarische Fehden, die meinerseits immer nur begrüsst worden sind, weil sie auf beiden Seiten Klärungen hervorbrachten. So zäh wie um die Textfrage bei Buxtehudes Orgelwerken und um einige Spezialfragen bei andern norddeutschen Meistern ist wohl kaum jemals wieder gerungen worden. Buxtehude fungierte dabei als Pilotprojekt, von diesem Sog wurden schliesslich auch weitere Norddeutsche ergriffen. Was ist nun davon geblieben, 60 Jahre nach Finn Viderø's Initialzündung?

Die quellengetreuen Werktitel *Praeludium* und *Praeambulum* haben sich – anstelle von Spittas, Seifferts, Kellers und Hedars unseliger Bach-Imitation *Praeludium und Fuga* – inzwischen flächendeckend durchgesetzt. Mit der Deklaration der Durmolltonalität haben manche Organisten allerdings Schwierigkeiten, denn statt eindeutiger Bezeichnungen wie *C-Dur* oder *c-Moll* verwendet man die Pseudo-Nomenklatur

in *C* bzw. in *c*, die weder eine historische noch systematische Legitimation vorweisen kann. Bei den Choralbearbeitungen hat sich *Nimm von uns, Herr*, als ursprünglicher Titel etabliert. Unbestritten ist ferner, dass das versprengte Fragment [Magnificat] *Noni Toni* den Schlussteil des *Magnificat primi toni* BuxWV 204 darstellt. Zur Verwunderung einiger Zeitgenossen sind nachträglich weitere Verbesserungen am Editions-text vorgenommen worden, sodass alle Beteiligten lernen mussten: Edition ist ein Prozess, zuweilen auch mühselig und langwierig, gerade bei solch unsicherer Überlieferung wie bei den Norddeutschen. Hauptsächlich schälten sich zwei Gründe für die Überlieferungsdefizite heraus: erstens, der ursprüngliche Notationsmodus der norddeutschen Orgelmusik war das spezielle, nicht jedermann vertraute Medium der *Buchstabentabulatur*; zweitens, die meist jüngeren Kopisten hatten Schwierigkeiten, diese Tabulaturen einwandfrei zu verstehen und wiederzugeben, weil sie selbst allein mit der Notenschrift aufgewachsen waren. Der Dresdener Kreuzkirchen-Organist Emanuel Benisch (ca. 1660–1725, Schreiber der allerersten Notenhandschrift bzw. Tabulaturübertragung *Kodex E. B. 1688*) und der fleissige Weimarer Organist Johann Gottfried Walther (1684–1748, Sammler und Kopist umfangreicher Quellenkomplexe) sind die beiden charakteristischen und zugleich wichtigsten Repräsentanten jener Überlieferung, die sich zeitlich und geografisch in den *norddeutschen Produktionsraum* und den *mitteldeutschen Rezeptionsraum* gliedert.

Bei Buxtehudes *Te Deum* BuxWV 218 war die Abfolge der vier Orgelversus während der Überlieferung durcheinandergeraten. Sie wurde schliesslich analog der gregorianischen Vorlage korrigiert (*Te Deum – Pleni – Te martyrurum – Tu devicto*). Allerdings entfiel damit keineswegs eine gravierende Unstimmigkeit im Versus III/*Te martyrurum*: Die Töne des Pedaliter-Cantus-firmus stimmten hinsichtlich Anzahl und Tonhöhenverlauf mit der – wie J. G. Walthers *Satztitel* auswies – *Te-martyrum*-Strophe des lateinischen Canticums, nämlich der neunten, nicht überein. Des Rätsels Lösung stellte sich erst 2009 ein, als der 10. Versus des Lobgesangs, das heisst *Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia*, als allein für den Orgelsatz zutreffende Textzeile identifiziert und somit *Te per orbem terrarum* als neuer, nunmehr «authentischer» Versustitel präsentiert werden konnte.⁹ – Im anschliessenden Versus IV/*Tu devicto* bleibt es bei der von mir bereits 1972 vorgeschlagenen Auflösung jenes Schriftzeichens als Ziffer 4, das Spitta 1875 als sinnloses *et* gelesen und als 3 gedeutet hatte (*cum et subjectis*, recte: *cum 4* [quattuor] *subjectis*), weil der Satz nicht weniger als eben vier *subjecta* im Vierfachen Kontrapunkt kombiniert (vgl. Versus IV/*Tu devicto*, Takt 11:3 ff., Tenor, Alt, Diskant, Quintus usw.).

Edition ist ein (zuweilen mühsamer) Prozess.

9 Erstnachweis s. Beckmann, wie Anm. 1, Teil II, S. 387 f.



D. Buxtehude: *Te Deum laudamus*, Versus III, Tenor: 18 C.-f.-Töne
Textunterlegung Beckmann 2009: *Te per orbem terrarum*,
abweichend von J. G. Walthers Überlieferung (um 1713): *Te Martyrum*



Franz Eler: *Cantica sacra*, Hamburg 1588, Reprint Hildesheim 2002,
S. I: *Canticum Sanctorum Ambrosij & Augustini* [Te Deum laudamus],
Ausschnitt der Verse 8 (Schluss), 9 *Te martyrum* und 10 *Te per orbem*



D. Buxtehude: *Passacaglia d-Moll*, T. 15 f.
Quellentext Johann Christoph Bach, um 1710 (*Quintparallele* Alt-Tenor)
Emendation Beckmann 1971, 1986: Beseitigung der *Quintparallele*

Buxtehudes *Passacaglia d-Moll* hat nachträglich zwei substanzielle Optimierungen erfahren. Der «berühmteste Fehler» der norddeutschen Literatur, die durch nichts und auch nicht als Geniestreich zu rechtfertigende offene Quintparallele *a°/e' – g°/d'* in Takt 15, war bereits in gewissem Masse durch Korrektur des Altess zu einer Halben *e'* in der Edition von 1971 entschärft worden. Eine noch günstigere Heilung der *corruptela d'* kommt in Sicht, wenn man die häufigste Fehlerursache bei Tabulatur-Noten-Umschriften unterstellt, das Oktavversehen, und daraufhin die *Achtel d''* dem Diskant

zuteilt. Dieser zwischenzeitliche Befund lässt eine Vertauschung der Rhythmuswerte bei Alt und Diskant erahnen und die Achtel d'' als Antizipation eines anschliessenden Tones d'' erleben. Das ersehnte d'' erscheint dort allerdings nicht, stattdessen eine Viertelpause. Für diese «Enttäuschung» steht jedoch eine höchst simple Erklärung zur Verfügung: Die Viertelpause ist ein Relikt – nämlich das übrig gebliebene Rhythmuszeichen – einer ursprünglichen *Viertel d''* , womit sich, folgerichtig betrachtet, der Kreis der Fehlerursachen schliesst. – Die zweite Optimierung betrifft den Diskant des Taktes 70, wo die Achtelkette den taktzeitenbezogenen Betonungsverhältnissen von Konsonanz und Dissonanz widerspricht. Zusätzlich bietet der verdächtige Sprung $h'-gis'$ innerhalb der rein skalaren Diastematik einen Fingerzeig darauf, dass die «Lücke» geschlossen werden müsste: Als erfolgreiches Mittel der Sanierung kommt nunmehr in Betracht, die gesamte Diskantlinie des Taktes 70 einen Ton tiefer zu setzen – eine nachhaltige Optimierung.¹⁰



D. Buxtehude, *Passacaglia* d-Moll, T. 70 f.

Quellentext Johann Christoph Bach, um 1710 (*Sekundversehen* im Diskant)

Emendation Beckmann 1986: Beseitigung des Sekundversehens im Diskant

Verfasserschaftsfragen

Natürlich tangierten die Arbeiten an der Überlieferung auch Fragen der Autorschaft.

(1) «Kommissar Zufall» half bei der Klärung eines Unechtheitsverdachts, der das *Magnificat 1 Toni Hieronymi Prætorij* betraf, das in der *Zellerfelder Orgeltabulatur* (Ze 1, S. 36–43) aufgezeichnet ist. Der bekannte Träger des Namens wirkte von 1560–1629 in Hamburg als Jakobi-Organist und Komponist, seine in der *Visby-Tabu-*

Autorschafts-
fragen.

¹⁰ Beide Emendationen erstmals bei Klaus Beckmann: *Der authentische Text der Orgelwerke Buxtehudes – ein Streitobjekt?* In: *Musik und Gottesdienst*, Nr. 1, 1986 (40. Jahrgang), S. 1–10; vgl. dazu die Stellungnahme von Bernhard Billeter in *M&G*, Nr. 3, 1986, S. 112–115

Zufall und gedankliche Kombination.

Sweelinck-
«Schule»?

latur (1611) sehr zuverlässig überlieferten *Magnificat*-Zyklen stimmten indes stilistisch mit den Zellerfelder Kompositionen überhaupt nicht überein. Als ich 1999 bei der Hamburger Commerz-Bibliothek um eine Kopie jenes *Epitaphium*-Druckes bat, der 1629 anlässlich des Todes von Hieronymus Praetorius erschienen war, übermittelte mir die Bibliothekarin Kopien von gleich drei Drucken mit dem Namen *Hieronymus Praetorius*. Bei den dreien handelte es sich um den Senior (Organist an St. Jakobi), dessen Sohn (Pfarrer, Superintendent in Schmalkalden) und dessen Enkel (Sohn von Jakob Praetorius). Aus dem Epitaphium für den Enkel Hieronymus III. erfuhr man, dass dieser 16-jährig am 25. November 1629 um 10 Uhr vormittags gestorben war, ein Frühbegabter, eine so *grosse Hoffnung, dass er die Rolle des zuvor im selben Jahr verstorbenen berühmten Grossvaters übernehmen sollte*. Da die etwa 1635–45 entstandene Zellerfelder Tabulatur *Ze1* vorwiegend Kompositionen von aktuell in Hamburg tätigen Komponisten übermittelt – Heinrich Scheidemann, Jakob Praetorius, Johann Praetorius – fügt sich das offensichtliche Hamburger Jungtalent Hieronymus Praetorius III. mit seinem Zellerfelder *Magnificat*-Zyklus in diese Phalanx problemlos ein. Der konstatierte stilistische Unterschied zum Grossvater Hieronymus I. konnte also zunächst mithilfe eines Zufalls, sodann mit gedanklicher Kombination einwandfrei geklärt werden.¹¹

(2) Mit der erwähnten *Zellerfelder Orgeltabulatur Ze1* hängt ein weiteres Verfasserschaftsproblem zusammen. Die Quelle bietet auf den Seiten 133–138 einen vierversigen Manualiter-Zyklus *Allein zu dir Herr, Jesu Christ* mit der Komponistenangabe *Johan. P.* Für Gustav Fock, der die Handschrift 1955 in der Zellerfelder Bibliothek (Clausthal-Zellerfeld, rund 200 km südlich von Hamburg im Harz gelegen) wiederentdeckt hatte, und für weitere Musikwissenschaftler war es geradezu selbstverständlich, dass mit *Johan. P.* niemand anders als der Amsterdamer Jan Pieterszoon Sweelinck gemeint sein konnte, womit sich sogleich das Geschichtsbild «Nederlands-Noordduitse school»¹² oder «Sweelinck-Schule» verband. Seit 1990 erhebe ich Einspruch gegen diese beiden verbreiteten Ansichten mit folgender Argumentation: In der Zellerfelder Quelle, die durch zeitgenössisches Hamburger Repertoire geprägt ist, wirkt der (a) aus der vorhergehenden Generation und (b) aus einem anderen Herkunftsort stammende Sweelinck völlig fremd – im Gegensatz zum ortsansässigen Nikolai-Organisten *Johan P.* [Johann Praetorius], von dem mehrere Vokalkompositionen bekannt sind. Das Aktualitätsprofil von *Ze1* war übrigens bereits bei Hieronymus Praetorius III. relevant, und zwar bezeichnenderweise mit ausschliessender Wirkung gegenüber dem Senior Hieronymus I., dem Generationsgenossen Sweelincks. Der Begriff *Sweelinckschule*, der stets flächendeckend und monopolistisch für ganz Norddeutschland verwendet wurde, ist insofern irreführend bzw. unzulässig, als die vorhandenen deutschen Wurzeln der Entwicklung – Johann Steffens, Hieronymus

11 Klaus Beckmann: *Hieronymus Praetorius III. Praetorius – die früh verstorbene «grosse Hoffnung» in musica et organis*. In: *organ*, 3. Jahrgang 2000, Mainz: Schott, S. 3–10. – Ferner wie Anm. 1, Teil I, S. 195–201

12 Gustav Fock: *Onuitgegeven orgelwerken van de Nederlands-Noordduitse school* [Ungedruckte Orgelwerke der Niederländisch-norddeutschen Schule]. In: *Het Orgel*, Sept. 1960, S. 177–183. – Vgl. ferner Beckmann, wie Anm. 1, Teil II, S. 166–172

Praetorius, Michael Praetorius, Celler Tabulatur – völlig negiert werden. Ferner enthält eine weitere norddeutsche Quelle, die *Lynar*-Handschrift B2, drei C-f.-Bearbeitungen, die mit *J. P.* paraphiert und auch mit deutschen Werktiteln (z. B. P[salm] 23 *Mein hütter vnnndt mein hirtt*) und nicht weniger als dreimal mit den Beischriften *Auf 2 Clauiren* versehen sind. Wiederum ist der Automatismus zu beobachten, dass *J. P.* sogleich mit *Jan Pieterszoon* [Sweelinck] identifiziert wurde, ohne auch nur im Geringssten zu erwägen, ob nicht vielleicht ein norddeutscher Komponist *J. P.* – etwa *Johann Praetorius* – infrage käme, wo doch das charakteristische *Auf 2 clauiren* dreimal deutlichst auf Norddeutschland verweist. Die unter dem Arbeitstitel «*Der Fall Johan. P.*» meinerseits gewonnenen Erkenntnisse stehen in der Edition *Johann Praetorius, Sämtliche Orgelwerke*, Mainz: Schott 2004, zu jedermanns Einsicht zur Verfügung.



Johann Praetorius: *Psalm 23, Mein Hüter und mein Hirt*
Prima Variatio, Mainz: Schott 2004 (ED 9727), S. 105

(3) Wo Licht ist, fällt auch Schatten. Im Zisterzienserkloster Pelplin (Polen, 50 km südlich von Danzig) haben sich insgesamt 13 Orgelwerke in Buchstabentabulatur erhalten (fünf von Scheidemann, vier von Hasse, zwei von Tunder und je eines von Hintz und Eccard), die von einem gewissen *Frater Mauritius* in einem Zeitfenster von etwa 1660–80 aufgezeichnet worden sind. Unter den fünf Scheidemann-Titeln befinden sich die drei Choralfantasien (a) *Jesus Christus, unser Heiland*, (b) *Allein zu dir* und (c) *Ein feste Burg* sowie die Orgelchoräle *Gott der Vater wohn uns bei* und *Jesus Christus, unser Heiland*. Während die Fantasie (a) aus anderer Überlieferung bereits bekannt war, stellen (b) und (c) Neufunde dar, die allerdings so fehlerhaft überliefert und auch so miserabel erstediert worden sind, dass deren Hochwertigkeit erst bei einer zweiten Edition erkennbar wurde. Die emendierten Scheidemann-Texte vor Augen, trat nunmehr bei den drei Choralfantasien ein erheblicher stilistischer Kontrast zwischen (a) einerseits und den beiden Neulingen (b) und (c) andererseits zutage, der Zweifel an der gemeinsamen Autorschaft Scheidemanns aufkommen liess. Als ich schliesslich auch noch auf nahezu wörtliche Übereinstimmungen zwischen *Ein feste Burg*, Takt 58:2–60:1, und Franz Tunders in derselben Quelle überlieferten Fantasie *Was kann uns kommen an*, Takt 67:4–69:3, stiess, verdichteten sich meine Bedenken hinsichtlich Scheidemanns Verfasserschaft so sehr, dass ich die beiden Choralfantasien (b) und (c) aus stilkritischen Gründen *Tunder* zuwies und in einem Neudruck unter *Tunders* Namen¹³ publizierte. Der Stilkontrast von (a) gegenüber (b) und (c) wiegt durchaus schwer, jedoch ermöglicht dieser Befund noch eine andere Interpretation

Erkenntnisse
 aus der Pelpliner
 Quelle.

Fehlzuweisung
revidiert.

bzw. Konsequenz als nur die, zwei verschiedene Urheber anzunehmen: Scheidemann selbst kann in seiner kompositorischen Entwicklung einen Stilwandel vollzogen haben, nämlich von einem älteren Habitus – wie bei (a) *Jesus Christus, unser Heiland* zu beobachten – zu einer jüngeren Stilistik, wie sie (b) *Allein zu dir* und (c) *Ein feste Burg* aufweisen, woraus sich der Kontrast erklären lässt. Für diesen Fall behalten die Komponistenangaben in den Quellen der drei Choralfantasien – durchweg *H S M*, *H. S. M.*, *H. S. M.* – Recht. Aufgrund dieser nachträglichen Erkenntnis, dass Scheidemann während seiner kompositorischen Tätigkeit von mehr als vier Jahrzehnten einen gravierenden Stilwechsel durchlebt hat, habe ich meine 1991 vorgenommene Fehlzuweisung der beiden Choralfantasien an Tunder 2008 revidiert.¹⁴

auff 2 Cl[avier]: Ped[aliter]:
[Rückpositiv]
[Organum]
[Pedal]

Heinrich Scheidemann: *Jesus Christus, unser Heiland*, T. 1 ff. Choralfantasie im älteren Stil (*Exordium nudum, Motus tardior*), Mainz: Schott 2008 (ED 9728), S. 61

pro 2 Clav[er]:
Rück[positiv]:
[Organum]
[Pedal]

Heinrich Scheidemann: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 1 ff. Choralfantasie im jüngeren Stil (*Exordium plenum, Motus celerior*), Mainz: Schott 2008 (ED 9728), S. 6

(4) Eine höchst gelungene Lösung des Verfasserschaftsproblems hat sich bei Nicolaus Bruhns bzw. Arnold Melchior Brunckhorst ergeben. Der Musikwissenschaftler Martin Geck schrieb 1968 das *Præludium con Fuga. ex G b. Pedaliter. di Mons: Prunth.* [oder *Brunth.*] (Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. 30381/4*) aufgrund stilkritischer Beobach-

13 Kl. Beckmann (Hrsg.), *Franz Tunder, Zwei Choralfantasien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991 (EB 8576)

14 Vgl. Kl. Beckmann (Hrsg.), *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Orgelwerke, Teil 1, 35 Choralbearbeitungen*, 2. Auflage 2008, Mainz: Schott 2008 (ED 9728)

tungen dem Buxtehude-Schüler Nicolaus Bruhns zu.¹⁵ Fast vier Jahrzehnte später entdeckte Dietrich Kollmannsperger, Organist in Tangermünde, signifikante Entsprechungen zwischen diesem *Præludium con Fuga. ex G b.* und A. M. Brunckhorsts e-Moll-Praeludium.¹⁶ Der Unechtheitsverdacht liess sich durch weitere Indizien, unter anderem durch den in beiden Präludien vorhandenen *Neapolitaner*, zur völligen Gewissheit erhärten: nicht Bruhns, sondern *Brunckhorst* ist der Verfasser des g-Moll-Praeludiums. Überdies kann die verschnörkelte Abkürzung *Prunth.* oder *Brunth.* ohne Weiteres auch mit *Prunckh.* oder *Brunckh[orst]*. aufgelöst werden¹⁷ – in der Methode wie im Ergebnis eine absolut überzeugende Klärung der Autorschaft.

Lösung eines
Vaterschafts-
problems.

Edition – ein Prozess, mitunter mühsam und langwierig

Für die editorische Arbeit entsteht dann eine ausgesprochen günstige Situation, wenn es dem Herausgeber gelingt, die *Satzidee* eines (mit begründetem Anfangsverdacht reklamierten) Werkauschnitts zu ermitteln und dadurch Anhaltspunkte für seine Beurteilungen und Entscheidungen im Sinne der *Inneren Textkritik* zu gewinnen, was ihn unabhängiger von der Quellenlesart machen und dem Willen des Autors schliesslich zu seinem Recht verhelfen kann. Ein brillantes Musterbeispiel dazu ist die Tripeltaktfuge T. 65 ff. in Buxtehudes *Praeludium* d-Moll BuxWV 140. Dem Fugensatz liegt als Satzidee das Verfahren des *Doppelten Kontrapunkts* zugrunde, ein Satzprinzip, das im Übrigen bereits in der vorausgehenden Dupeltaktfuge T. 19 ff. vorherrscht, somit also nichts Neues für den Komponisten Buxtehude, wohl aber für Kopisten und Herausgeber darstellt, wenn und weil sie die Satzidee nicht erkennen. Konkret: Der zweite Ton des *Themas* im Bass, T. 68: Halbe a°, wird im Diskant durch das (dritte im *Praeludium* vorkommende) *Kontrasubjekt* K3, das mit der nachschlagenden Viertel h' einsetzt, kontrapunktiert, wobei die hier vorhandene Intervalldistanz zwischen Thema und Kontrasubjekt eine *None* bzw. im Prinzip eine *Sekunde* beträgt. Nach dem Gesetz, der «Zauberformel» des *Doppelten Kontrapunkts der Oktave* – nämlich beim Austausch der Stimmen bzw. des *Themas* (das allerdings immer nur entweder als *Dux* oder als *Comes* in Erscheinung tritt) gegen das *Kontrasubjekt* – wird aus dem Startintervall 8/Oktave (= *Dux* unten, *Ks* oben, Oktavabstand) bei Vollzug des Stimmentauschs (= *Dux* obere Stimme, *Ks* untere Stimme, hier nunmehr gleichstufig) eine 1/Prim, ferner systemkonform aus der 7 eine 2, aus 6 eine 3, aus 5 eine 4, aus 4 eine 5, aus 3 eine 6, aus der *Sekunde* eine *Sept*, aus der 1 eine 8. Die Tripelfuge weist immerhin sieben Kombinationen Dx+Ks, Co+Ks, Dx+Ks, Co+Ks, Dx+Ks, Co+Ks, Co+Ks auf, wovon die Quellen nicht weniger als drei Regelverstösse von *Ks contra legem artis* (gegen das Gesetz der Kunst) überliefern. In den drei Fällen handelt es sich jeweils um Verschlimmbesserungen, nämlich der von der *Satzidee*

Satzidee ermitteln.

15 Martin Geck: *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*. Köln: Gerig 1968, S. 41–42. – *Nicolaus Bruhns, Orgelwerke, nach den Quellen neu hrsg. von Fritz Stein und Martin Geck, Urtext*. Frankfurt/M.: Litolf 1967 (EP 4855)

16 Dietrich Kollmannsperger: «Mons: *Prunth*», *Präludium g-Moll. Eine Neuzuweisung*. In: *Ars Organi*, 54. Jahrgang 2006, S. 30–31

17 Klaus Beckmann: *Zur Neuzuweisung des Praeludiums g-Moll di Mons: Prunth. an Arnold Melchior Brunckhorst*. In: *Ars Organi*, 54. Jahrgang 2006, S. 111–112

eigentlich geforderten Einsatztöne h° , h' , h° zur *Kopistenversion* a° , a' und a° . Klar, was der Kopist durch diese seine drei Korrekturen a° , a' , a° bezwecken wollte: der jeweils «drohende» *dissonante* Einsatz h° , h' , h° der Ks-Stimme gegen den in a-Moll gekleideten *Comes* sollte beseitigt bzw. in jedem Fall *konsonant* gestellt werden. Im Ergebnis bedeutet dies leider: das (in den Augen des Kopisten) *Gute gewollt*, aber (den Willen des Komponisten) *Buxtehude zerstört*. Die eklatante Verletzung der Satz-idee *Doppelter Kontrapunkt der Oktave* ist lange Zeit nicht bemerkt bzw. bisher auch nur in einer einzigen von zwölf Buxtehude-Editionen richtiggestellt worden.¹⁸

..... GRUNDFORM

Kontrasubjekt

Dux

..... TAUSCHFORM

Dux

Kontrasubj.

..... GRUNDFORM

Kontrasubj.

Comes

..... TAUSCHFORM

Comes

Kontrasubj.

D. Buxtehude: *Praeludium* d-Moll, Takt 64 ff.: Tripeltakt-Fuge im *Doppelten Kontrapunkt*
GRUNDFORM T. 64:3 ff. *Dux* (Tenor) und *Kontrasubjekt* (Alt, Intervall: 2 [Sekunde])
TAUSCHFORM T. 71:3 ff. *Dux* (Diskant) und *Kontrasubjekt* (Bass, Intervall: 7 [Septime])
GRUNDFORM T. 67:3 *Comes* (Bass) und *Kontrasubjekt* (Diskant, Intervall: 2)
TAUSCHFORM T. 74:3 *Comes* (Alt) und *Kontrasubjekt* (Tenor, Intervall: 7)

Das Schicksal
der Choralfantasie
«Christ lag in
Todesbanden»
von Tunder.

Ein hochwertiges, nichtsdestoweniger arg geschundenes Orgelwerk stellt Franz Tunders Choralfantasie *Christ lag in Todesbanden* dar. Der einzige Textzeuge des Werks wurde 1957 in den Pelpliner Tabulaturen entdeckt. Dass diese Überlieferung jedoch recht fehlerhaft ist, stellte sich erst nach und nach heraus. Die Erstedition (1967), dem zweifelhaften Ideal der «Quellenpublikation» verpflichtet, reproduzierte kritiklos den verderbten Quellentext, der zudem bereits durch deutlich erkennbare Nachträge entstellt worden war. Eine im Sinne der *Inneren Textkritik* vorgenommene Revision förderte 1974 endlich das Profil einer hochkarätigen Choralfantasie zutage. Eine weitere Optimierung (1982) vermochte derangierte Akzentverhältnisse in den Takten 15–29 zu beseitigen, und 1985 gelang eine fünfeinhalb Takte umfassende Korrektur des entstellten Diskants bei der Durezza-Partie Takt 227–232, wodurch die Strahlkraft des *a-5*-Prunksatzes wiederhergestellt werden konnte. 2008 erhielt Tunders gesamtes Orgelwerk im Rahmen der bei Schott, Mainz, erscheinenden Reihe *Meister der Norddeutschen Orgelschule*, aktuellen Editionsrichtlinien folgend, ein neues Outfit, insbesondere hinsichtlich der *tabulaturkonformen Rhythmusnotation* (Punktierung, grosse Notenwerte statt Haltebogen, kleingruppierte Balkung, punktierte Taktstriche), somit befand sich auch Tunders *Christ lag*, editorisch betrachtet, auf der Höhe der Zeit.¹⁹ Eine weitere, 2012 bei Breitkopf erschienene Tunder-Ausgabe wird mit dem Slogan «Besonders quellennah ediert» beworben, weil die Quellen «den Verbesserungsversuchen älterer Ausgaben überlegen sind».²⁰ Verwundert stellt man sodann fest, dass eine Reihe jener «Verbesserungsversuche» älterer Herausgeber kommentarlos übernommen werden, z. B. die bereits erwähnten fünfeinhalb Takte im Durezza-Teil. Was von dem werbetechnisch platzierten Prädikat «Besonders quellennah» zu halten ist, muss jedem, der mit der korrumpierten, zumindest sehr anfälligen Überlieferung der Norddeutschen vertraut ist, reichlich Unbehagen bereiten. Zur Entmythologisierung dieses werbemässigen Missbrauchs der Begriffe «Quelle» bzw. «quellennah» kann angeführt werden, dass im Januar 2014 eine weitere entscheidende Verbesserung des Quellentextes von Tunders *Christ lag* gelungen ist, und zwar gerade *nicht* quellennah, sondern dank *Innerer Textkritik*. In den Schlusstakten 233–238 krankte die *a-2*-Figuration von Diskant und Tenor bisher daran, dass die Quelle höchst verdächtige Stimmkreuzungen der beiden Sechzehntelgirlanden bietet: Der Diskant steht verdächtig tief, zu tief. Unterstellt man nun dem Diskant, um eine Heilung des offensichtlichen Textschadens zu erreichen, als Fehlerursache das gebräuch-

18 Claudia Schumacher (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke, Teil 1: 18 Praeludia [pedaliter]*, Mainz: Schott 2012 (ED 21111 – *Meister der Norddt. Orgelschule*, hrsg. von Kl. Beckmann, Band 25), S. 26–31

19 J. Golos & A. Sutkowski (Hrsg.), *Organ Chorales by H. Scheidemann & Fr. Tunder*, [Roma:] American Institute of Musicology 1967 (*Corpus of Early Keyboard Music*, 10, Vol. 2. – Kl. Beckmann (Hrsg.), Franz Tunder, Sämtliche Orgelwerke, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974, Neubearbeitung 4. Aufl. 1985. – Jan van Biezen (Hrsg.), Franz Tunder, *Christ lag in Todesbanden*, Amsterdam: Annie Bank 1982 (Stichting Centrum voor de Kerkzang, uitgave 129). – Cl. Schumacher (Hrsg.), *Franz Tunder, Sämtliche Orgelwerke*, Mainz: Schott 2008, S. 12–23

20 Michael Belotti (Hrsg.), *Franz Tunder, Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2012. Beilage Werbeblatt *Franz Tunder, Sämtliche Orgelwerke*

Innere Textkritik
überbietet Anflüge
von Quellenfeti-
schismus.

lichste Defizit bei Tabulaturen, das *Oktavversehen*, erkennt man – nach der Oktavierung des Diskants nach oben – sogleich eine gewisse Korrespondenz der beiden Stimmen, die sich schliesslich (nach weiterer Emendation der Startsituation) als zweistimmiger Kanon in der Unteroktave im Abstand einer Achtel entpuppt. Somit hat sich ein deshalb überzeugender und legitimer Eingriff in die Überlieferung ergeben, weil die *Satzidee*, und damit der Wille und Geist des Komponisten, erkannt und gegenüber dem fehlerhaften «Buchstaben» der Quelle durchgesetzt werden konnte.²¹ Die Werbung mit «quellennah» hat sich als Bumerang erwiesen. Vielmehr ist die *Innere Textkritik* gerade bei den häufig anzutreffenden verdächtigen Voraussetzungen der alleinige Königsweg, denn mit ihren Ergebnissen überbietet sie allemal das Insistieren auf den «Buchstaben» oder Anflüge von Quellenfetischismus. Aufgrund langjähriger Beobachtungen bzw. Erfahrungen ist hinzuzufügen, dass *Innere Textkritik* Kreativität voraussetzt, die keineswegs jedermann, der sich mit Quellentexten befasst, zur Verfügung steht.

Dass die Königsdisziplin *Innere Textkritik* auch Risiken aufweisen kann, ist bereits erwähnt worden (Fehlzuweisung zweier Choralfantasien Scheidemanns an Tunder). Leider nahm auch die vor nunmehr 60 Jahren gestartete Initiative von Finn Viderø, der als Erster das Klagen über verderbte Überlieferung beendet und stattdessen mit hilfreichen Korrekturvorschlägen den Weg zur *Inneren Textkritik* gewiesen hat, ein unrühmliches Ende. Unzufrieden mit den Ergebnissen der «wissenschaftlichen» Textkritik und Edition, veröffentlichte er 1985 neun Buxtehudiana (139/D, 140/d, 142/e, 143/e, 146/fis, 149/g, 159/Cia.c, 160/Cia.e, 161/Pass.d) in eigener «Revision», besser: in freizügiger Bearbeitung. Dabei entfernte er sich mit seiner «far more radical reconstruction»²² (weitaus radikaleren Wiederherstellung [des vermuteten Buxtehude-Originals]) immer wieder von der Überlieferung und geriet mehr als einmal ins Abseits subjektiver Willkür. Zu ungeduldig und entmutigt, ist er am Ende an seinem eigenen Anspruch gescheitert, weil er das Zutrauen in methodisch kontrollierte Textarbeit verloren hatte, schliesslich nur noch seinem subjektiven musikantischen Impuls als Massstab vertraute und diesen – nicht ohne Hybris – quasi absolut setzte: Diese seine Edition sei wahrscheinlich näher an dem, was Buxtehude schrieb, als irgendeine bisher veröffentlichte (*this edition is probably closer to what Buxtehude wrote than any so far published*²³).

Was bleibt? wurde eingangs gefragt. Die von Viderø zunächst verbreitete Skepsis ist nach fachkundigen textkritischen Arbeiten nicht mehr angebracht. Seit 1971/72 sind fortwährend Fortschritte erreicht worden bei der *Be-wertung* und *Aus-wertung* der Quellen. Es hat sogar Neufunde wie die Darmstädter *Werndt*-Handschrift (seitdem *Codex optimus* für Buxtehudes fis-Moll-Praeludium²³) oder die Pittsburgh-Quellen

21 Kl. Beckmann: *Sie nennen es Tunder. Darf ich widersprechen?* In: *Musik & Gottesdienst*, 68. Jahrgang 3/2014, S. 93–104, hier S. 101 f. – Vgl. ferner Kl. Beckmann: *Wie spielen Sie Tunder?* In: *Musica Sacra*, 134. Jahrgang 4/2014, S. 198–201, hier S. 201: *Tunder-Textschaden nach 350 Jahren repariert*.

22 *Diderich Buxtehude, Nine Organ Pieces, Revised by Finn Viderø*. [København:] Engstrøm & Sødning 1985, Forlagsnr. 549, S. V–VI

23 Kl. Beckmann: *Eine bisher unbekannte Quelle zu Buxtehudes fis-Moll-Präludium*. In: *Musik und Kirche*, 54. Jahrgang 1984, S. 271–275

für BuxWV 140/d, 141/E, 148/g und 156/Tocc.F gegeben, fünf Quellen also, die die Forschung in jedem Fall *in puncto* Grundsicherung der Texte vorangebracht haben.²⁴ Über weitere Optimierungen durch Einsatz der *Inneren Textkritik* und deren erstaunliche Erfolge ist oben berichtet worden, sodass man zusammenfassend feststellen kann: Seit 1955 bzw. innerhalb der vergangenen 60 Jahre hat der Fortschritt auf dem Gebiet der norddeutschen Orgelmusik in der Tat kontinuierlich zugenommen. Zudem konnte der Komplex *Norddeutsche Orgelmeister* in seinen repräsentativen Erscheinungen von ca. 1600 (Steffens, Hier. Praetorius I.) bis rund 1770 (Pfeiffer) durch die 36-bändige Reihe *Meister der Norddeutschen Orgelschule* des Schott-Verlages in Mainz nahezu vollständig erschlossen bzw. komplett zugänglich gemacht werden. Auf dieser Grundlage informiert ferner eine Gesamtdarstellung (ohne die ungerechtfertigte Präferenz des Amsterdamer Meisters J. P. Sweelinck) über die wesentlichen Entwicklungen, Sachverhalte und Kompositionen anhand zahlreicher Werkanalysen.²⁵

Heute steht zum Entzücken aller *Mixturjunker und Pedalritter* ein solch grosser Schatz an brillanten Spitzenwerken norddeutscher Orgelmusik zur Verfügung, dass es fast schwerfällt, ein *Ranking* vorzunehmen. Bei aller Vorsicht und zugleich mit sämtlichen Risiken und Nebenwirkungen einer Auswahl von Favoritstücken sei hier trotzdem der Versuch unternommen, den Spielplan der norddeutschen *Champions League* bekannt zu geben. *These are the champions:*

SPIELKLASSE A / TOP TEN (chronologisch), *Freie Orgelwerke, Choralfantasien*

- BUXTEHUDE *Prael.e/142 – Prael.fis/146 – Tocc.d/155* • LÜBECK *Prael.E* • BÖHM *Prael.C*
- BRUHNS *Prael.e* (gross) • SCHEIDEMANN *Allein zu dir* • TUNDER *Christ lag in Todesbanden* • BUXTEHUDE *Nun freut euch* • REINCKEN *An Wasserflüssen Babylon*

SPIELKLASSE A / Fortsetzung, *Freie Orgelwerke, Choralfantasien*

- BUXTEHUDE *Prael.C/136 – Prael.C/137 – Prael.D/139 – Prael.d/140 – Prael.E/141 – Prael.F/145 – Prael.g/149 – Tocc.F/156* • LÜBECK *Prael.d – Prael.g* • BRUHNS *Prael.G* • SCHEIDEMANN *Ein feste Burg* • TUNDER *Herr Gott, dich loben – In dich hab ich – Komm, Heiliger Geist – Was kann uns/C-Dur* • BUXTEHUDE *Gelobet seist du* • LÜBECK *Ich ruf zu dir* • BRUHNS *Nun komm*

SPIELKLASSE B, *Freie Orgelwerke*

- D. STRUNCK *Tocc.F* • BUXTEHUDE *Prael.e/143 – Prael.g/148 – Prael.g/150 – Prael.A/151 – Prael.4.t./152 – Prael.a/153 – Tocc.F/156 – Praeamb.a/158 – Ciac.c/159 – Ciac.e/160 – Pass.d/161* • KNELLER *Prael.d* • LÜBECK *Prael.C* • BÖHM *Prael.d* • LEYDING *Prael.C – Prael.Es – Prael.B* • BRUHNS *Prael.e* (klein) • BRUNCKHORST *Prael.e – Prael.g* • VOLCKMAR *Son.F – Son.d – Son.B – Son.g – Son.G – Son.C*

²⁴ Vgl. Beckmann, wie Anm. 1, Teil II, S. 117–149

²⁵ Wie Anm. 1

SPIELKLASSE C, *Freie Orgelwerke*

STEFFENS *Fant.a* • JAK. PRAETORIUS *Praeamb.d* • SCHEIDEMANN *Prael.d – Prael.d – Prael.g – Tocc.G* • TUNDER *Prael.F – Prael.g – Prael.g – Prael.g* • WECKMANN *Fant.d – Fuga ex D – Tocc.d* • BUXTEHUDE *Prael.C/138 – Prael.G/147 – Tocc.F/157* • BÖLSCHKE *Praeamb.E* • N. A. STRUNCK *Capr.e – Capr.d* • REINCKEN *Tocc.G – Tocc.g* • RADECK *Praeamb.d* • RITTER *Sonat.d* • KNELLER *Prael.G* • HEYDORN *Fuga pedal.g* • BÖHM *Prael.a* • LÜBECK JUN. *Praeamb.F – Praeamb.G*

Abgesehen davon, dass die Auswahl begrenzt werden musste – es fehlen so gewichtige Gattungen wie *Versus-Zyklus*, der ältere Typ der *Choralfantasie*, *Motettenkolorierung*, *monodischer Orgelchoral* –, lässt sich bereits auf dieser Basis die beeindruckende Fülle und Breite des nunmehr durchweg gesicherten Bestandes erkennen, den die Textforschung in 60-jähriger beharrlicher Arbeit zu wesentlich grösserer Zuverlässigkeit editorisch aufbereitet hat als je zuvor – ein überragender Erfolg. Gleichzeitig unübersehbar ist die überwältigende Präsenz des Lübecker Marienorganisten Dietrich Buxtehude – er hat die absolute Spitzenstellung inne, obwohl als meistgespieltem Einzelstück Nikolaus Bruhnsens «grossem» *Praeludium e-Moll* der Lorbeerkrantz gebührt (der 1665 geborene Bruhns ist übrigens der Jubilar des Jahres 2015). Was bleibt, sind die zahlreichen gelungenen Optimierungen der in 60 Jahren sukzessive identifizierten Überlieferungsdefizite.

Klaus Beckmann, geboren am 6.12.1935 in Wanne-Eickel (Nordrhein-Westfalen), studierte Philosophie, Pädagogik, Latein und Evangelische Theologie in Köln, Bonn, Bielefeld, Schulmusik in Detmold und Köln, Musikwissenschaft in Münster und Bochum (1975 Dr. phil.). Gymnasiallehrer (Musik, Evangelische Religion) in Recklinghausen und Gelsenkirchen, 10 Jahre Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Detmold (Kirchenmusik: Orgelliteraturkunde), 48 Jahre nebenamtlicher Organist, Mitarbeiter und Leiter von C-Kursen. Über 150 Veröffentlichungen, darunter «Repertorium Orgelmusik 1150–2000», 36 Bände «Meister der Norddeutschen Orgelschule», Gesamtdarstellung «Die Norddeutsche Schule, Teil I und II» (allesamt Mainz: Schott). Bereitet zurzeit eine Monografie über Joseph Meck (1690–1758) und die Edition von acht Concerti von Johann Paul Schiffelholz (1685–1758) vor.
Bild S. 107: Franz Tunder: *Christ lag in Todesbanden* (Schluss). Pelplin (Polen), Bibliothek des Priesterseminars (Ausschnitt; siehe auch Heft 3/2014, S. 104)