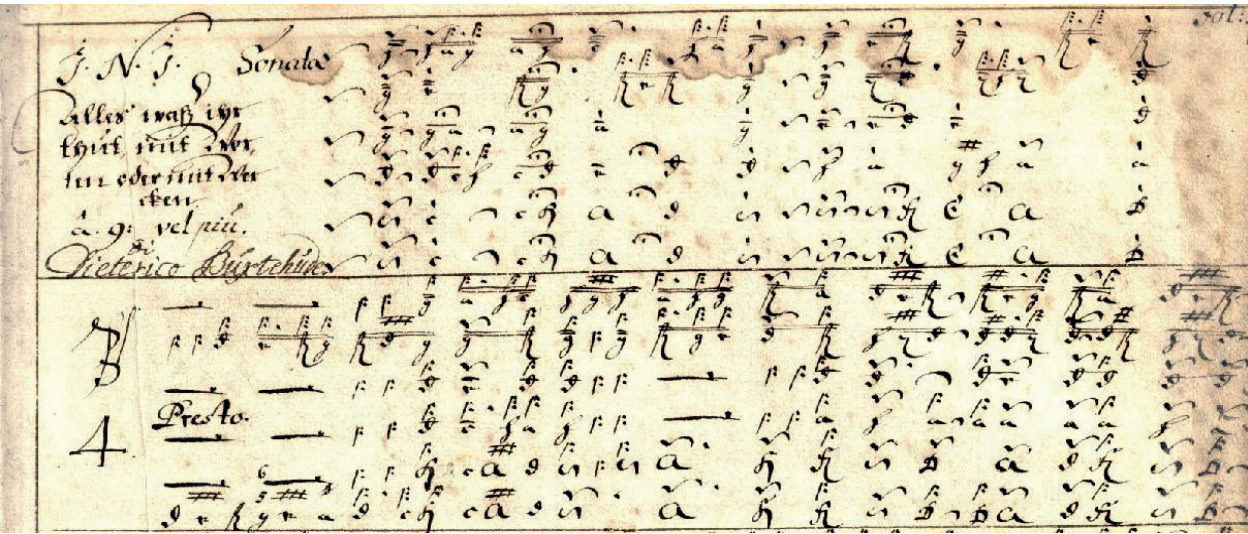


TEXTKRITISCHE FORTSCHRITTE: BUXTEHUDES «TE DEUM LAUDAMUS»



Sammelband mit Abschriften von Buxtehude-Kantaten in Tabulatur-Notation.

Beim hochgeschätzten Orgelzyklus *Te Deum laudamus* von Dietrich Buxtehude gelingt es, trotz schadhafter Quellen und 150 Jahren fehlerhafter Edition nunmehr mithilfe der Inneren Textkritik das Original einwandfrei wiederherzustellen.

Von Klaus Beckmann

Nicht weniger als 90 Orgelwerke – 41 Freie (*Praeludia, Tokkaten, Ciacconen, Passacaglia, Canzonen, Fugen*) und 49 Choralbearbeitungen (*Orgelchoräle, Choralfantasien, Versus-Zyklen*) – zählt das Orgelœuvre des Lübecker Marienorganisten Dietrich Buxtehude (1637–1707). Es ist die umfangreichste Überlieferung von Orgelmusik vor Johann Sebastian Bach (1685–1750), leider aber auch die problematischste. Seitdem der bekannte Bach-Forscher Philipp Spitta 1875/76 die erste Buxtehude-Gesamtausgabe vorgelegt hat,¹ quält sich die Forschung mit der Frage nach fehlerfreien authentischen Werktexten. Der Makel, dass

Quellen zum Teil offensichtlich verderbte Texte bieten, haftet Buxtehudes Orgelœuvre nunmehr seit fast 150 Jahren an.

Die schwierige Lage hat mehrere Ursachen. Anders als bei seinen zahlreichen Vokalwerken ist von Buxtehudes Orgelwerken kein einziges Autograf erhalten geblieben. Trotzdem ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass seine Orgelwerke urschriftlich allesamt in *Buchstabentabulatur* aufgezeichnet waren. Diese Notation – allein in Tonbuchstaben – setzte sich ab etwa 1520 im deutschsprachigen Raum durch (das erste Beispiel stammt erstaunlicherweise vom Nürnberger Maler Albrecht Dürer).² Italien und weitere Länder blieben bei der Notenschrift.

Zu Lebzeiten Buxtehudes kam es in Deutsch-

land zu einer Spaltung der Notationspraxis für Orgelmusik. Norddeutschland blieb weiterhin bei der Tabulatur, Mittel- und Süddeutschland pflegten dagegen ab etwa 1660/70 vorrangig die Notenschrift (meist zwei 5-Linien-Systeme). Mitteldeutsche Jungorganisten begannen, sich zunehmend für die fortschrittliche norddeutsche Orgelmusik zu interessieren; der Austausch zwischen den Musiklandschaften fand sowohl per Reisen als auch durch Briefkontakte statt. Immer standen sich der *norddeutsche Stammraum* (Produktion) und der *mitteldeutsche Rezeptionsraum* (Literaturerwerb) gegenüber, wobei sich Tabulatur und Generationenunterschied (Systemerfahrung; oft deutsche statt lateinischer Schrift) als Hürden und Fehlerquellen erwiesen.³

Die Kopisten und ihre Handschriften

Neben anonym gebliebenen Kopisten sind drei höchst wichtige Schreiber und Sammler namentlich bekannt geworden:

Der Dresdener Organist **Emanuel Benisch** (1649–1725) liess 1688 mehrere Papierlagen zu einem Kodex (*E. B. 1688*) binden – die erste deutsche Handschrift mit Tastenmusik in Notenschrift, einem ebenso breit fokussierten wie kostbaren Repertoire.⁴

Wie man überhaupt erst seit 2005 aufgrund von Quellenfunden in der *Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek* in Weimar weiss, war der jugendliche **Johann Sebastian Bach** bereits mit 13 und 15 Jahren ein gewandter Kopist, der die Buchstabentabulatur vollends beherrschte (Ohrdruf ca. 1698: *Buxtehude: Nun freut euch*; Lüneburg 1700: *Reincken: An Was-serflüssen Babylon*).⁵

Sodann erfahren wir aus einer autobiografischen Briefnotiz des Weimarer Organisten und Lexikografen **Johann Gottfried Walther** (1684–1748), dass er *dem seel. Werckmeister (welchem zu Gefallen an[no]. 1704 nach Halberstadt gereiset, von welchem auch nach der Zeit mit etlichen Briefen und Buxtehudischen Clavier-Stücken beehret worden bin) [...] zu danken habe*.⁶ Diese Verbindung zwischen Walthers Besuch im Herbst 1704 bis zum Tode des Buxtehude-Freundes Werckmeister am

26. Oktober 1706 währte indes nur zwei Jahre, aber die durch Werkmeister vermittelten Buxtehudianer bilden einen gewichtigen Teil jenes bewundernswerten Literaturschatzes, den Walther in sieben Sammelbänden zusammengetragen hat.

Abenteuerlich und leichtsinnig war häufig die Aufbewahrung der Handschriften in Privatbesitz, aber auch in Schul-, Pfarr- und Kirchenarchiven, so dass nicht selten Verluste durch Feuer, Wasser, unsachgemässe Lagerung, Tintenfrass, Diebstahl und Zerstörung der papierenen Schätze vorkamen. Im 19. Jahrhundert förderte die allgemeine Rückbesinnung auf das Kulturerbe den Bau von öffentlichen Stadt-, Landes-, Universitäts- und Staatsbibliotheken und damit eine geordnete Erforschung der Quellen, ihrer Papiersorten, Wasserzeichen, Lagenordnung, Tintenfarben, Rasuren, Gebrauchsspuren. Quelleninhalte wurden durch eigenhändige Abschrift erworben, bald standen Berufskopisten zur Verfügung. Schliesslich kamen Fotografie, Mikrofilm, Thermokopie und heutzutage das Digitalisat hinzu. Erkenntnisse zu Alter, Schreiben, Beschriftungsphasen, Federstärken, Tintenfarben lieferten Details zur Entstehungs- oder Rezeptionsgeschichte der Musikwerke. Am Ende sorgte der ständig optimierte Notendruck für die Vervielfältigung der Musik.⁷

Die Edition nach Spitta

Ganz entscheidend ist bei der Veröffentlichung der Überlieferung bzw. Quellen im Druck die Rolle oder Leistung des Herausgebers: Liegt ein Autograf vor, kann sich der Editor auf den sozusagen schriftlich dokumentierten Willen des Autors stützen. Bei Buxtehudes 90 Orgelwerken ist allerdings kein einziges eigenschriftlich überliefert. Wer garantiert nunmehr die Korrektheit der Kopien, Editionstexte? Die Herausgeber müssten diese Frage eigentlich gewissenhaft beantworten, die Realität zeigt indes manches Dilemma.

Dazu sei exemplarisch Spittas Arbeitsweise bei seiner Edition von Buxtehudes fünfsätzigen

gem *Te Deum* / BuxWV 218 (1876) beleuchtet. Er stützt sich auf zwei Quellen:

(A) Die Handschrift eines Anonymus in Berlin, Institut für Kirchenmusik, *besteht aus 7 Blättern [...] und dürfte noch im 17. Jahrh. gefertigt sein. [...] sie ist gegen den Schluß hin lückenhaft und wimmelt übrigens dermaßen von Fehlern, daß nach ihr allein sich das Stück schwerlich hätte herausgeben lassen.*⁸ Ferner nutzt er

(B) ein *Buch in Querquart* [später Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. P 801] *aus dem Nachlasse von J. L. Krebs [...], es enthält größtentheils Compositionen von Seb. Bach, [...] von Buxtehude ein Stück in einer sehr accuraten Handschrift.*⁹ Heute wissen wir, dass die *accurate Handschrift* J. G. Walther gehört und dessen *Te-Deum-Kopie* etwa 1714/15 anfertigt wurde.¹⁰

Quellenlage

Gegenüber 1876 hat sich die Quellenlage zweifach geändert: Die Notenhandschrift (A) ist inzwischen (seit 1945?) verschollen. Hinzugekommen ist ein wenig ergiebiges Fragment der Takte 1–40 von der Hand des 13-jährigen Johann Ringk (1717–1778), eines Schülers von Johann Peter Kellner in Gräfenroda, datiert auf 1730.

Bei der Walther-Quelle P 801 musste Spitta feststellen, dass deren Satzfolge (*Praeludium* – *Te Deum* – *Te Martyrum* – *Tu devicto* – *Pleni sunt*) nicht mit der reformatorischen Fassung dieses altkirchlichen Lobpreises der Kirchenväter Ambrosius und Augustin (4. Jh.) bei Lossius (1561)¹¹ und Eler (1588)¹² übereinstimmt, wo auf Versus [1] *Te Deum* die Strophen [6] *Pleni sunt*, [9] *Te Martyrum* und [17] *Tu devicto* folgen. Er beruft sich stattdessen auf eine 1862 bei K. S. Meister (Freiburg)¹³ und 1876 im Regensburger *Officium*¹⁴ bezeugte katholische Tradition. Spitta unterstellt, *daß die Melodie des Ambrosianischen Lobgesangs in dieser [von Walther gebotenen] Gestalt zu Buxtehudes Zeit in Lübeck noch im Gebrauch war.*¹⁵ Ferner: *Der Schlußtheil [...] ist über die Melodie des «Pleni sunt coeli» gebaut, [...]. Offenbar hielt sie Buxtehude wegen der mit ihr verbundenen poetischen Empfindung zum Abschlusse für beson-*

*ders geeignet.*¹⁶

Unfassbar, was eine Überprüfung dieser beiden von Spitta genannten Quellen (*Meister* und *Officium*) ergibt: Sie entsprechen durchaus voll und ganz Lossius und Eler – mithin existiert überhaupt keine abweichende Tradition, *welche die ältesten katholischen deutschen Gesangbücher bieten, und die genauer mit der Originalmelodie übereinstimmt.* Eine eklatante Selbsttäuschung, ein absoluter Irrtum des hochgeehrten Bach-Forschers! Über ein Jahrhundert haben sich sämtliche Buxtehude-Editoren und Organisten auf Spittas Fehlinformation verlassen, erst 1981 ist der Rückbau der fehlerhaften Walther-P-801-Überlieferung im Sinne der altkirchlichen und reformatorischen *Te-Deum*-Tradition erfolgt.¹⁷ Textkritisch völlig untauglich ist die Kategorie der *poetischen Empfindung*. Eine *Tondichtung* ist nirgendwo am Notentext des *Te Deums* auszumachen, sie ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, mithin eine anachronistische und zutiefst subjektive Deutung Spittas – es bedarf vielmehr satzimmanenter objektiver Kriterien. Als Gewinn ebenso wie als Bestätigung der Versusfolge-Korrektur darf angeführt werden, dass von den drei Versus-Finalklängen in G-Dur (*Te Deum*, *Pleni sunt*, *Te Martyrum*) und dem einzigen Schluss in E-Dur (*Tu devicto*) nunmehr tatsächlich der Zyklus in der *Grundtonart* beendet wird: Das *Te Deum* steht im Vierten Ton (Hypophrygisch) mit der allein gültigen Finalis *E*. Nach Buxtehudes Willen schliesst also der Zyklus definitiv mit *Tu devicto* und in *E-Dur*.

Cum 4 subjectis – im Vierfachen Kontrapunkt

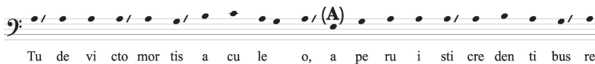
Spitta möchte zwischen den Quellen (A) (Anonymus) und P 801 (Walther) einen *Zusammenhang [...]* *wahrscheinlich machen.* Die Walther-Handschrift *bietet über dem vierten Abschnitt die Worte: Tu devicto cum et subjectis. Durch «Tu devicto» wird die Strophe bezeichnet, [...]. Die übrigen drei Worte sind unverständlich wegen des sinnlosen «et» [und]. In (A) findet sich dieses Wörtchen auch nicht, sondern nur der Buchstabe e, welcher sich in einen aufwärts geschwungenen Zug fortsetzt, dieser Zug*

wird durch einen kurzen und dicken Strich, welcher sich schräg von links nach rechts auf ihn herabsenkt, ungefähr in der Mitte geteilt [...]. Weil der Chormelodie drei selbständige Contrapuncte entgegengestellt werden, so gewinnt man die Überzeugung, daß die Hieroglyphe vor «subjectis» eine entstellte 3 ist. Jetzt drängt sich die Vermuthung auf, daß [P 801] und (A) derselben Quelle entstammen und in dieser die Zahl 3 undeutlich geschrieben war.¹⁸ – Spitta erkennt nur die (sinnlosen) Buchstaben *et* [und].



Zieht man für die ersten drei präzisiert geschriebenen Zeichen eine modifizierte Kurrentschreibung mit Linksneigung in Betracht, ergibt sich zusammengefügt kein «ex», sondern wieder geradegestellt ein geschlossenes Dreieck samt Standbein der altdeutschen Ziffer 4.¹⁹

Die Beischrift *cum* 4 [quattuor] *subjectis* [mit 4 Themen] in beiden Quellen weist also auf jene 4 Subjekte, *Soggetti*, hin, die Buxtehude in diesem finalen Orgel-Versus seines Zyklus nach Maßgabe des *Vierfachen Kontrapunkts* zusammenfügt (Grundform) und mehrmals senkrecht gegeneinander «umkehrt» (Tauschform, *Contrapunctus* «*invertibilis*»²⁰).



Franz Eler, *Cantica sacra*, Hamburg 1588:
Te Deum, [Versus 17, 1. Halbvers:] Tu devicto,
[2. Halbvers, Initium:] aperuisti
Gregorianische Vorlage für Buxtehudes
Te Deum, Versus IV, *Tu devicto*

Der *Vierfache Kontrapunkt* oder die *Fuga quadruplex* ist ein bekannter, anspruchsvoller Kompositionstyp, angesiedelt im obersten Bereich der Musiktheorie. 1624 präsentierte Samuel Scheidt in seiner in Hamburg erschienenen *Tabulatura Nova* (Teil 1) am Ende der *Fantasia super lo son ferito lasso den Concur-*

us & Coagmentatio omnium quatuor fugarum [Zusammentreffen und Verbund aller vier Themen].²¹ Der Heinrich-Schütz-Schüler Christoph Bernhard fügte seinem *Tractatus compositionis augmentatus* [Vermehrte Abhandlung von der Komposition], ca. 1660, ausdrücklich ein Kapitel *Vom Vierfachen Contrapuncto* hinzu.²² Und 1674 veröffentlichte Buxtehude selbst vier Sätze im *Contrapunctus invertibilis* über *Mit Fried und Freud*.²³ Der Blick in die zeitgenössische Kompositionspraxis bestätigt mithin einwandfrei (und Spitta mehrfach widerlegend) die Quellenlesart *cum* 4 *subjectis*, mit vier Themen.

Bei genauem Hinsehen erweist sich Buxtehudes *Te Deum* geradezu als Lehrstück des



Dietrich Buxtehude, *Te Deum*, Versus IV, *Tu devicto*, darin T. 235:3 ff.:
cum 4 *subjectis* (mit 4 Themen: A, B, C, D in Umkehrbarem Kontrapunkt)

Mehrfachen Kontrapunkts, was weder Spitta noch nachfolgenden Herausgebern aufgefallen ist. Nach *Doppeltem* und *Dreifachem Kontrapunkt* (Versus I, II: Grundform – Tauschform) und Triosatz (Versus III) bietet schliesslich Versus IV die Krönung, Klimax, *cum* 4 *subjectis*. Somit bestätigt die Komposition selbst aufgrund ihrer linearen Steigerung der kontrapunktischen Satzdichte von zwei über drei zu vier Subjekten den allein sinnvollen, insofern unbedingt authentischen Ablauf des Makrokosmos: *Praeludium* – *Te Deum* – *Pleni sunt* – *Te Martyrum* – *Tu devicto*.²⁴

Pleni sunt coeli

Spitta hat ein weiteres Mal fehlerhaft eine textkritische Entscheidung getroffen: Über die Quelle (A) berichtet er, dass dort «*Pleni sunt*» den Zusatz: *secundus Versus* [2. Versus] aufweist – die korrekte Versusfolge also. Trotzdem manipuliert er, um P 801 als *Codex optimus* durchzusetzen, grob den eindeutigen und klaren Zusatz *primus versus* [1. Versus] bei *Te Deum* in Takt 44: *Die Worte «primus versus» können hier wohl nur bedeuten, daß der Abschnitt bis zum «pleni sunt coeli» gleichsam als ein Ganzes zusammengefaßt [...] werden soll.*²⁵ Das hiesse, dass Buxtehudes Versus-Zyklus *Te Deum* aus *PRAELUDIUM*, *PRIMUS VERSUS* (dh. *Te Deum* – *Te Martyrum* – *Tu devicto*) und *SECUNDUS VERSUS* (*Pleni sunt*) bestehen solle – eine höchst seltsame, unsinnige, zweifelhafte Zyklusbildung!

Te Martyrum

Ein tückisches Problem tritt beim Versus *Te Martyrum* auf. Als Satztitle erscheinen in P 801 und (A) jeweils *Te Martyrum* bzw. *Te Martirum*, das heisst übereinstimmend der Text der Strophe 9 des lateinischen Canticums. Vergleicht man allerdings Buxtehudes Cantus firmus im Pedal mit der lateinischen Choralvorlage *Te Martyrum* bei Eler (1588), zeigen sich wesentliche Abweichungen in Tonhöhenverlauf und Textverteilung – Versustitel und Tonsatz klaffen total auseinander. Eine einwandfreie Problemlösung ergibt sich hingegen, wenn man den Text der folgenden Strophe 10 Buxtehudes Pedalcantus unterlegt: *Te per orbem terrarum ...* Die Fehlersuche kann keineswegs in Buxtehudes Tonsatz erfolgreich sein, sondern allein beim Satztitle, den ein eigenwilliger Redaktor nachträglich fehlerhaft ergänzt haben muss. Weder Spitta noch sämtlichen Editoren ist diese Diskrepanz bis 2009²⁶ aufgefallen.

Praeludium im 3/4-Takt?

Als klare theologische Botschaft gibt sich die Eröffnung des Zyklus, das *Praeludium* im 3/4-Takt, zu erkennen: innerhalb der norddeutschen Gattung *Praeludium* ist ein Tripeltakt zu

Beginn eine absolute Ausnahme. Offensichtlich greift Buxtehude hier demonstrativ auf die althergebrachte Praxis zurück, Gottes Wesen – *Te Deum* – als Trias, Trinität, Dreieinigkeit durch die Dreiermensus musikalisch abzubilden, erfahrbar zu machen. Mit Skepsis ist allerdings der überlieferte Takt «3/4» zu betrachten: Der Wolfenbütteler Kapellmeister Michael Praetorius, eine herausragende musiktheoretische Autorität, definierte 1619 den Tripeltakt als Pendant zum Tactus minor C: *So entsteht eine Unterteilung im Tempus Minus von drei auf einen Takt bezogenen Halbenoten.*²⁷ Hinzu kommt, dass die Tripeltaktfuge in Buxtehudes *Praeludium* d/140 sowohl in 3/4 (Berlin 2681) als auch 3/2 (Pittsburgh B98) überliefert ist, ferner, dass seine übrigen neun Tripeltaktfugen bis auf eine verdächtige Ausnahme in 3/2 notiert sind, so dass für die 3/4-Fassungen eine mitteldeutsche Redaktion unterstellt werden muss. Die thüringisch-sächsische Modernisierungstendenz birgt allerdings die Gefahr, dass mit der Umschrift in 3/4 (statt 3/2) unversehens ein Menuett-Charakter anklingen könnte.



Buxtehude, *Te Deum*, T. 1–3, Wiederherstellung des vermuteten Originals (3/2-Takt)



Buxtehude, *Te Deum*, T. 1–3
Quellentext (Johann Gottfried Walther, P 801, 3/4-Takt) in der Erstedition Philipp Spittas (1876)

Die Überlieferung von Buxtehudes *Te Deum*/218 weist in der Tat Mängel auf. Investigative «innere» Textkritik vermag indes Fehler fachge-

recht zu diagnostizieren und eine Editionsfasung in einwandfreier, gesicherter Urtextqualität herzustellen. Ein Fortschritt, der allerdings fast 150 Jahre benötigt hat.

- ¹ Philipp Spitta (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen, Zweiter Band, Choralbearbeitungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876, Nr. 7.
- ² Klaus Beckmann, *Die Norddeutsche Schule, Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755, Teil I. Die Zeit der Gründerväter, 1517–1629*. Mainz: Schott 2005, S. 117.
- ³ Ders., dass., *Teil II, Blütezeit und Verfall, 1620–1755*. Mainz 2009, S. 122.
- ⁴ New Haven, CT (USA), Yale University, Music Library, Sign.: LM 5056 («Codex E. B. 1688»). Faks. im Internet.
- ⁵ Michael Maul, Peter Wollny (Hrsg.), *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Joh. Seb. Bachs [...]*. Kassel 2007.
- ⁶ Kl. Beckmann, Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Joh. Gottfried Walther, Briefe*. Leipzig 1987, S. 70.
- ⁷ wie Anm. 3, S. 123–130.
- ⁸ wie Anm. 1, S. IV–V.
- ⁹ wie Anm. 1, S. IV.
- ¹⁰ Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 [...]*. Hamburg 1969, S. 38–60. – Kirsten Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften J. G. Walthers*. In: *Kollegium des J.-S.-Bach-Instituts Göttingen (Hrsg.), Acht kleine Präludien und Studien [...]*, Wiesbaden 1992, S. 11–39.
- ¹¹ Lucas Lossius, *Psalmodia [...]*, Wittenberg 1561, Repr. Stuttgart 1996, Fol. 345v–348r.
- ¹² Franz Eler, *Cantica sacra [...]*, Hamburg 1588, Repr. Hildesheim 2002, S. I–III.
- ¹³ Karl Severin Meister, *Das katholische deutsche Kirchenlied [...]*, Erster Band, Freiburg im Br. 1862, S. 458–461.
- ¹⁴ *Officium Majoris Hebdomadæ [...]*, Ratisbonae 1876, S. 476 ff.
- ¹⁵ wie Anm. 1, S. X.
- ¹⁶ wie Anm. 1, S. X.
- ¹⁷ Kl. Beckmann (Hrsg.), *D. Buxtehude, Sämtl. Orgelwerke, Band IV*, Wiesbaden 1972, 6/1981, S. 52–63.
- ¹⁸ wie Anm. 1, S. V.
- ¹⁹ Vgl. ders. (Hrsg.), *D. Buxtehude, Sämtl. Orgelwerke, Band II, Choralbearb.*, Wiesbaden 1972, S. 161.

- ²⁰ Der Anspruch des *Contrapunctus invertibilis* [Umkehrbarer Kp.] besteht darin, dass die Kombination der Stimmen (nicht wie bei der Fuge im *Nacheinander* der Beantwortungen *ein und desselben* Themas in der Quinte oder Quarte erfolgt, sondern) zwei, drei oder vier *verschiedene* Themen *gleichzeitig* übereinandergeschichtet werden, die anschließend in der Vertikalen nach bestimmten Regeln untereinander ausgetauscht werden.
- ²¹ Ders. (Hrsg.), *Samuel Scheidt, Tabulatura Nova, Hamburg 1624, Teil I*. Mainz: Schott 2014, S. 25.
- ²² Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel 2/1963, S. 128–131.
- ²³ Claudia Schumacher (Hrsg.), *D. Buxtehude, Sämtl. Orgelwerke, Teil 4: 22 Choralbearb. (M–W)*. Mainz: Schott 2012, S. 20–25.
- ²⁴ wie Anm. 17.
- ²⁵ wie Anm. 1, S. IX–X.
- ²⁶ wie Anm. 12, S. I ff. – Erster Hinweis bei Beckmann, wie Anm. 3, S. 385–389, hier S. 388.
- ²⁷ Michael Praetorius, *Syntagma musicum, Band III*, Wolfenbüttel 1619, Repr. Kassel 3/1978, S. 52 f.: *Ita [...] nascitur proportio [...] sub [Tempore] Minore, trium Minimorum o| o| o|, ad Tactum unum referendum*.