

STM 1966

Die Dübensammlung

Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung.

Ergänzung zu Teil II: Die Beschaffung der Manuskripte

III. Die chronologischen Ordnung der Sammlung

*Exkurs: Die Schreiber der in der Dübensammlung überlieferten Vokalwerke
Buxtehudes*

Von Bruno Grusnick

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Wir wissen nicht, welche Ursachen den leidenschaftlichen Sammler Gustav Düben drei volle Jahre lang an der Erweiterung seiner Sammlung gehindert haben. Darüber könnten uns vielleicht spezielle Stockholmer Archivforschungen aufklären.

Erst im Laufe des Jahres 1680 kommt allmählich wieder neues Leben und Bewegung in die Sammlung.

DIE SCHREIBER DER IN DER DÜBENSAMMLUNG
ÜBERLIEFERTEN VOKALWERKE BUXTEHUDES

Bevor wir uns der weiteren chronologischen Ordnung der Sammlung zuwenden, sei hier die Frage erörtert, welche Werke Buxtehudes man als Autographe oder als Kopien annehmen kann. Eine Prüfung der Handschriften ergibt, daß an den in der Sammlung vorhandenen Werken Buxtehudes rund 30 Schreiber beteiligt sind.

Seit dem Jahre 1889, als Carl Stiehl¹⁹⁰ zuerst über die in der Dübensammlung handschriftlich überlieferten Vokalwerke Buxtehudes berichtete, hat die Forschung bis auf den heutigen Tag immer wieder die Frage bewegt, welche von den Uppsalaer Handschriften als Autographe anzusehen sind. In dem Überschwang seiner Entdeckerfreude hielt der Lübecker Forscher die in Uppsala liegenden Manuskripte „wohl sämtlich“ für Eigenschriften des großen Marienorganisten. Durch den unerwarteten Reichtum von rund einhundert Vokalwerken — demgegenüber die Stadtbibliothek in Lübeck nur einen Tabulaturband mit zwanzig Kantaten besaß — kam Stiehl zu dem Schluß, daß „möglicherweise der größere Teil von Buxtehudes eigener Bibliothek seinen Weg nach Schweden gefunden“ habe. Die den Manuskripten „teilweise beigefügten Jahreszahlen“ erlaubten nach seiner Ansicht „sichere Schlüsse über die Zeit der Entstehung und den Entwicklungsgang des Komponisten“.

Nach Carl Stiehl beschäftigte sich dann besonders Max Seiffert¹⁹¹ mit den Manuskripten der Dübensammlung. Er vertrat die Auffassung, daß „wir die Stimmenkonvolute der Bibliothek Upsala, soweit sie die genannten norddeutschen Komponisten betreffen [Bernhard, Buxtehude, Förster, Tunder und Weckmann], meist als Autographe schätzen dürfen, die Düben mitnahm oder zugesandt erhielt, während die Anlage der Partituren [Tabulaturen] von Düben nachträglich vorgenommen wurde“.

Wesentlich vorsichtiger äußerte sich André Pirro¹⁹² in seiner großen Monographie über Buxtehude. Er betrachtete nur noch folgende dreizehn Werke als Autographe:

Stimmen „Aperite mihi portas“
„Befehl dem Engel, daß er komm“
„Benedicam Dominum in omni tempore“
„Das neugeborne Kindelein“

¹⁹⁰ Carl Stiehl: Die Familie Düben und die Buxtehudeschen Manuskripte auf der Bibliothek zu Upsala, MfM XXI (1889), S. 2 f.

¹⁹¹ Max Seiffert: DDT III, S. IX.

¹⁹² André Pirro: Dietrich Buxtehude, Paris 1913, S. 499 ff.

	„Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe“
	„Jesu dulcis memoria“ II
	„Was mich auf dieser Welt betrübt“
Tabulaturen	„Membra Jesu nostri“
	„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“
	„Nun danket alle Gott“
	„O Jesu mi dulcissime“
	„O wie selig sind“
Partitur	„Fürwahr, er trug unsere Krankheit“.

Die Kritischen Berichte der GA bis zum 7. Band, die außer der „Missa brevis“ und dem Motetto „Benedicam Dominum“ nur die ein-bis dreistimmigen Vokalwerke betreffen, bezeichnen die Stimmensätze zu „Aperite mihi portas“ und „Jesulein, du Tausendschön“ als Autographe mit Fragezeichen, „Benedicam Dominum“ und „Jesu dulcis memoria“ II als vermutliche, dagegen die Tabulaturen zu „Klinget für Freuden“ und „O Jesu mi dulcissime“ als sichere Autographe¹⁹³.

In dem letzten Jahrzehnt hat sich besonders Dietrich Kilian¹⁹⁴ mit der Frage „Autograph und Kopie“ beschäftigt. Er sucht von drei Seiten Hilfe, um ans Ziel zu gelangen. Zunächst zieht er die Graphologie zu Rate. Da jede Bestimmung von Autographen von autorisierten Schriftstücken ausgehen muß, prüft er Briefe, Eingaben, Eintragungen in Stammbücher und in das Wochenbuch der Marienkirche, Quittungen und Belege des Werkmeisters. Das Ergebnis ist, „daß von einem einheitlichen Schriftbild nicht ausgegangen werden kann. Buxtehude bediente sich in den Briefen, Eingaben und Quittungen der geläufigen deutschen Schrift, bei den Stammbucheintragungen der lateinischen und im Wochenbuch z. T. einer stilisierten Schriftform“. Man steht also vor der „Schwierigkeit, die aus diesen Manuskripten bekannten Schriftzüge Buxtehudes in den Musikhandschriften wiederzuerkennen“. Deshalb zieht Kilian als zweites Hilfsmittel das „manu propria“ heran, das in der Regel die von Autoren eigenhändig gezeichneten Manuskripte aufweisen. Hierbei macht er darauf aufmerksam, daß „das ‚manu propria‘ in vielen Fällen vom Schriftbild her undeutlich ist und nur als mehr oder weniger gelungenes Kürzel bezeichnet werden kann“.

Kilian zählt dann die Titelblätter der Uppsalaer Manuskripte von Werken Buxtehudes auf, die „manu propria“ gezeichnet sind, dreiundzwanzig an der Zahl¹⁹⁵:

¹⁹³ Vgl. die Kritischen Berichte VII,120; VII,122; IV,78; VII,120; V,103; VI,91.

¹⁹⁴ Dietrich Kilian: Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung. Phil. Diss. Freie Universität Berlin 1956 (maschinenschriftlich), S.

184 ff.

¹⁹⁵ Kilian, a.a.O., S. 190.

Stimmen	„All solch dein Güt wir preisen“
	„Befehl dem Engel, daß er komm“
	„Das neugeborne Kindelein“
	„Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“
	„Eins bitte ich vom Herren“
	„Gott hilf mir“
	„Herr, auf dich traue ich“
	„Herr, ich lasse dich nicht“
	„Herr, nun läßt du deinen Diener“
	„Ist es recht“
	„Jesu dulcis memoria“
	„Mein Herz ist bereit“
	„Meine Seele, wiltu ruhn“
	„Benedicam Dominum“
	„O Gottes Stadt“
	„Salve Jesu Patris gnate“
	„Was mich auf dieser Welt betrübt“
Tabulaturen	„Klinget für Freuden“
	„Nimm von uns, Herr“
	„Nun danket alle Gott“
	„O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit“
Partituren	„Fürwahr, er trug unsere Krankheit“
	„Quemadmodum desiderat cervus“

Die trichterförmige Verzierung unter dem Monogramm D.B.H. auf der Titelseite von „Quemadmodum desiderat cervus“ darf aber nicht als „m.p.“ gedeutet werden. In dieser Aufzählung fehlt „Lauda Sion salvatorem“¹⁹⁶.

Bei seinen Handschriftenvergleichen kommt Kilian zu dem Ergebnis, daß „sich die Stimmen nur z. T. als Autographe herausstellen. Demnach ist kaum zu bezweifeln, daß bei einigen Stimmensätzen Schreiber beteiligt sind, die selbst das ‚manu propria‘ mitkopierte“. Diese treffende Feststellung reicht aber, wie wir noch sehen werden, viel weiter, als Kilian selbst angenommen hat.

Als drittes Hilfsmittel, Autographe zu erkennen, werden dann noch die Sigenien „I.N.J.“ und „S.D.G.“ bzw. deren ausgeschriebene Formen „In Nomine Jesu“ und „Soli Deo Gloria“ verwendet. Es ist zweifellos richtig, daß solche Devisen häufig auf autographen Handschriften zu finden sind, aber sie dürfen nicht als definitives Kriterium gelten.

Auf Grund seiner Untersuchungen ergeben sich für Kilian folgende Autographe Buxtehudes:

¹⁹⁶ Auch die von DBH,f geschriebene Sonata a-moll, UUB Instr.mus. i hdskr. Caps. 13:26, weist ein „manu propria“ auf.

Stimmen	„Aperite mihi portas“ „Das neugeborne Kindelein“ „Gott hilf mir“ „Jesulein, du Tausendschön“ „Schwinget euch himmeln“
Tabulaturen	„Klinget für Freuden“ „Membra Jesu nostri“ „Nimm von uns, Herr“ „Nun danket alle Gott“ „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit“ „O Jesu mi dulcissime“ „O wie selig sind“
Partituren	„Fürwahr, er trug unsere Krankheit“ „Quemadmodum desiderat cervus“

Dazu kommen noch folgende Stücke, deren Vokalstimmen Kilian als „wahrscheinlich autograph“ ansieht, während die Instrumentalstimmen von Dübens Hand sind.

„All solch dein Güt wir preisen“
„Alles, was ihr tut“
„Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“
„Schlagt, Künstler, die Pauken“

Trotz der großen Mühe, die Kilian auf die Beantwortung der Frage, ob Autograph oder Kopie, verwandt hat, lassen sich seine Ergebnisse nicht bestätigen. Hätte er das gesamte Material der Dübensammlung geprüft, so wäre er mit Sicherheit zu ganz anderen Erkenntnissen gelangt.

Im Jubiläumsjahr 1957 hielt Friedrich Blume einen Vortrag über „Buxtehude in Geschichte und Gegenwart“¹⁹⁷. In seinem kürzlich erschienenen „Syntagma musicologicum“ gab er dazu eine Erläuterung. „Der Vortrag beabsichtigte, die damalige Kenntnis zusammenfassend darzustellen und vor allem die Möglichkeit, wenn nicht Wahrscheinlichkeit ins Licht zu rücken, daß der Großteil von Buxtehudes Vokalwerken nicht für Lübeck, sondern für Stockholm geschrieben worden ist. Daß ein beträchtlicher Teil der Uppsalaer Handschriften tatsächlich aus Autographen besteht, hat sich mir nach neuerlichen Proben (1962) bestätigt. Hieraus würde dann wohl der Schluß zu ziehen sein (wie ihn ähnlich F. W. Riedel für die Orgelwerke gezogen hat), daß nicht, wie ich ursprünglich angenommen hatte, mit größeren Verlusten unter den Vokalwerken zu rechnen sei, sondern der Uppsalaer Bestand tatsächlich im großen und ganzen umfaßt, was Buxtehude auf diesem Felde komponiert hat“¹⁹⁸. Gegen diese Anschauung

¹⁹⁷ Friedrich Blume: Syntagma musicologicum, S. 351–363.

¹⁹⁸ Blume, a.a.O., S. 895.

Blumes hat Martin Geck in seinem Buch „Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus“¹⁹⁹ Stellung genommen. Er schreibt: „Zieht man vom gesamten Handschriftenbestand die Manuskripte ab, die Düben in seiner ganz unverwechselbaren Handschrift angefertigt hat, ferner alle diejenigen Abschriften, die von auswärts stammen und gleichfalls eindeutig andersartige Schriftzüge tragen, so bleiben überhaupt nur noch rund 20 Werke übrig. Selbst wenn man dieses absolute Maximum von etwa 20 Autographen als gesichert annehmen will, so reicht der Befund noch immer nicht aus, um Blumes Vermutung wirksam zu unterstützen. Denn auch die Existenz unzweifelhaft autographischer Stimmensätze — autographe Tabulaturen oder Partituren liegen kaum vor — beweist nicht, daß die betreffenden Werke direkt nach Stockholm geliefert worden sind. Warum sollten diese Stimmensätze nicht von Lübecker Auführungen herrühren? Buxtehude mag in solchen Fällen die Tabulatur für seine eigene Sammlung behalten, das Aufführungsmaterial aber fortgegeben haben. Für dieses Verfahren spricht auch die Tatsache, daß er Düben mitunter Dubletten von Vokalstimmen überlassen, die Instrumentalstimmen aber nach erfolgter Kopie zurückgefordert zu haben scheint“.

Am Anfang unserer eigenen Untersuchungen gehen wir von dem autographen Schriftbild des Kanons aus, den Buxtehude in das Stammbuch des Meno Hanneken am 12. Mai 1670 eingetragen hat. (Taf. XXVI.) Von allen Uppsalaer Manuskripten läßt nur die Partitur zu „Fürwahr, er trug unsere Krankheit“ denselben Schreiber vermuten, wenn man dabei berücksichtigt, daß diese Kantate etwa fünfzehn Jahre später entstanden ist. (Taf. XXVII.) Das Schriftbild der Partitur zu „Quemadmodum desiderat cervus“ kann dagegen nicht als Eigenschrift Buxtehudes angesehen werden.

Um dem Leser eine Anschauung von den Schwierigkeiten der Handschriftenbestimmung zu vermitteln, wird hier der Name „Dietrich Buxtehude“, einer großen Zahl von Manuskripten entnommen, nach Gruppen geordnet auf mehreren Tafeln dargeboten. Tafel XXIX zeigt fünf autographe Unterschriften. Man beachte, wie bereits bei diesen nicht unerhebliche Abweichungen voneinander auftreten. Tafel XXX bietet Namenszüge, die wir für autograph halten, wenn sie auch nicht dokumentarisch gesichert sind. Bei den ersten, die dem Lübecker Tabulaturband Mus A 373 entnommen sind, ist nur der Namenszug autograph, bei allen anderen nehmen wir die ganzen Werke als autograph an. Unter den zehn Namenszügen auf Tafel XXVIII st trotz „manu propria“ kein Autograph vorhanden.

Das noch in Helsingör komponierte „Aperite mihi portas iustitiae“ ist von

¹⁹⁹ Martin Geck: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus, Kassel ... 1965, S. 75 f.

Pirro bis Kilian als Autograph bezeichnet worden. (Taf. XXXI–XXXII.) Vom Schriftbild her ist diese Annahme nicht zu verstehen. Mit dem autographen Kanon hat sie nicht die mindeste Ähnlichkeit. Auch kommt dieser Schreiber in der ganzen Sammlung nicht ein zweites Mal vor. Einen Grund dafür, daß die Forschung bisher in diesem Manuskript eine Eigenschrift Buxtehudes gesehen hat, kann man nur in der Beschaffenheit der Titelseite finden. Diese zeigt allerdings eine sehr würdige ganzseitige Widmung. Aber gerade dadurch erweckt sie unsern Zweifel. Es ist doch ganz unwahrscheinlich, daß der Empfänger das autographe Widmungsexemplar aus den Händen gegeben hat. Hier liegt sicher einer der Fälle vor, wo ein Kopist eine besonders eindrucksvolle Seite recht wirkungsvoll wiederzugeben bemüht war. Den besten Beweis dafür, daß es sich um eine Kopie handelt, bietet der Name des Widmungsempfängers, der durchgestrichen und noch einmal in schöneren Lettern darüberschrieben worden ist. Niemals hätte Buxtehude eine solche korrigierte Widmung überreicht.

Ebensowenig ist vom Schriftbild her zu verstehen, daß die Forschung bisher „Das neugeborne Kindelein“ als Autograph angesehen hat. (Taf. XXXIII.) Derselbe Schreiber kommt in der Sammlung nur noch bei Buxtehudes „Was mich auf dieser Welt betrübt“ vor. Die Titelseiten beider Stücke sind Musterbeispiele für die Imitation einer Autorenunterschrift mit „manu propria“ durch einen Kopisten.

Alle weiteren Werke, die bisher von Pirro bis Kilian als Autographe angesprochen wurden, gehören in eine der folgenden Gruppen. Wenn man die Handschriften der ganzen Sammlung prüft, so kommt man zu der Erkenntnis, daß die meisten der nicht von Düben geschriebenen Werke Buxtehudes von einer Anzahl Stockholmer Mitarbeiter kopiert worden sind. Wir nennen sie in dieser Arbeit DBH,a–f.

Den Schreiber DBH,a haben wir schon an früherer Stelle behandelt (vgl. S. 162). Er hat mit dem hier zu erörternden Problem — Autograph oder Kopie — nichts zu tun, da seine Abschriften nie als Eigenschriften Buxtehudes bezeichnet worden sind. Anders liegt aber der Fall bei den Schreibern DBH,b–f. Von ihren Buxtehude-Manuskripten sind bisher verschiedene als Autographe angesehen worden, trotz der erheblichen Unterschiede, die sie im Schriftbild aufweisen. Wir finden diese Schreiber aber nicht nur bei Buxtehude, sondern auch bei anderen Meistern. Damit ist es aber unmöglich, von Autographen Buxtehudes zu sprechen, denn dieser kann niemals Kopien fremder Werke für Düben angefertigt haben und dann noch in mehreren deutlich zu unterscheidenden Handschriften.

Hier seien die Werke aufgeführt, bei denen die Schreiber DBH,b–f vorkommen. Wo nicht ausdrücklich Tab. angegeben ist, handelt es sich um Stimmensätze.

I. Der Schreiber DBH,b

BUXTEHUDE:	„Gott, hilf mir“
„	„O Gottes Stadt“ (auch Tab. 85:9) (Taf. XXXIV)
„	„Schwinget euch himmelan“ (auch Tab. 85:11)
„	„Eins bitte ich vom Herren“ (1. Exemplar)
„	„Das Jüngste Gericht“ (Actus 3)
BENEDICTUS:	„O sors optata“ (2. Exemplar)
ERBEN:	„Ach, daß ich doch in meinen Augen“ (2. Exemplar)
DU MONT:	„Domine salvum fac regem“ (DBH, b/G.D./DBH,d) (Taf. XXXV)
GLETLE:	„Laetatus sum“ (auch Tab. 84:86)
„	„Laudate Dominum“
„	„Beatus vir“ III (Tab. 84:87)
„	„Credidi propter quod locutus sum“ (Tab. 84:70) (Taf. XXXVI)
„	„Lauda Jerusalem Dominum“ (Tab. 84:88)
HAMMERSCHMIDT:	„Alleluia! Merk auf mein Herz“
„	„Meinen Jesum laß ich nicht“ (Tab. 86:52)
J. PH. KRIEGER:	„Quis me territat“
LEGRENZI:	„O fons perpetui amoris“
PERANDA:	„Plange anima suspira“
CAPRICORNUS:	„Quae fata spes ve fingo“

Von allen Kopien des Schreibers DBH,b weisen nur drei Werke Buxtehudes ein „manu propria“ auf.

II. Der Schreiber DBH,c

BUXTEHUDE:	„Benedicam Dominum“
„	„Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ (Vok.-St.)
„	„Jesu dulcis memoria“ II
„	„Mein Herz ist bereit“
„	„Singet dem Herrn ein neues Lied“ (Taf. XXXVII)
„	„Schlagt, Künstler, die Pauken“ (Vok.-St.), <i>ferner</i>
„	Sonata B-dur (=Op. 1, IV — frühere Fassung) ²⁰⁰ (Taf. XXXVII)

Der Anfang der Violinstimme dieser Sonata liefert den Beweis, daß DBH,c ein Stockholmer Schreiber ist. Die Worte „Sonata“ und „Violino“, der Schlüssel der ersten Zeile, die folgenden Pausen und die ersten vier Noten sind von Dübens Hand, dann fährt DBH,c fort.

GROH:	„O sancta Trinitas“ (auch G. D./Ritter)
J. PH. KRIEGER:	„Quousque dormis infelix“
MEDER:	„Quid est hoc quod sentio“
„	„Sufficit nunc Domine“
PERANDA:	„Cor mundum crea in me“
RITTER:	„Miserere Christe mei“

²⁰⁰ UUB, Instr.mus. i hdskr. Caps. 13:25.

RITTER: „Salve mi puerule“ (Tenor = DBH,e)

VIVIANI: „Beatus vir qui timet Dominum“

Vermutlich gehören auch folgende Werke von Capricornus hierher, wengleich einige Seiten mehr nach DBH,d aussehen und einzelnes unbekannter Herkunft sein könnte (vgl. 9:19 — Basso).

CAPRICORNUS: „Jesu dulcedo cordium“

„Jesu dulcis memoria“

„Jesu rex admirabilis“

„Jesus cum sic diligitur“

„Jesus in pace imperat“

Im Unterschied zu den Schreibern DBH,b, DBH,e und DBH,f bestehen zwischen DBH,c und DBH,d z. T. mehr oder weniger große Ähnlichkeiten.

III. Der Schreiber DBH,d

BUXTEHUDE: „Alles, was ihr tut“ (Vok.-St.)

„All solch dein Güt“ (Vok.-St.)

„Das Jüngste Gericht“ (Actus 1 und 2)

„Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ (Vok.-St.)

„Jesulein, du Tausendschön“ (Taf. XXXVIII)

DANIELIS: „Attollite portas“

DU MONT: „Domine salvum fac regem“ (auch G. D./DBH,b)

FÖRSTER: „Jesu dulcis memoria“

RITTER: „Einen guten Kampf“

„Was nimmt der eitle Mensch sich für“

SEBASTIANI: „Jesu, Jesu, du mein Licht“

Von allen Kopien der Schreiber DBH,c und DBH,d sind nur bei vier Werken Buxtehudes die Titelseiten mit „manu propria“ gezeichnet — von Kopistenhand.

IV. Der Schreiber DBH,e

BUXTEHUDE: „Befehl dem Engel“ (Taf. XXXIX)

„Du Friedensfürst“ II

„Meine Seele, wiltu ruhn“

Bei dem nachstehenden Werk von Capricornus ist eine Continuo-Stimme von Düben begonnen (Sonata) und von DBH,e weitergeschrieben worden. Damit erweist sich auch dieser Schreiber als Stockholmer Mitarbeiter (Taf. XL).

CAPRICORNUS: „Amor Jesu dulcissimus“

„Jesum omnes agnoscite“

„Jesu spes poenitentibus“

EBERLIN: „Ich kann nicht mehr ertragen“

GLETLE: „Lauda Jerusalem“

VON DER MIHL: „Beatus vir qui timet“ (Vok.-St.)

J. KRIEGER: „Der Heiland fährt auf“

J. PH. KRIEGER: „Cantate Domino“

RITTER: „Salve mi puerule“ (nur Tenor)

Bei den Werken von Buxtehude und Eberlin hat DBH,e auf den Titelseiten bei den Komponistennamen das „manu propria“ mitkopiert.

Symb Non hominibus sed D^{no}

*En reconnaissance de l'honneur qui j'ay eu
de être conversation je vous offre une petite
chanson qui vous représente mon honneur et
vous donnera sans doute quelque fois sujet de
vous souvenir que je suis
Monsieur*

Caron a. 3 in Epidiropende et Epidiropen.

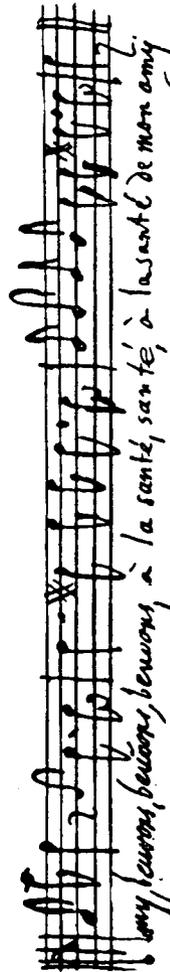


votre

tres humble

Serénité

*Stieri: Dux te habeo
opponi de 2-1-Ephse
de Sainte Marie
à La Haye*



le 12 May 1670.

Handwritten musical score for 'Fürwahr, er trug unsere Krankheit.' The score consists of six staves. The first five staves are vocal parts with lyrics: 'Fürwahr: Fürwahr: Er trug unsere Krank- heit'. The sixth staff is a basso continuo part with the instruction 'Fürwahr: Basso con 5 stromenti.' and a figured bass line: '6a 6x x 6x 7 6x 5 6 6 4 9'. The music is written in a historical style with various clefs and time signatures.

TAFEL XXVII. D. Buxtehude: Fürwahr, er trug unsere Krankheit.
 Vok.mus. i hdskr. Caps. 6: 9. Autographe Partitur.

Ten examples of handwritten signatures of Dietrich Buxtehude, numbered 1 through 10. The signatures are: 1) 'Dietrich Buxtehude' with a large flourish; 2) 'Dietrich Buxtehude' with a large flourish; 3) 'Dieter: Buxtehude' with a large flourish; 4) 'Dieter: Buxtehude' with a large flourish; 5) 'Dieterico Buxtehude' with a large flourish; 6) 'Dieter: Buxtehude' with a large flourish; 7) 'Dietericus Buxtehude' with a large flourish; 8) 'Dieteric Buxtehude' with a large flourish; 9) 'Dieter: Buxtehude' with a large flourish; 10) 'Dieter: Buxtehude' with a large flourish.

TAFEL XXVIII. Die Namenszüge entstammen den Titelblättern folgender Stimmensätze:
 1) „Befehl dem Engel“, 50: 5; 2) „All solch dein Güt“, 50: 1a; 3) „Salve Jesu“, 51: 25;
 4) „Gott, hilf mir“, 50: 9; 5) „Herr, ich lasse dich nicht“, 51: 2; 6) „Ist es recht“, 51: 11;
 7) „Aperite mihi portas“, 50: 4; 8) „Benedicam Dominum“, 50: 6; 9) „Jesu dulcis
 memoria“ II, 51: 8; 10) „Das neugeborne Kindelein“, 50: 7.

1
Dieterich Buxtehude

2
Dieterich Buxtehude

1
Dieterico Buxtehude

2
Dieterico Buxtehude

3
Dieterich Buxtehude

3
Dieter: Buxtehude:

4
Dieter: Buxtehude

4
Dieterich Buxtehude

5
Dieterich Buxtehude

5
Dieter: Buxtehude

6
Dieter: Buxtehude

7
Dieter: Buxtehude

8
Dieterico Buxtehude

9
Dieter: Buxtehude

10
Dieterico Buxtehude

TAFEL XXIX. 1-3 = Unterschriften Buxtehudes aus der Helsingörser Zeit: ein Rechnungsbeleg und zwei Briefe an den Bürgermeister Buhr, dat. vom 28.9.1666, 7.1.1666 und 7.10.1667; 4-5 = Unterschriften Buxtehudes in Dankschreiben an die Ältesten der „Commerciirenden Zunfften“ (Lübecker Kaufmannschaft), dat. vom 16.2.1685 und 5.2.1689.

TAFEL XXX. Die ersten sechs Namen stehen am Anfang folgender Tabulaturen: 1) „Alles was ihr tut“, 2) „Wie wird erneuet“, beide aus dem Lübecker Tabulaturband Mus A 373, fol. 1a und fol. 19b; 3) Ad pedes (Membra Jesu), 50: 12; 4) „Nun danket alle Gott“, 82: 39; 5) „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit“, 51: 13a; 6) „Klinget für Freuden“, 51: 13. Die weiteren vier Namen gehören zu folgenden Titelseiten: 7) „Nimm von uns, Herr“, 82: 38 (Tab.); 8) Membra Jesu, 50: 12 (Tab.); 9) „O Jesu mi dulcissime“, 82: 40 (Tab.); 10) „Fürwahr, er trug unsere Krankheit“, 6: 9 (Part.).

TAFEL XXX.

504

Aperite mihi portas iustitiae.
Serenissimi ac potentissimi Svecorum

Regis

CAROLI

Commissario, Helsingora, meritissimo,
dignissimo,

DNO. SCHREIDER

DN. CHRISTOPHO ~~SCHEIDER~~

factori suo etatem colendo, arti Musica
in paucis amico, hoc, quaecumq, est artis
specimen, in grati animi Texuq,ior,
strena loco, dicat et offert

Pietericus Buxtebude,

Ecclesia, qua Helsingora est Germanica, Organista.

TAFEL XXXI. D. Buxtebude: Aperite mihi portas, 50: 4 = fremd. Titelseite.

Violino Primo
Aperite mihi portas iustitiae

Symphonia

Alto
Aperite mihi portas iustitiae

Symphonia
Aperite, aperite
aperite mihi portas, aperite mihi

Bassus
Aperite mihi portas iustitiae.

Symphonia
Aperite
aperite mihi portas iustitiae,

TAFEL XXXII. D. Buxtebude: Aperite mihi portas, 50: 4 = fremd. Violino I, Alto, Bassus.

2. Sonata a 2 Violino

Singet im Horn a. 2.

adagio

Violino.

Sinfonia a 2. Soprano.

TAFEL XXXVII. D. Buxtehude: Sonata B-dur. Anfang der Violinstimme bis zur 4. Note G. D., dann DBH,c. Darunter D. Buxtehude, „Singet dem Herrn“, 51: 27 = DBH,c. Violino, Soprano.

TAFEL XXXVIII. D. Buxtehude: Jesulein, du Tausendschön, 51: 9 = DBH,d. Organo, Alto, Basso.

Violino Solo

Soprano

Basso

Violino Solo

Soprano

Basso

TAFEL XXXVII. D. Buxtehude: Sonata B-dur. Anfang der Violinstimme bis zur 4. Note G. D., dann DBH,c. Darunter D. Buxtehude, „Singet dem Herrn“, 51: 27 = DBH,c. Violino, Soprano.

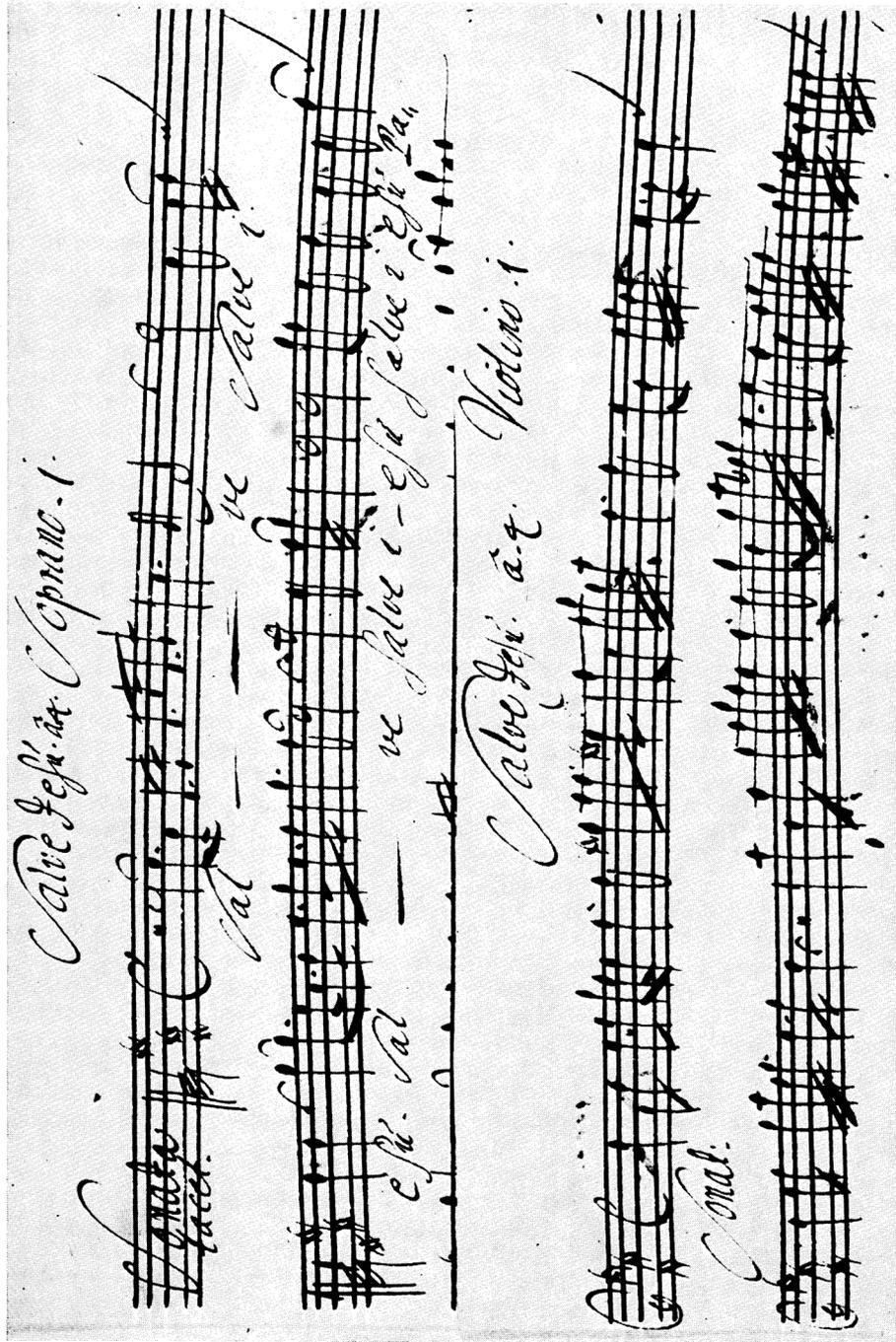
5. voc: 5 instrument

Sonata

Amor dulcissimus.

Di Sami Capricci

TAFEL XL. S. Capricornus: Amor Jesu mi dulcissimus, 9. 3. Schreiberwechsel im Basso continuo. Sonata = G. D., dann DBH,c.



TAFEL XLII. D. Buxtehude: Salve Jesu, 51: 25 = DBH,f. Soprano primo, Violino primo.

V. Der Schreiber DBH,f

BUXTEHUDE:	„Herr, auf dich traue ich“
„	„Herr, nun läßt du“
„	„Salve Jesu patris gnate“ (Taf. XLI)
„	„Wie soll ich dich empfangen“
BETELLA:	„Laudate Dominum omnes gentes“
CAPRICORNUS:	„O quanti labores“
DANIELIS:	„Aspice è coelis“
FÖRSTER:	„In tribulationibus“
J. PH. KRIEGER:	„Beati omnes qui timent Dominum“
„	„Nun danket alle Gott“
POHLE:	„In te Domine speravi“
„	„Vox Domini super aquas“
„	„Wie der Hirsch schreiet“

Auch dieser Schreiber hat bei den Werken Buxtehudes auf den Titelseiten das „manu propria“ mitkopierte.

Als Ergebnis unserer Untersuchungen stellen wir fest: von den in der Dübensammlung überlieferten Stimmensätzen zu Vokalwerken Buxtehudes kann kein einziger als Autograph angesehen werden, obwohl achtzehn von ihnen ein „manu propria“, mehr oder weniger deutlich, bei dem Komponistennamen aufweisen. Diese Merkmale sind ausnahmslos von den Stockholmer Schreibern mitkopierte worden. Sie beweisen uns, daß Autographe die Vorlagen gebildet haben. Fünfundzwanzig Stimmensätze sind von Dübens Hand, zweiundzwanzig Werke nur in seiner Tabulaturschrift überliefert. Da Dübens in seinen Kopien keine autographen Merkmale wiedergibt (manu propria; Devisen: I.N.J., S.D.G.), kann man nicht feststellen, wie seine Vorlagen aussahen. Es ist aber mit Sicherheit anzunehmen, daß nicht nur die Kopien seiner Mitarbeiter auf autographe Vorlagen zurückgehen, sondern auch seine eigenen Abschriften. Wir dürfen den Anteil an autographen Vorlagen außerordentlich hoch veranschlagen. Die meisten Vokalwerke Buxtehudes scheinen als Autographe in Stockholm vorgelegen zu haben. Da sie aber nicht mehr in der Sammlung vorhanden sind und bei der Gewissenhaftigkeit des Sammlers Gustav Dübens ein Totalverlust an Autographen Buxtehudes in Stockholm undenkbar ist, bleibt nur die Annahme übrig, daß Buxtehude seine Eigenschriften zurückerbeten hat. Deshalb darf man in seinem Falle vermuten, daß die Abschriften in Stockholm bald nach Empfang der Vorlagen erfolgt sein werden. Aus der Rückforderung seiner Manuskripte spricht aber auch der Wille Buxtehudes, seine Werke selbst in Lübeck zu musizieren.

Im Gegensatz zu den Stimmensätzen weisen die folgenden 6 Tabulaturen eine große Ähnlichkeit untereinander auf und heben sich als eine einheitliche Schriftgruppe von allen anderen Tabulaturen der Sammlung ab.

BUXTEHUDE: „Klinget für Freuden“
 „Membra Jesu nostri“
 „Nimm von uns, Herr“
 „Nun danket alle Gott“
 „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit“
 „O Jesu mi dulcissime“

Diese Manuskripte dürfen als Autographe Buxtehudes angenommen werden.

Blumes neuerliche Ansicht, die weit von seiner früheren abweicht, daß „Buxtehude seine geistliche Vokalmusik nur auf schwedische Bestellung geschrieben und daß er damit gänzlich aufgehört habe, als dieser Auftrag beendet war“²⁰¹, ist unhaltbar. Selbst in dem Zeitraum seines engsten Kontaktes zu Gustav Düben (von 1680–1687) hat er durchaus nicht alles, was bei ihm entstand, nach Stockholm geschickt. Das geht u. a. aus dem von Geck veröffentlichtem Textbuch der Weihnachts-, Neujahrs- und Epiphaniamusik in St. Marien zu Lübeck 1682/83 hervor²⁰². Keines der darin aufgeführten Werke findet sich in der Dübensammlung wieder.

Aus der Tatsache, daß sich die meisten Vokalwerke Buxtehudes in der Dübensammlung erhalten haben, darf man keinesfalls folgern, sie seien von Buxtehude direkt für Düben komponiert worden. Lediglich die Lückenhaftigkeit der Überlieferung wird durch diese Tatsache bewiesen. Wir wissen ja, daß in Lübeck durch die Gleichgültigkeit der Nachfahren und Nachfolger die Bestände an Buxtehude-Manuskripten der Vernichtung anheimfielen. Wie aber, wenn nun der jüngste Sohn Gustav Dübens ähnlich gleichgültig mit der — für seine Zeit um 1732 völlig veralteten — Sammlung seines Vaters verfahren wäre? Wie in Lübeck der Zufall die kostbaren Bestände vernichtet hat, so hat sie in Stockholm bzw. Uppsala der Zufall erhalten. Hieraus sollte man keine Schlüsse konstruieren auf Umfang und Bestimmung von Buxtehudes Vokalmusik.

²⁰¹ Blume, a.a.O., S. 357. Der Ansicht Blumes, mein Aufsatz: Zur Chronologie von D. Buxtehudes Vokalwerken (in: Die Musikforschung X, 1957, S. 75 ff.) habe „die Möglichkeit, wenn nicht die Wahrscheinlichkeit nahegelegt, daß Buxtehude alle diese 'Kantaten' tatsächlich nicht für Lübeck, sondern im Auftrag seines Freundes ..., Gustav Düben, komponiert“ habe, kann ich nicht zustimmen. Solche Gedanken lagen keineswegs meinen Ausführungen zugrunde und können meiner Meinung nach auch nicht herausgelesen werden.

²⁰² Geck, a.a.O., S. 230 ff.

Die De Geer'schen Musikalien in Leufsta Musikalische Schwedisch-Niederländische Beziehungen im 18. Jh.

Von Albert Dunning

Bisher sind die musikalischen Beziehungen zwischen Schweden und den Niederlanden noch nicht Gegenstand eingehender Untersuchungen gewesen, obwohl eine reiche Fülle historischer Daten und Fakten vorliegt, die bis in das Mittelalter zurückreichen und zahlenmäßig ihren Gipfelpunkt im 18. Jahrhundert erreicht haben dürften. Wenn auch eine ausführlichere Darstellung, als jetzt im Rahmen dieses Artikels geboten werden kann, weiteren Studien vorbehalten bleiben soll, möge hier doch an Hand eines einzigen Beispiels die eminente Bedeutung der Untersuchung solcher kulturhistorischen Querverbindungen unter Beweis gestellt werden. Daß als Nebenfrucht dieser Studie neues Material zur abendländischen Musikgeschichte, zumal der italienischen, der wissenschaftlichen und künstlerischen Welt zugänglich gemacht werden konnte, ist im Hinblick auf das erneute Interesse an der Musik des Spätbarocks und der Frühklassik eine erfreuliche Tatsache.

Es wäre den Bestimmungen des Entwicklungsgesetzes zuwider, zu glauben, daß die niederländische Musikgeschichte sich aus lauter Höhepunkten zusammensetze. Andererseits widersprechen die Tatsachen der oft vertretenen Meinung, daß nach dem Tode Sweelincks im Jahre 1621 das heutige Königreich der Niederlande ein Vierteljahrtausend kaum eine nennenswerte Rolle in der Musikhistorie Europas gespielt hat. Werden die Höhepunkte schöpferischer Tätigkeit wie in der Zeit von Dufay bis Lasso, als die nördlichen und die südlichen Niederlande — wobei die letzteren wohl die Hauptrolle spielten — noch als kulturelle und politische Einheit anzusehen waren, nach dieser Zeit in der Republik der Sieben Vereinigten Niederlande nicht mehr erreicht, so hatte das Land doch im Zeitalter des Barocks und der Klassik sowie auch in der Romantik überdurchschnittliche Musikbegabungen aufzuweisen: ein reges Opern- und Konzertleben, ein weitverbreitetes Virtuositentum, ein aktives Instrumentenbaugewerbe, eine stete, wenn auch nicht in allen Sparten den übrigen Kulturländern ebenbürtige kompositorische Produktion und nicht zuletzt eine außerordentlich rührige musikverlegerische Tätigkeit eröffneten der Republik des 18. Jahrhunderts den Weg zu interessanten internationalen