

Birger Petersen, Stefan Michels

## Konstellation und Korrelation.

Zum Zusammenwirken von Kirchengeschichte und Musikforschung am Beispiel von Kirchenlied und Kirchenmusikpraxis Lübecks um 1700

»Was Kirchenmusik war und ist, kann nicht alleine aus theologischen Prämissen erhoben werden. Kirchenmusik stand und steht in einem Geflecht musikgeschichtlicher, ästhetischer und theologischer Diskurse und Verstehensweisen. Sie ist Teil der allgemeinen Musikgeschichte. Sie ist als Kunst dem Wandel ästhetischer Überzeugungen und gesellschaftlicher Situationen ausgesetzt. Und sie ist zugleich und in dem allen eine Kunst, die in Relation zur Kirche und zum christlichen Glauben steht und auf Liturgie und Gemeinde bezogene Aufgaben hat.«<sup>1</sup> Das Verständnis von Kirchenmusik wird im Allgemeinen von der Akzentuierung unterschiedlicher Perspektiven bestimmt – ob nun als Ereignis der Verkündigung, als Ort religiösen Erlebens oder als Teil kirchlicher Gemeindegarbeit: »Aus praktisch-theologischer Sicht liegt es nicht nahe, den Begriff allein von der formalen kirchlichen Trägerschaft [...] oder von einem spezifischen Repertoire her zu bestimmen.«<sup>2</sup> Kirchenmusik erschließt sich nicht allein über ihre Funktionalität; entsprechend definiert Christoph Krummacher den Begriff erheblich offener und ohne den scheinbar notwendigen Verweis auf Institution, Funktion oder den Kirchenraum als Ort: »Von Kirchenmusik können wir dort sprechen, wo sich christlicher Glaube musikalisch ausdrückt in der Absicht, diesen Glauben darzustellen.«<sup>3</sup> Mit dieser Definition ist offensichtlich, dass ein Urteil über Kirchenmusik »nur über Berücksichtigung weiterer Gesichtspunkte möglich ist.«<sup>4</sup>

Die Auseinandersetzung mit den Kompositionen Dieterich Buxtehudes in einer spezifisch wissenschaftlichen Perspektive – sowohl unter historisch-kritischen Aspekten, etwa beim Erstellen einer zuverlässigen Edition, als auch in der analytischen Auseinandersetzung – führt notwendigerweise zu einer engen Kontextualisierung der Werke, wie sie bereits die frühe Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts vorgenommen hatte, indem sie sozialgeschichtliche oder frömmigkeitshistorische Fragestellungen auch aus der Perspektive der Musikwissenschaft formulierte.<sup>5</sup> Die hochverdienten Arbeiten etwa von Martin Geck sind mithin bereits ein halbes Jahrhundert alt – und nicht zuletzt die fortschreitende Auseinandersetzung mit dem sich nach und nach binnendifferenzierenden Luthertum des 17. Jahrhunderts im Gefolge reformatorisch-theologischer Polymorphie<sup>6</sup> macht

1 Christoph Krummacher: *Kirchenmusik* (= Neue Theologische Grundrisse), Tübingen 2020, S. 405.

2 Peter Bubmann: *Musik – Religion Kirche. Studien zur Musik aus theologischer Perspektive* (= Beiträge zur Spiritualität 2), Leipzig 2009, S. 103.

3 Krummacher, *Kirchenmusik* (wie Anm. 1), S. 19.

4 Ebd.

5 Vgl. etwa die Arbeiten von Georg Karstädt: *Die »extraordinären« Abendmusiken Dieterich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche zu Lübeck. Mit den Textbüchern des »Castrum Doloris« und »Templum Honoris« in Faksimile-Neudruck* (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. Neue Reihe 5), Lübeck 1962; Friedhelm Krummacher: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), Berlin 1965; Martin Geck: *Die Vokalmusik Dieterich Buxtehudes und der frühe Pietismus* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), Kassel 1965.

6 Vgl. zur Wirkungsgeschichte der Reformation sowie zur Binnendifferenzierung des frühneuzeitlichen Luthertums samt der damit einhergehenden terminologischen Probleme für die interdisziplinäre Erforschung des 17. Jahrhunderts Christian V. Witt: *Lutherische »Orthodoxie« als historisches Problem. Leitidee, Konstruktion und Gegenbegriff von Gottfried Arnold bis Ernst Troeltsch* (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte 264), Göttingen 2021. Vgl. auch Thomas Kaufmann: *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Kirchengeschichtliche Studien zur lutherischen Konfessionskultur* (= Beiträge zur historischen

Stefan Michels

## Evangelisch werden

### Anmerkungen zum Weg Lübecks in die Reformation

Das es sich bei ›der‹ Reformation im Reich des 16. Jahrhunderts um alles andere als ein monokausales und eindimensionales religiöses Phänomen handelt, ist der kirchen- und kulturhistorischen Forschung je länger je mehr bewusst geworden.<sup>1</sup> Fachdiskussionen darüber, ob es sich bei den religiösen Transformationen und Verschiebungen, Umbrüchen und Neuorientierungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts um eine oder eben viele Reformation(en) handelt, stellen das Bewusstsein für die Polymorphie des Reformatorischen sinnfällig vor Augen.

Mit Blick auf die nötige Präzisierung dieses wissenschaftlich umstrittenen Feldes ist eine weitere Fokussierung auf den Bereich der städtischen Reformation nötig,<sup>2</sup> um die Vorgänge in der Freien und

Reichsstadt Lübeck am Ende der 1520er-Jahre nachvollziehen zu können.<sup>3</sup> Zur Polyvalenz und Polymorphie des Reformatorischen gehört die wegweisende Einsicht in die Unterscheidung von städtischer und ländlicher Reformation im Reich mit Blick auf je unterschiedliche Konstellationen, aber auch Konflikte auf dem Weg in die Reformation. Weiter unterscheiden sich die Vorgehensweisen und Ereignisfolgen zwischen den Städten ebenfalls in erheblichem Maß; dass etwa die Reformation Wittenbergs oder Nürnbergs eine andere war als jene Lübecks, soll in diesem kurzen Abriss eines im Kern deutlich weiteren Themas erörtert werden.

Die Geschichte der Reformation Lübecks dient im Folgenden als Verständnisfolie für die weiteren kulturgeschichtlichen Entwicklung etwa der

1 Vgl. Heiko A. Oberman: *Zwei Reformationen. Luther und Calvin – Alte und Neue Welt*, Berlin 2003, insbes. S. 9–16; vgl. ders.: *Eine Epoche – Drei Reformationen*, in: *Die Reformation. Von Wittenberg nach Genf*, hg. von dems., Göttingen 1986, S. 283–299. Vgl. zu dieser Problematik Matthias Pohl: *Singular und Plural. Überlegungen zum Reformationsbegriff in der jüngeren Forschung*, in: *Reformation und Reformationen. Kontinuitäten, Identitäten, Narrative* (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 221), hg. von Kaspar von Greyerz und Anselm Schubert, Gütersloh 2022, S. 15–37. Vgl. zudem die Beiträge im Sammelband *Multiple Reformations? The many Faces and Legacies of the Reformation* (= *Colloquia historica et theologica* 4), hg. von Jan Stievermann und Randall C. Zachman, Tübingen 2018. Als kritische Gegenstimme gegen den Plural in der Reformationsdeutung vgl. Thomas Kaufmann: *Wider die Pluralisierung der Reformation! Refutation einer semantischen Expropriation und Plädoyer für die Reformation als erster Etappe einer Epoche der Frühen Neuzeit*, in: *Reformation und Reformationen*, hg. von Kaspar von Greyerz und Anselm Schubert, S. 38–61.

2 Vgl. Thomas Kaufmann: *Norddeutsche Stadtreforation. Einige Beobachtungen und Überlegungen*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte* 116 (2018), S. 103–124. Zu den Vorzügen städtischer Strukturen für eine raschere Ausbreitung reformatorischen Gedankenguts am Beispiel der oberdeutschen Städte vgl. Heiko A. Oberman: *Stadtreforation und Fürstenreforation*, in: *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der*

*deutschen Geschichte – ein Tagungsbericht* (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Berlin 51), hg. von Lewis W. Spitz und Christiane Andersson, Berlin [u. a.] 1981, S. 80–103, hier: S. 80. Vgl. die ›Klassiker‹ zum Thema, etwa Bernd Moeller: *Reichsstadt und Reformation* (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 180), Gütersloh 1962; Alfred Schultze: *Stadtgemeinde und Reformation. Eine Antrittsvorlesung in erweiterter Fassung* (= *Recht und Staat in Geschichte und Gegenwart* 11), Tübingen 1918; Steven E. Ozment: *The Reformation in the Cities. The Appeal of Protestantism to Sixteenth-Century Germany and Switzerland*, New Haven 1975.

3 Zur Reformation in Lübeck vgl. Heinrich Schreiber: *Die Reformation Lübecks* (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 74), Halle an der Saale 1902; vgl. weiter Wilhelm Jannasch: *Reformationsgeschichte Lübecks. Vom Petersablaß bis zum Augsburger Reichstag 1515–1530* (= Veröffentlichungen zur Geschichte der Hansestadt Lübeck 16), Lübeck 1958. Vgl. auch ders.: *Geschichte des christlichen Gottesdienstes in Lübeck. Von den Anfängen der Reformation bis zum Ende des Niedersächsischen als gottesdienstlicher Sprache (1522–1633)*, Gotha 1928. Vgl. auch Wolf-Dieter Hauschild: *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*, Lübeck 1981, bes.: S. 165–242. Vgl. ders.: *Christliche Ordnung der Stadt Lübeck. Die Bedeutung der Reformation für die neuzeitliche Stadtgemeinschaft*, in: »Suchet der Stadt Bestes«. *Neun Jahrhunderte Staat und Kirche in der Hansestadt Lübeck*, hg. von Antjekathrin Graßmann, Lübeck 2011, S. 59–70.

Joachim Kremer

# Buxtehudes »Organistenmusiken« und der Stilwandel

## Liedstrukturen als Indikatoren einer Zeitenwende

### I – Was prägt das Geschichtsbild? Buxtehudes Orgelmusik und sein Vokalwerk

Es gibt Komponisten, die das Schicksal haben, nur als Vorläufer in die Geschichte einzugehen, eventuell als Vaterfigur oder als Lehrer von berühmteren Komponisten. Das gilt z.B. für Johann Kuhnau, der aber in seiner Schaffensvielfalt als Organist, Kantor, Komponist, Jurist und Schriftsteller ein höchst individuelles Profil aufweist. Es gilt auch für Christian Gottlob Neeff, meist nur als Lehrer seines viel berühmteren Schülers Beethoven bekannt.<sup>1</sup> Und es kann auch für Dieterich Buxtehude gelten, denn zahlreiche Texte betrachten ihn als Vorläufer Bachs.<sup>2</sup> Näher zu untersuchen wäre, wie Buxtehudes Bedeutung in der Geschichtsschreibung erst durch Bachs Besuch in Lübeck gewissermaßen geädelt und geradezu definiert wurde. Beispielhaft ist dafür Julius Schuberths *Conversations-Lexikon* von 1894: »Er wurde als der grösste Orgelspieler und Componist seiner Zeit allgemein bewundert, und sein Ruf bewog sogar den grossen Seb. Bach zu einer Reise nach Lübek, um Buxtehude zu hören. [...] Buxtehude ist als der würdigste Vorläufer Bach's, sein Schaffen als die, die Sonnenhöhe der Bach'schen Kunst verkündende Morgenröthe zu betrachten.«<sup>3</sup>

Der Ruhm »seiner Zeit« bleibt in dieser Quelle nur vage angedeutet, die Strahlkraft Bachs garantiert

- 1 Auch die jüngsten Studien betrachten Neeff vorwiegend in seiner Bedeutung für Beethoven, so etwa Jos van der Zanden: *Beethoven and Neeff*, in: *Music & Letters* 102 (2021), S. 30–53, und Helmut Loos: *Christian Gottlob Neeff (1746–1798) und seine Bedeutung für Beethoven*, in: *Bonner Geschichtsblätter* 69/70 (2020), S. 389–416.
- 2 Konrad Junghänel: *Nur ein »Vorläufer«?*, in: *»Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck«: Dieterich Buxtehude (1637–1707)*, hg. von Dorothea Schröder, Lübeck [2007], S. 14.
- 3 Julius Schubert: *Kleines musikalisches Conversations-Lexikon ein encyclopädisches Handbuch [...]*, Leipzig [u. a.] 1865, S. 55.

aber Buxtehudes Rolle als »Vorläufer« im Sinne einer rasch überstrahlten »Morgenröthe«. Gleichwohl wird in solchen Zuweisungen meist nicht bedacht, wie unterschiedlich die musikalische Welt der Generationen war, denn Buxtehude war fast 50 Jahre vor Bach zur Welt gekommen. Die musikalische Sozialisation, die Handlungsspielräume und auch die Formen der Innovation waren damit für beide recht unterschiedlich. Dennoch lieferte oft genug Bach das Maß der Bewertung: »Findet sich auch in seinen Werken nicht die Tiefe und Breite der Bach'schen Form und dessen grossartige Polyphonie, so fehlt es ihnen doch weder an Fantasie und jenem, edlen, ernsten und zugleich kunstreichen Stile, den zur höchsten Blüthe der Vollendung zu entwickeln Seb. Bach vorbehalten blieb.«<sup>4</sup> Schuberths für »Tonkünstler und Musikfreunde« bestimmte Bild bedenkt kaum, dass sich der damalige Ruhm Buxtehudes nicht etwa auf den noch jungen Bach gründete, sondern dass vielmehr Bach selbst nicht Urheber dieses Ruhms war, sondern nur Partizipant: Wolfgang Caspar Printz hatte den Lübecker Musiker schon 1690 als »fürtrefflichen Organisten und Componisten in Lübeck« bezeichnet, in einem Atemzug mit dem Flensburger Kantor Tobias Eniccellius und dem württembergischen Hofmusiker Johann Michael Nicolai, so unterschiedlich dieses Trifolium auch sein mag.<sup>5</sup> Schon 1703 reisten Mattheson und Händel von Hamburg aus zu Buxtehude, um sein Orgelspiel zu hören, und zu Andreas Werckmeisters *Anleitung zur musicalischen Composition* (1702) verfasste Buxtehude für seinen Freund ein Widmungsgedicht, in dem er sich vertraut zeigt mit der Poetik und den loci topici seiner Zeit.<sup>6</sup>

4 Ebd.

5 Wolfgang Caspar Printz: *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst [...]*, Dresden 1690, S. 148.

6 Andreas Werckmeister: *Harmonologia musica Oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition [...]*, Frankfurt[u. a.] 1702, o.S.

Birger Petersen

## Musizieren im Echoraum

Buxtehudes Gottesdienstmusik BuxWV 100

Dieterich Buxtehudes Auseinandersetzung mit der protestantischen Kirchenliedtradition des 17. Jahrhunderts in der speziellen Lesart der Lübecker Liturgie ist zum einen geprägt durch die an der Lübecker Hauptkirche St. Marien gepflegte Liturgie, zum anderen aber durch seine Begegnung mit dem Repertoire, das er über seine Vorgänger und die unmittelbaren Kollegen, allen voran die Kantoren an St. Marien Samuel Franck und Jacob Pagendarm kennenlernen konnte. Dabei nimmt die Beschäftigung mit dem Kirchenliedrepertoire einen nicht unerheblichen Raum sowohl im Orgelschaffen als auch in den Vokalkompositionen Buxtehudes ein.

Obwohl Buxtehude niemals eine Stellung innehatte, die die Komposition von Vokalmusik von ihm verlangt hätte, sind insgesamt mehr Vokal- als Instrumentalwerke von ihm überliefert. Schon in ihrem Umfang höchst unterschiedlich, umfassen sie zudem einen extrem weitgespannten Bereich an Texten, Besetzungen, Gattungen und Stilen. Es gibt Texte in vier Sprachen, und die Besetzungen reichen von einer Stimme mit einem Instrument und Basso continuo bis hin zu sechs Chören. Die große Freiheit, mit der Buxtehude seine Musik komponierte – für den Gottesdienst, für die Abendmusiken, für besondere Anlässe wie Hochzeiten und Begräbnisse oder im Auftrag des Stockholmer Hofkapellmeisters Gustav Düben – mag ihre große Vielfalt erklären.<sup>1</sup>

Wenn im Folgenden zu einer der Gottesdienstmusiken Buxtehudes, nämlich zu *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BuxWV 100 eine älteren Analyse-Ansätze gegenüber abweichende Analyseperspektive eingenommen wird, geschieht dies

1 Vgl. Kerala Snyder: *Buxtehude, Dieterich*, in: MGG<sup>2</sup> Pers. Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 1448–1474, hier: Sp. 1461, bzw. Kerala J. Snyder: *Buxtehude, Dieterich*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2016ff., veröffentlicht November 2021: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400060>.

angesichts der konkreten Musiziersituation an St. Marien, insbesondere bei Festgottesdiensten – auch und vor allem, um Forschungsdesiderate auf der Seite der Musikforschung offenzulegen. Dabei ist zunächst ein Blick auf die Verortung des Liedes im Gottesdienst der Zeit Buxtehudes, hier: gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu werfen. Zu fragen ist so unter anderem auch, ob Martin Gecks hypothetische Unterscheidung von liturgischer, chori-scher und stilistisch traditioneller Kantorenmusik einerseits und nichtliturgischer, professionellen Aufführungsbedingungen unterworfenen und stilistisch moderner »Organistenmusik« andererseits – die von Friedhelm Krummacher und Arnfried Edler bislang vor allem wegen des Fehlens von diesbezüglichen Quellen in Zweifel gezogen wurden –<sup>2</sup> auch angesichts offenkundiger satztechnischer Beziehungen der Repertoires untereinander haltbar ist.

### I – Zum Ort der Vokalkompositionen Buxtehudes

Jürgen Heering hat herausgestellt, dass die gesamte Amtszeit Buxtehudes von großer Stabilität hinsichtlich der gottesdienstlichen Ordnungen geprägt wurde. Die Hansestadt Lübeck blieb bis

2 Kerala J. Snyder: *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, Kassel 2007 (überarbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe *Dieterich Buxtehude. Organist in Luebeck*, 1987), aus dem Englischen von Hans-Joachim Schulze, S. 124; vgl. Friedhelm Krummacher: *Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien: Ein gattungsgeschichtlicher Versuch*, in: *Weltliches und geistliches Lied des Barock: Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, hg. von Dieter Lohmeier, Stockholm 1979, S. 229–264, und Arnfried Edler: *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), Kassel 1982.

Immanuel Ott

## Ostinatotechniken in Buxtehudes Gottesdienstmusiken auf Texte Ernst Christoph Homburgs

Die Geschichte der Ostinatotechniken im 17. und frühen 18. Jahrhundert entfaltet sich in einem bemerkenswerten Spannungsfeld zwischen barocker Innovationsfreude und aufklärerischer Kritik. Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kam es in Italien zu einer Proliferation und Diversifikation ostinater Ausdrucksformen: Von den weitgespannten ›Strophenbässen‹ beispielsweise in Stefano Landis Arien<sup>1</sup> über Claudio Monteverdis berühmte, oft nur wenige Takte umfassende Basslinien bis hin zu der nahezu atomistischen Basswendung in Tarquinio Merulas *Hor ch'è tempo di dormire*<sup>2</sup> entfaltete sich ein Spektrum kompositorischer Strategien, die auf unterschiedliche Weise das Verhältnis zwischen Wiederholung und Variation, zwischen struktureller Rigidität und expressiver Flexibilität ausloteten. Die Übertragung der im 16. Jahrhundert vor allem in instrumentalen Kompositionen und Improvisationen verwendeten Ostinatobässe auf die Vokalmusik lässt sich so im Kontext einer sich wandelnden musikalischen Semantik verstehen, die einerseits in der lustvollen Brechung mit dem alten Prinzip der *varietas* bestand, die aber andererseits auch einen neuen Sinn für musikalischen Ausdruck hervorbrachte. Ostinati fungierten nicht nur als strukturgebende Elemente einer Komposition, sondern auch als Träger affektiver und rhetorischer Bedeutungen.<sup>3</sup> Sie waren damit über die strukturelle Gliederung einer Komposition hinaus eigene musikalische Bedeutungsträger.

Im frühen 18. Jahrhundert vollzog sich jedoch in Deutschland eine bemerkenswerte Verschiebung in der Musikauffassung und -ästhetik, die

sich auch auf die Rezeption und Produktion ostinater Satztechniken auswirkte. Die Neuorientierung des musikalischen Denkens, gepaart mit einem sich verändernden Geschmackempfinden, das sich zunehmend an Begriffen wie Geschmack, Anmut und Zierlichkeit orientierte, führte zu einer kritischen Neubewertung repetitiver Strukturen. Ostinatetechniken, nun wieder vorwiegend auf den Bereich instrumentaler Improvisationen im Rahmen des Präludierens beschränkt, gerieten in den Verdacht, ästhetisch minderwertig zu sein. Prägnant artikuliert Johann Mattheson 1739 diese neue Haltung: »Die Ciacone [...] waren vor Alters von grossem Ansehen, welches sich allmählich zu verlieren beginnt, weil die gar zu öftere Wiederholung des Unterwurfs, aller Variation ungeachtet, dennoch verdrießlich fällt und einen Ekel verursacht, absonderlich bey heutigen verwehnten Ohren.«<sup>4</sup> Matthesons Kritik reflektiert so nicht nur einen Wandel des musikalischen Geschmacks, sondern auch eine fundamentale Verschiebung in der Konzeptualisierung musikalischer Zeit und Form. Die »verwehnten Ohren« des 18. Jahrhunderts verlangten nach einer dynamischeren musikalischen Entwicklung, die mit der zyklischen Temporalität von Ostinatotechniken zunehmend in Konflikt geriet.

Die ostinatobasierten Vokalwerke Dieterich Buxtehudes entstanden hauptsächlich in den 1670er-Jahren<sup>5</sup> und stehen damit annähernd in der Mitte zwischen der Blütezeit in Italien und der ästhetischen Ablehnung ostinater Setzweisen am Beginn des 18. Jahrhunderts. Sie präsentieren sich als eine wenig einheitliche Werkgruppe, in

1 Vgl. zum Beispiel Stefano Landi: *Arie a una voce*, Venedig 1620.

2 Tarquinio Merula: *Hor ch'è tempo di dormire*, in: *Curtio precipitato*, Venedig 1638.

3 Vgl. Wolfgang Osthoff: *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), Tutzing 1960, S. 63–65.

4 Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 478.

5 Vgl. Kerala J. Snyder: *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, Kassel 2007 (überarbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe *Dieterich Buxtehude. Organist in Luebeck*, 1987), aus dem Englischen von Hans-Joachim Schulze, S. 394.

Albert Clement

## Frömmigkeit und Geistliche Liebe bei Buxtehudes Zeitgenossen Heinrich Müller (1631–1675)

In der lutherischen Frömmigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts nahm die Musik eine wichtige Stelle ein. Weil sie fähig erachtet wurde, die Affekte des Zuhörers zu bewegen, wurde sie als effektives Erbauungsmittel betrachtet und auch als solches eingesetzt. So meinte Dieterich Buxtehudes Zeitgenosse, der Leipziger Kantor, Komponist, Organist und Universalgelehrte Johann Kuhnau (1660–1722) zur Erklärung seiner Kantaten-Kompositionen für die Leipziger Thomas-Gemeinde, der Komponist, der – als ihm »die Bahn zu Invention gebrochen« wurde – »auff die projectirte Art den rechten Sensus und das pondus [Gewicht] der Worte zu heben suchet«, sei zu vergleichen einem »Prediger Göttlichen Worts, der seinen Text in allen Stücken zu *exhauriren* gedencket«.<sup>1</sup> Im Lauf des 17. Jahrhunderts weisen etwa Titel von geistlichen Madrigalen und Motetten auch auf eine solche Funktion hin: Die Gemeinde musste durch Erbauung (*aedificatio*) gestärkt werden. So erschienen Sammlungen mit Titeln wie *Israelsbrunnlein* (die wohl bedeutendste Sammlung dieser Art in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts, komponiert von Thomaskantor Johann Hermann Schein; Leipzig 1623), *Liebliche Krafft-Blümlein aus des Heyligen Geistes Lustgarten abgebrochen, und zum Vorschmack dess ewigen Lebens, in zweystimmichten Himmels-Chor versetzt* [...] *Das ist: Herrliche Trost Sprüchlein* (Heinrich Schütz; Hall in Sachsen 1635), *Evangelischer Blumengarten Über jede Sonn= Fest= und Apostel=Tage mit 4. [und 5.] Stimmen* [...] (Wolfgang Carl Briegel; Gotha 1666ff.) oder *Kern=Sprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift Altes und Neues Testament, theils auch aus etlichen alten Kirchenlehrern genommen* (Johann Rosenmüller; Leipzig 1648).

1 Johann Kuhnau: *Texte zur Leipziger Kirchen=Musik*, Leipzig 1710, hier zitiert nach *Monatshefte für Musikgeschichte* 34/9 (1902), S. 153f.

Im Todesjahr Buxtehudes veröffentlichte Andreas Werckmeister seinen Traktat *Musicalische Paradoxal-Discourse*, in dem er die Wirkung der Musik wie folgt erklärt: »Daß der Mensch / als das Ebenbilde Gottes / so wohl dem Leibe als der Seele nach *harmonisch* erschaffen sey / und also daher erhellet wie der Schöpffer der Ursprung der *Harmonie* sey [...] und wie die *harmonischen Proportionen* in der *Music* ebenfalls ihre Würckungen haben (und die Bewegungen in dem Menschen veruhrsachen).«<sup>2</sup> Werckmeister drückt die Hoffnung aus, dass seine Erläuterungen zur Musik der Erbauung dienen mögen.<sup>3</sup> Ähnliche Aussagen findet man nicht nur in weiteren musiktheoretischen Traktaten und bei Komponisten jener Zeit, sondern auch bei Theologen.

Ab dem frühen 17. Jahrhundert wurden Texte der lutherischen Frömmigkeit vielfältig in liturgischen musikalischen Gattungen vertont. Die Blüte des protestantischen Kirchenlieds ging unmittelbar aus dieser Frömmigkeit hervor und konzentrierte sich auch auf Frömmigkeitsthemen.<sup>4</sup> Zu den wichtigsten Vertretern gehörten Johann Franck, Paul Gerhardt, Johann Heermann und Johann Rist. Weil das Kirchenlied sowohl in der Kirchenals auch in der Privatandacht eine Rolle spielen konnte, erwies es sich als eine der wichtigsten erbaulichen Gattungen des 17. Jahrhunderts. Zu den bekannten Sammlungen solcher Kirchenlied-dichtungen gehören Johann Crügers *Praxis Pietatis Melica* (1649), Johann Heermanns *Devoti Musica*

2 Andreas Werckmeister: *Musicalische Paradoxal-Discourse* [...], Quedlinburg 1707, S. 9.

3 Ebd., S. 11.

4 Vgl. dazu Walter Blankenburg: *Der Einfluß des Kirchenliedes des 17. Jahrhunderts auf die Geschichte des evangelischen Gesangbuches und der Kirchenmusik*, in: *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme* (= Wolfenbütteler Forschungen 31), hgg. von Alfred Dürr und Walther Killy, Wiesbaden 1986, S. 73–85.

Jørgen Kjærgaard

## Hymns as normative Lutheranism in 17th Century Denmark-Norway

The Lutheran Reformation made its way through Scandinavia by hymns. It began simultaneously in the border-region of southern Denmark and the port-cities at the Baltic Sea, Malmö and Copenhagen.

### I - Early Lutheran song in Scandinavia

In the Duchy of Schleswig-Holstein, the Duke, Christian (a few years later King Christian III of Denmark-Norway) – who personally had experienced Luther at the Reichstag in Worms 1521 – ordered the church in his province to be altered into protestant structure and liturgy and established a Lutheran seminary in Haderslev (1526) for the subsequent re-education of priests. From this institution hymns were distributed both orally and with all likelihood by transcripts. Almost at the same time a small collection of Lutheran hymns was printed in Viborg, the central city of Jutland, from where catholic sources talk about Lutheran song-rebellion in the church of the local Franciscan monastery. In Malmö (today Southern Sweden) the city-council allowed two Lutheran preachers – who had attended the seminary in Haderslev – to conduct Lutheran services in a field outside the city; an activity that resulted in the first edition of a local, Lutheran hymnal which later was supplemented and followed by other liturgical books.

### II - Thomissøns hymnal 1569

The Lutheran reformation for all Denmark, Norway, the southern part of Sweden and the Danish dukedom in Schleswig was established by royal decree in 1536; but it took some three decades, before it was cemented by a national hymnbook that was intended to solidify the congregational song. The book was issued in 1569 by

order of the king and edited by the dean of Copenhagen, Hans Thomissøn (1532–1573) – whose father had been re-educated as a Lutheran vicar at the seminary in Haderslev and had helped the son in editing the hymn book. Its title reflected the official character of both the edition and the content: *Den Danske Psalmebog* (The Danish Hymnal) – and all churches in Denmark-Norway were ordered to purchase at least one hymn book.

The Danish hymnals of the reformation period were normative in three ways: 1) They cemented the Lutheran congregational singing in the church-services and as a benchmark for the new practice of faith. The hymns made the congregation co-interpreters of the Bible – and co-preachers of the word of God. 2) The early hymnals highlighted the confessional identity by a deliberate effort to bring translations of especially Luther's hymns into the Nordic languages. By the end of 16th century 35 of Luther's 36 hymns were translated into Danish and issued by various hymnals. 3) Aside the genuine hymns written by Luther himself, also hymns by other key figures of the Lutheran reformation in Wittenberg were presented in Danish and Nordic versions, supplemented by hymns written by »local« reformers such as Hans Tavsén (1494–1561), the first Lutheran bishop of the diocese of Ribe, and by other Lutheran preachers in the larger Danish market towns. This is the backdrop for the understanding of the 17th century hymnals and hymn-singing in Denmark and Norway.

### III - Danish hymnals in the wake of Thomissøn

The last decades of the 16th century became an equally flourishing and confusing period of hymn publishing. The Thomissøn-hymnal had no exclusive printing privilege, thus the booksellers in Copenhagen began an intensive competition in